



arte arquitetura cidade

UM OLHAR SOBRE A OBRA DE TARSILA DO AMARAL



Atelier

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizaravam as atmosferas nítidas
Congonhas decora sob o pátio
Das procissões de Mina

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

Universidade Federal de Campina Grande
Centro de Tecnologias e Recursos Naturais
Unidade Acadêmica de Engenharia Civil
Curso de Arquitetura e Urbanismo

arte arquitetura cidade

**UM OLHAR SOBRE A OBRA
DE TARSILA DO AMARAL**

Discente: Nycole de Araújo Régis
Prof. Orientador: Marcus Vinícius Dantas Queiroz

Campina Grande, 2022

Nycole de Araújo Regis

**Arte, arquitetura e cidade:
um olhar sobre a obra de Tarsila do Amaral**

(Versão Corrigida)

Trabalho de Graduação apresentado como requisito à
obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e
Urbanismo da Universidade Federal de Campina Grande.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Dantas Queiroz.

Campina Grande, 2022.

R337a

Regis, Nycole de Araújo.

Arte, arquitetura e cidade: um olhar sobre a obra de Tarsila do Amaral / Nycole de Araújo Regis. – Campina Grande, 2022.

132 f. : il. color.

Monografia (Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Centro de Tecnologias e Recursos Naturais, 2022.

"Orientação: Prof. Dr. Marcus Vinícius Dantas Queiroz".

Referências.

1. Arquitetura – Teoria e História. 2. Urbanismo – Teoria e História.
3. Amaral, Tarsila do, 1886-1973. 4. Arte – Arquitetura e Cidade.
5. Pinturas de Paisagem. 6. Modernismo. I. Queiroz, Marcus Vinícius Dantas. II. Título.

CDU 72(091)(043)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CNPJ nº 05.055.128/0001-76
COORDENACAO DE GRADUACAO EM ARQUITETURA E URBANISMO
Rua Aprigio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900
Telefone: (83) 2101-1400
Site: <http://ctrn.ufcg.edu.br> - E-mail: ctrn@ufcg.edu.br

DECLARAÇÃO

Processo nº 23096.008585/2022-11

O Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **Arte, arquitetura e cidade: um olhar sobre a obra de Tarsila do Amaral**, foi apresentado por **NYCOLE DE ARAUJO RÉGIS**, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo outorgado pela Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Tecnologia e Recursos Naturais, Unidade Acadêmica de Engenharia Civil, Curso de Arquitetura e Urbanismo.

APROVADA em: 28 de março de 2022

BANCA EXAMINADORA:

Prof. MARCUS VINICIUS DANTAS DE QUEIROZ

Orientador – Presidente

Profa. KAINARA LIRA DOS ANJOS

Examinadora Interna

Prof. FRANCISCO SALES TRAJANO FILHO

Examinador Externo



Documento assinado eletronicamente por **MARCUS VINICIUS DANTAS DE QUEIROZ, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 28/03/2022, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **KAINARA LIRA DOS ANJOS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 28/03/2022, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francisco Sales Trajano Filho, Usuário Externo**, em 28/03/2022, às 19:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **2205841** e o código CRC **448664A9**.

Agradecimentos

Agradeço à Deus e à Nossa Senhora, pela força que me proporcionam para enfrentar as barreiras da vida. À minha amada avó Joana, a quem com ousadia ponho entre os agradecimentos celestes, pois para mim é a mais angelical das presenças e tenho a certeza que está junto Dele diariamente sussurrando: “Deus, guie ela”, como costumava dizer.

À minha família, base de toda minha construção e existência, me faltam palavras para expressar a gratidão por diariamente me apoiar e incentivar, mesmo em meus devaneios trajetos. Minha mãe Myrna: meu exemplo de força e superação, meu pai Ricardo: meu exemplo de persistência e humildade, meu irmão José: meu exemplo de determinação e esperança de dias melhores, minha irmã Mylena: meu exemplo de doação e amizade. Ao meu cunhado Rodrigo, a gratidão pela leve companhia e carinho imenso, à minha cunhada Isabelle, pelas risadas e incentivos. À Ricardo, agradeço pelo apoio e estímulo em minhas desventuras artísticas. Às minhas tias-avós Leidinha, Durva e Benedita, pela doce presença maternal, que tantas vezes me confortaram com risadas e lanches. À minha tia Socorro, exemplo de coragem na busca de novos rumos. Aos meus avós Celia e José, presença fraternal e singela.

Ao longo de minha caminhada carrego também a sorte de bons amigos, que me apoiam e torcem por mim diariamente. Aos amigos, ou mesmo irmãos, que carrego comigo desde a escola, que acompanharam meu crescimento e amadurecimento: Maria, Bia, Nayra, Rodrigo, João, Thiago, Duda, Bel e Luana. Aos amigos que ganhei durante o curso, e que tão arduamente dividiram comigo os desafios e ansiedades: Charles, Bruna, Higor, Samara, Josete, Ana Lúvia, Carol, Luana, Catarina, Adriana, Jobson, Lucas, Matheus, Ivanilson e Douglas. Um agradecimento especial à Manú, que entre suas loucuras e ligações foi quem aleatoriamente me avisou sobre o Documentário de Tarsila do Amaral que iria passar na Tv Cultura, deste que me alertei ao tema desse trabalho. Gratidão também aos que recentemente entraram em minha vida, mas que foram figuras essenciais no desenvolvimento desse trabalho e tanto me escutaram falar sobre, agradeço pela paciência Yan, Priscilla e Lucas.

Agradeço aos professores do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFCG, que somaram à minha construção acadêmica e desenvolvimento profissional. À Marcus, meu orientador,

gratidão pelos inúmeros ensinamentos, paciência, atenção, amizade e livros. À Kainara, todo o carinho pelo acompanhamento e incentivos ao longo do curso.

Durante a construção deste trabalho, alguns contatos também foram de vital auxílio. Agradeço aos professores que atenciosamente responderam-me e-mails e contribuíram com sugestões e materiais: Ângela Brandão, Frederico Coelho e Francisco Salles. À Base 7, que tão atenciosamente me cedeu o Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral em DVD, elemento essencial para a construção desta pesquisa.

À Tarsila, a gratidão acima de tudo pela coragem de fazer-se arte.

Resumo

Estabelece relação entre arte, arquitetura e cidade tomando como objeto as obras da artista brasileira Tarsila do Amaral produzidas em sua fase Pau-Brasil (1924-1928). Parte da hipótese que suas obras podem nos permitir uma associação das suas figurações de cidade com os anseios e contextos sociais, políticos, econômicos, urbanos e arquitetônicos de sua época de produção. Tem como objetivo compreender a relação existente entre arte, arquitetura e urbanismo nas obras de Tarsila do Amaral produzidas na fase “Pau-Brasil”. Para isso, ao longo do trabalho, irá: a) investigar o movimento moderno e seus rebatimentos nos campos das artes plásticas e da arquitetura e urbanismo, identificando inicialmente a nível internacional; b) compreender o contexto brasileiro durante a década de 20 e sua relação com a modernização; c) adentrar nas experiências biográficas de Tarsila do Amaral, tendo em vista sua relação com suas produções; d) conectar as representações da arquitetura e da cidade na obra de Tarsila do Amaral com o contexto da época de produção, enfatizando a década de 1920, especificamente durante sua fase “Pau-Brasil”. Tendo como norte metodológico a didática desenvolvida por Fayga Ostrower em seu livro *Universos da Arte* (2013), volta o foco à relação da vivência do artista e o contexto que este esteve inserido e como isso aparece em sua obra. Em Tarsila do Amaral é possível perceber esse cruzamento a partir de suas pinturas de paisagens, e identificou-se como estas comunicaram a história urbana e arquitetônica do lugar retratado, sendo aqui explorado: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Sua vida e obra são reflexos da essência dos anos 20.

Palavras-chave: Tarsila do Amaral. Arte, arquitetura e cidade. Pinturas de Paisagem. Modernismo.

Abstract

It establishes a relationship between art, architecture and the city, taking as object the works of the Brazilian artist Tarsila do Amaral produced in her's Pau-Brasil phase (1924-1928). It starts from the hypothesis that her works can allow us to associate her city figurations with the social, political, economic, urban and architectural contexts of his time of production. It aims to understand the relationship between art, architecture and urbanism in the works of Tarsila do Amaral produced in the "Pau-Brasil" phase. For this, throughout the work, it will: a) investigate the modern movement and its repercussions in the fields of plastic arts and architecture and urbanism, initially identifying at an international level; b) understand the Brazilian context during the 20's and its relationship with modernization; c) enter into the biographical experiences of Tarsila do Amaral, looking for its relationship with her productions; d) connect the representations of architecture and the city in the work of Tarsila do Amaral with the context of its production time, emphasizing the 1920s, specifically during its "Pau-Brasil" phase. Taking as a methodological guideline the didactics developed by Fayga Ostrower in her book *Universos da Arte* (2013), it focuses on the relationship between the artist's experience and the context in which he was inserted and how this appear in his work. In Tarsila do Amaral it is possible to perceive this intersection from her landscape paintings, and it was identified how they communicated the urban and architectural history of the portrayed place, being explored here: São Paulo, Rio de Janeiro and Minas Gerais. Her life and work are reflections of the essence of the 20s.

Keywords: Tarsila do Amaral. Art, architecture and city. Landscape Paintings. Modernism



01 “Quero ser a pintora da minha terra”

11 Arte-arquitetura: entrelaçamentos modernos

12_Plexos da arte, arquitetura e
cidade

23_Arte-arquitetura e o movimento
moderno internacional

36_Tarsila: interlocuções
internacionais

50 Movimento moderno: rebatimentos brasileiros

50_Brasil: Anseios de modernização

61_Modernização para modernos

69_Tarsila: experiências nacionais

82 Cidade à óleo: as paisagens de Tarsila

83_São Paulo

95_Rio de Janeiro

106_Minas Gerais

116 “Ella vibra é diante da cidade moderna”

118 Referências

Prólogo

Como artista, está intrinsicamente presente em meu cotidiano o apreço e a curiosidade por temas artísticos, e inicialmente por esse motivo, busquei por campos de pesquisa que me permitissem entrelaçar a arte com minha realidade formativa, em especial com a área de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, a qual nutri identificação durante minha graduação. Para este feito, diversos temas vieram à tona, porém em Tarsila do Amaral que teci abrigo.

Carrego por certo tempo a admiração pelos trabalhos e pela figura da artista: uma mulher, brasileira, que tinha como grande motivação retratar a cultura de seu país. Parte do meu processo de produção visual permeia o mesmo objetivo de ressaltar nossa cultura. Movida por tal identificação, encontrei em Tarsila, na singularidade de seus traços, a conexão necessária entre arquitetura e arte: suas pinturas de paisagem. Ela revela a cada obra, um passeio pela paisagem brasileira, adentrando na configuração da cidade e na apresentação de diferentes arquiteturas.

Aqui, desbravei novos horizontes artísticos por mim ainda não experimentados, e encantei-me a cada passo em direção ao desconhecido.

“Quero ser a pintora da minha terra”

A arte visual¹ faz parte da vivência humana desde os primórdios da arte rupestre². Está intimamente ligada à história da humanidade, trazendo relatos, perspectivas e representações da época de sua execução a partir da visão do autor.

Dentre as artes visuais, notadamente nas pinturas, os artistas e suas obras nos expunham características sociais, paisagens, formações urbanas, edifícios e detalhes arquitetônicos, mesmo em meios a estilos clássicos, modernos ou contemporâneos, vanguardas impressionistas, expressionistas, surrealistas, cubistas, entre outras desenvolvidas ao longo do tempo, além da influência das perspectivas pessoais do autor. Transmitem a essência de sua época, moldada por sua visão e influenciada pelo contexto ao qual estava inserido. São representações que cruzam séculos, presentes, por exemplo, nos detalhes arquitetônicos renascentistas ressaltados pelo italiano Rafael Sanzio, em sua obra *A Escola de Atenas* (1511), ou em formações urbanas trazidas pelo artista brasileiro Di Cavalcanti, com expressões cubistas, na obra *Carnaval do morro* (1963).

A arquitetura, a cidade e a arte visual estão conectadas não somente na pintura, mas no emprego de diversos métodos, técnicas e linhas de pensamento filosóficos: naturalistas, realistas, racionalistas e outros. Era comumente observado no Renascimento, a presença de atores que caminhavam pelos diferentes campos das artes, como Filippo Brunelleschi (1377- 1446). Brunelleschi trabalhou como ourives, escultor e se destacou com engenhosas soluções arquitetônicas, como o conhecido domo da Catedral de Santa Maria del Fiore, localizada em Florença, na Itália. Ele foi o responsável por desenvolver a representação em perspectiva linear, que revolucionou o campo das artes e dos desenhos arquitetônicos, trazendo uma representação mais fidedigna de espaços, das cidades e de edifícios (MIGUEL,2003). Além dele, outros artistas renascentistas transitaram pelas diferentes áreas, como Michelangelo (1475-1564), que tem maior reconhecimento pelas suas realistas esculturas e fascinantes afrescos, porém, este também foi responsável pela autoria de

¹“A área da Arte Visual é extremamente ampla. Abrange qualquer forma de representação visual, ou seja, cor e forma. Outras formas visuais dramáticas costumam ser incluídas em outras categorias, como teatro, música ou ópera, apesar de não existir fronteira rígida. É o caso da arte corporal e da arte interativa ou mesmo do Cinema e do Vídeo-arte, interalia entre outros.” (ARTES Visuais. [S. l.], [20--]).

² “Do francês rupestre, o termo designa gravação, traçado e pintura sobre suporte rochoso, qualquer que seja a técnica empregada. Considerada a expressão artística mais antiga da humanidade, a arte rupestre é realizada em cavernas, grutas ou ao ar livre.” (ARTE rupestre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

projetos arquitetônicos e urbanísticos, como a remodelação da praça na colina do Capitólio, em Roma (1534). Ademais, participou do projeto de reforma da Basílica de São Pedro, entre outros projetos³. Arquitetos e artistas, estabeleceram diversas trocas e contribuições de ensino em ambas vertentes, que permeiam a história da arquitetura e urbanismo, e permanecem na atualidade.

Outro importante entrelaçamento entre arte, arquitetura e cidade se dá no movimento moderno, ao qual o desejo de diminuir as distâncias entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) fazia parte de suas tendências. A modernidade pretendia um rompimento com o uso dos modelos clássicos, trazendo uma nova temática e lógica do estilo empregado (ARGAN, 1992).

Na arquitetura moderna, a luta política inicialmente compunha um de seus princípios gerais, além da priorização do planejamento urbano em detrimento ao projeto arquitetônico, o racionalismo das soluções, entre outros fatores, que visavam a transformação da sociedade advinda com as revoluções técnico-científicas. Dentro dessas perspectivas, após o fim da primeira guerra mundial, difunde-se na Alemanha um movimento funcionalista, consciente das catástrofes que haviam vivenciado e almejando um renascimento para a sociedade (ARGAN, 1992).

Nesse contexto, o arquiteto Walter Gropius funda uma “escola democrática”, a Bauhaus, que engloba não só o ensino da arquitetura e urbanismo, mas adentra em diferentes artes: design, teatro, publicidade. A Bauhaus foi um grande marco do movimento moderno, que trouxe explicitamente a comunicação da arquitetura, o urbanismo e a arte. As atividades desenvolvidas na escola evidenciavam o diálogo e a troca entre as diferentes artes e atores (arquitetos, artistas visuais, escultores, entre outros), figurando numa identidade notável a linguagem característica do movimento de racionalidade, apresentada em suas soluções projetuais, intenções e apresentações formais (ARGAN, 1992).

Os intercâmbios artísticos aconteceram em diferentes escalas, adentrando também o Brasil e uma dessas evidentes ligações se encontra nas expressões do Movimento Moderno no país. Advindo das relações exteriores, aqui expressou-se também pregando ideais anti-academicistas e de desejo de voltar-se à cultura nacional. Um marco cultural brasileiro, deu-se na Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrido em São Paulo, onde um grupo de artistas, músicos, escritores e arquitetos, expunham suas obras e chamaram atenção à uma nova forma de arte, mesmo que posteriormente viu-se que não eram devidamente

³MICHELANGELO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021.

modernos. Dentre os participantes, estavam Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, estes mais tarde ao juntar-se com Tarsila do Amaral, formaram o conhecido 'grupo dos cinco', tais artistas brasileiros inspirados no movimento moderno foram importantes atores da difusão do modernismo no país, também por causa da ascensão destes e de mais tantos outros que participaram da Semana de 22, esta ganhou mais visibilidade posteriormente do que realmente no tempo de sua realização (COELHO, 2021).

Dentro desse insuflar moderno no Brasil, deti-me à vida e obra da artista Tarsila do Amaral, que foi uma figura de representatividade na época e até hoje mantém grande reconhecimento. Tarsila, além de artista plástica, esteve conectada com diversos campos da arte. Seja na literatura, crítica jornalística ou no campo arquitetônico, ela se faz presente na cultura brasileira por inteira. Foi atuante dessa multidisciplinariedade, estando inserida também em debates arquitetônicos e urbanísticos da época, como observado em sua crítica publicada em 9 de agosto de 1936, no *Diário de Pernambuco*, onde ela traz discussões de arquitetura e cidade, abordando nomes como Joseph Monier, um dos percussores do concreto armado, e o arquiteto Le Corbusier.

A artista ademais traz à tona a temática da paisagem em muitas de suas obras, concretizando em seus trabalhos plásticos a atenção ao entorno. É possível observar com maior destaque a presença das suas pinturas de paisagem durante sua fase "Pau-Brasil" (1924-1928), na qual expressava em figurações cubistas as vivências urbanas e rurais que presenciou ou que pretende reter atenções. A esta fase também dá-se a distinção de uma das quais obteve maior ascensão artística e sucesso. Durante a fase "Pau-Brasil" Tarsila teve portas abertas para exposições internacionais e nacionais, ganhando destaque e reconhecimento.

Suas obras passeiam entre o popular e o erudito, figurando a paisagem da cidade, o rural e suas respectivas arquiteturas. Traz elementos notadamente marcantes para o estabelecimento de paralelos com os contextos históricos ao qual foi produzida a obra, como em sua tela *Gazo* (1924), que apresenta automóveis, arquiteturas imponentes e a presença de chaminés de fábricas, ressaltando os ares de modernização que a cidade de São Paulo (representada na obra) estava inserida e como a artista tinha a intenção de destacar esse processo.

As paisagens perpetuam o que historicamente vem inspirando muitos artistas, mas figuram-se dentro da perspectiva moderna na qual seus traços não trazem representações realistas,

mas ainda permitem identificações figurativas. A partir disto, cabe o questionamento: a pintura de Tarsila, em sua fase “Pau-Brasil” pode nos permitir uma leitura da cidade e arquitetura de sua época? O que suas obras podem conectar sobre o contexto político/social do período de produção? Quais tipologias e manifestações arquitetônicas estão identificadas? Quais características urbanas/rurais a artista destacou? O que se pode observar em suas obras de semelhança visual com o cenário que a inspirou?

Mesmo com a gama de materiais disponíveis sobre sua vida e obra, não foi localizado um aprofundamento especificamente na temática da arquitetura e cidade com campos que permeiam a discussão. Ademais, tem-se a intenção de fugir da perspectiva de leitura das obras com a visão plástica, de técnicas e espelhamentos de estilos, e foca em trazer uma leitura associativa de contextos históricos vivenciados, experiências pessoais, coletivas e sociais, somadas à história da arquitetura e urbanismo do local representado. Portanto, tendo como estudo de caso as obras da artista brasileira Tarsila do Amaral, num recorte temporal referente à década de 20, durante sua fase “Pau-Brasil” (1924-1928), tem-se a intenção de compreender a relação da cidade e arquitetura em suas obras, ao passo que, busca-se entender o que a análise do contexto da época de sua execução pode nos permitir melhor compreender o que foi figurado em suas obras.

Hoje, Tarsila do Amaral é considerada uma das maiores artistas do país e por esse destaque que alcançou, muito se tem disponível sobre sua vida e obra em meio virtual, muito sobre ela é conhecido. Este fator, embora possa ser visto como desafio para a elaboração de uma nova discussão voltada à artista, neste caso à sua obra, tornou-se um ponto positivo em meio à realidade de pandemia que nos encontramos. Impossibilitada de deslocamentos, o grande acervo acessado facilmente por meio virtual, me permitiu corroborar com a pesquisa apesar da situação atual.

Coube a mim, então, revisitar suas produções por uma diferente perspectiva: despertar distintos olhares para suas obras e estabelecer paralelos entre a representação pictórica, cubista, e o contexto político, social, urbano e arquitetônico da época. Compreender que, não somente no campo das artes plásticas suas obras vêm a somar, mas também na Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo. Assim como muitos arquitetos ao longo da história contribuíram e trouxeram contribuição das artes para seus projetos, Tarsila, como artista, pode nos trazer o papel inverso.

Além disso, o Movimento Moderno no Brasil, que Tarsila foi integrante, tem sido rediscutido e revisitado na atualidade em razão à proximidade da comemoração do centenário da

Semana de Arte Moderna de São Paulo (2022). Não só a semana em si, mas a modernidade como um todo vem sendo debatida e revista com olhos da contemporaneidade. Este trabalho, seria também uma contribuição de leitura e memória à celebração desse evento, que embora Tarsila não tenha participado, tornou-se um debate importante que influenciou para o a florescimento do Modernismo no Brasil.

Para compreensão da vivência da artista, e suas perspectivas cotidianas, alguns trabalhos foram essenciais, e incitaram o desenvolvimento de hipóteses a serem desenvolvidas durante a pesquisa. A Biografia intitulada *Tarsila, uma obra e seu tempo*, de autoria de Aracy Amaral (2010) traz minúcias de suas experiências que somam à compreensão das perspectivas da artista em suas obras. Seja em momentos da infância, seus contatos interioranos e os reflexos do desejo de retratar essa imagem rural em suas pinturas de paisagem, ou mesmo na vivência do espaço urbano, em seu período residente em São Paulo, Tarsila vivia a paisagem, a cidade e sua arquitetura, e a retratava conforme suas técnicas e visões. Aracy traz o sentimento da artista sobre a cidade e os contextos ao qual se inseriu, mas o que foi figurado dessas experiências em suas obras? Também Laura Brandini (2008), em seu livro *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, organizou escritos da própria Tarsila, que nos propiciam uma leitura mais pessoal e direta, somando às perspectivas trazidas por Amaral (2010). Tais relatos, refletem visões da artista sobre o contexto da época vivenciada por ela, que ajudam a entrelaçar a conotação pessoal e histórica em suas obras.

A relação de Tarsila com a arquitetura, especificamente a mineira, já foi alvo de estudos, como na dissertação de mestrado desenvolvida por Angela Brandão em 1999, trazendo como tema: *Desenhos de Tarsila do Amaral, barroco mineiro através do olhar modernista*. Nesta, a autora traz croquis e obras da artista que caracterizam o barroco mineiro, vivenciado e revisitado em suas viagens, evidenciando, pois, seu olhar atento para a cidade e arquitetura. Com discussões contemporâneas, também o Catálogo produzido pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) em 2019, *Tarsila Popular*, chama atenção para a relação de Tarsila com a cidade, e de forma sucinta, em como a temática da paisagem é frequente em suas produções.

Diante do explicitado, o presente trabalho parte da hipótese que as obras de Tarsila do Amaral produzidas durante sua fase “Pau-Brasil”, pode nos permitir uma associação das suas figurações de cidade com os anseios e contextos sociais, políticos, econômicos, urbanos e arquitetônico de sua época de produção. A partir dessa formulação, tem como objetivo geral compreender a relação existente entre arte, arquitetura e cidade nas obras de Tarsila do Amaral produzidas na fase “Pau-Brasil” (1924-1928), estudando as relações entre

arte, arquitetura e cidade, e suas interlocuções com os contextos políticos, econômicos, sociais e culturais do período abordado, buscando especificamente:

- 1) Investigar o movimento moderno e seus rebatimentos nos campos das artes plásticas e da arquitetura e urbanismo, identificando inicialmente a nível internacional;
- 2) Compreender o contexto brasileiro durante a década de 20 e sua relação com a modernização;
- 3) Adentrar nas experiências biográficas de Tarsila do Amaral, tendo em vista sua relação com suas produções;
- 4) Conectar as representações da arquitetura e da cidade na obra de Tarsila do Amaral com o contexto da época de produção, enfatizando a década de 1920, especificamente durante sua fase “Pau-Brasil”.

A metodologia deste trabalho tem como norte o livro *Universos da arte*, de autoria de Fayga Ostrower (2013). Fayga, como artista e professora, relata em suas páginas a didática que utilizou ao dar aulas de análise artística para operários de uma fábrica. Buscando explicar de modo mais acessível os princípios básicos da linguagem visual, a autora procede suas aulas com auxílio de exercícios práticos, imagens e diálogos. Fayga parte da construção do desenho, junto com os alunos, para explicar técnicas, conceitos ou movimentos artísticos, e assim facilitar um pre-conhecimento quando apresentar tal exemplo aplicado em obras. O uso da linguagem simples, atrelada à prática, objetivando explicar problemas complexos era a aplicação da crença que a arte e a experiência da vida se misturam. Diante disso, a professora não se detinha somente a explicar conceitos visuais, mas relacionava com a biografia do artista e com o contexto da época que esse vivia. Daí parte a minha intenção. “Queria mostrar que as obras de arte revelam a experiência do artista, como indivíduo, diante de propostas e valores que existem em sua sociedade” (OSTROWER,2013).

Fayga buscava mostrar em suas aulas como todo artista é fruto das influências que busca e de seu tempo histórico, e como isso é perceptível em suas obras. Aqui, diferente dela, não irei me ater a análises de qualidades artísticas, técnicas, espaciais, coloríficas, como dito anteriormente, pois não me cabe tal domínio. Tendo como foco a conexão com a realidade, apesar dos aspectos não realistas das obras, me debrucei à associação da vida e arte, mais precisamente: biografia, contexto político, econômico, social, com foco nas paisagens

urbanas ou interioranas e suas respectivas arquiteturas. Há uma construção de uma teia, conectando Tarsila do Amaral e os contextos de vivência, onde por fim, há um análise em história da arquitetura e urbanismo tomando por base suas obras.

Para a construção dessa análise, foram selecionadas nove obras de Tarsila, de sua fase Pau-Brasil, separadas por localizações diferentes. São Paulo: São Paulo (1924), Gazo (1924), e A Gare (1925); Rio de Janeiro: Barra do Piraí (1924), Carnaval em Madureira (1924), e Morro de Favela (1924); Minas Gerais: O Mamoeiro (1925), Palmeiras (1925), e Pescador (1925). Para adentrar em suas análises, assim com Fayga durante suas explicações, trarei o contexto da localização tema, juntamente com fotografias de época, para assim identificar nas obras o que desse contexto real da cidade se é possível associar nas pinturas.

A presente pesquisa requer uma gama de fontes bibliografias e documentais que sirvam de base para nortear as leituras de arquitetura e cidade de suas obras. Tarsila é uma artista “grande” no cenário brasileiro, que não somente obteve sucesso em vida, mas até a atualidade é foco de debates e pesquisas, por isso, carrega consigo inúmero materiais a seu respeito. Em meio à pluralidade de fontes, faz-se necessário por limites no conteúdo a ser estudado.

Diante do cenário atual de pandemia e tendo consciência quanto às medidas de restrição necessárias, para a constituição do banco de dados base foram utilizadas exclusivamente pesquisas em plataformas virtuais, de modo a restringir contatos e deslocamentos para o desenvolvimento deste trabalho.

Sendo esta caracterizada como pesquisa básica, seu desenvolvimento subjetivo e múltiplo a classifica como qualitativa, de caráter exploratório. Trata-se, pois, de um agregado de revisão de literatura, pesquisa documental e produção analítica, na qual trará levantamentos bibliográficos e documentais, visando atingir os objetivos especificados. Para isto, desenvolveu-se por meio das seguintes etapas:

1. Bibliografia: foram levantados por meio de plataformas virtuais fontes secundárias (artigos, teses, dissertações, monografias, livros e vídeos). Para isso, algumas bases de dados foram utilizadas, como: Academia, Acervo Estadão, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Biblioteca Nacional Digital do Brasil (Hemeroteca digital), Canal do IMS (Instituto Moreira Salles) no Youtube, Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, Google Acadêmico, Periódicos CAPES. Os trabalhos foram selecionados conforme assimilação aos objetivos da pesquisa, e arquivados de acordo com capítulo correspondente. Ao todo foram localizados 97 trabalhos que circundam o tema e

novamente selecionados, totalizando em 78 trabalhos lidos para produção desta pesquisa.

2. Documentos primários: como documentos primários, localizou-se jornais, crônicas, fotografias, cartas, croquis e pinturas, tendo como fontes principais a Biblioteca Nacional Digital do Brasil (Hemeroteca digital) e o Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo, Acervo do Instituto Moreira Salles, entre outros. Foram levantados 46 recortes de jornais de época que envolviam a artista de alguma forma, seja por citação ou autoria, e dentre estes selecionados conforme relevância e conexão com o desenvolver do trabalho. Também em conexão com o tema e localidades abordadas, obteve-se 56 fotografias de época.
3. Sistematização: Como forma de auxiliar na seleção dos materiais levantados, devido a grande quantidade de materiais disponíveis sobre a temática em foco, e posteriormente auxiliar na formulação da análise do trabalho, os materiais foram classificados de acordo com relevância e conexão com o tema em foco, limitando-se a priorizar os de maior pertinência. Os materiais bibliográficos foram separados de acordo com a correspondência de seu conteúdo ao capítulo, a fim de estabelecer uma ordem de priorização de leitura. Estes foram armazenados em HD de computador de uso pessoal, paralelamente na plataforma Google Drive.
4. Leitura, Análise e Escrita: Após seleção e sistematização dos materiais, estes foram lidos em ordem de formulação de conteúdo de acordo com sumário pré-estabelecido, fichados, e posteriormente analisados, conforme base bibliográfica e visando adentrar nos objetivos específicos desta pesquisa, ocorrendo então a produção dos textos que compõem esse trabalho. Além disso, como objetivo principal do trabalho, foram feitas as análises das obras selecionadas de Tarsila do Amaral, (São Paulo (1924), Gazo (1924), A Gare (1925), Barra do Piraí (1924), Carnaval em Madureira (1924), Morro de Favela (1924), O Mamoeiro (1925), Palmeiras (1925), e Pescador (1925)) de modo que sigam as seguintes etapas: identificação da localidade representada; compreensão do contexto urbano, arquitetônico, político, social e econômico do local na década de 20, que corresponde ao recorte próximo ao ano de execução da obra; observação de fotográficas de época do local em análise; leitura das obras selecionadas, conforme compreensão previa do local,

associada à vivência da artista nestes; associação das representações às formações urbanas que assimilam e às arquiteturas que apresentam semelhanças. Este processo, teve como norte, como dito anteriormente, a didática apresentada por Fayga Ostrower em *Universos da Arte* (2013).

5. Revisão do trabalho final: Por fim, com os materiais examinados e produzidos há a diagramação e revisão do Trabalho de Conclusão de Curso, formulando então a conclusão desta pesquisa.

Destarte, o presente trabalho está apresentado em três capítulos, visando introduzir e direcionar o tema para os objetos em foco: arquitetura, arte e cidade nas obras de Tarsila do Amaral da década de 20. O primeiro capítulo, intitulado “Arte-arquitetura: entrelaçamentos modernos”, irá abordar um panorama sobre a relação da Arquitetura como arte, mais especificamente, em como esta estava inserida na escola de Belas-Artes e como já era possível observar a presença da representação da paisagem nas pinturas da época. Também trará exemplos dentro do Movimento Moderno, de como essa relação perdurou e refletiu em diversos atores, movimentos e expressões artísticas. Por fim, voltando-se a Tarsila, adentrará na perspectiva de como Tarsila vivenciou essa relação e quais foram as influências internacionais desses campos aos quais ela obteve trocas e contatos.

O segundo capítulo, “Movimento moderno: rebatimentos brasileiros”, terá o foco voltado para o Brasil, onde haverá a compreensão do contexto político, social e econômico que este apresentava na década de 20, permeando as discussões sobre a modernização no país, ademais, alguns artistas que também figuravam a paisagem em suas obras, como Tarsila passou a se inserir neste movimento e como a artista atuou e vivenciou essa relação no Brasil.

Findando, o terceiro capítulo, “Cidade à óleo: as paisagens de Tarsila”, analisará as obras selecionadas de Tarsila do Amaral, produzidas na década de 20. Serão focadas discussões sobre três paisagens principais: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, que possuem destaques e frequência em suas produções paisagísticas. Será realizada a leitura das obras estabelecendo observando-se aspectos que permitam a realização paralelos com os contextos históricos da época de produção, compreendendo a intenção de leitura de cidade retratada, sua morfologia, pretensões urbanísticas e identificando quais arquiteturas podem ser associadas nas obras selecionadas.



capítulo 1

Capítulo 1:

Arte-arquitetura: entrelaçamentos modernos

A arte, arquitetura e a cidade, estiveram e permanecem conectadas ao longo da história da humanidade. Em diferentes épocas é possível localizar esse entrelaçamento e figurar exemplos. Desde a multiplicidade dos artistas renascentistas, que atuaram em diferentes campos artísticos, dentre eles a arquitetura, também na conexão acadêmica com a inserção da artística da arquitetura na Escola de Belas-Artes, passando pela modernidade com a multidisciplinariedade da Escola de Bauhaus, e continuando na contemporaneidade.

Partindo de uma compreensão inicialmente macro, para posteriormente adentrarmos às obras de Tarsila do Amaral da fase Pau-Brasil, iniciamos identificando o contexto explicitado anteriormente numa escala internacional, para entender como se deu essa relação ao longo dos anos e como os acontecimentos do exterior mais tarde vão atingir Tarsila, consequentemente suas obras.

Para isso, tem-se a construção de um diversificado referencial teórico para este capítulo, dentre eles, a tese de doutorado de Sergio Augusto Malacrida, intitulado *O sistema de ensino belas-artes no curso de arquitetura da École des Beaux-arts de Paris: École des Beaux-Arts de Paris em sua tradição e ruptura: legado de saber e de poder*, defendido no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos, em 2010, onde foi possível compreender como esteve inserida a arquitetura nas Belas-Artes, e como se deu o contexto da época, bem como nomes de artistas que tiveram formação nesta. Também o livro *História da arquitetura moderna*, de Leonardo Benévolo, 2002, que serviu de auxílio para compreensão da construção da cidade moderna e sua consequente arquitetura, identificada em algumas pinturas de paisagem. Ademais, em Giulio Argan, duas obras complementaram a leitura de diferentes épocas: *Clássico e anti-clássico o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel (1999)*, que permitiu uma leitura sobre a cidade renascentistas, e *Arte Moderna (1984)*, trazendo explicações sobre o movimento moderno, seus atores e difusão. Além destes, e como base geral do quesito bibliográfico sobre a artista Tarsila do Amaral contido neste trabalho, tem-se o livro *Tarsila, sua obra e seu tempo (2010)*, de autoria da grande pesquisadora Aracy Amaral, que dedicou anos para a produção desta obra e que traz brilhantemente um material rico e diversificado sobre a artista, sendo vital para a construção da compreensão das vivências pessoais de Tarsila que se refletem em suas obras.

1.1 Plexos da arte, arquitetura e cidade

Durante o desenvolvimento da história da humanidade, a arte e arquitetura estabeleceram laços e definiram parâmetros de relações que oscilam constantemente ao longo dos anos. A visibilidade e classificação dessa relação, tal qual a condição do artista e arquiteto, se modifica conforme época e contexto ao qual se insere.

O período do Renascimento, compreendido em meados dos séculos XIV e XVI, marca o retorno da valorização das soluções empregadas na Antiguidade Clássica, somado ao enaltecimento da figura humana em detrimento da propagação da corrente humanista⁴ e o progressivo declínio da influência dogmática religiosa e mística, ascendendo a racionalidade e a ciência (ARGAN, 1984). Inserido neste pensamento voltado ao homem, nasce também uma nova forma de olhar a cidade:

A cultura humanista propõe, pela primeira vez de forma consciente e orgânica, o problema da cidade, enquanto sede de uma sociedade organizada e expressão visível de sua função. De fato, construiu-se no âmbito da cultura humanista, pela primeira vez após o fim do mundo clássico, uma teoria ou uma ciência da cidade, uma urbanística (ARGAN, 1984. p. 56).

Dentro desse contexto, muitos foram os atores renascentistas que transitaram nas diferentes expressões artísticas e trouxeram contribuições para ambas, evidenciando como a arte, a arquitetura e a cidade estiveram intrinsecamente conectadas.

Para os renascentistas, a arte, a arquitetura e a escultura faziam parte das Artes do Desenho, que conforme autor e posicionamento, havia uma variação de hierarquia nestas, gerando continuamente discussões acerca de qual dentre estas seria a maior das artes do desenho (BYINGTON, 2004).

Felippo Brunelleschi (1377-1446) foi um importante ator do Renascimento que perpassou as três artes e trouxe contribuições grandiosas para o desenvolvimento destas. Italiano, nascido em Florença, atuou como arquiteto, escultor e ourives, recebendo destaque pela destreza de suas soluções arquitetônicas e pela fidedignidade de suas representações em

⁴ “Humanism: a belief system based on the principle that people’s spiritual and emotional needs can be satisfied without following a god or religion” (Humanismo: Um sistema de crenças baseado no princípio de que as necessidades espirituais e emocionais das pessoas podem ser satisfeitas sem seguir um deus ou religião). HUMANISM. In: Cambridge dictionary. Inglaterra: Cambridge University Press, 2021.

desenho. Foi ele o responsável pelo desenvolvimento da técnica de representação em perspectiva, que permitiu aos artistas a apresentação de um desenho mais verossímil, trazendo em proporção matematicamente fundamentada a ilustração com aspectos de tridimensionalidades. Tais preceitos, somente foram descritos e publicados por meio do escultor e arquiteto Leon Battista Alberti (1404 – 1472), no livro *De Pictura* (1435) (Figura 1) (MIGUEL, 2003).

Com a propagação da representação em perspectiva, houve uma revolução representativa não só no campo da arquitetura, por meio de croquis e desenhos técnicos de projetos, mas também na pintura, onde muitos artistas aderiram à figuração de planos, trazendo aspectos de profundidade às obras, utilizada por exemplo por Leonardo Da Vinci (1452-1519) (Figura 2). A representação em perspectiva foi um dos principais fundamentos artísticos desenvolvidos no Renascimento, sendo utilizado até a atualidade, seja nas artes ou representações gráficas técnicas.

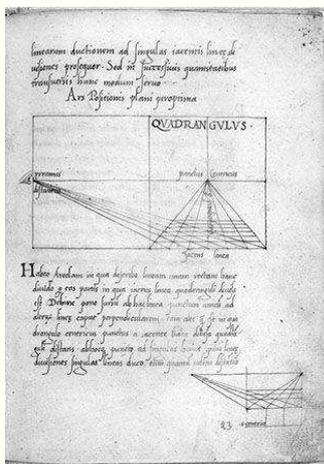


Figura 1: Trecho do livro *De Pictura*. Leon Battista Alberti, 1435.

Fonte:

<<https://whitemarkarts.wordpress.com/posts/page/2/>>



Figura 2: Afresco A última Ceia. É possível observar no fundo da imagem o desenvolvimento de um cenário em ponto de fuga, evidenciando a aplicação da técnica de perspectiva pelo artista. Localizada na Igreja de Santa Maria delle Grazie em Milão, Itália. De autoria de Leonardo Da Vinci, no período de 1495-1498.

Fonte:

<<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/ultima-ceia-simbolos-ocultos-no-famoso-quadro-de-da-vinci.phtml>>

⁵ “Leonardo di Ser Piero da Vinci (pron.), ou simplesmente Leonardo da Vinci (Anchiano, 15 de abril de 1452 — Amboise, 2 de maio de 1519), foi um polímata nascido na atual Itália, uma das figuras mais importantes do Alto Renascimento, que se destacou como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico.. Leonardo frequentemente foi descrito como o arquétipo do homem do Renascimento, alguém cuja curiosidade insaciável era igualada apenas pela sua capacidade de invenção. É considerado um dos maiores pintores de todos os tempos e como possivelmente a pessoa dotada de talentos mais diversos a ter vivido.” LEONARDO DA VINCI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021.

Outro evidente exemplo do entrelaçamento das artes no Renascimento se dá com Michelangelo. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), foi pintor, escultor e arquiteto italiano, consagrado pelas surpreendentes obras que executou, sendo admirado em vida e ainda na contemporaneidade:

... para que [Michelangelo] não tivesse eventualmente que procurar outro mestre para colocar as figuras feitas por ele, a natureza doou-lhe tão completamente a ciência da arquitetura para que, sem necessitar de outrem, pudesse por si mesmo dar lugar honrado e conveniente a estas e aquelas imagens formadas por ele; de maneira que, merecidamente, ele deve ser chamado de escultor único, pintor supremo e excelentíssimo arquiteto, ou melhor, verdadeiro mestre da arquitetura (VISARI, 1550).

Michelangelo também deu continuidade aos preceitos de perspectivas de Brunelleschi, evidentes em suas pinturas, afrescos (Figura 4) e projetos arquitetônicos (Figura 3). O artista renascentista apresenta-se como multitalento, atuando nas três artes do desenho. É possível perceber em seus traços os ornamentos detalhados das edificações, que ganham vida e profundidade quando acrescidos de coloração em seus afrescos (Figura 4).

Não somente nestes atores a pluralidade de desenvolturas estava presente, mas comumente artistas e arquitetos permutavam tarefas, o que tornavam as arquiteturas verdadeiras obras de arte⁶ e trouxeram também para as obras de arte representações arquitetônicas, seja em escala de paisagem urbana, edificações ou mesmo ambientes internos. A representação da arquitetura e cidade no campo artístico é recorrente e contínuo, e a relação entre as artes contribuem para a troca entre ambas.

⁶O arquiteto e pintor Giorgio Vasari (1511-1574) considerava que a pintura e a escultura estavam a serviço do edifício, como ornamento. A arquitetura, pois, estaria a serviço das outras duas artes, como uma receptora das obras de arte (BYINGTON, 2004).

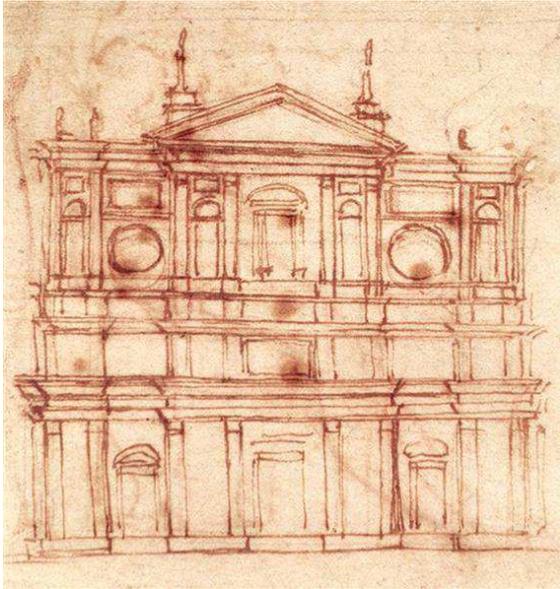


Figura 3: San Lorenzo, fachada. Florença, Itália. Michelangelo, 1517.

Fonte:

<<https://www.pivada.com/en/michelangelo-buonarroti-first-architectural-works>>

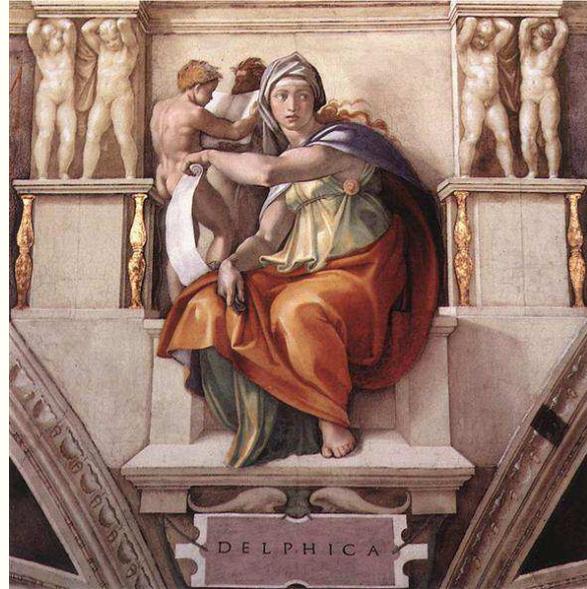


Figura 4: Recorte de Teto da Capela Sistina: A Sibila Délfica. Nela é possível perceber o uso da técnica de perspectiva em seus detalhes de ornamentos. Capela Sistina. Michelangelo, 1509. Fonte: <<https://brightside.me/creativity-art/16-baffling-facts-about-the-sistine-chapel-murals-that-even-tour-guides-might-not-know-776310/>>

De forma concisa, a inserção da arquitetura no campo das artes perpetuou-se, mais tarde adentrando em relações acadêmicas com a criação da Escola de Belas Artes de Paris (*École des beaux arts*) em 1648, inicialmente chamada de Academia Real de Belas Artes (*Academie Royale des Beaux-Arts*). Começou com a Real Academia de Pintura e Escultura, criada pelo Cardeal Jules Mazarin (1602-1661), primeiro ministro do governo, sendo financiada e apadroadada pelo rei Luis XIV (1638-1715), que esteve à frente do governo absolutista francês de 1643 a 1715. Com a ascensão do poder da Academia, outras foram criadas ao longo dos anos: Dança (1661), Literatura (1663), Ciências (1666), Música (1669) e Arquitetura (1671) (MALACRIDA, 2010).

A Academia, foi uma instituição pautada na antiguidade clássica greco-romana tendo como base os ideais de virtude e glória. Esteve intrinsecamente conectada com o contexto social e político das épocas as quais perpassou, sendo sinônimo de poder e destaque. A própria criação da Academia, foi para Luís XIV um instrumento de propagação de autonomia do rei. As especialidades moviam-se para propagar as façanhas reais por meio da construção de edificações imponentes, representação de retratos, registros de batalhas, ornamentos decorativos, entre outros elementos. Sempre cercado de artistas, Luís XIV se tornou um dos soberanos mais poderosos da Europa, recebendo destaque na história como maior patrono das artes (DURANT, 1963, p. 77).

Tendo em vista a elitização que circundava a academia, derivada dessa relação de hierarquia e poder que emanava, a própria inserção nesta se dava de forma seletiva e dificultada. Ser um aluno na *École dex beaux arts* era sinônimo de sucesso e prestígio social. Ficou conhecida como uma escola extremamente exigente, com alto padrão de ensino e avaliação, onde somente os melhores candidatos seriam selecionados e permaneceriam. A escola não cobrava taxas, por isso esteve aberta não só aos franceses, mas a qualquer estrangeiro apto para esta. Os alunos Belas-artes também eram submetidos ao concurso *O Grande Prêmio de Roma*⁷ como avaliação final, e o aluno aprovado era premiado com um período de 5 anos na Itália, aperfeiçoando os conhecimentos aprendidos na academia. Pelos conjunto de fatores social, políticos e educacionais, a *École dex beaux arts* passou a ser a principal escola de arte do mundo, transpassando também os limites franceses, e estabelecendo outras unidades em diversos países (MALACRIDA, 2010).

Os princípios adotados nas Belas-artes, o ideal de beleza e a afirmação do gosto pelo clássico, esteve presente em todas as ramificações artísticas que esta continha. Eram artistas direcionados à produção de obras elitistas e por vezes convencioneados à exclusão social. Diante disso, muitos foram os artistas que passaram pela Academia que obtiveram ascensão social em suas carreiras (MALACRIDA, 2010).

A relação entre as artes, além de convergirem nos princípios base da academia, conectava-se em suas produções como resultado da adoção de tais requisitos. Somados aos contextos políticos de produção e intenção dos artistas, além de suas experiências pessoais, as obras são reflexos de épocas.

Dentre os artistas que obtiveram formação na Escola de Belas-artes de Paris, é válido ressaltar a continuidade de técnicas desenvolvida no período do Renascimento, como o tratado de perspectiva citado anteriormente, mesmo com a progressão e desenvolvimento de novas técnicas. Além disso outra recorrência que se pode confirmar é a presença da temática de representação arquitetônica e urbana em suas obras. Como veremos, a paisagem representada está presente em diferentes épocas, técnicas, colorações e materiais, trazendo imagens urbanas e rurais que refletem os cenários dos contextos

⁷ “O Prix de Roma (Prêmio de Roma) foi uma bolsa de estudo destinada a estudantes das artes e atribuída pelo governo francês a jovens artistas que se distinguiram na respectiva categoria. Foi criado em 1663 durante o reinado de Luís XIV de França. Era uma bolsa anual destinada a artistas promissores (pintores, escultores e arquitetos) que comprovavam o seu talento e arte através de uma competição com eliminatórias muito exigentes. O prestigioso prêmio foi suprimido em 1968 por André Malraux, o Ministro da Cultura da França”. PRIX DE ROMA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019.

figurados. A conexão entre arte e arquitetura está não somente na sua inserção na academia de Belas-artes, mas se concretiza na figuração paralela destas que transpassa gerações.

Cabe destacar, então, alguns artistas que tiveram formação na Escola de Belas-artes de Paris e que trazem exemplos concretos desta continuidade. O pintor francês neoclássico Jacques-Louis David (1748 - 1825) é fruto dessa Escola e trazia em suas obras o impacto das cenas representadas, notável em cenários despovoados (Figura 5), exibindo formações urbanas e soluções arquitetônicas, identificáveis pelas tipologias medievais figuradas, expressas na imagem da torre e muralha, margeada por um cenário aquático, localizado na cidade de Roma (Itália), sob o rio Tibre.

A arquitetura faz-se presente também na figuração de momentos históricos da França, como em sua obra *A coroação de Napoleão* (Figura 6), que além de expor detalhes emotivos e vestimentas que caracterizam a época retratada, apresenta ao fundo ornamentos interiores da edificação. Nota-se a presença de imponentes pilares neoclássicos, com aspecto de materialidade em mármore, coroados por arcos romanos, situando o porte hierárquico que o ambiente receptor da cena possuía. A sala com seu pé direito alto, sugere a localização em amplo cômodo, possuidor provável de outros pavimentos superiores à sua margem, como é possível observar na localização de espectadores em um nível mais elevado ao fundo. Repleto de ornamentos, cortinas exuberantes e esculturas, o ambiente também possui acima da escadaria uma espécie de altar-mor, onde a figura clerical se encontra sentada à frente. Diante de tais caracterizações, somada à presença do símbolo episcopal localizado no lado superior esquerdo da tela, sugere-se a localização provável do evento em edificação religiosa. Os detalhes da obra refletem o cuidado e a intenção do artista em evidenciar um cenário realista, que emana a imponência da cena apresentada. De forma geral, é notório como a presença do cenário, urbano ou arquitetônico, ajuda na compreensão do contexto expressado e da intenção do autor em divulgar um momento histórico marcante, com teor propagandístico e intencionando a demonstrar o poder do governante. Mesmo não sendo uma cena fidedignamente representada, pautada na intenção da memória do momento, a construção da imagem busca ambientações realistas.



Figura 5: View of the Tiber and Castel St. Angelo. Jacques-Louis David, 1776.

Fonte: < <https://www.wikiart.org/en/jacques-louis-david/view-of-the-tiber-and-castel-st-angelo-1776>>



Figura 6: A coroação de Napoleão. Jacques-Louis David, 1807.

Fonte: < <https://www.wikiart.org/pt/jacques-louis-david/a-coroacao-de-napoleao-1807>>

Mais tarde, artistas impressionistas como Alfred Sisley (1839 – 1899) e Pierre-Auguste Renoir (1841 – 1919) também com passagem pela Escola de Belas-artes, trouxeram em suas obras a representação da paisagem urbana e concomitantemente da arquitetura (Figuras 8 e 12). Renoir traz na sua pintura a paisagem parisiense da *Pont Neuf*, obra bastante presente em diferentes representações e autores. O ponto turístico que atrai olhares e inspirações foi também representado por Henri Martin (*The New Bridge and Dalbade*, séc. XIX-XX), Pierre-Jacques Pelletier (*Le Pont Neuf, Paris*, séc. XIX-XX), Camille Pissarro (*The Pont Neuf*, 1902), Albert Marquet (*The pont neuf*, 1906) (Figura 9) , Tarsila do Amaral (*Pont Neuf*, 1923) (Figura 10), entre outros.

A ponte, como figura central, abre caminhos para a cidade clássica em sua proximidade, identificáveis em Renoir (Figura 8) nas tipologias arquitetônicas haussmannianas ao fundo. A reincidência da representação de tal cenário, exalta a atenção voltada à cidade pós reforma urbana de Georges-Eugène Haussmann, na qual houve demolição em massa e reconfiguração da cidade após Napoleão III nomeá-lo como prefeito de Paris e responsável pela obra, em 1853 (CASTEX; PANERAI; DEPAULE, 2013).



Figura 7: Cartão postal, *Pont Neuf*. Paris. S/a.
Fonte: <<https://www.geneanet.org/cartes-postales/view/7752086#0>>



Figura 8: *Pont Neuf*. Pierre-Auguste Renoir, 1872.
Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/pont-neuf-1872>>

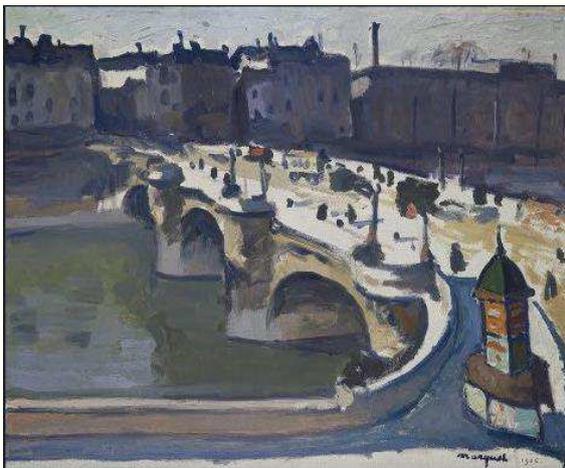


Figura 9: *The Pont Neuf*. Albert Marquet, 1906.
Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/albert-marquet/the-pont-neuf-1906>>

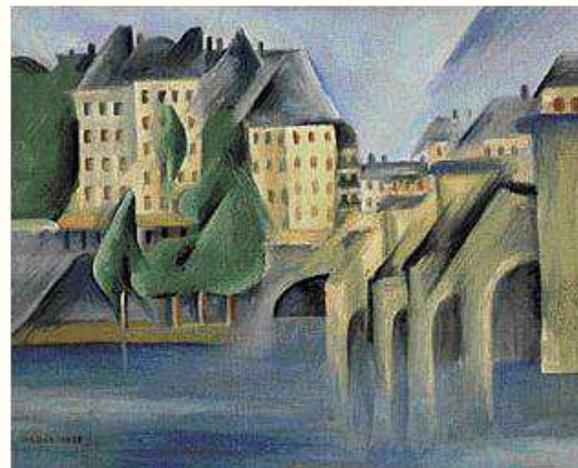


Figura 10: *Pont Nuef*. Tarsila do Amaral, 1923.
Fonte: Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Em Alfred Sisley, a paisagem urbana se apresenta como tema recorrente. A presença da figuração urbana e suas formações refletem a paisagem como inspiração e pode proporcionar uma leitura de tipologias no cenário da época, expressando por exemplo em sua obra *Bridge at Villeneuve-la-Garenne* (Figura 12) a aldeia de Villeneuve-la-Garenne sob o Rio Sena. Traz tipologias mais simples, quando comparada às arquiteturas retratadas por Renoir (Figura 10), permitindo então uma distinção de porte entre os cenários urbanos representados.

A ponte em destaque na obra, recorda o contexto do século XVIII onde uma das principais preocupações dos governantes era a construção de sistemas de comunicações, como estradas e canais, que passaram a requerer cada vez mais a presença de pontes, tornando os projetos mais trabalhosos. Houve também um aperfeiçoamento de métodos de

construção em madeira e pedra, além do emprego de novos materiais: o ferro e a gusa. Um dos usos iniciais do ferro consistiu na utilização em funções acessórias, como uso em correntes e tirantes nas construções de pedra de corte, semelhante ao observado na obra de Sisley. Mais tarde, as aplicações se tornaram mais complexas conforme avanços tecnológicos, chegando a realizar construções inteiramente de ferro. Na França também se desenvolvia um aperfeiçoamento no uso de pedra de corte, buscando o mais alto grau de perfeição, servindo os construtores franceses de exemplo para toda Europa (BENEVOLO, 2001).

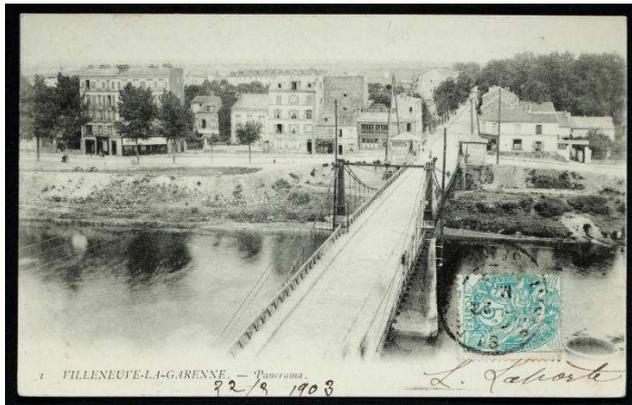


Figura 11: Bridge at Villeneuve-la-Garenne. França, 1903.

Fonte: < <https://www.annuaire-mairie.fr/photo-villeneuve-la-garenne.html> >

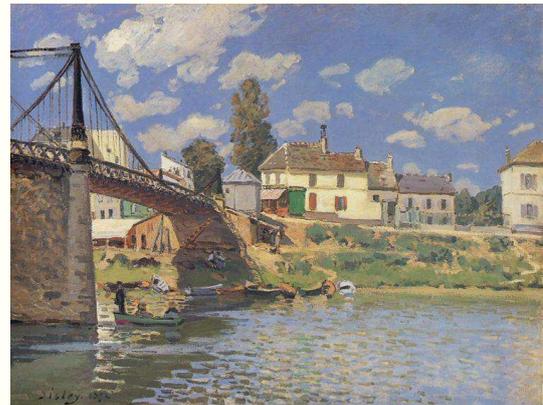


Figura 12: Bridge at Villeneuve-la-Garenne. Alfred Sisley, 1872.

Fonte: < <https://www.wikiart.org/en/alfred-sisley/bridge-at-villeneuve-la-garenne-1872-1> >

Ademais, cabe destacar o pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), aprendiz de Jacques-Louis David, citado anteriormente, com o qual também possuía grau de parentesco. Este atuou em diferentes áreas além da pintura, como desenhista, gravador, professor, decorador, cenógrafo. Com formação contígua na Escola de Belas-artes de Paris, também estudou fortificações na Escola de Pontes e Rodovias (École de Ponts et Chaussée), onde mais tarde foi professor de desenho. Atuou também com arquitetos renomados na ornamentação de edifícios públicos e particulares (LEENHARDT, 2013).

Em 1816, ele integrou a Missão Artística Francesa⁸⁴, que veio ao Brasil intencionada instalar a primeira Academia de Arte. No Brasil, Debret ensinou pintura histórica na Academia

⁸⁴Em 26 de março de 1816 aporta no Rio de Janeiro um grupo de artistas franceses, liderados por Joachim Lebreton (1760-1819), secretário recém-destituído do Institut de France. Acompanham-no o pintor histórico Debret (1768-1848), o paisagista Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e seu irmão, o escultor Auguste-Marie Taunay (1768-1824), o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850) e o gravador de medalhas Charles-Simon Pradier (1783-1847). O objetivo é fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.” MISSÃO Artística Francesa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021

Imperial de Belas Artes (1826), participou de projetos de ornamentação de ruas da cidade do Rio de Janeiro, e paralelamente realizava viagens em visita a diversas cidades do país. Durante sua estadia, o Brasil foi temática de inúmeras de suas obras, seja na paisagem natural, urbana, retratos da escravatura ou representações de acontecimentos históricos. Mais tarde, algumas de suas aquarelas executadas durante a missão foram reunidas e publicadas na obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, entre 1834 e 1839 (LEENHARDT, 2013).

Debret é sinal do intercâmbio de tradições da Escola de Belas Artes de Paris para o Brasil, onde perpetuou a produção de obras também com figurações de paisagens urbanas e elementos arquitetônicos (Figuras 13 e 14). Trouxe consigo a imagem de um Brasil colonial, marcado pela arquitetura europeizada, edificada pelas mãos de africanos escravizados.

O pintor, apesar de não ter visitado boa parte dos locais brasileiros retratados e não ter tido contato com esses povos “exóticos” que representou, constrói um cenário arquitetônico detalhado, certamente inspirados em locais que presenciou, não necessariamente os mesmos da obra (LEENHARDT, 2013). É possível notar o destaque da materialidade da cena, onde ambas (Figura 13 e 14) apresentam o calçamento em pedra e telhados compostos de telhas cerâmicas. Em *Calçadores* (Figura 13) pode-se supor ao fundo, a presença de um pátio no espaço, a partir da disposição das construções. As colorações em branco e azul, e o formato e disposição das esquadrias, trazem as características de uma arquitetura colonial, presente em ambas as obras. Enquanto na Figura 13 vê-se uma maior densidade construtiva, na Figura 14 pode-se observar uma imagem mais rural, identificáveis pela maior presença vegetativa e a presença de campos de cultivo no lado esquerdo da obra.

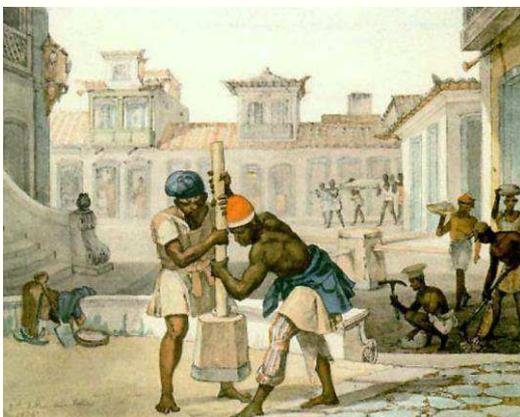


Figura 13: Calçadores. Jean-Baptiste Debret, 1824.

Fonte:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Debret_-_Cal%C3%A7adores,_1824.jpg>



Figura 14: Ponte de Santa Ifigênia. Jean-Baptiste Debret, 1827.

Fonte:<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra/61235/ponte-de-santa-ifigenia>>

Permanecendo conectados aos contextos políticos e sociais de sua época, como visto em suas obras, mais tarde os artistas tiveram novamente que adentrar em uma nova perspectiva e enfrentar novas realidades, dentre elas o abandono das tradições clássicas da academia. A primeira guerra mundial (1914-1918), trouxe grande impacto e acabou voltando a atividade dos arquitetos em detrimento das suas, suprimindo a dos artistas pela limitação de sua expressividade, além de interferir no curso das pesquisas desenvolvidas, pondo-as em função de avanços para poderio na guerra (BENEVOLO, 2001).

Com o fim do conflito, o mundo se viu em estado de destruição de edificações ao mesmo tempo que houve uma retomada no crescimento populacional urbano: estava agora intensificado o problema de falta de moradia. A partir disso, com a alta demanda, o Estado e as instituições públicas passam a ser os principais responsáveis pelas construções, alterando, pois, a clientela dos arquitetos. Onde antes havia mais atividades voltadas para projetos unitários, agora existem mais propostas de coletividade e escala urbana, como bairros e conjuntos habitacionais. A guerra foi também fator que impulsionou o desenvolvimento de tecnologias como os transportes e manufaturas de metal. No pós-guerra, o uso do concreto também passa a ser generalizado (BENEVOLO, 2001).

A pressão em repensar o mundo a partir dos impactos sofridos e da nova realidade encontrada, fez com que artistas revisitassem seus princípios e conceitos, fazendo inflamar o Movimento Moderno. Antes mesmo da Guerra, os objetivos primordiais do movimento já haviam sido traçados que seriam: alinhar-se culturalmente aos processos técnicos, econômicos e sociais que a Revolução Industrial proporcionou, buscando qualificar e controlar os feitos, também visando suportar à opressão quantitativa (BENEVOLO, 2001).

Em conclusão, a guerra não modifica os termos do debate cultural, mas torna mais aguda a sensibilidade para distinguir a forma da substância e mostra a necessidade de se repensar radicalmente muitos daqueles termos, para que os problemas recebidos em herança adquiram um significado real. Faz compreender, sobretudo, que as soluções não podem ser encontradas de uma vez por todas na teoria - e, portanto não pode bastar o fato de serem formuladas por um grupo restrito de pessoas -, mas devem ser verificadas na prática, envolvendo todos os interessados, e adaptadas à mutação das circunstâncias com um esforço contínuo, sem pausas. (BENÉVOLO, 2001. p.392.)

Muitos foram os protagonistas do movimento moderno que acabaram pausando sua carreira durante a guerra e retomando posteriormente com uma perspectiva revisitada, como traz o arquiteto Gropius:

A plena consciência de minha responsabilidade como arquiteto baseada em minhas próprias reflexões, foi em mim determinada como resultado da Primeira Guerra Mundial, durante a qual minhas premissas teóricas tomaram forma pela primeira vez. Após aquele violento abalo, cada ser pensante sentiu a necessidade de uma mudança de frente intelectual. Cada um, dentro de sua esfera particular de atividade, desejava dar sua contribuição para superar o desastroso abismo aberto entre a realidade e o ideal (GROPIUS, W. 1935. p. 48.).

Dentro dessa realidade, veremos como mesmo enfrentando contextos diferentes e anunciando novos pensamentos, os artistas modernos deram continuidade, de forma repensada, na relação das artes com a arquitetura e a cidade. Compreender como se deu o movimento, quais eram suas características e entrelaçamentos, e exemplos de integrantes que trouxeram a representação da arquitetura e cidade em suas obras.

1.2 Arte-arquitetura e o movimento moderno internacional

Com o enfraquecimento da valorização às tradições clássicas, ascendeu na última década do século XIX e na primeira década do século XX o movimento artístico, arquitetônico e literário conhecido como Modernismo, intencionado a acompanhar o desenvolvimento econômico-tecnológico da civilização industrial (ARGAN, 1992).

De modo geral, o movimento moderno apresentou tendências ao rompimento do uso dos modelos clássicos, tanto na abordagem temática como na lógica do estilo empregado. Ansiavam por uma relação mais aproximada entre as três grandes artes (arquitetura, pintura e escultura), e na utilização destas em diferentes ramos da produção econômica. Além disso, nutriam o desejo de desenvolver uma linguagem internacional ou europeia (ARGAN, 1992).

Assim como grandes transformações históricas, o movimento moderno teve uma ampla participação individual e coletiva, e, portanto, não é possível situar seu nascimento em um único local ou ambiente cultural. O que se pode afirmar com um pouco de segurança é que

atingiu uma coerência a partir de 1927, quando é possível identificar uma linha comum de trabalho entre os participantes, integrantes de uma ampla rede de trocas (BENÉVOLO, 1998).

O novo movimento não pode ser etiquetado como a mais recente das tendências que se alternam a curtos intervalos de tempo, mas testemunha uma mudança num nível mais profundo, que atua sobre o conjunto das tendências imprimindo-lhes um novo rumo e uma nova exigência de se confrontarem a fim de fazer frente às necessidades de um mundo radicalmente transformado (BENÉVOLO, 1988. p.403).

O ímpeto de expressão empregado em formas, cores e emoções exalava a intenção de seu espírito utópico. Ao caminhar, o movimento foi acompanhado pela experimentação de novas técnicas, materiais e processos, que coincidiram com o desenvolver da ascensão de novos materiais e instrumentos na construção civil, assim como a chegada de novas tecnologias como: telefone (1876), radio (1887), automóveis (1886), que passaram a gerir um comportamento social diferenciado, mudando até mesmo a forma de planejar a cidade para compatibilizar-se a esses novos hábitos. O progresso tecnológico da época não somente causou tais mudanças, mas acabou possibilitando o desenvolvimento de máquinas fatais, responsáveis pelos massacres vivenciados durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o que mais tarde também se tornou temática influenciadora de novas abordagens artísticas e atitudes incisivas de parte dos artistas modernos. Posteriormente, o Modernismo ramificou-se em diferentes vanguardas artísticas, definidas pela diferenciação de estilo, técnicas e intenções, podendo ser observada no Cubismo, Expressionismo, Futurismo, Construtivismo, Neoplasticismo, Surrealismo, Pop Art, entre outros diversos. (HOGDE, 2019).

No início do pós-guerra, nascem do cubismo outros movimentos que inspirados em sua poética precisa e universalmente comunicável, propõe superar a comum classificação das artes e a exercer a arquitetura. O purismo, advindo daí, surge inicialmente com as ideias do pintor Amédée Ozenfant, elaborando seus princípios entre 1915 e 1917, na revista *L'élan*. Mais tarde, em 1918, se agregou Charles Edouard Jeanneret (conhecido posteriormente como Le Corbusier) e contribuiu com a publicação do manifesto do novo movimento: *Après le cubisme* (Depois do cubismo) (BENEVOLO, 2001).

Segundo os dois artistas, o cubismo reconstituiu a capacidade de apreender, no turbilhão de formas confusas e aproximadas do mundo circunstante, as formas simples e "puras", que constituem a fonte primária das sensações estéticas. A simplificação que se deseja instaurar nas imagens artísticas é um caso particular do espírito de

construção e de síntese que deve orientar todas as manifestações de nossa época industrial, da literatura à ciência e às aplicações técnicas (BENÉVOLO, 2001. p.394).

As tensões pós-guerra provocaram uma dualidade de pensamentos nos movimentos de vanguarda, onde ou perde-se a fé no arranjo teórico e volta a experiência artística ao puro ativismo, ou procura-se construir uma nova base de alcance. Tais sentimentos de reviravoltas eram a parte “mais visível” da vanguarda pós-bélica, sendo para muitos a quintessência da arte moderna. Porém, outra parte do movimento tende a motivar racionalmente sua ação inovadora, são debates que duram além das momentaneidades e que são importantes para a construção da sociedade contemporânea, repensando o que pode ser mantido e o que precisa ir, e é a partir dessa linha que caminha a arquitetura moderna (BENEVOLO, 2001).

A Revolução Industrial impulsionou uma diferente ocupação populacional nas cidades. Os locais de concentração de indústrias, trouxeram um grande contingente habitacional em suas proximidades, o que provocou um aumento desmesurado na população. A ocupação desordenada e fruto de baixa qualidade de vida, era gerada pelas más condições e remuneração de trabalho, tendo em vista que os recém-chegados são principalmente os operários das indústrias e estes dependiam da livre iniciativa para habitar. Daí, suas residências passam a ser fruto dos grupos de especulares, que constroem habitações que mal servem para morar. Não há preocupação com higiene, iluminação e conforto, são casas de um andar que suprir a necessidade de apenas estar ‘de pé’ (BENEVOLO, 2001).

Com os problemas da cidade industrial se somando, entre 1830 e 1850 nasce a urbanística moderna, visando resolver os problemas gerados por esse modelo. Passam a rever conceitos e legislações urbanas, a fim de atualizar conforme necessidades novas. Assim, a urbanística moderna volta-se principalmente a solucionar duas urgências: implementar medidas higienistas objetivando remediar as carências sanitárias e a necessidade de dispositivos vinculantes às novas tecnologias, como criação de vias e implementação de ferrovias (BENEVOLO, 2001).

Durante a Primeira Guerra o ramo da construção civil passou por uma queda, contrastante quando comparada ao desenvolvimento crescente da primeira década do século. Ao passo que se retornaram as atividades construtivas, o ambiente encontrava-se diferenciado diante de uma nova situação social, política e econômica. Passa-se a ter atenção à uma nova logística de cidade, novos anseios populacionais, novas técnicas construtivas. O progresso vivenciado pelas indústrias durante o impulsionamento da produção bélica para a guerra,

gerou uma mecanização de serviços, expansão da população urbana, a necessidade do bom funcionamento dos setores e de uma qualidade de vida pra população que vinha de enfrentando períodos de tensão. Diante disso, o papel do arquiteto, antes de um ser construtor, pautado nos conceitos clássicos tradicionais, se modifica radicalmente, pois em meio às necessidades da cidade e da população, ele deve ser antes de tudo um urbanista, projetar o espaço urbano (ARGAN, 1992).

A partir de tais preceitos, a arquitetura moderna incitou-se a priorizar o planejamento urbano, em detrimento do projeto arquitetônico, adotou estratégias racionalistas para emprego de soluções, vislumbrando o maior aproveitamento e economia de materiais, utilizando técnicas construtivas pré-fabricadas, em concomitância com a produção industrial da época e desejando o “máximo de economia” do solo utilizado e na construção. As aplicações racionais se davam com planejamentos sistematizados em busca da melhor conectividade entre causa e efeito no emprego de repertórios projetuais. A luta da arquitetura moderna foi então pautada principalmente por uma luta política, em detrimento ao ambiente que foi desenvolvida, inserida nos conflitos ideológicos entre progressistas e reacionários, onde o desejo moderno de mobilização de uma melhor sociedade, tornou-se mais tarde alvo de perseguição e repressão por parte dos reacionários (ARGAN, 1992).

Como na arte, a arquitetura moderna também apresentou ramificações, distinguíveis a partir de suas apresentações de formulações problemáticas, e ligações com questões sociais e políticas específicas. Pode-se então perceber algumas correntes formadas no movimento: o racionalismo formal, centrado na França e tendo como frente o arquiteto Le Corbusier; racionalismo metodológico-didático, centrado na Alemanha, tendo como frente Walter Gropius; racionalismo ideológico, do Construtivismo soviético; racionalismo formalista, do Neoplasticismo holandês; racionalismo empírico, centrado nos países escandinavos, tendo como expoente máximo Alvar Aalto; e um racionalismo orgânico americano, predominantemente exaltado em Frank Lloyd Wright (ARGAN, 1992).

É possível perceber que o movimento moderno, como um todo, incitava o desejo de mudança social e urbana, que se expressavam em suas vanguardas e correntes distintas, cada qual com suas exíguas caracterizações. A união entre as artes propõe a multiplicidade de manifestações que proporcionam uma grande adesão de variados atores, profissionais, artistas. O “voltar-se à cidade”, se faz presente no entrelaçamento das artes e mostra-se elo comum entre o artista e arquiteto.

No campo das artes plásticas, a cidade se apresentou também na pintura, perpetuando o que anteriormente foi apresentado durante o Renascimento com a presença das obras de temática urbana, expressando arquitetura e cidade da época. Desta vez, diferentemente da figuração mais realista empregada no Renascimento, o movimento moderno traz o rompimento com a tradição clássica, voltando-se à se inserir na nova realidade econômica política e social, dentro disso desenvolveu o uso de novas técnicas e representações, com suas peculiaridades que permitem uma mescla de realidade e ficção por parte dos artistas. Cada corrente artística ramificada do modernismo proporcionou diversificadas representações, que perpassam a dinâmica do jogo de cores e formas.

Um expoente nome e um dos precursores da corrente impressionista, Camille Pissarro (1830-1903), é um exemplo exímio de figuração da arquitetura e cidade em suas obras. Nascido em território estadunidense, porém vivendo boa parte de sua vida na França, Camille retratou em muitas de suas obras o cenário urbano francês (Figuras 15, 16, 17 e 18) realçados pelas pinceladas rápidas de cores e a captação dos efeitos transitórios da luz, técnicas características da corrente, expressadas abundantemente na representação de paisagens e cenas cotidianas. Participou ativamente de trocas artísticas com outros grandes nomes do impressionismo ao qual teve contato, como Paul Gauguin, Pierre-Auguste Renoir, Johannes Vermeer e Hippolyte Petitjean (HOGDE, 2019).

Em suas pinturas, é possível perceber detalhes representativos que trazem ao espectador uma sensação de transporte à cena da obra, como verdadeiras janelas. A vivacidade na presença dos transeuntes nas pinturas, exalam a efervescência do ambiente durante o contexto de inspiração e observação pré execução. A cidade de Paris, apresentada por Pissarro, é facilmente identificável por suas tipologias haussmanianas e seus largos boulevards. É possível também notar outros edifícios imponentes, como a catedral gótica observada ao fundo na obra *Sunlight, Afternoon, La Rue de l'Épicerie* (Figura 17).

Tal arquitetura haussmaniana perceptível na obra foi instaurada após em 1848 assumir Napoleão III ao governo francês com o apoio do exército e prestígio popular. Nessa época a reforma urbana configurava um papel de instrumento de poder. A partir de 1853, inicia-se um grande projeto de reforma em Paris, liderado por Georges Eugène Haussmann, a convite de Napoleão. A cidade abrigava cerca de um milhão de habitantes e possuía problemas em compatibilizar suas infraestruturas à essa população. Seu centro já não comportava tantos transeuntes, as ruas não eram compatíveis ao trânsito, e as antigas construções não se encaixavam nos padrões higiênicos necessários à cidade industrial. Haussmann executou os projetos num período de 17 anos, entre eles: obras viárias, construções de prédios

administrativos, moradias, parques, instalações hidráulicas, redes de esgoto, iluminação, transporte público. Houve grande demolição de antigas ruas medievais e substituição por vias arteriais espaçosas e retilíneas, que favoreceriam a passagem de tropas do exército (BENEVOLO, 2001).

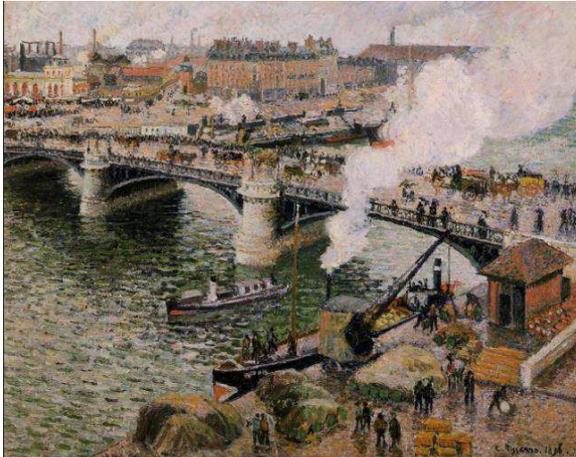


Figura 15: The Pont Boieldieu, Rouen, Damp Weather. Camille Pissarro, 1896.
 Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/camille-pissarro/the-pont-boieldieu-rouen-damp-weather-1896>>



Figura 16: Boulevard Montmartre Afternoon, Sunlight. Camille Pissarro, 1897.
 Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/camille-pissarro/boulevard-montmartre-afternoon-sunlight-1897>>



Figura 17: Sunlight, Afternoon, La Rue de l'Épicerie, Rouen. Camille Pissarro, 1898.
 Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/camille-pissarro/sunlight-afternoon-la-rue-de-l-epicerie-rouen-1898>>

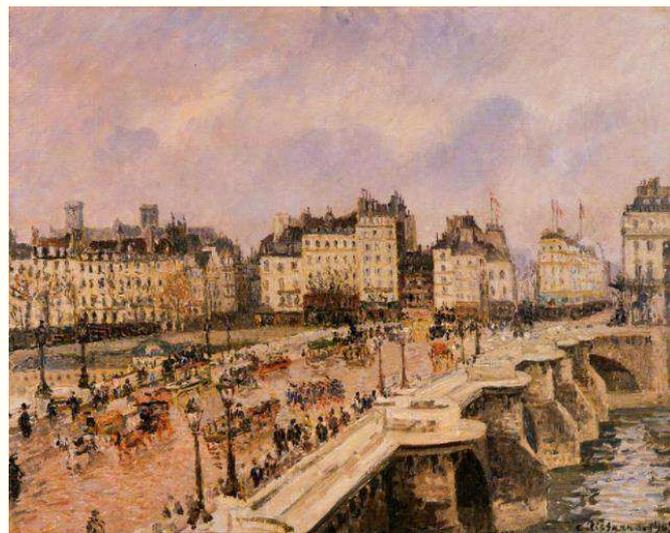


Figura 18: The Pont Neuf. Camille Pissarro, 1902.
 Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/camille-pissarro/the-pont-neuf-1902-1>>

Não somente no impressionismo a temática arquitetônica e urbana se faz presente, mas aparece de forma abundante em outras correntes. Por exemplo, inseridas no pós-impressionismo podemos notar as obras do pintor francês Edouard Cortes (1882 – 1969), retratando em diferentes horários e estações climáticas as peculiaridades urbanas (Figuras 19 e 20). A corrente que trazia uma maior liberdade temática, quando comparada ao impressionismo, ressalta o uso de cores e formas, trazendo representações do mundo visível e tendenciando também ao desenvolvimento de ideias abstratas. Em meio a diversificadas refrações luminosas impulsionadas pelas pinceladas imprecisas, a cidade é complemento ao fundo das cenas, trazendo, assim como Pissarro, as formatações urbanas parisienses, notórias nas largas ruas projetadas por Haussmann. Numa escala mais aproximada da rua, diferentemente de Pissarro, Cortes põe o espectador como participante da travessia e vivente da cidade. Ao seu olhar, é possível perceber as fachadas térreas das edificações e as carruagens que transitavam as ruas na época do pintor, sendo um elemento que auxilia, pois, a distinguir a obra de produções contemporâneas. Nos ambientes iluminados no térreo das edificações (Figura 19) é possível sugerir a presença de comércio, identificando então tipologias de uso misto na rua, fator certamente atrativo para a vitalidade representada no local.



Figura 19: St.Denis. Edouard Cortes, 1925.
Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/edouard-cortes/st-denis-7>>



Figura 20: Quay du Louvre. Edouard Cortes, 1925.
Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/edouard-cortes/quay-du-louvre-4>>

Mesmo em meio ao avanço do abstracionismo, a presença da cidade e da arquitetura se perpetuou, agora com uma representação mais ficcional e sentimentalizada. Com o emprego de cores não convencionais e linhas distorcidas, no fuvismo de Georges Braque (1882-1963) podemos perceber formações urbanas e tipologias arquitetônicas. A obra *The Estaque* (Figura 21) traz uma visão de cidade portuária, identificável pela retratação da água e grande

quantidade de barcos, margeada por casas não alinhadas, sugerindo a presença de um traçado orgânico. Pode-se perceber a distinção de tipologias arquitetônicas por parte do autor a partir edificações com diferentes gabaritos, além de, ao fundo, ser possível notar um elemento verticalizado, provavelmente caracterizado com torre de edificação religiosa, localizada ao alto do ambiente urbano representado.

A temática urbana teve continuidade em suas obras, mesmo com a transição de estilo para o Cubismo, enfatizando a geometrização e regularidade dos traços. Em *Viaduct at L'Estaque* (Figura 23), Braque retrata o bairro de L'Estaque, localizado em Marseille, na França, o mesmo retratado na obra anterior (Figura 21). O elemento principal, o viaduto ferroviário, está presente na parte superior da obra, trazendo evidente marcações de suas arcadas de sustentação. Abaixo, a disposição escalonada das edificações, da atenção à topografia do local, sugerindo a localização da cena em terreno de declive. Há um contraste evidente entre as cores das construções e das vegetações, sendo perceptível a intenção do autor em trazer atenção ao verde do local. As tipologias arquitetônicas, embora não detalhadas, possuem abrangentemente telhados com duas águas, a julgar pelo ano de execução, certamente em telhas cerâmicas, como é possível confirmar na Figura 24, certamente constituídas de uso. À distância, o espectador pode associar a construção da cena a uma formação montanhosa, onde os telhados edificadas convergem e contrastam com a vegetação e o viaduto em destaque, e trazem uma sensação de movimentação pelos aspectos curvos de seu traço.

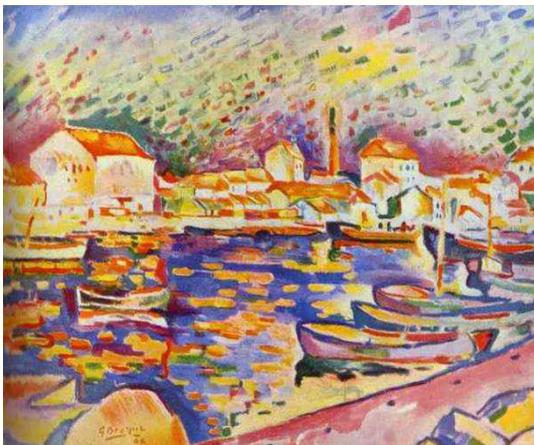


Figura 21: The Estaque, Georges Braque, 1906.

Fonte:<<https://www.wikiart.org/pt/georges-braque/the-estaque-1906>>



Figura 22: Porto de L'Estaque, França.
Fonte:< <https://tarpin-bien.com/lieu/port-de-lestaque/>>

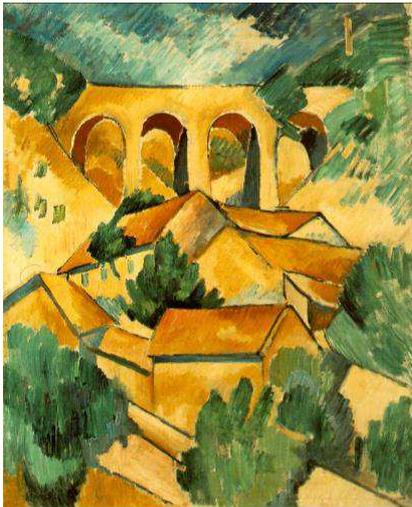


Figura 23: Viaduct at L'Estaque, Georges Braque, 1906.
 Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/georges-braque/viaduct-at-l-estaque-1908>>



Figura 24: Viaduto de L'Estaque, França.
 Fonte: <<http://www.mairie-ensues.fr/estaque.html>>

Pablo Picasso (1881-1973), grande nome do modernismo, também carregou em algumas de suas obras o assunto urbano e arquitetônico, presente nas diferentes correntes que permeou ao longo de sua trajetória artística. É percebido em seus traços, a observação atenta a elementos arquitetônicos, como na figuração expressionista em *La Maison Bleue* (Figura 25), ou mesmo em geometrizações da paisagem, com o emprego de cores contrastantes e traços expressionistas (Figura 26). Com abordagens diferenciadas e menos precisas, quando comparadas às obras anteriores, Picasso põe personalidade em suas composições e leva o espectador a expandir-se racionalmente em sua interpretação. Mesmo em pinceladas mais abstratas, é possível identificar a presença de alguns elementos arquitetônicos nas obras. Em *La Maison Bleue*, percebe-se uma edificação de três pavimentos, com telhado longilíneo de caimento frontal pela fachada. Acima, sombras de elementos verticais, permitem associar à presença de chaminés. Suas esquadrias, apresentam aberturas de arcos superiores ritmados com elementos inferiores em traços verticais, que sinalizam a presença de guarda-corpo, possivelmente constituente de uma pequena varanda. Já na Figura 26, a geometrização torna a visualização ainda mais imprecisa, porém, há formas identificáveis que permitem a associação à cidade. A disposição de um aglomerado de edificações, sugerem a retratação de um ambiente urbano denso, e com uma menor presença vegetativa. O escalonamento das figuras, sinalizam a diferença de gabaritos, podendo também ser fruto de topografia não uniforme. O autor também destaca algumas formas triangulares que remete ao telhado de dois caimentos, além disso, há também a presença de elementos verticais acima das coberturas, com pequenos pontos,

podendo se relacionar a chaminés e suas aberturas. Picasso também brinca com as esquadrias dos edifícios, apresentando de forma desordenada e multicolor, dando sensação de movimento à obra.

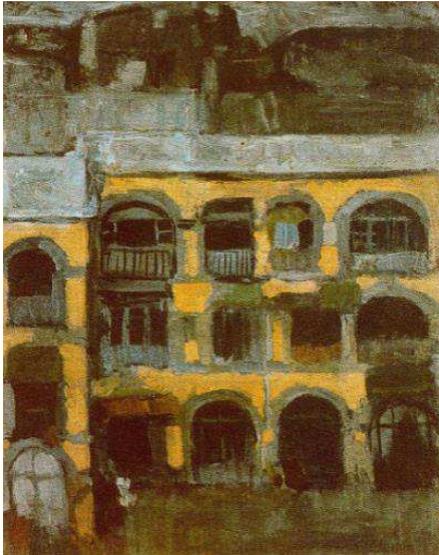


Figura 25: La maison bleue. Pablo Picasso, 1902.

Fonte: Disponível em
<<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/a-blue-house>>

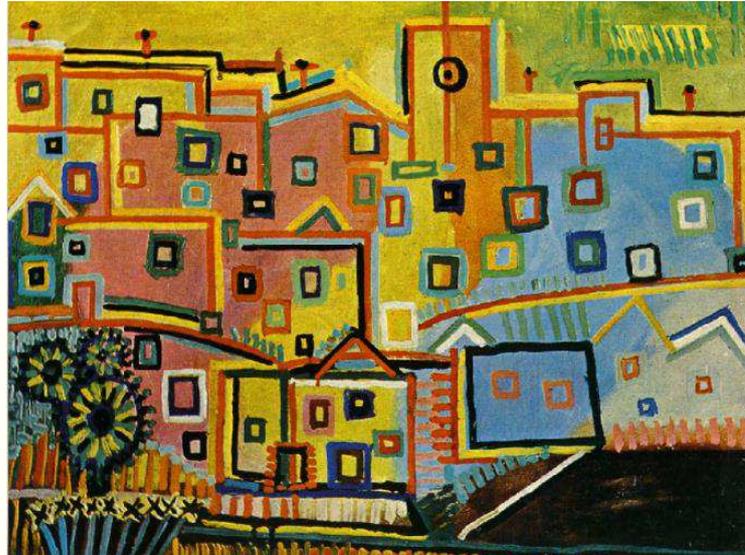


Figura 26: Untitled. Pablo Picasso, 1937.

Fonte: Disponível em
<<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/untitled-1937-4>>

É possível notar pois, como há uma amplitude de alcance na presença da arquitetura e cidade no campo artístico. Independente de técnica, estilo, coloração, figuração, a temática cativa e atrai artistas, assim como despertou olhar atento dos arquitetos da modernidade. O entrelaçamento artístico-temático, também se dá na atuação destes arquitetos modernos, seja na influência de correntes em suas soluções projetuais, seja na implementação de evidentes desejos de trocas entre os diferentes campos artísticos. Veremos que não só a arquitetura e o cenário urbano se figuraram na arte, como também a arte comoveu os arquitetos e urbanistas a trazê-la para suas obras.

Le Corbusier (1887-1965), tal como Picasso, do qual pode considerar-se o equivalente na arquitetura, foi não só um grande artista, mas também um magnífico agitador cultural, uma inesgotável fonte de ideias (ARGAN, 1992).

Como relatado por Argan (1992), um importante ator da arquitetura moderna foi o arquiteto, urbanista, escultor e pintor Le Corbusier (1887-1975). Grande expoente do urbanismo e da arquitetura, ao qual teve papel relevante para o crescente debate sobre problemas urbano na época. Assim como Picasso, Le Corbusier também transitou por diversas linguagens

contrastantes, porém sua linha identitária condutora se mantém: a coerência política (ARGAN, 1992).

O arquiteto, que também permeava outras artes, trazia notoriamente influências artísticas para suas obras arquitetônicas. A idealização de um espaço contínuo no qual as coisas que entornam são também penetrantes do ambiente que ele aplicava em suas soluções projetuais, é advinda de ideais cubistas, mais precisamente do purismo, movimento ao qual participou. Ele pregava a percepção de que a forma que deve participar do meio, e que o projeto deveria propor a mínima intervenção no ambiente que a circunda, mínima interferência no espaço existente (ARGAN, 1992).



Figura 27: La main et la boîte d'allumettes. Le Corbusier, 1932.
Fonte: Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/le-corbusier/la-main-et-la-boite-d-allumettes-1932>>



Figura 28: Chapel of Notre-Dame-Du-Haut (1950-1954). Le Corbusier. Ronchamp, France.
Fonte: Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/le-corbusier/chapel-of-note-dame-du-haut>>



Figura 29: La mer. Le Corbusier, 1964.
Fonte: Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/le-corbusier/la-mer-1964>>



Figura 30: Sitting machine. Le Corbusier, 1932.
Fonte: Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/le-corbusier/sitting-machine>>

Notoriamente, em todas as grandes artes ao qual Le Corbusier participa, tem-se a distinção de seu traço peculiar, geométrico e abstrato, externando uma linguagem única e identitária. Ele é um exemplo de trocas contíguas entre as artes, assim como o movimento moderno desejava essa aproximação, e as diversas formas de expressão: pintura (Figura 27), arquitetura (Figura 28), escultura (Figura 29) e até mesmo na elaboração de design de mobiliários (Figura 30).

O transpasse de limite artístico também atingiu grande expressão com o nascimento da escola de Bauhaus, em 1919. A escola teve origem na Alemanha, num período pós Primeira Guerra mundial, onde o país se encontrava fragilizado política, econômica e socialmente. Havia uma fragmentação política extrema entre os militares e os grandes capitalistas em oposição à população que sofreu grandes prejuízos com a guerra. Daí se insere então o funcionalismo arquitetônico alemão, que emanava a consciência da catástrofe e o desejo de um renascimento ideal nacional. Em 1919 portanto, o arquiteto Walter Gropius (1883-1969) funda a Bauhaus de Weimar, uma escola “democrática”, fundamentada na corrente política da social-democracia (ARGAN, 1992).

Bauhaus significa “casa da construção”; por que uma escola democrática é uma escola de construção? Porque a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma. No vértice de tudo, portanto, está o urbanismo, porque cada ação educativa ensina a fazer a cidade a viver civilizadamente como cidadão (ARGAN, 1992).

A Bauhaus pregava a cidade democrática, onde não há classes, apenas funções igualmente necessárias e constituídas de comunicações que circulam sem hierarquias. A cidade, portanto, era entendida como um sistema de comunicações, constituídos por: traçado da cidade, formas dos edifícios, veículos, moveis, objetos, roupas, publicidade, artes gráficas, teatro, cinema, entre outros. Todos esses elementos comunicativos se tornavam objeto de análise e projeto na Bauhaus (ARGAN, 1992).



Figura 31: Escola de Bauhaus projetada por W Gropiu, Weimar.
 Fonte: Disponível em <
<https://comunidadeculturaearte.com/as-origens-e-os-caminhos-da-escola-de-bauhaus/>>



Figura 32: Chaleira Marianne Brandt.
 Fonte: Disponível em <
<https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/bauhaus-arquitetura/>>

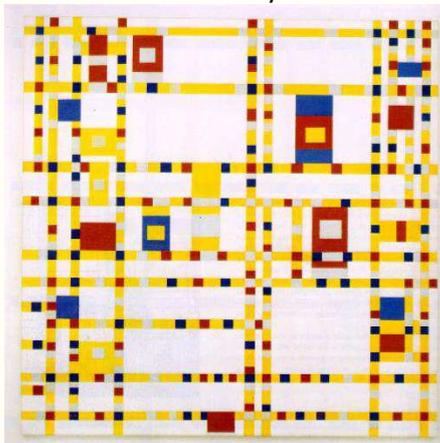


Figura 33: Broadway Boogie-Woogie. Piet Mondrian, 1942 - 1943.
 Fonte: Disponível em <
<https://www.wikiart.org/pt/piet-mondrian/broadway-boogie-woogie-1943/>>



Figura 34: Cadeira Vermelho e Azul, projetada por Gerrit Rietveld.
 Fonte: Disponível em <
<https://www.culturagenial.com/bauhaus/>>

Diante da pluralidade de produtos, a escola exercia os mais variados campos da comunicação visual, no urbanismo, arquitetura (Figura 31), pintura (Figura 33), escultura, design (Figura 32 e 34), teatro, entre outros. Exploravam a racionalidade em diferentes escalas: desde a busca de soluções urbanas até roupa que se veste. Se tratava de um grande complexo cultural, concretização de conexões e trocas artísticas, motivadas pelo ideal político-social-democrático e inseridas na aplicabilidade comum da racionalidade.

Em 1933, porém, a escola veio a fechar, sendo suprimida a alvo de perseguições nazistas pelo poder político-democrático que apresentava. Apesar disso, até a atualidade as criações

matérias, técnicas e soluções projetuais são utilizadas e admiradas em todo o mundo, por seu teor criativo e inovador (ARGAN, 1992).

Pode-se perceber, portanto, desde o nascimento até a consolidação da modernidade, a cidade como elo fundamental para o desenvolvimento dos movimentos e expressões culturais, e palco de manifestações artísticas. O amplo debate gerado em torno do urbano, seja nas figurações artísticas, por meio das pinturas por exemplo, seja no âmbito concreto do urbanismo e da arquitetura, através das soluções projetuais, é fator primordial para o desenvolvimento de novas perspectivas para a cidade, os cidadãos e os agitadores culturais. Não só a cidade, mas a arquitetura que esta possuía, bem como cenários rurais e suas respectivas construções, estiveram presentes nas representações artísticas e contribuem para a leitura de seus contextos.

O movimento moderno conquistou adeptos em todo o mundo, mesmo numa aplicabilidade questionável de inserção ao movimento, visto que, as movimentações modernas em países não-europeus sofriam variações da “vanguarda de origem” e tendiam não à internacionalização, como os modernos originais queriam, mas a uma integração da modernização com a exaltação da nacionalidade (GORELIK, 2005). O Brasil foi um dos países que recebeu artistas “modernos”, bem como aderiu à tentativa de implementar os ideais modernos da época. Os rebatimentos de tais preceitos atuaram no país e impulsionaram produções artísticas, literárias e arquitetônicas. Dentre os atores brasileiros de destaque no movimento, e perpetuando a figuração do debate urbano e arquitetônico de modernização em suas obras, tem-se a pintora Tarsila do Amaral (1886-1973), que foi também participante do intercâmbio técnico e informacional do movimento moderno, bem como presença atuante no meio artístico influente em ascensão na época. Seus mestres e referências advindas da Europa são expostos em seus traços cubistas evidentes na década de 20.

1.3 Tarsila: Interloquções Internacionais

Compreendendo o cenário apresentado anteriormente, perpassado pelos tempos de ascensão da academia com princípios clássicos e adentrando na modernidade, volta-se agora o foco à figura central deste :Tarsila do Amaral. Esta esteve inserida nos dois contextos citados, tendo em vista sua vivência transpassada por ambos períodos. Desde sua passagem na academia clássica e posterior conversão aos conceitos modernos, Tarsila trilhou caminhos alternados internacional/nacionalmente onde estabeleceu contatos e

trocas entre diferentes atores influentes da época, que foram primordiais para a construção de sua formação artística, seja técnica ou identitária.

Brasileira nascida em 1 de setembro de 1886, na cidade de Capivari, São Paulo, passou sua primeira infância na fazenda São Bernardo, localizada em propriedade de seus pais, Lydia Dias do Amaral e José Estanislau do Amaral Filho, este, grande produtor cafeeiro. Tarsila, durante sua vida, reside de forma pendular entre o Brasil e o exterior, e entre a cidade e o campo. Em 1902, passa a habitar em Barcelona (Espanha), onde frequenta o colégio Sacré-Coer. Lá, ela teve sua primeira experimentação com a pintura, passando a realizar cópias (Figuras 35 e 36), que já revelavam seu processo minucioso e lento de produção. Retorna ao Brasil em 1904, casa-se com André Teixeira Pinto e dois anos depois dá luz a Dulce, passando a viver novamente na fazenda São Bernardo (AMARAL, 2010).

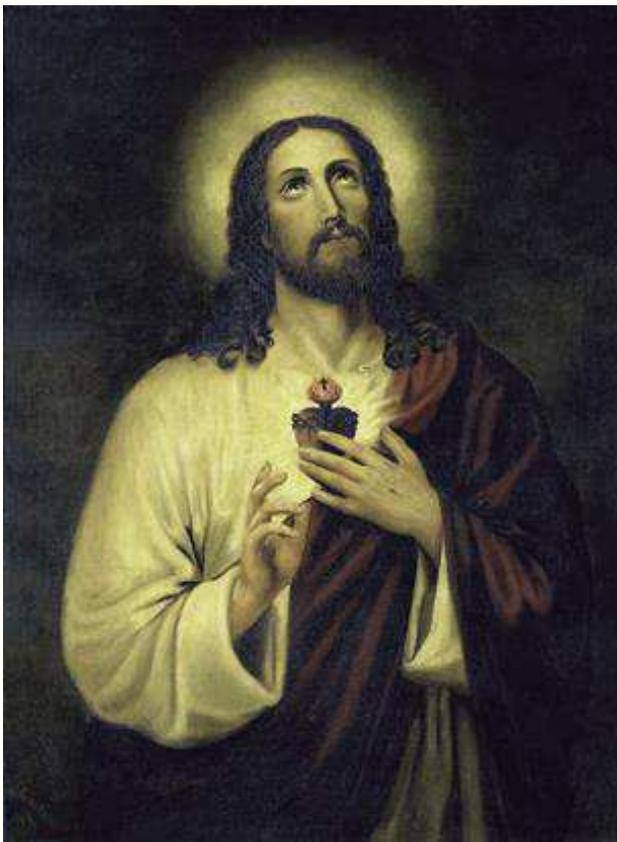


Figura 35: Sagrado Coração de Jesus (cópia), Tarsila do Amaral. 1904.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 36: A Samaritana (cópia), Tarsila do Amaral. 1911.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Retorna ao envolvimento artístico 1913, quando reside em São Paulo. Na Capital paulista, Tarsila teve lições com o escultor sueco William Zadig (1884-1952), e mais tarde (1917)

adentra no desenho e pintura com Pedro Alexandrino (1856-1942), artista brasileiro, grande produtor de naturezas-mortas (Figura 37) (AMARAL, 2010).



Figura 37: Flores e Doces. Pedro Alexandrino, 1900.

Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8831/pedro-alexandrino>>



Figura 38: Natureza morta (cópia a partir de pintura de Pedro Alexandrino). Tarsila do Amaral, 1918.

Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Em 1920, Tarsila recebe um cartão-postal de Souza Lima, pianista e compositor amigo da família, que a incita a ir estudar em Paris, onde estava residindo: “aqui há arte de verdade” (LIMA, 9 de janeiro de 1920). As palavras de deslumbramento e ânimo de Souza Lima com as diversificadas linguagens artísticas que encontrou em Paris, ecoaram em Tarsila. Motivada pelos comentários do amigo, a artista decide então mudar-se para Paris, embarcando para a Europa com sua filha Dulce no mesmo ano (AMARAL, 2010).

No desenvolvimento de sua carreira artística, Tarsila passou por diferentes mestres, os quais contribuíram para seu aperfeiçoamento técnico e amadurecimento identitário. Em Paris encontrou o foco e o deleite que precisava para se dedicar verdadeiramente ao ofício da pintura. Se inseriu entre artistas, frequentou exposições, viu a efervescência europeia de perto (AMARAL, 2010).

Iniciou seus estudos na Academia Julian (Figura 39), onde possuía exercícios mais voltados aos desenhos, principalmente às representações de nu. Eram rigorosas representações, sem fundo de imagem majoritariamente, mas já incitavam nela o desejo de dedicar-se à pintura a óleo. Em 1921 passou a frequentar a Academia Emile Renard, onde experimentou técnicas menos rígidas e um pincel mais solto, começa também a desenvolver a simplificação de formas em função da luz e a usar uma paleta de cores menos terrosas, como era costume na Academia Julian. Nesse primeiro período de estudos em Paris, a

artista esteve inserida em estudos artísticos, produzindo obras impressionistas, naturalistas, estudos anatômicos, retratos, entre outros (AMARAL, 2010).

É possível observar já em suas produções iniciais, a atratividade que esta possuía pelo lugar, pelo cenário urbano que a entornava. O olhar atento de Tarsila voltava-se às ruas de Paris, retratando suas formações arquitetônicas e gabaritos construtivos, trazendo as cores suaves das construções haussmanianas condensadas ao céu azulado da cidade (Figura 40). Da sua janela, localizada na *Rue du Louvre* (Figura 41 e 42), capta a ação lumínica sobre o espaço, expressando cheios e vazios que revelam tipologias arquitetônicas, passeios largos e a presença de transeuntes. Os traços imprecisos dificultam a identificação de detalhes, mas é possível perceber a formação do cenário urbano no conjunto apresentado na cena. A artista consegue trazer em pinceladas rápidas, o destaque das sombras das edificações que deitam-se na rua, os telhados inclinados e as sinalizações discretas de elementos verticais acima das coberturas, indicando certamente a presença de chaminés. O uso predominante de cores frias, trazem um ar agradável e de acolhimento à obra, mostrando receptividade com o cenário figurado.



Figura 39: Turma feminina da academia Julian. S/d.
Fonte: <<https://oneartminute.com/lexique-artistique/academie-julian>>



Figura 40: Rua de Paris. Tarsila do Amaral, 1920.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 41: Imagem de Rue du Louvre, Paris.
Fonte: Google Street View. Abril de 2019.



Figura 42: Vista do hotel de Paris.
Tarsila do Amaral, 1920.
Fonte: Catálogo Raisonné de
Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Participante do meio artístico, a pintora recebia notícias sobre os acontecimentos brasileiros a partir da troca de cartas com Anita Malfatti, nestas também contava suas experiências parisienses à amiga e a incitava a ir à Paris mostrar suas obras. Em carta escrita por Tarsila à Anita, datada de 26 de outubro de 1920, ela relata suas impressões da Academia Julian, que frequentava:

Estou te escrevendo daqui da academia de Julian. Venho todas as manhãs. Estou trabalhando num grande grupo de umas 50 alunas. Está me parecendo que muitos são os chamados mas poucos os eleitos. Não vejo uma aluna forte. Algumas trabalham bem, mas falta aquilo que nos impressiona. (Tarsila do Amaral, 26 de outubro de 1920).

Ademais, conta sobre suas impressões da “arte nova”, e o que notara sobre seu impacto ao público. É possível perceber em sua fala ainda um certo estranhamento com as representações modernas, ao passo que não deixa de mostrar-se curiosa e de demonstrar interesse em algumas obras.

Muita natureza-morta, mas daquelas ousadas em cores gigantes e forma descuidada. Muita paisagem impressionista, outras dadaístas[...]Olha, Anita, depois de ter visto muito esta pintura cheia de imaginação, não suporto mais as coisas baseadas no bom senso e ponderadas. Os quadros dessa natureza ficaram pobres no salão. Também não estou de acordo com o cubismo exagerado e o futurismo. O público em geral ainda não aceita aqui essas coisas. Estive muito tempo diante dos quadros mais extravagantes para ouvir os comentários: ‘C’est un mystère! Qu’est-ce que c’est cela? – L’artiste même n’em sait rien...etc. Tarsila do Amaral, 26 de outubro de 1920.

Apesar das observações, ela percebe o potencial de ascensão dos novos estilos: “Mas, como está vendo, a arte nova está vencendo”. Em 1922, Tarsila volta ao Brasil por um período, onde é apresentada por Anita aos integrantes e animadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida pouco antes seu retorno. No ano seguinte, a artista volta a Paris e passa um período de três meses trabalhando no ateliê de André Lhote (1885-1962). Participou de aulas coletivas, e encontrou em seus ensinamentos o entusiasmo para adentrar ao modernismo. Com Lhote (Figura 43) vislumbrou a fuga dos elementos academicistas, apreendeu a representação ao fundo da tela, o jogo de claros e escuros, a valorização da linha, a suavização do traço, a simplificação das formas e a fusão de planos através da cor. Em carta à família, datada de 1 de abril de 1923, Tarsila fala com admiração sobre a intensidade do que tem aprendido: “Estou trabalhando com um ótimo professor, um desses modernos: M. Lhote. Com duas lições ganhei mais do que em dois anos”. Posteriormente, tem um período de estudos com Albert Gleizes (1881-1953), um dos percussores do cubismo (Figura 45). Ainda no mesmo ano, em outubro, passa algumas semanas no ateliê de Fernand Léger (1881-1955) (Figura 44) (AMARAL, 2010).



Figura 43: Sevilha. Andre Lhote, 1922.

Fonte: <<https://pt.wahooart.com/@/8YDUBG-Andre-Lhote-Sevilha>>



Figura 44: El puente. Fernand Léger, 1923.

Fonte:
<<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/leger-fernand/puente>>



Figura 45: Paisagem. Albert Gleizes, 1914.
Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/albert-gleizes/paisagem-1914>>



Figura 46: Título de entrevista de Tarsila concedida ao Correio da manhã (RJ), 25 de dezembro de 1923.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Submergida entre grandes artistas cubistas europeus, Tarsila também mantinha seus elos com o Brasil, e permanecia atuante na imprensa nacional (Figura 46). Em 25 de dezembro de 1923, concede uma entrevista ao Correio da Manhã (RJ), onde fala sobre os contextos artísticos que encontrou na Europa, cita sua admiração pelos mestres cubistas que teve contato, defende o movimento cubista e insere-se no cenário artístico moderno, se autodeclarando também cubista:

- E o cubismo, tem creado coisas interessantes?

-Sim. Tem sido um caminho triumphal e tem sido acceto por grandes artistas anteriormente consagrados. Refiro-me particularmente a essa consagração como defesa contra os que dizer ser o cubismo o caminho único para os que nada conseguiram na chamada 'arte séria', isto é, o realismo. A esses pergunto: Já viram os retratos realistas de Picasso, de Léger, de Gleizes?

O cubismo é um movimento baseado no conhecimento das artes passadas. Não destroe as escolas antigas, mas repele a continuação dessas mesmas escolas, num século em que ellas não têm mais razão de ser. Nasceu com a fragmentação da forma. Era, pois, a continuação do impressionismo - a fragmentação da cor. Os primeiros cubistas foram destruidores. Dahi a época destructiva. Veiu depois à procura dos materiaes puros, o cubismo integral, a reação geométrica, o volume. Agora volta-se francamente à construção e à forma.

-Mas isso é um regresso.

-Nunca. É um novo classicismo. Somos os primitivos de um grande século que nada tem a ver com os classicismos passados.

-A senhora é cubista?

-Perfeitamente. Estou ligada a esse movimento que tem produzido seus efeitos nas indústrias, no mobiliário, na moda, os brinquedos, nos quatro mil expositores do Salon d'Automne e dos Independentes. Sempre depois de uma citação dessa, tem que ter uma referência. Vale a pena analisar essa passagem pelo viés da cidade moderna e da modernidade.

(Entrevista de Tarsila do Amaral ao Correio da Manhã (RJ), 25 de dezembro de 1923)



Figura 47: Retrato de Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tarsila_do_Amaral,_ca._1925.jpg>



Figura 48: Reportagem sobre ida de Tarsila à Paris. O Jornal (RJ), 8 de dezembro de 1923. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Nas produções de Tarsila, também em 1923, é possível notar a continuidade pela atração ao tema urbano, expressa por exemplo em sua obra *Pont Neuf* (Figura 50), que retrata um importante ponto turístico da cidade parisiense, agora com a artista definitivamente inserida no cubismo. É possível perceber o contraste representativo quando comparado às produções impressionistas anteriores. Aqui, vemos uma silhueta mais evidente e geométrica, demarcando esquadrias das tipologias e evidenciando as formas de telhados das edificações. As brincadeiras com as linhas, destacam os arcos-base da ponte, trazendo uma mistura de ritmo e proporção, transpassada pela mudança de planos na imagem. A cidade de Paris, é novamente expressa em cores suaves, porém desta vez em tons mais escuros. Mantém a evidência das tipologias haussmanianas, sobreposição de gabaritos e

multiplicidade de edificações, que trazem ao espectador a compreensão de uma cidade densamente habitada. Cabe destacar também, como o rompimento academicista se dá em sua nova linguagem, podendo perceber nesta obra a forma como ela simplifica as figuras, se despojando de ornamentos e apresentando um cenário mais “limpo”.



Figura 49: Fotografia da Pont Neuf, Paris, S/a.
Fonte: <<https://www.hoteis.com/go/france/pont-neuf-paris>>

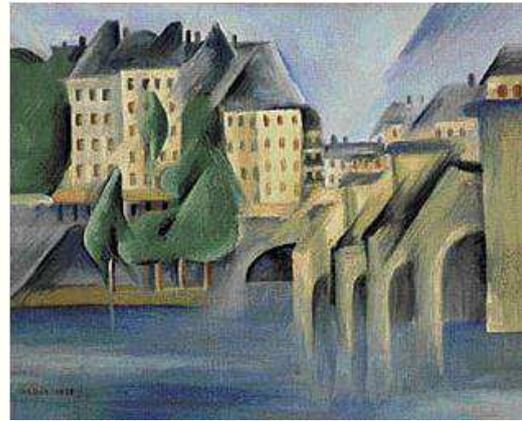


Figura 50: Pont Neuf. Tarsila do Amaral, 1923.
Fonte: Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Mesmo fora do Brasil, Tarsila propagava o desejo de adentrar na temática brasileira, e tornar conhecida a cultura de seu país. Em carta aos seus pais, datada de 19 de abril de 1923, exalta esse desejo nacionalista e explica como em Paris, tal tema na verdade é visto com “bons olhos”, reflexo de uma diferenciada cultura e certa exotividade:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra [...] não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta da arte parisiense (Tarsila do Amaral, 19 de abril de 1923).

A atratividade dos parisienses pelo tema brasileiro foi fator também impulsionador de suas produções, somado ao desejo de exaltar sua cultura e nacionalidade, buscando uma identidade própria. Jorge de Lima, escreveu em 7 de setembro de 1929 em “O Jornal”, do Rio de Janeiro, que “Paris ensinou-a a se libertar dos preconceitos antibrasileiros pelo mesmo calor com que lá denominava-se de exotismo”. Foi dentro desse contexto, que a pintora então inflamada pelo desejo de representar seu país adentrou ao cubismo, trazendo com maestria os cenários brasileiros.

Exemplo do início da temática brasileira, podemos perceber em sua obra “Rio de Janeiro” (Figura 51), trazendo a representação ao fundo do corcovado característico da cidade, enquanto é margeado por figuras geométricas que bicolormente remete às edificações. A abrangência do verde na pintura, já sinaliza o desejo de destaque à vegetação da paisagem, abordando aspectos naturais, que tendem posteriormente a ressaltar a brasilidade de suas telas. Pode-se perceber também, uma horizontalidade na representação das edificações, caracterizando uma presença majoritariamente de edificações térreas.



Figura 51: Rio de Janeiro. Tarsila do Amaral, 1923.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Ainda no meio parisiense, durante o movimento ano de 1923, Tarsila conhece o poeta francês Blaise Cendrars, que abre as portas dos contatos artísticos à artista. É ele o responsável por apresentar importantes figuras influentes da época, que foram imprescindíveis a Tarsila para o estabelecimento de trocas e conexões (AMARAL, 2010). Neste ano, ela via-se inserida entre a elite intelectual artística parisiense, relatando a movimentação que gerava em seu ateliê. Esses intercâmbios aos quais esteve cada vez mais inserida, foram relatados, por exemplo, em artigo de autoria de Oswald de Andrade, em 12 de abril de 1924, no jornal Correio Paulista (Figura 52).

Entre os contatos e frequentadores de seu ateliê, estavam: Jean Cocteau, grande multitalento francês, poeta, cineasta, dramaturgo, romancista; Erik Satie, compositor moderno; Constantin Brancusi, célebre escultor; Sergio Millet, escritor, pintor, crítico; Di Cavalcanti, pintor brasileiro; entre outros nomes de diversos segmentos artísticos, que punham a artista na pluralidade que emanava a época (AMARAL, 2010). A “explosão” de conhecimento e imaginação que os artistas exalavam, dava a Tarsila o entusiasmo de produzir, poder cada vez mais libertar-se da academia e de expressar sua singularidade identitária.

Com a crescente ascensão e reconhecimento de suas obras, Tarsila foi finalmente convidada a fazer sua primeira exposição individual (Figura 54), realizada em 7 de junho de 1926, em Paris. A exposição apresentou 17 de suas obras, que majoritariamente compunham sua fase Pau-Brasil, onde permitiu-se perceber seus avanços nas representações nacionais, e as quais algumas das obras dessa fase serão analisadas nesta pesquisa. As artes eram exibidas em molduras elaboradas por Pierre Legrain (1889-1929), famoso design francês, que produziu certa excentricidade ao apresentar modelos modernos que dialogavam com as produções de Tarsila.

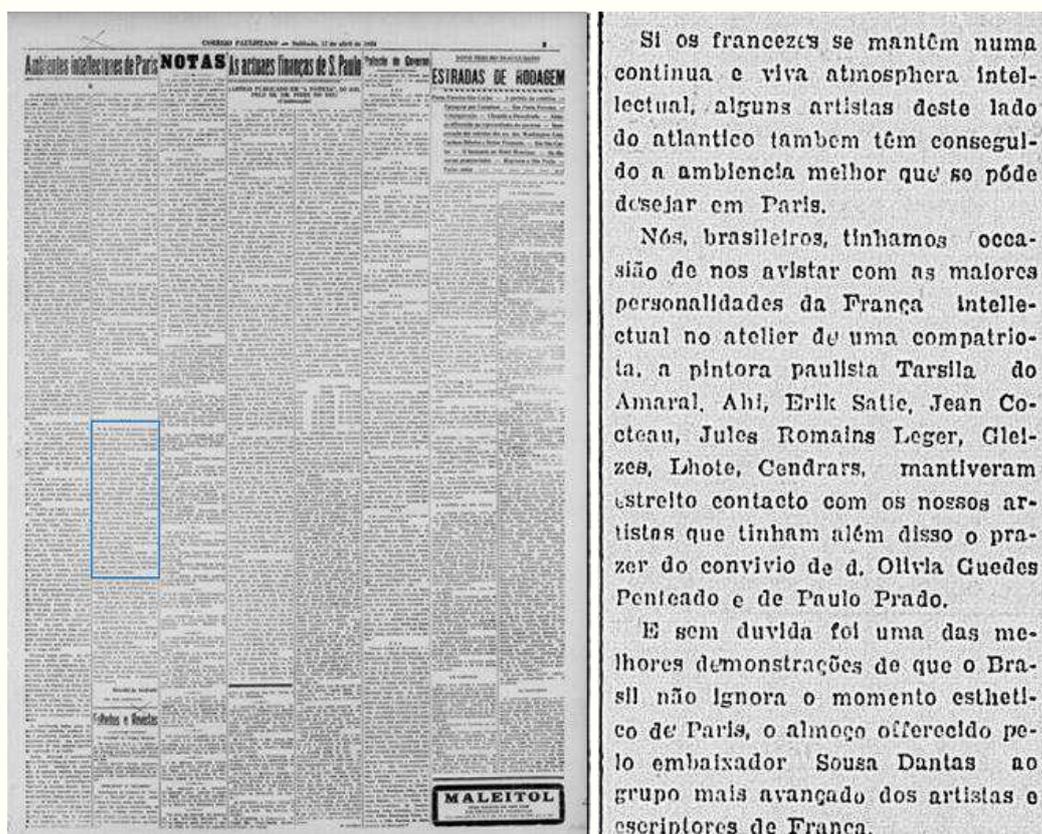


Figura 52: Trecho de reportagem intitulada Artistas itellectuais de Paris, de autoria de Oswald de Andrade. Correio Paulistano, 12 de abril de 1924.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 53: Trecho de anúncio sobre exposição de Tarsila em Paris. O Jornal (RJ), 26 de junho de 1926.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 54: Tarsila em sua exposição em Paris, 1926.
Fonte: PARA TODOS, 1926, p. 42.

A exposição tornou Tarsila ainda mais mirada no meio artístico parisiense e nacional. Recebeu diversas críticas, entre brasileiros e europeus, que teciam comentários sobre sua exotividade, cerebralismo, delicadeza e franqueza na representação do Brasil. Chamou atenção à paisagem tropical, ao vilarejo, paisagens de estrada de ferro, retratos, expressados com colorações de verde, rosa, azul, vermelho, branco, como ressalta Olaf Apollonius em Jabiru, Paris, a 25 de junho de 1926.

Continuou a participar da mídia, escrevendo artigos e críticas em diversos jornais, e deixando transparecer essa multifacetada mente artística que possui (Figuras 55 e 56), fruto do meio sincrético que se inseriu. Em seu artigo ao Diário de Pernambuco, de 9 de agosto de 1936 (Figura 56), tece comentários acerca da criação do concreto armado, por Joseph Monier, e como tal técnica impulsionou o ramo da construção. Traz exemplos do uso dessa nova técnica em outros países, como na Bélgica, onde a firma Hennebique se instalou e se tornou

grande fornecedora de matérias para construções em cimento armado em toda a Europa. Também tece comentários acerca do arquiteto Le Corbusier, de sua origem como discípulo de Auguste Peret, sua aplicação de tendências cubistas, e relata que o conheceu em sua primeira vinda ao Brasil, em 1929, quando participou de um evento em sua casa. Tarsila comunica palavras de admiração ao arquiteto, pelo seu poder imaginativo e diferenciado de repensar a cidade e em como ele vê a arquitetura e o urbanismo de forma interligada. Tais palavras, refletem seus olhos curiosos e atentos ao mundo da arquitetura e construção, e como esta facilmente pairava pelas diferentes áreas.



Figura 55: Artigo sobre Pablo Picasso, Tarsila do Amaral. Fonte: Diário de Pernambuco, 5 de abril de 1936 <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_11&pagfis=18914>

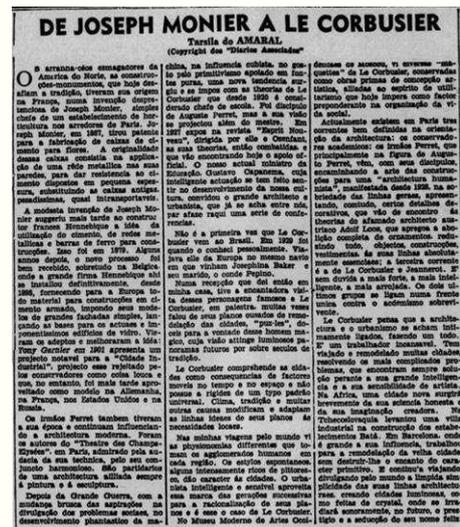


Figura 56: Artigo sobre arquitetura moderna, Tarsila do Amaral. Fonte: Diário de Pernambuco, 9 de agosto de 1936 <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_11&pagfis=20477>

Tarsila é um mundo. Construção de saberes adquiridos pelas diversas trocas que vivenciou e que reflete em suas obras. Mesmo em meio a tantas influências internacionais consegue mostrar seu potencial criativo, transparecendo a originalidade brasileira de seu desejo de representar o seu país.



capítulo 2

Capítulo 2:

Movimento moderno: rebatimentos brasileiros

Tendo a compreensão da conexão existente entre arte, arquitetura e cidade apresentada in limine por meio de uma breve perspectiva geral e internacional, adentra-se agora em um contato com a artista foco da pesquisa voltado ao Brasil. Neste capítulo torna-se a análise para um entendimento do país, tendo a intenção de situar o contexto histórico, político, econômico e social da década de 20 no Brasil. A construção de um embasamento anunciará as influências que a artista se encontrava envolvida e tendenciava na produção de imagens e intenções em suas obras. Perceber que o entrelaçamento de cultura, contexto, vivência e personalidade foram elementos vitais para construção de suas pinturas.

Como parte do referencial para conhecimento de tais contextos, tem-se a obra *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*, de autoria de Nicolau Sevcenko (1998), que aborda a construção da sociedade brasileira derivada da herança colonial e como isso evoluiu mais tarde em patologias para a construção da cidade, sendo insufladora de diversos movimentos e revoltas. Somada a esta, também o livro *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno* (1997), organizado por Helena Lorenzo e Wilma Costa, que traz uma coletânea de artigos sobre o tema, dentre eles, *Cultura e estratégias do desenvolvimento*, de autoria do arquiteto e urbanista Nestor Goulart Reis Filho. Também se baseia nas discussões insufladas por Frederico Coelho (2021), em seu artigo *A semana de 100 anos*, revisitando a temática de Semana de Arte Moderna de 1922, ao abordar sobre o os reflexos do movimento moderno no âmbito brasileiro. E em continuidade à compreensão pessoal de Tarsila, mais uma vez tem-se a leitura da obra de Aracy Amaral (2010), desta vez voltando-se às experiências da artista em seu país e suas relações com as localidades que posteriormente serão abordadas e analisadas em suas obras selecionadas no Capítulo 3.

2.1 Brasil: anseios de modernização

A segunda revolução industrial aflorou durante a segunda metade do século XIX, e foi impulsionadora de duas importantes tecnologias: a energia elétrica e os meios de transporte maquináveis (SILVA, 1977). O aumento da escala de produção industrial, advindo da segunda revolução, impulsionou uma corrida pela busca de matérias-primas em qualquer parte do mundo, e também exigiu a abertura de um amplo universo de novos mercados de consumo. A ampliação causou um aumento de importação e exportação, gerando o fenômeno

conhecido como neocolonialismo, que fez com que na segunda metade do século XIX, as potências industriais buscassem disputar e dividir terras não colonizadas (SEVCENKO, 1998).

Isso acabou resultando num avanço sobre as sociedades tradicionais, de economia agrícola, pressionadas pelo ritmo da industrialização. Não só impunham novas áreas de posse, como modificavam o modo de vida da população. A tentativa de mudança social, cultural e de costumes, acaba gerando revoltas e conflitos pelos locais (SEVCENKO, 1998).

No Brasil, coincidindo com o período de Abolição (1888), ocorreu uma ascensão de grupo arrivista, que era composto por aqueles que pretendiam promover a industrialização imediata e a modernização no país a todo custo, que somado à desmobilização de escravos no Sudeste e a grande imigração estrangeira, punha o país num processo de desestabilização da sociedade e cultura tradicionais. Essa pressão de promover a modernização, implicou por exemplo na Revolta de Canudos, entre 1893 e 1897 (SEVCENKO, 1998).

Canudos era um povoado de grande porte localizado no sertão da Bahia, que recebeu reclamações sobre ser um núcleo de fanáticos religiosos, comandados por Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido popularmente como Antônio Conselheiro, onde alegava-se (majoritariamente a elite e o Estado) que pregava doutrinas subversivas e fariam mal à religião e ao Estado. Insuflados por essa questionável divulgação, forças policiais de diversos portes foram enviadas ao local, porém fracassaram três vezes. Na quarta tentativa, pregando que os habitantes eram revoltosos monarquistas, destinados a derrubar o novo regime republicano e estavam fortemente armados, houve uma expedição ainda maior, com grande poder destrutivo, desta vez, conseguindo extinguir os habitantes do arraial (SEVCENKO, 1998).

Formada por populações rurais migrantes, vindas de diferentes partes do sertão nordestino, Canudos caracteriza um exemplo cristalino dos modos de ajuste e agregação espontâneos no curso dos deslocamentos contínuos em que se mantêm as populações pobres do interior do país (SEVCENKO, 1998).

Outra situação ocorreu no início do século XX, na então capital da República, Rio de Janeiro, quando esta possuía uma população pouco inferior a 1 milhão de habitantes. A maioria era constituída por remanescentes dos escravos, ex-escravos, libertos e descendentes, acrescidos de grande contingente de ex-escravos que migraram das fazendas de café após a abolição, em busca de novas oportunidades, maior parte ligada às atividades portuárias.

Se concentraram em casarões localizados no centro da cidade, em áreas ao redor do porto. Pela grande contingência habitacional, os casarões sofreram degradações, foram subdivididos em quartos alugados, que proporcionavam situação de precariedade e ausência de infraestrutura. As autoridades preocupavam-se com a imagem de ordem, segurança e moralidade que as ocupações punham em ameaça. Proibiu-se manifestações culturais, danças, cantorias, ritos, restritos somente às práticas da comunidade negra (SEVCENKO, 1998).

O Rio era o principal porto de exportação e importação do país, um dos mais importantes do mundo na época, e deveria ser a cidade um bom atrativo aos estrangeiros, mas a concentração de endemias e doenças espalhavam-se pela cidade, assustando os estrangeiros que não dispunham dos anticorpos desenvolvidos pela população local e acabavam vitimizados pelas doenças (SEVCENKO, 1998).

Outro contraponto era que o porto da cidade estava obsoleto, não tinha porte pra receber tantas transações e tinha problemas de instalações, pouca profundidade. Dentro desses problemas, o presidente Rodrigues Alves articulou um projeto de reforma urbana para a cidade, onde nomeou o engenheiro Lauro Muller para a reforma do porto, o médico sanitário Oswaldo Cruz para o saneamento e o engenheiro Pereira Passos para a reurbanização. O grande alvo dos três responsáveis se tornou o centro, mais especificamente estes casarões ocupados pela população pobre, iniciando a demolição das residências, o que a imprensa chamou de “regeneração” (SEVCENKO, 1998).

Para a população atingida, estavam vivendo a ditadura do “bota-abaixo”, visto que não se tomou nenhuma providência em realocá-los ou sequer garantir uma indenização. Sem moradia, os habitantes juntaram material dos portos para construir seus barracos e passaram a habitar os morros e regiões mais íngremes, tendo aí a disseminação das favelas. Além das favelas, também ocuparam cortiços e hotéis baratos, os “zungas”. As alternativas contribuía ao risco da ordem sanitária, e eram inúmeras vezes abordados por visitantes da Administração da Saúde para verificar se havia disseminação de doenças e para vacinação compulsória. Se houvesse comprovação de doença, o edifício viria abaixo. Nesse contexto, a população com o tempo se revoltou, e em certo momento se uniram em multidões dirigindo-se para o centro da cidade, onde estavam acontecendo as reformas, lá formaram um motim, que ficou conhecido como Revolta da Vacina, ocorrido em 1904. O motivo de revolta, gera um impasse de compreensão entre a disseminação da autoridade em afirmar que os revoltosos eram incompreendidos da eficácia da vacinação, ao passo que a população vinha sendo submetida a péssimas condições de vida e abordagem forçada para

vacinação, esgotou-se e expressou a insatisfação em revolta. Após 10 dias de diferentes tentativas com reforços de suprimir a revolução, o movimento foi debelado (SEVCENKO, 1998).

A regeneração urbana se completou ainda em 1904, tendo como marca a inauguração da avenida Central, atualmente avenida Rio Branco. A avenida exibia fachadas imponentes em art nouveau que combinavam com os elegantes lampiões de iluminação elétrica (SEVCENKO, 1998).

Estes são dois exemplos de como a exigência do Brasil em acertar seu ritmo à hegemonia mundial, levou a prática de empurrar a modernização “a qualquer custo”. Ações desencadeadas por esse discurso, tornavam-se formas de opressão para a população destituída de educação formal, o que geraria outros episódios de revolta (SEVCENKO, 1998).

O esforço da elite, porém, constituía em reduzir a realidade brasileira afetada pela herança do colonialismo em detrimento de um ajustamento aos padrões de modelos europeus ou norte-americanos. A atmosfera de “Regeneração” no Brasil, correspondia ao entusiasmo aflorado durante a *Belle Époque* do exterior, período onde entre 1890 até meados da Grande Guerra houve uma alavancada econômica e grande expansão dos negócios, um período de prosperidade. Um ícone que figura muito bem esse sentimento de progresso no Brasil é o aeronauta Santos Dumont. O brasileiro contornou a Torre Eiffel em 1901 com seu balão dirigível, e em 1917 levantou voo com o 14-bis, inaugurando a era das máquinas voadoras, patrocinado pelo governo brasileiro (SEVCENKO, 1998).

Essa euforia do progresso era ainda confirmada pelas realidades visíveis da urbanização, do crescimento econômico, da industrialização e do grande fluxo de imigrantes estrangeiros, reconfigurando o padrão demográfico e cultural do país (SEVCENKO, 1998).

A cidade era objeto moldável da elite, de tentativa de europeização do país, a fim de mascarar as realidades distintas que o Brasil possuía, abnegando a sociedade, cultura, costumes, realidade econômica. Era objetivo a construção de um cenário aparentemente agradável aos expectadores estrangeiros e elites dominante, e contraposição do escanteio às reais necessidades da população nativa.

Reflexo desse contexto, o Brasil caminhava na tentativa de incorporar alguns setores estimulados pela revolução, como a produção de cimento, aço, máquinas e equipamentos, produtos químicos, entre outros. Com o afloramento da Primeira Guerra Mundial, aconteceu

uma estagnação geral nas importações, dificultada pelo ambiente de conflito. O país então passa por uma queda no setor industrial, já escasso, devido ao declínio da importação de bens de capital e do consumo do aço e cimento, já que não havia indústrias de bens de capital no Brasil, gerando percalços no aumento da capacidade produtiva (SILVA, 1977).

Em meio a estes problemas, um dos interesses do setor industrial brasileiro passa a ser a criação de siderúrgicas e indústrias de base para fortalecimento da base produtiva, a fim de gerar independência das importações em alguns setores. Dentro desse contexto, as necessidades econômicas tendem a gerir também as necessidades políticas, impulsionando os governantes a disseminar um discurso que seja favorável aos assuntos técnicos, como a questão das indústrias de base, e anunciar o desejo de novos tempos, de aspiração de modernização. Assim aconteceu com os três últimos presidentes do Brasil do período da República Velha (1889-1930): Epitácio Pessoa (1919-1922), Arthur Bernardes (1922-1926) e Washington Luís (1926-1930). A implantação de uma siderúrgica, por exemplo, fez parte do discurso de Epitácio Pessoa, e continuou durante o governo de Arthur Bernardes. (SILVA, 1977). Vale salientar que, o alavancar concreto do setor se deu somente mais tarde, com Getúlio Vargas, em 30. Os antecessores a ele, muito pregaram e pouco fizeram a respeito.

Apesar dos prejuízos gerados pela Primeira Guerra, após esta, o setor industrial obteve alguns avanços, justificados pela sua retomada de conexão com o setor cafeeiro, o que mantinha estímulos na produção industrial (GRANZIERA, 1977). Diante disso, o país se encontrava numa espécie de processo de “modernização conservadora”, onde a indústria apresentava certo desenvolvimento, os setores urbanos cresciam, mas não havia uma profunda mudança no setor agrário, por sua influência na indústria (COSTA; LORENZO, 1977).

Há uma sociedade hegemonicamente agrária, porém com a indústria sendo desenvolvida, o que parece alimentar uma contradição. Como manter no topo dois grandes setores, de interesses nem sempre convergentes e pensamentos políticos diversos? A situação delicada parece beirar uma erupção política, uma revolução. Não ocorrendo uma manifestação contrária por um lado, estes passam a conviver, mas as consequências desse desbalanceamento refletem na população (GRANZIERA, 1977).

O desenvolvimento industrial, mesmo que escasso, acaba impulsionando a urbanização em algumas localidades, visto que a criação da indústria no espaço urbano demanda mão de obra nas proximidades, gerando migração populacional para as cidades. A população urbana cresce num ritmo mais acelerado que a rural, e traz uma impressão (errônea) de que é independente da economia geral, que estava ligada diretamente ao setor agrário. A situação

acaba instaurando uma densidade demográfica nesses locais, acarretando a necessidade de infraestrutura suporte para essa nova população, o que não ocorreu no mesmo ritmo, resultando em problemas no setor de higiene e saúde. A sociedade se via afetada, vivendo em meio a altos custos de vida. (GRANZIERA, 1977).

O desejo de modernização porém persistia, e perpetuava o investimento no urbano. Havia a vontade de aprimoramento da infraestrutura urbana, principalmente baseada nos padrões europeus. Essa filiação urbanística era sobretudo geradora de problemas, pois não havia uma adaptabilidade das especificações europeias ao contexto brasileiro: clima, pluviometria, endemias. Mas de um lado positivo, foi daí que houve um impulso na modernização do transporte urbano e eletrificação (GRANZIERA, 1977).

Ao passo que avançava o setor agrário e industrial, juntamente com o espaço urbano, avançava a construção civil. Nestor Goulart (1997) afirma que é importante “não consideramos os produtos da construção civil em universo à parte do desenvolvimento, mas partes integrantes e fundamentais desse processo”, e também que “não há desenvolvimento em outros setores sem o desenvolvimento paralelo na construção civil”. De fato, todo desenvolvimento acometido necessita de estrutura suporte para acontecer, bem como para abrigar seus integrantes. A construção é vital para o avanço da modernização urbana e é também atuante na formação de uma paisagem compatível com os anseios da época.

O somatório de todos esses percalços resultou numa sociedade insatisfeita. Além da instabilidade econômica e social, havia o conflito político de interesses. A presidência se alternava entre mineiros e paulistas, participantes da política do café com leite, o que já gerava insatisfação por parte de outros estados e não atingia por totalidade a elite, estando de fora a elite urbana (COSTA; LORENZO, 1977). A política aparenta ser reservada aos profissionais liberais e militares, que fazem parte do meio urbano, porém o sistema eleitoral favorece o setor econômico agrário (GRANZIERA, 1977). Sendo assim, a política dos governadores, implementada durante o governo de Campos Sales, em 1898, a fim de unir as oligarquias políticas e econômicas, já apresentava falhas.

A fragilidade política, somada à forte oposição militar observada no governo de Arthur Bernardes, fizeram eclodir em 5 de julho de 1922 o Levante do Forte de Copacabana, acontecido no Rio de Janeiro e que durou somente um dia. Foi composto por 17 militares, sob o comando de Siqueira Campos marchando em direção à praia de Copacabana, em oposição ao governo. Quase todos os integrantes foram baleados (MORAES, 1997). Esse movimento

tenentista foi mais um passo para a insurgência de movimentos de insatisfação política posteriores.

A posteriori, em 1924, ocorreu em São Paulo a Revolução do Isidoro (Figuras 57 e 58), também em 5 de julho. Segundo movimento tenentista, teve uma maior porte e durabilidade se estendendo até o dia 28 de julho. Aconteceram grandes explosões, bombardeios, ataques aéreos, tanques de guerra percorrendo ruas, aberturas de trincheiras, entre outros ataques que resultaram em mais de 1.000 civis mortos e 4.000 feridos, segundo agências internacionais⁹. Causou também grandes estragos na arquitetura de São Paulo, principalmente em bairros industriais e ferroviários da zona leste (ROMANI, 2011).

O episódio, apesar de causar grande estrago, por tempos não recebeu a devida importância em termos de estudos históricos:

Talvez por ter ocorrido em São Paulo e não ter sido protagonizada pela sua elite como foi a de 1932, a revolta iniciada em cinco de julho permaneceu sempre relegada ao segundo plano, como um acontecimento fortuito pouco importante no transcurso da República. A história oficial contada pelos paulistas não a reconhece como sua revolução, pois o governo estadual e a burguesia daquela época não a apoiaram. "Revolta de militares", "quartelada", contou com um ingrediente que desagradou bastante à velha aristocracia bandeirante: a adesão do proletariado. E além de tudo, uma grande quantidade de imigrantes pegou em armas. Nesses termos foi preferível esquecê-la; afinal a burguesia paulistana, anos depois, protagonizou a sua própria revolução (ROMANI, 2011).

A imagem da revolução, porém, não passou despercebida pelos habitantes que vivenciaram o conflito onde, por exemplo, Tarsila do Amaral trouxe de temática em seus croquis (Figuras 57 e 58). É possível perceber na Figura 57 a presença evidente de um canhão em cena, demonstrando o cunho bélico da paisagem, acompanhado a figura de postes de eletricidades, que sinalizam à presença marcante das instalações na cidade, demonstrando que havia cidade em modernização, possuidora de energia elétrica. Já a Figura 58 apresenta um cenário industrial ao fundo, podendo associar à ambientação que se deu o conflito ao atingindo com intensidade bairros industriais de São Paulo.

⁹ National Archives Washington, roll 5, p. 371, (microfilme disponível no Arquivo Edgard Leuenroth, AEL/UNICAMP): "Acredita-se que 1.000 civis estejam mortos, estimativas fornecidas em S. Paulo chegam de 1.000 a 4.000 mortos e feridos".

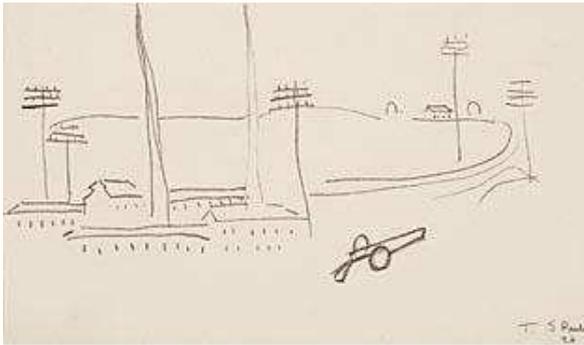


Figura 57: Revolução de 1924 (frente de Cena da Revolução de 1924, São Paulo), 1924, Tarsila do Amaral.

Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 58: Cena da Revolução de 1924, São Paulo (verso de Revolução de 1924), 1924, Tarsila do Amaral.

Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7

Em 1926, assume a presidência o paulista Washington Luís, que carregava uma carreira política de sucesso, sendo anteriormente Governador do estado de São Paulo, precedido da prefeitura da Capital. Seu governo obteve destaque nos avanços do setor de transporte, com a implementação de inúmeras rodovias e ferrovias pelo estado de São Paulo e pelo país (FILHO, 1997).

Na capital paulista, entre 1860 e 1910 é marcada a implementação do sistema ferroviário, consequência não só do desenvolvimento da cultura do café, mas anteriormente ainda da produção do açúcar, acrescido da ocupação em terras férteis desocupadas, objetivando o estímulo de seu uso a posteriori. Além disso, a expansão das rodovias, acrescida às propagandas promovidas pelo governo (Figura 57), e a instalação de montadoras no país, como a Ford em 1919 (Figura 58), e a General Motors em 1924, promoveu um aumento significativo na quantidade de automóveis na cidade de São Paulo (FILHO, 1997).

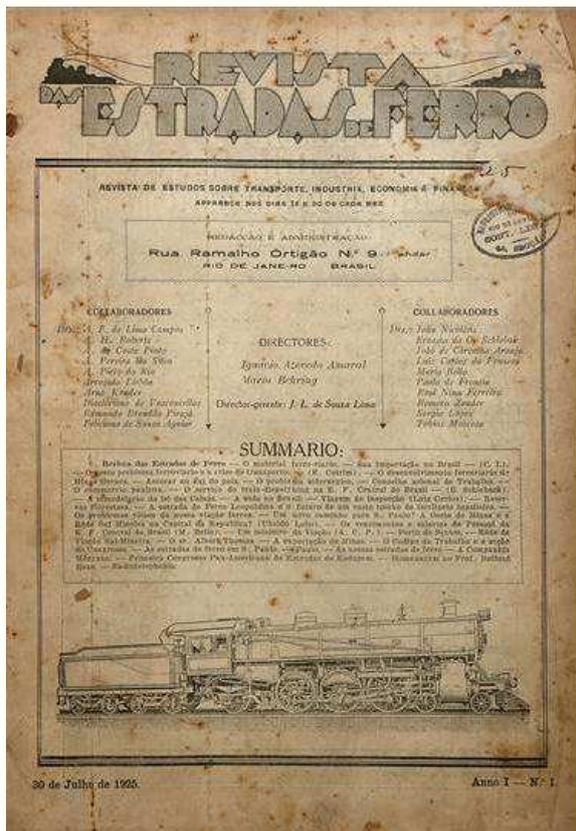


Figura 59: Revista estradas de Ferro, 30 de julho de 1925. Edição 1.
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.



Figura 60: Revista estradas de Ferro, 30 de setembro de 1925. Edição 5.
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

A ampliação das vias de transportes, gerava uma valorização das terras que se localizavam em suas proximidades, facilitava a troca de mercadorias, e impulsionava a ocupação no interior, por proporcionar um melhor acesso. Pregava o conceito que o rodoviário era uma forma de modernidade, uma linha cultural que via o automóvel como ideia de velocidade, independência e liberdade. Sintonizava-se com a ideia modernista esboçada em 1917 e 1918 e oficializada em 22 com a Semana de Arte Moderna (FILHO, 1997).

O governo paulista pregava a ideia passada de “bandeirismo” a partir dessa abertura para a ocupação do interior por meio das rodovias, assim não havia uma dissociação entre modernidade e tradição, pois a “modernidade era vista como uma vocação, como um destino já traçado no passado, como a continuidade necessária em uma série de eventos de sentido semelhante.” (FILHO, 1997).

A crise econômica do café (1929), acrescida das instituições da primeira república, energizava a sociedade em exigência de uma modernização urbana e tecnológica. Porém, durante os anos 20 o sentido não era muito bem definido. A intelectualidade passa a repensar o país e exigir reformas modernas, com o contraponto de que o Brasil era ainda muito

incipiente no desenvolvimento técnico e científico, e vinculado culturalmente à Europa (LAHUERTA, 1997).

Em concordância com os ares conflituoso da época, ascendia também as raízes nacionalistas da população, originadas desde as discussões regionalistas do século passado. Havia um desejo genérico de unificação nacional e predominância do tema cultural, com anseio de modernização, advindo de diferentes grupos dominantes, mas que divergiam politicamente (LAHUERTA, 1997). Dentro disso, existiam duas vertentes de modelos de identidade nacional: um de pensamento tradicionalista, que via o passado colonial e imperial como positivo. Viam a nacionalidade como defesa e valorização do singular, um fruto da ação católica no país: seriam os conservadores monarquistas. O outro, era constituído pelos progressistas republicanos, que desejavam integrar o Brasil ao mundo estadunidense e conectar o regime republicano com a modernidade. Queriam a ruptura com o passado português, e construir uma sociedade organizada politicamente pelos nacionais, onde as classes empresariais brasileiras teriam destaque (OLIVEIRA, 1997).

Como afirma Milton Lahuerta (1997), “a perspectiva de missão, forte entre os intelectuais, já nos anos iniciais da Primeira República, se aprofunda e ganha novos significados sob o impacto do processo vivenciado ao longo dos anos 20.”. Há uma grande disseminação de ideia de “anos 20 de mudança”, onde, como relatado por Sergio Millet (1936): “a mocidade sente que lhe cabe uma missão importante, mas não atina com a maneira porque deve tal missão concretizar-se”.

Mesmo com posicionamentos bem definidos, as causas nacionalistas provocavam certa hipocrisia prática, onde seus maiores defensores seriam as elites, que pregavam o “voltar-se ao povo”, povo este que não participaria do movimento:

É por isso que, entre os intelectuais inspirados no modernismo, ainda que haja uma pretensão de rever o racismo e de criticar retórica do academicismo, permanecem um culto à erudição e um sentimento de ser parte da elite tal qual eram cultivados nos salões aristocráticos. De tal maneira isso ocorre, que a ambiguidade será o tour de force desses intelectuais. Nesse sentido, o movimento modernista – considerado pela crítica um marco, uma ruptura – é um exemplar de como uma intelectualidade viajada, apoiada por uma aristocracia ilustrada, vai ao encontro do povo como se este fosse um objeto exótico, quase uma massa à qual é preciso dar forma, flertando a distância, sem estabelecer relações de maior proximidade. Uma

intelectualidade que, mesmo marcada pelo industrialismo e pelo maquinismo, presentes na vanguarda artística europeia, não é capaz de reconhecer plenamente a importância da classe operária emergente (LAHUERTA, M. 1997).

Ainda sobre os participantes, cabe lembrar que eram compostos em grande parte por gerações posteriores dos grandes empresários ou proprietários agrícolas. A fala de Mario de Andrade, póstuma ao período, demonstra maior consciência do ocorrido na época, deixando evidente a importância que era a conexão do discurso com a prática, o que não ocorreu durante o movimento:

Nós éramos “abstencionistas”, o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior de largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguirá definir e nós qualquer circunstância da condição intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e com o Estado. (ANDRADE, M., 1974, p.186.)

Percebe-se então como o país se encontrava em uma grande onda de instabilidade: política, social e econômica, ao passo que construía desordenadamente e rapidamente um espaço urbano que desejava ardentemente a modernização. Diante de tais fatores, a insatisfação brasileira, somada à Grande crise mundial ocorrida em 1929, que prejudicou o setor cafeeiro do país, inflamou-se numa revolta política, a Revolução de 30, culminando num golpe de estado, liderado por Getúlio Vargas, que posteriormente assumiu a presidência do país. Daí findou-se a República Velha (Primeira República).

Cabe notar, como o contexto que se encontrava o Brasil foi impulsionador de comportamentos sociais. Não somente no âmbito político e econômico tais ações se deram, mas também no setor cultural, com figurações artísticas expressas em obras literárias, visuais, cinematográficas, fotográfica, arquitetônica, teatrais. A movimentação que desejava modernização no país, refletiu no desejo dos artistas em adentrar ao movimento moderno, que afluía no mundo. A construção de uma revolução artística, que acompanhasse a revolução urbana e os avanços tecnológicos. Rever e ressignificar a cidade.

Dentro disso, atores da elite obtiveram destaque e foram grandes motivadores de ascensão do movimento. Na tentativa de “fazer barulho” na sociedade e chamar atenção dos conservadores, em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo, acontece a Semana de Arte Moderna, promovida por um pequeno grupo que pretendia divulgar a arte moderna e

proporcionar um certo choque aos tradicionalistas. A Semana, apesar de não ter causado tanto impacto como desejavam quando foi realizada, posteriormente serviu para rever debates e rediscutir pensamentos antes propagados. Os participantes dessa semana, também se tornaram importantes expoentes do movimento no país, e foram eles grandes impulsionadores que agregaram Tarsila do Amaral nesse meio.

2.2 Modernização para modernos

Estou farto de falar e de ouvir falar de modernismo. Acho perfeitamente dispensável, comemorar esse aniversário. Se em 2022 ainda lembrarem disso, então sim (Manuel Bandeira, entrevista ao jornal Diário Carioca, 10 de fevereiro de 1952).

Manuel Bandeira, se vivo, seria pressionado a falar sobre a Semana de Arte Moderna de São Paulo mediante suas promessas feitas em 1952 (Figura 61). Em comemoração aos 100 anos do polêmico evento, este vem sendo rediscutido e revisto na atualidade e viu-se a importância de aqui também o trazer à tona: a semana de arte moderna, pode ser lida como síntese social e cultural de como se apresentava hierarquicamente a sociedade na década de 20, como detalhado política e economicamente no capítulo anterior. Uma movimentação cultural liderada pelo grupo de jovens artistas, senhores da “aristocracia” (QUEIROZ; FREITAS, 2012), intencionados a disseminar a vanguarda moderna, que naquele momento se mostrava como expressão de propostas contrárias à academia e desejo de uma renovação na criatividade artística, além de serem motivados por questões associadas ao nacionalismo emergente e à industrialização (AJZENBERG, 2012), perfil abordado anteriormente em *Brasil: anseios de modernização* (2.1). Além disso, foi dessa inflamação cultural que mais tarde Tarsila fez parte, adentrando ao grupo “moderno”.

Tem-se como marco do início de uma formação de planejamento do evento, a exposição realizada por Anita Malfatti em 1917, por ser esta exposição a formadora do grupo dos cinco, constituído por: Anita, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Tarsila do Amaral, que posteriormente culminou na participação deste grupo na Semana de Arte Moderna (Figura 62), com exceção de Tarsila, que não esteve presente no evento (COELHO, 2021).



Figura 61: Entrevista de Manuel Bandeira ao jornal Correio Carioca, em 10 de fevereiro de 1952. Fonte: Hemeroteca Digital Nacional



Figura 62: Anúncio da Semana de Arte Moderna veiculada no jornal Correio Paulistano, em 13 de fevereiro de 1922. Fonte: Hemeroteca Digital Nacional Ótimo.

Acontecida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade de São Paulo, tinha à frente a figura de Graça Aranha, (AJZENBERG, 2012) grande expoente intelectual da época, provocador de mobilizações e atrativo para jovens paulistas em formação, seus “discípulos” (COELHO, 2021). Trouxe demonstrações de pintura, escultura, música, literatura e arquitetura, que buscavam romper com o academicismo e anunciavam a vanguarda moderna: era o que achavam.

Sabemos que a pintura brasileira já era moderna antes do corte da Semana, que a música brasileira que foi vista no Teatro Municipal não dialogava com nenhuma forma vanguardista daquele tempo ou que a própria literatura ali declamada seria rapidamente envelhecida pelos próprios esforços dos jovens que participaram do evento. Sabemos, portanto, do caráter limitado de “modernismo” que a Semana trazia (COELHO, 2021).

Participaram do evento os músicos: Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Ernani Braga e Frutuoso Viana; os escritores: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet; os arquitetos: Antonio Moya e Georg Przirembel; os escultores: Victor Brecheret e Wilhelm Haerberg; e os desenhistas:

Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando (Yan) de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Vicente do Rego Monteiro (AJZENBERG, 2012).

A arquitetura apresentada por Moya e Prziembel, não correspondiam à ideia de modernidade arquitetônica atrelada à estética e novos materiais de construção. Tem-se a impressão que a elite cafeeira ainda não havia tido contato com os trabalhos de Le Corbusier ou as soluções de Perret com o concreto armado. Moya apresentou alguns projetos com estilos não-identificáveis, que carregavam soluções e traços que recordavam a arquitetura asteca, jogos de volumetria e fachadas ornamentadas. Enquanto Prziembel trouxe um estilo que lembraria a arquitetura neocolonial. A escolha da presença destes representantes da arquitetura no evento, se daria mais pela apresentação de produções “diferentes” da demais de São Paulos, podendo ser uma expressão de liberdade artística (LEMOS, 2004).

Marize Malta, em sua fala durante o webinar promovido pelo Instituto Moreira Salles, acontecido no dia 31 de maio de 2021, via plataforma *Youtube*, ressalta a participação exclusiva da elite, uma “modernidade pra quem podia pagar”. De fato, havia um falso discurso, como levantado anteriormente a partir da fala de Lahuerta (1997), onde os “modernos” pregavam a atenção ao povo, à cultura e ao popular, mas não havia uma sociabilidade de abertura para outras classes. O preto, exaltado por Tarsila em sua obra “A negra” (1923), não fazia parte da modernidade.

Críticas e revisões foram feitas nos anos posteriores ao evento, que punham em questionamento inclusive a relevância do mesmo: “com ou sem ela a minha vida intelectual seria o que tem sido”¹⁰ (ANDRADE, 1972). Por muito tempo, o evento foi visto como iniciador do modernismo no Brasil, porém tal visão já foi revista por diferentes intelectuais, onde, de fato, o evento não foi portador de novidade ou responsável pela abertura do movimento no país. Apesar disso, a Semana não deixa de ser um marco na memória nacional, não pelo evento em si, mas porque seus participantes posteriormente se tornaram importantes, tornando então ela importante: “A Semana em si, como todo mito de fundação, torna-se uma narrativa em repetição que demarca um espaço-tempo de algo antes e além” (COELHO, 2021).

Dessa forma, graças a trajetória de seus participantes, a Semana fez-se importante. Os entusiastas modernos proferiram a arte, fizeram “barulho”, e conseguiram a atenção

¹⁰ANDRADE, Mário. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

desejada. Nos anos posteriores ao evento, a preocupação destes paulistas passa a ser desassociar-se da figura de meros “discípulos de Graça Aranha”, enquanto para artistas e escritores de outras regiões do país era importante não aceitar serem apenas os “seguidores do grupo paulistano” (COELHO,2021). A ocorrência do evento em São Paulo, acabou “roubando” uma centralidade moderna para a cidade, onde na verdade existia também em outras partes do Brasil.

Adentrando aos participantes da Semana, alguns pintores foram de vital importância para efervescência do movimento, e posteriormente para convite a Tarsila do Amaral fazer parte deste. Anita Malfatti (1889-1964), por exemplo, como amiga de Tarsila, sempre a manteve informada por meio de cartas enquanto ela esteve em Paris. Relatava o que vinha ocorrendo artisticamente no Brasil, e a chamava a adentrar ao grupo de entusiastas (AMARAL, 2010).

Foi importante expoente da pintura moderna, uma das percussoras da figuração antiacademista no país, sendo erroneamente taxada de futurista após sua exposição em 1917, como contrapôs Tarsila em carta à artista: “As tuas pinturas nunca foram futuristas como queriam dizer os pouco entendidos aí. Não compreenderam o teu talento e nada mais.” (AMARAL, 26 de outubro de 1920). Anita possui traços “modernos”, carregados de identidade e rompimento com os preceitos acadêmicos, derivados de seu período de aprendizagem em Berlin, Alemanha (1910-1914) e posteriormente em Nova Iorque, EUA (1915-1916)¹¹. Suas influências expressionistas podem ser vistas, por exemplo, na obra *O farol* (1915) (Figura 63).

A produção da artista é em grande parte composta de retratos, mas as paisagens também se fazem presente. É interessante notar como há uma grande variação na arquitetura figurada em suas obras de paisagem, certamente reflexo de seus períodos de estadia e aprendizagem no cenário internacional, podendo-se afirmar como a experiência de Anita trouxe a construção de um repertório cenográfico variado, mutável conforme suas vivências.

Na obra de 1915 (Figura 63), Anita traz um cenário campestre, de formações montanhosas e abrangência verde. Neste ano, ela residia nos Estados Unidos, e pintou a tela durante aulas do artista plástico Homer Boss, na ilha de Monhegan, costa leste do país¹². Pode-se perceber como apesar da estilização de seus traços, ela retrata com certa fidedignidade o cenário (Figura 64). Evidencia as tipologias com telhados de dois caimentos, de grande inclinação, demonstrando suporte ao clima da região, projetado para receber a neve durante a temporada de frio. A preparação para a estação gélida, também se dá com a notória presença

¹¹ ANITA Malfatti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

¹² IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Interpretação da obra: O Farol de Anita Malfatti. História das Artes, 2021.

das chaminés, demarcando a existência de lareira nas residências. A artista, apesar de utilizar colorações expressivas, foi de certa forma realista quando coloriu as edificações, onde estas apresentam também um revestimento na cor branca, constituído de madeira pintada.



Figura 63: O farol, 1915. Anita Malfatti.
Fonte: <<https://artsandculture.google.com/set/o-farol/IAG7LTjqF5LQxw?hl=pt-BR>>



Figura 64: Cartão postal da ilha de Monhegan, EUA.
S/a.
Fonte: <<http://www.newenglandlighthouses.net/monhegan-island-light-postcards.html>>

Numa perspectiva representativa diferente, temos a obra *Chanson de Montmartre* (Figura 65), de 1926, onde Anita traz um cenário parisiense. Esta, foi pintada durante sua estadia na capital francesa entre 1923 e 1928, onde teve aulas com o pintor francês Maurice Denis. Com traços mais precisos, a artista representa uma moça em sua janela. A tipologia de esquadria, é comumente encontrada na cidade, com duas folhas de madeira e abertura central. Abaixo, vê-se a presença de um gradil, assim como observado na Figura 66. Ainda ao fundo da obra, ao lado esquerdo, é possível notar discretamente a presença de pequenas chaminés no telhado do edifício posterior, como também pode-se observar na fotografia.

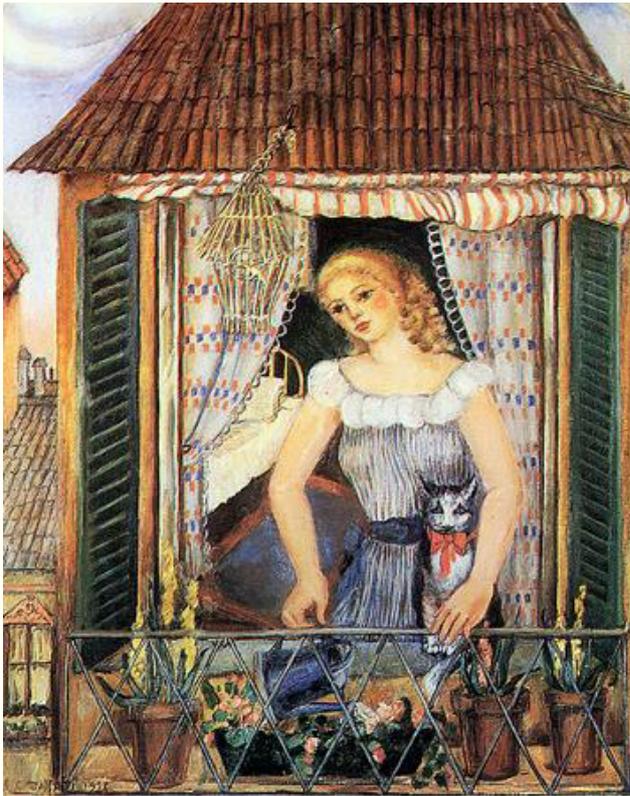


Figura 65: Chanson de Montmartre, 1926. Anita Malfatti.

Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8938/anita-malfatti>>



Figura 66: Paris, França 2020.

Fonte: <<https://www.thislifeoftravel.com/france/paris-guide>>

Outro artista participante da Semana, que assim como Anita obteve destaque em suas obras modernas foi o pintor Di Cavalcanti (1887-1976). Di em sua multiplicidade de estilos também trouxe a presença da arquitetura e cidade em suas obras. Podemos perceber em *Meninas cariocas*, de 1926 (Figura 67), a presença da cidade do Rio de Janeiro ao fundo, identificada indiscutivelmente pela presença dos morros. Ainda que figurada em traços cubistas, sem detalhamentos das tipologias arquitetônicas, é possível observar alguns fatos urbanos evidenciados, como a diferença de gabarito das edificações, a disposição não uniforme e a alternância com a vegetação, sugerindo um ambiente bem arborizado. Observa-se também a figura central de um edifício de alto gabarito, o que permite presumir numa intenção do artista em demonstrar os avanços arquitetônicos da cidade, possuidora de prédios altos, ascendendo à modernização. Estes elementos também podem ser observados no cartão-postal de época apresentado na Figura 68.

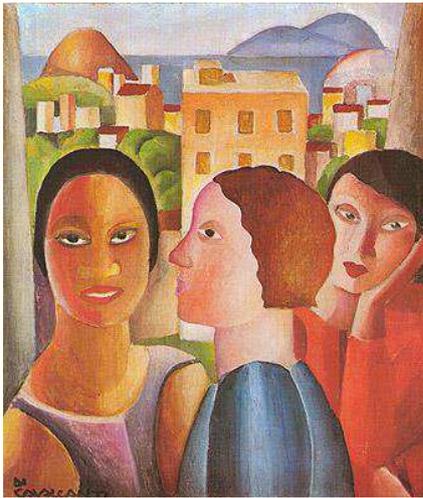


Figura 67: Meninas Cariocas, 1926.
Di Cavalcanti.

Fonte:<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4596/meninas-cariocas>>



Figura 68: Rio de Janeiro - Antigo cartão-postal circulado em 1927 - Av. Rio Branco.

Fonte:<<https://www.jotaerreleiloes.com.br/peca.asp?ID=5238499>>

Em *Menina de Guaratinguetá*, 1929 (Figura 69), o artista traz um cenário mais interiorano onde é possível também identificar tipologias arquitetônicas. A representação da cidade anuncia uma semelhança às formas encontradas em edificações coloniais, sendo confirmadas quando vê-se imagens de seu centro histórico (Figura 70). Percebe-se a presença de ruas estreitas e desníveis, demarcados pela presença da escadaria em segundo plano. As janelas próximas à moça, figura central, trazem alguns detalhes na esquadria, sinalizando um desenho de abertura.

Entre as obras de Anita e Di Cavalcanti, assim como na *Semana de 22*, é possível subtender os princípios que circulavam na década de 20 no Brasil. Anita, que trouxe de sua caminhada pelo exterior as aprendizagens em suas obras, demonstra a “necessidade” do artista de experimentar as tendências norte-americanas ou europeias, como comumente faziam os artistas da época em entusiasmo e admiração pela cultura exterior. Assim como a elite e os “modernistas brasileiros”, trazia o desejo de construir uma identidade própria nacional, mantendo porem o olhar nos feitos internacionais.

Di Cavalcante por sua vez, em suas duas obras aqui trazidas (Figura 67 e 69), põe reflexão à visão de um Brasil urbano e interiorano. Ao expressar a cidade do Rio de Janeiro (Figura 67) evidenciada com altas tipologias, destaca o desejo da formação de uma cidade modernizada, possuidora de arranha-céus e desenvolvimentos tecnológicos. Em contrapartida, em *Guaratinguetá* (Figura 69), ele aborda a atenção à cidade ainda colonial, interiorana. Ambos

os cenários, são valorizados pelos ditos modernistas, uma como sinônimo de modernidade, outra como valorização da identidade nacional, do cenário do interior brasileiro.

Di e Anita, traduzem perfeitamente também os passos de Tarsila do Amaral, que como esta, precisou de experiências internacionais para aflorar-se ao moderno, e como este, figurou cenários urbanos e interioranos, e suas respectivas arquiteturas.



Figura 69: Menina de Guaratinguetá, 1929. Di Cavalcanti.

Fonte: <http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/menina_de_guaratingueta.htm>



Figura 70: Centro de Guaratinguetá, (20??).

Fonte: <<https://www.meon.com.br/meon-turismo/circuito-turistico/guaratingueta>>

Cada artista, apresenta traços pessoais representativos distinguíveis e quase únicos em suas obras. Seus resultados, são somatórias de como este percebia o espaço, qual técnica aplicava e o que pretendia transmitir:

“Se a arte moderna, seja a pintura, escultura ou arquitetura, se apresenta como um fenômeno de caracteres admitidos universalmente, não é menos verdadeiro que se caracteriza pelas influencias particulares de cada país e pela influência exercida pela personalidade do artista. Assim, Tarsila traz à pintura moderna sua sensibilidade e mais as experiências de seu país.” Christian Zervos, Cahiers d'Art, Paris n° 5-6, 1928. (Tradução de Aracy Amaral)

Assim, Tarsila também apresenta em suas pinturas de paisagem suas experiências e vivências locais, que expressam sua curiosidade a temas afins, seu caráter observador, e seus anseios modernos da época. Cada cidade por ela visitada e vivida, foi importante pra construção de seu imaginário, resultando em esboços ou pinturas.

2.3 Tarsila: experiências nacionais



Figura 71: O Jornal (RJ), 30 de maio de 1925.
Fonte: Hemeroteca Digital Nacional.

Como anunciado na sessão anterior, Tarsila traria assim como Anita e Di Cavalcanti a figuração da paisagem urbana e rural em seus traços modernos. O trecho publicado pelo O Jornal em 1925 (Figura 71) traduz perfeitamente sua relação com esses cenários, onde evidencia que a artista “sente apaixonadamente o Brasil antigo”, identificado em suas obras por exemplo nas arquiteturas coloniais mineiras, “mas sobretudo ella vibra é diante da cidade moderna”, onde trará a figurações que remetem à modernidade, com a presença de ferrovias, automóveis, chaminés industriais, altas edificações, postes de energia elétrica.

Dentro desta percepção, cabe entender então, como se deu essa experiência em solos nacionais para Tarsila, que a nutriram mais tarde em todo esse amor e pertencimento à cidade, ao interior, à arquitetura, ao Brasil.

Deu-se então um caso único na pintura moderna brasileira, que foi um primitivismo saboroso, misturado com uma transposição colorista de um efeito inteiramente novo a incorporar-se em nossa arte. Di Cavalcanti começara naquele mesmo tempo – Lasar Segall iniciara então sua ‘fase brasileira’. Tarsila não buscou: revelou apenas o que seus olhos viam ou tinham visto. A cor brasileira, a que Tarsila se

cingiu, é uma cor própria do Brasil-interior [...] Antes de Portinari, mestra de Portinari, Tarsila foi buscar nos baús azuis e rosa, nas suas flores e folhas, a identificação. Todo esse decorativo colorido, repousante, triunfante, luminoso, risonho, é de uma fase triunfal da vida paulistana, com os fazendeiros em ascensão, o café subindo, a eleição 'paulista de Macaé' para a presidência da República, tantas coisas assim. (GALVÃO, P. 10/12/1950)

Os caminhos para seu maior pertencimento desbravam-se com seu retorno de Paris à São Paulo, em 27 de junho de 1922. Tarsila encontra um ambiente artístico entusiasmado, com ares pós Semana de Arte Moderna, e mesmo não estando ainda tão inserida no credo novo, estava atraída pelo sentimentalismo dos colegas. (AMARAL, 2010). O coração moderno, batia conforme desejo de mudança e reconstrução, como traduziria muito bem Berman (1982):

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (BERMAN, 1982).

Inicialmente, Anita Malfatti serviu como exemplo de pintura moderna para Tarsila, depois esta seguiu suas particularidades, encontrando-se entre os modernos. Anita também foi a responsável por apresentar Tarsila a diversos atores culturais que ascendiam na época, contatos estes que culminaram na formação do “grupo dos cinco” (Anita, Tarsila, Mario de Andrade, Menotti e Oswald de Andrade). Muitas das reuniões do grupo aconteciam no ateliê de Tarsila, em São Paulo, um lugar atrativo aos entusiastas modernos que exalava brasilidade. Além de discursões artísticas inflamadas pelos presentes, muitas vezes também haviam participações musicais, com apresentações, por exemplo, de Villa Lobos (AMARAL,2010).

Ali, Tarsila encontrava grandes inspirações: “o século XX procura nas artes a expressão que corresponda às descobertas científicas e ao tumulto das cidades modernas” (Entrevista de Tarsila ao Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25/12/1923). A vivência da capital paulista também se funde em suas produções, sendo alvo de seu olhar atento à cidade, arquitetura e modernização (Figuras 72 e73). A cidade volta-se em adequar-se aos desejos da elite em alcançar a modernidade:

Nesse contexto, as intervenções urbanas visaram principalmente criar uma nova imagem da cidade, em conformidade com os modelos estéticos europeus, permitindo às elites dar materialidade aos

símbolos de distinção relativos à sua nova condição. A modernização terá, todavia, como sua principal característica a não-universalidade. De fato, as novas elites buscam desesperadamente afastar de suas vistas – e das vistas do estrangeiro – o populacho inculto, desprovido de maneiras civilizadas, mestiço. As reformas urbanas criam uma cidade “para inglês ver” (RIBEIRO; 2018).



Figura 72: Anhangabaú (frente de Fernando de Noronha), 1924. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

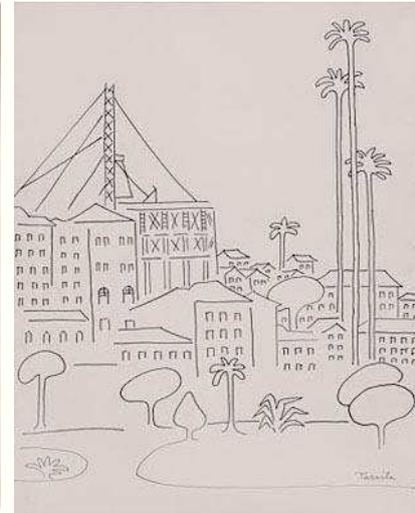


Figura 73: Vista do Vale do Anhangabaú, 1925. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Nos croquis da cidade de São Paulo, observados nas Figuras 72 e 73, a artista evidencia símbolos de avanços da modernização. É possível observar em Anhangabaú (Figura 72) a presença de diferentes tipologias, e a centralidade de uma edificação de gabarito maior, remetendo ao porte construtivo. Ao fundo, pode-se identificar a presença de uma estrutura treliçada, facilmente associável ao uso construtivo dos metais. Abaixo, tem-se um pequeno vagão sob trilhos, destacando os avanços dos meios de transporte. De forma complementar, em Vista do Vale do Anhangabaú (Figura 73), percebe-se que a estrutura treliçada identificada anteriormente, certamente se trata do viaduto, agora mais visível neste ângulo de representação. Aqui a artista também destaca a diferença e altura dos gabaritos das edificações. Além disso, também traz à tona uma maior presença vegetativa e posta de forma ordenada, dando a impressão de certo planejamento paisagístico no local.

Mais um local de efervescência cultural proporcionado por Tarsila se dá na casa de seus pais. Em seu salão (Figura 75), exibia obras internacionais que faziam parte de seu acervo e

apresentava as novidades europeias para os brasileiros, trazendo nomes como: Delaunay, Léger e Gleizes. Neste período, Tarsila se relacionava com Oswald de Andrade (Figura 74). O casal Tarsiwald eram a caracterização do Modernismo em São Paulo: Cosmopolitas avançados, com várias idas e vindas a Paris. O casal movimentava o ambiente cultural paulistano, e a casa de Tarsila e suas obras, se tornaram para os modernistas paulistanos, uma iniciação ao Modernismo, pelas novidades que esta trazia aos que possuíam ausência de contato de com a Europa. Os anos 20 foram o “tempo” destes, onde alcançaram sucesso e destaque em suas obras (AMARAL, 2010).

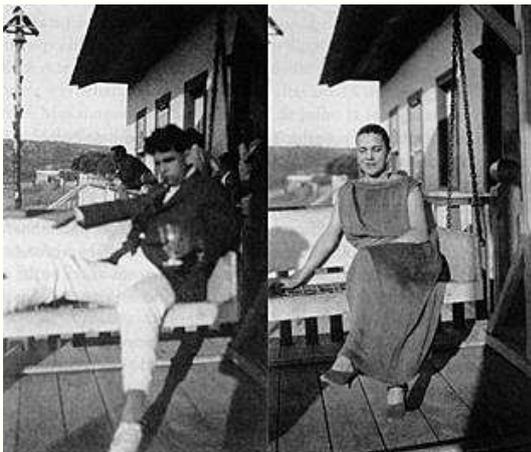


Figura 74: Tarsila e Oswald na Fazenda Sertão, em 1924.

Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 75: Salão da casa da família de Tarsila, onde a artista e Oswald de Andrade recebiam seus amigos modernistas. s/a.

Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

O ano de 1924 foi seu ano de maior produtividade e ânimo criativo, era vista como raridade entre os grandes artistas brasileiros, pois boa parte ainda estava inserida nas escolas antigas. Tarsila desenvolvia suas obras com perfeccionismo, máxima depuração e despojamento, trazendo grande atenção à forma e ao processo de execução, e se mostrava cada vez mais brasileira:

Se a arte moderna, seja a pintura, escultura ou arquitetura, se apresenta como um fenômeno de caracteres admitidos universalmente, não é menos verdadeiro que se caracteriza pelas influências particulares de cada país e pela influência exercida pela personalidade do artista. Assim, Tarsila traz à pintura moderna sua sensibilidade e mais as experiências de seu país. Christian Zervos, Cahiers d'Art, Paris n° 5-6, 1928. (Tradução de Aracy Amaral).

Além do amor ao país, a artista se aproximava cada vez mais da paisagem urbana: “ella vibra é diante da cidade moderna” (Figura 71). Mostra a relação da geometrização de seus quadros com a construção de signos que se relacionam à modernização, com sentido de modernidade e industrialização, como presente na obra *Passagem de Nível I* (Figura 76), de 1925, também citada na fala de Galardo Ferraz:

*Tem coisas que ficam na sensibilidade de quem tenha visto os quadros de dona Tarsila. Assim é esse admirável *La Gare*, com uma geometrização da realidade viva, quadro que é um flagrante duma estação que nunca existiu, mas de onde ninguém quereria partir. E também *Passagem de Nível*, de 1925, é um prolongamento da fascinação das locomotivas, dos trilhos, dos sinais luminosos, essas coisas que o burguês entendido em coisas de arte acha tão banais para ocupares uma tela (FERRAZ, 1929).*

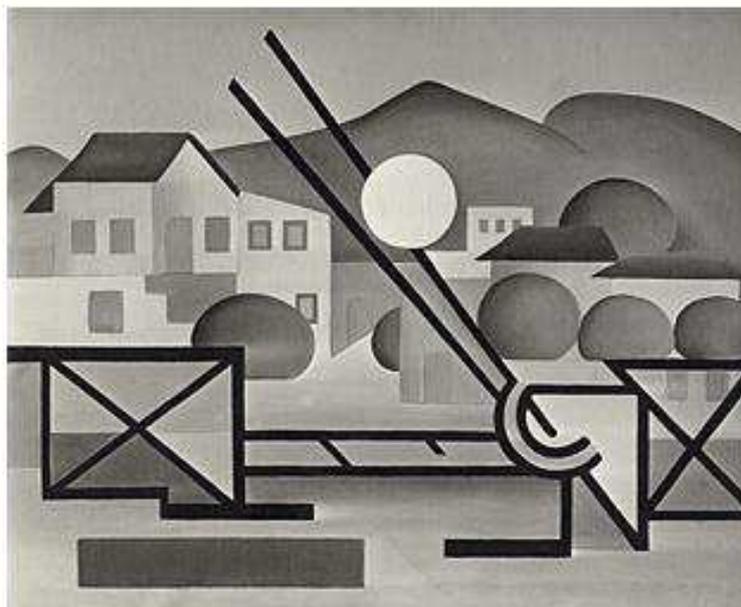


Figura 76: *Passagem de Nível I*, 1925. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Também 1924 é marcado pela vinda do poeta Blaise Cendrars (1887-1961) ao Brasil, onde é levado pelo grupo dos cinco a realizar algumas viagens para adentrar à cultura do país. Em março, optaram por passar o carnaval deste ano na cidade do Rio de Janeiro, acompanhado de Oswald, Tarsila e Olívia Guedes Penteadó. Durante a viagem Tarsila produziu uma série de esboços (Figuras 77 e 78) que mais tarde se tornaram obras de pintura, dentre elas *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira*.

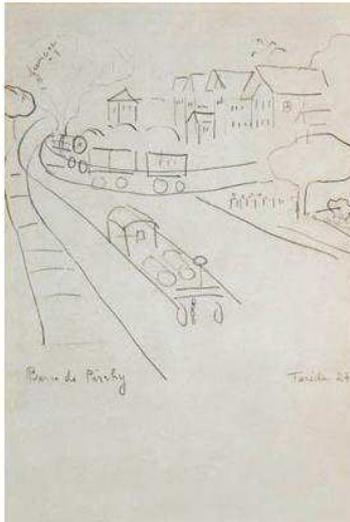


Figura 77: Barra do Pirai, 1924. Tarsila do Amaral. Fonte: Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 78: Paisagem do Rio de Janeiro, 1924. Tarsila do Amaral. Fonte: Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Em abril do mesmo ano, viajam para o estado de Minas Gerais, e passam por algumas cidades históricas como Ouro Preto e Mariana, e outros cenários rurais. Tarsila nesta excursão produz vários croquis dos cenários que visita, alguns mais tarde resultando em pinturas. Para ela, esse passeio reascendeu a conexão que ela possuía com as terras mineiras em sua infância: “encontrei em minas as cores que adorava em criança”¹³. As cores “redescobertas” passaram a fazer parte de suas obras, assim como a atenção vegetativa, também recordada por ela: “... cresci numa fazenda de café como a cabrita selvagem, saltando daqui pr’ali entre rochas e cactos”¹⁴.

É possível perceber em seus croquis produzidos durante a excursão, o cuidado na construção do posicionamento da imagem, a centralidade e proporcionalidade. Mesmo em traços limpos, trazia representações de esquadrias, formatos de telhados, detalhes arquitetônicos, diferenças topográficas e vegetações (Figuras 79 e 80).

Em Ouro Preto II (Figura 79), podemos observar a identificação típica da cidade colonial. Esta é fruto de um conjunto de estruturas dinâmicas, dependentes da organização político-administrativa, da estratificação social, da economia. As cidades que abarcavam atividades de mineração, como Ouro Preto, concentravam uma numerosa população durante o século

¹³ RASM (Revista Anual do Salão de Maio), São Paulo, 1939, pp.31-5.

¹⁴ Idem, ibidem.

XVIII, implicando em modos de vida com características burguesas, que contrastavam com regiões agroexportadoras (REIS, 1999). A densidade construtiva é perceptível no croqui (Figura 79), bem como a perfeita identificação do estilo colonial das edificações, notório nos detalhes de esquadrias e formação dos telhados, além disso, é possível também identificar a localização da Igreja Barroca a partir de suas torres, na parte elevada da cidade.



Figura 79: Ouro Preto II, 1924. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

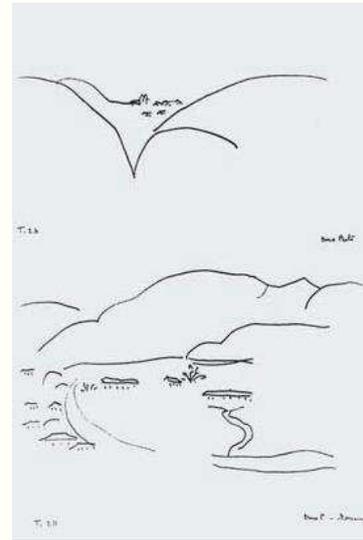


Figura 80: Dois panoramas:
Ouro Preto e Mariana, 1924.
Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de
Tarsila do Amaral, editora Base
7.

A viagem punha em passos o que antes Oswald proclamava em sua poesia Pau-Brasil. O movimento conhecido como Pau-Brasil aflorou a partir da publicação do livro que carrega este mesmo nome, de autoria de Oswald de Andrade, publicado em 1925. Pregava um sentimento poético brasileiro, a valorização à pátria. Utilizava uma linguagem que se assemelhava à oralidade, com textos curtos e trocadilhos. Brincava com a história do Brasil, das pessoas, das cidades:

Falação

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Tôda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil.

Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomáticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para os tupiniquins. O bacharel.

País de dores anônimas. De doutôres anônimos. Sociedade de náufragos eruditos.

Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.

Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre.

Pedr'Alvares.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.

A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à

kodak excursionista.

Tôdas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela.

As procissões saíram do bôjo das fábricas.

Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais.

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surprêsa.

Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrêlas fechadas nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos a crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Poema-programa do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no Correio da Manhã, RJ, em 18 de março de 1924.

O poema Falação de Oswald, é um retrato do contexto brasileiro da época emanando as crenças destiladas pelo movimento Pau-Brasil. Inicia com recordações da herança colonizadora portuguesa, citando “a civilização dos donatários”, refere-se à aristocracia que recebia lotes de terras da Coroa Portuguesa no período do Brasil Colonial. Em seguida, fala cita o carnaval o sertão e a favela, recordações possíveis do período de carnaval do Rio de Janeiro que visitaram em grupo, e que mais tarde Tarsila também figurou em suas obras. Fala sobre a riqueza da formação étnica do país e do que ele possui, como a vegetação, a cultura e a gastronomia.

Faz referência também aos escritores academicistas, visto por ele como retrógrados, e como eles foram afetados pela insurgência de um novo movimento reconfigurador: “Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.” Ao citar Cendrars, descreve o funcionamento de uma ferrovia, onde os trens necessitam do movimento da manivela para realização de um desvio, ação essa que ele destaca ser executada pelo “negro”, dá-se a refletir sobre o lugar da mão de obra negra neste período. Traz posteriormente a visão da autenticidade dos novos poetas modernos, na busca da linguagem simplificada: “A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.” Por fim, caracteriza o grupo e retoma elementos que constroem a imagem do movimento, inspirado pela excursão: “Bárbaros, pitorescos a crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.”

Tarsila também suscitou movimento Pau-Brasil junto com Oswald, suas obras desse período receberam esse nome por caracterizarem o mesmo espírito de brasilidade contido nos poemas dele. Entre 1924 e 1928, a artista esteve inserida nesta fase, expressando uma

atmosfera, que até então não era vista na arte brasileira (AMARAL, 2010). Como dito por Haroldo de Campos, Tarsila trazia “um cubismo saboroso, deglutido e desenvolvido em termos pictóricos brasileiros”. Tarsila começou a ascender no país em 1925 (Figura 81), ganhando mais destaque, apareceu em jornais e revistas, ascendia a admiração do povo, antes mesmo de sua primeira exposição no país, que só ocorreu em 1929 (AMARAL, 2010).



Figura 81: O Jornal (RJ), 30 de maio de 1925.

Fonte: Hemeroteca Digital Nacional.

Outra evidência de seu deslumbramento pela cidade e arquitetura podemos notar nos seus croquis produzidos durante viagem ao Oriente Médio (Figuras 82 e 83), acompanhada de Oswald de Andrade, sua filha Dulce, e o filho de Oswald, conhecido como Nonê. Embarcaram numa viagem de navio, passando por lugares marcantes como a Grécia, Constantinopla, Jerusalém, Egito. Dessa vez, há uma distinção de seus croquis quando comparados aos

anteriores do roteiro de Minas. Enquanto em Minas ela trazia mais detalhes arquitetônicos, desta vez a atenção se dá mais focada à disposição das tipologias e diferenciação. Há uma maior simplicidade de traço. Posteriormente, esses croquis não se tornaram pinturas, conseqüentemente não se tornando tão conhecido como os das expedições anteriores (AMARAL,2010).

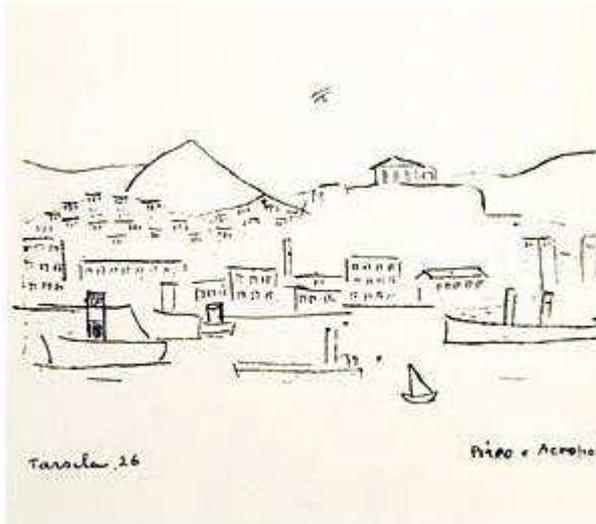


Figura 82: Pireu e Acrópole, 1926. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

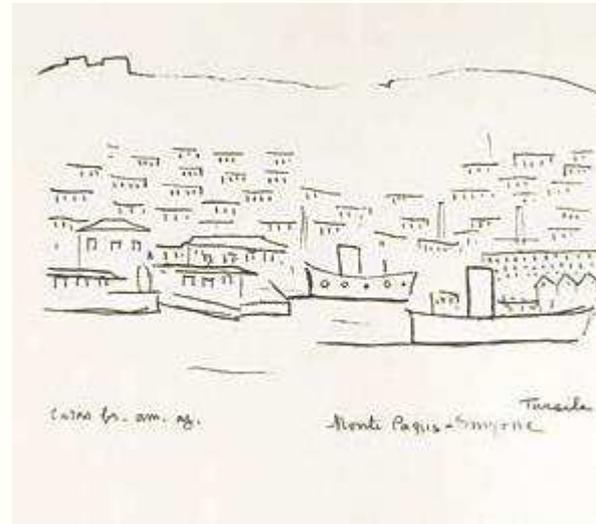


Figura 83: Monte Pagus - Esmirna, 1926. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Interessante ressaltar como sua atenção à arquitetura se deu além de viagens e desenhos. Tarsila também possuiu contato com arquitetos, como a amizade desenvolvida com o arquiteto Le Corbusier em sua vinda ao Brasil em 1929, onde ofereceu um jantar em comemoração à sua chegada e recebeu um croqui de autoria do arquiteto (Figura 84) (AMARAL, 2010).

Tarsila, continuando seus trabalhos também no âmbito jornalístico, perpetuava demonstrando apreço e curiosidade por temas arquitetônicos, por exemplo na área paisagísticas, ao tecer comentários sobre o paisagista Burle Marx, em 1936 (Figura 85). Mais tarde, movida também por interesses arquitetônicos, faz uma viagem à URSS:

Daí meu desejo de visitar Moscou, para apreciar as construções novas, os seus processos intelectuais e materiais completamente revolucionários, bem como o seu povo animado de uma mentalidade sadia e inédita, com suas leis naturais e seus pulmões livres e capazes de respirar o ar mais saudável das liberdades. (Carta de Tarsila à família, Moscou, 27/06/1931).

Durante a viagem, a artista não deixou de fazer seus croquis urbanos.

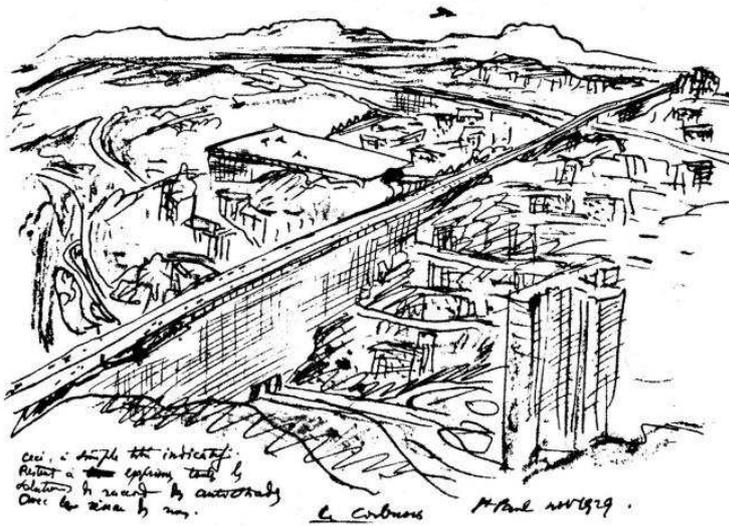


Figura 84: Desenho de Le Corbusier oferecido a Tarsila, 1929, “Ceci a simple titre indicatif. Restant à exprimer tous les solutions de record des autotrades avec le réseau des rues”. Fonte: Tarsila, sua obra e seu tempo. 2010.



Figura 85: Diário de Pernambuco, 6 de setembro de 1936. Fonte: Hemeroteca Digital Nacional.

Em toda sua vivência a arquitetura e a cidade estiveram presentes, seja no cotidiano, em viagens, em tecer críticas e incitar a curiosidade. É perceptível como a temática chama a atenção da artista e a inspira, independentemente do modo de figuração por ela executado. Permeia o ambiente internacional, nacional, urbano e rural. Consegue transmitir o espaço que a inspirou:

Dizer Tarsila até agora é visualizar um tipo de pintura bem construída, numa estilização bem casada com o colorido muito brasileiro do casario, da paisagem, dos temas da vida rural ou da cidade grande dos anos 20 em São Paulo (AMARAL,2010).



capítulo 3

Capítulo 3:

Cidade à óleo: as paisagens de Tarsila

Aqui adentramos em uma das grandes inspirações de Tarsila: a paisagem. Objeto que se faz presente em diferentes fases de sua maturidade artística, como foi possível observar nos capítulos anteriores e neste revisitaremos e nos debruçaremos em algumas obras dessa temática, pertencentes à sua fase Pau-Brasil (1924-1928) que trazem três localidades com cenários particulares e distintos: as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e o estado de Minas Gerais.

A obra de Tarsila servirá como instrumento de conexão entre arte, arquitetura e cidade, visando entrelaçar as realidades urbanas e arquitetônicas das localidades por ela figurada, tendo consciência de sua releitura estilizada e não-literal dos cenários. As pinturas servirão, portanto, como fio para compreensão do contexto histórico dos cenários.

Para isso, como dito anteriormente, tem-se como norte a didática apresentada por Fayga Ostrower em *Universos da Arte* (2013), porém, focando no aspecto de ligação dos contextos dos cenários vivenciados pela artista e o resultado disto em suas obras. Logo, não irei me ater a análises artísticas ou técnicas, mas sim, do que é possível conectar entre as obras de Tarsila e o contexto histórico do período em que ela foi confeccionada. O objetivo é aproximá-la da História da Arquitetura e da Cidade.

De modo a obter essa construção, algumas bibliografias foram vitais para elaboração dessa compreensão. Adentrando o contexto Paulista e Carioca o livro *História da Vida Privada no Brasil 3*, de Nicolau Sevcenko (1992) serviu como base para leitura dos acontecimentos da década de 20 nas capitais. De forma complementar para essas duas localidades, ademais foi de grande auxílio o livro *Urbanismo no Brasil*, de coordenação de Maria Cristina Leme (1999) onde traz uma coletânea de autores e artigos, dentre eles alguns que adentraram nas reformas urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro na década de 20. Também José Geraldo Simões Junior em seu livro *Anhangabaú* (2003) esmiuça como se deu a marcante reforma da região do Anhangabaú na cidade de São Paulo que se faz presente nas obras de Tarsila e que é importante projeto para entendimento das mutações que esta vinham vivenciando. Findando, para voltar-se ao cenário mineiro, a dissertação de mestrado de Cícero Ferraz Cruz, intitulada *Fazendas do Sul de Minas, Arquitetura Rural nos séculos XVIII e XIX*, de 2008, foi vital para compreensão das tipologias encontrada no local, bem como as disposições rurais e técnicas construtivas.

3.1 São Paulo

São Paulo

Adoro esta cidade

São Paulo combina com meu coração

Nada aqui de tradição

Nenhum preconceito

Antigo ou moderno

Só contam esse apetite furioso esta confiança absoluta esse

otimismo esse arrojo esse trabalho essa faina essa

especulação que erguem dez casas por hora de todos

os estilos ridículos grotescos bonitos grandes pequenos

do norte do sul yankees cubistas

Sem mais preocupação que a de acompanhar as estatísticas

prever o futuro o conforto a utilidade o rendimento

e a de atrair muitos imigrantes

Todos os países

Todos os povos

Gosto disso

As duas ou três velhas casas portuguesas que restam têm

azulejos azuis

(CENDRARS, 1924)

A São Paulo vivida por Tarsila crescia e se modernizava constantemente, caminhando a tornar-se uma megalópole moderna. Para isso, os anos 20 foram de fundamental importância e significação na definição de um padrão de cultura identitária no período. A presença da máquina no meio urbano, fruto da revolução industrial, passa a gerar um reordenamento da vida, regida agora pelo seu ritmo e pulsar, a cidade se torna fonte e foco da produção cultural, sendo um tema dominante para as várias artes (SEVCENKO, 1992).

A capital paulista foi importante ambiente formador para a Tarsila moderna que conhecemos. Lá, a artista teve aulas de pintura, escultura e construiu seu primeiro ateliê; aflorou aos ideais modernos juntamente com os efervescentes colegas participantes da Semana de 22; realizou exposições, inseriu-se nas movimentações culturais e artísticas; insuflou outros artistas com suas “novidades” trazidas de suas estadias na Europa; buscou

ressignificar a paisagem que tradicionalmente via-se o Brasil, trazendo a perspectiva de que ele também inseria-se na modernização, não era só “mata e natureza”.

Em sua origem, a cidade de São Paulo não apresentava grandes ocupações e potenciais. Pelo contrário, a urbe não tinha localização privilegiada como as cidades portuárias, sua topografia não era favorável à urbanização, era propícia a alagamentos e disseminação de doenças pela presença de selvas, mas foi favorecida pelo plantio do café apresentando solo fértil, que quando feita essa descoberta e com o avanço agrícola, levou a cidade a crescimentos demográficos surpreendentes, que em 1872 apresentava 19.347 habitantes chegando a alcançar 1 milhão e 120 mil habitantes em 1934, em pouco mais de 60 anos (SEVCENKO, 1992).

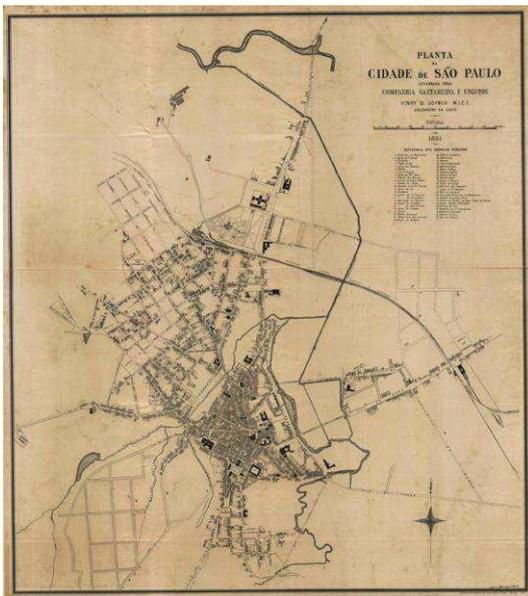


Figura 86: Mapa de São Paulo, 1881.
Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo.
Disponível em:
<<http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/i-1881.htm>>

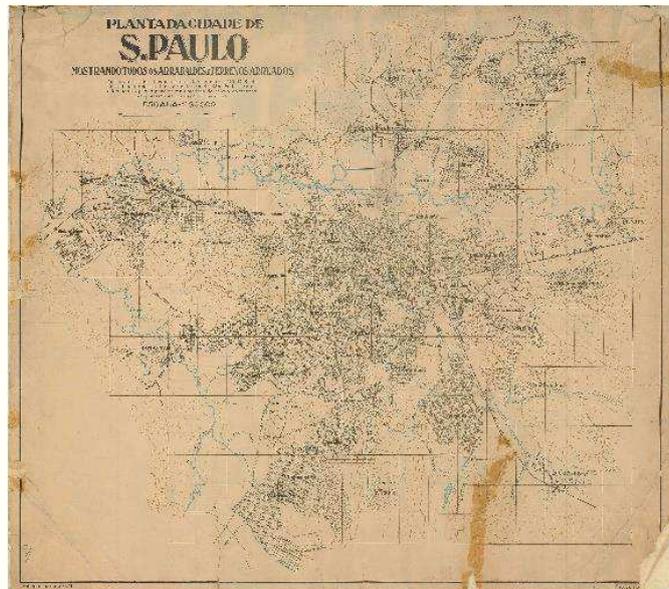


Figura 87: Mapa de São Paulo, 1924.
Fonte: Acervo de Antonio Augusto Gorni. Disponível em:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mapa_de_S%C3%A3o_Paulo_-_1924.jpg>

Sua constituição é bem particular e diversa, consequência de sua expansão rápida. A capital atraiu diversas populações em busca de oportunidades nessa cidade que ascendia:

Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo

depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 1992).

Foi nesse ambiente de pluralidade e anseios de modernização que Tarsila produziu algumas de suas obras. Inspirada pela excitação moderna, a artista traz uma releitura da cidade que observa em suas figurações cubistas. Destaca elementos identificáveis do cenário e associáveis à realidade, permitindo a construção de um visual metropolitano. Suas obras não carregam caráter de denúncia em meio aos problemas gerados pela cidade moderna, mas buscam apresentar uma imagem positiva de avanços tecnológicos e construtivos, quase que com um teor propagandista. Tarsila queria mostrar os avanços do Brasil ao mundo.

Aqui foram selecionadas três obras da artista para nos acompanhar na compreensão de alguns avanços dessa metrópole, e o que marcou a visão da artista em suas representações.



Figura 88: São Paulo, 1924. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

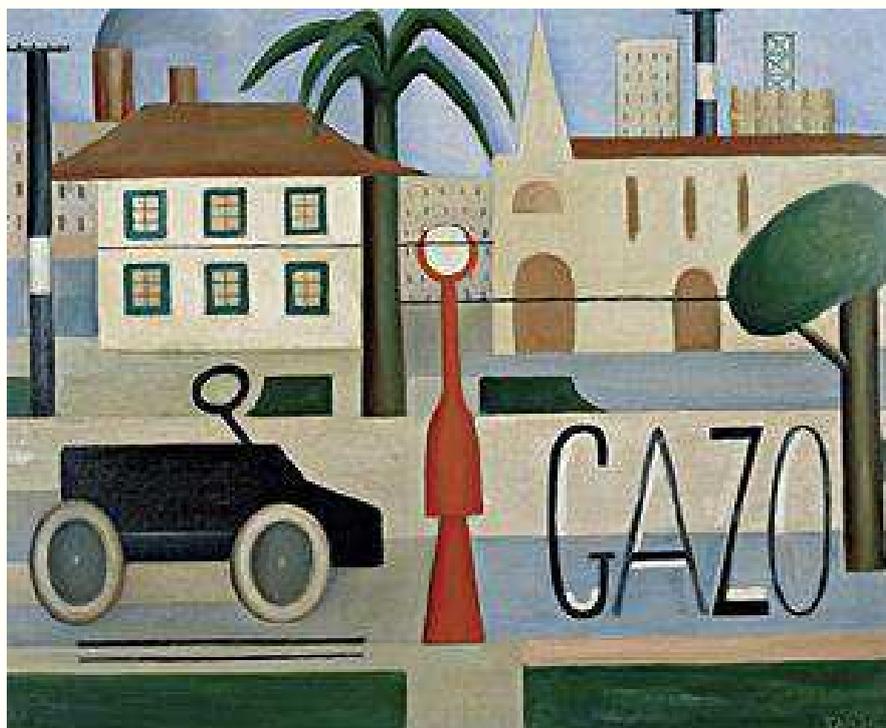


Figura 89: São Paulo (Gazo), 1924. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 90: A Gare, 1925. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

Nas três obras, é possível perceber a presença de destaque dos meios de transporte, importante agente influenciador da geração de novos traçados na cidade. A implementação do sistema ferroviário em São Paulo ocorreu entre 1860 e 1910, processo consequente do desenvolvimento da cultura do café, visando melhorar o transporte do produto. Por volta de 1900, também chegou à cidade o bonde elétrico, trazido pela companhia Light (Figura 91), agregando mais uma via de transporte (REIS FILHO, 1997).

Outra figura identificável na obra é o automóvel observado em *GAZO* (Figura 89). Desde o início de sua comercialização, os automóveis eram vistos como objetos de ostentação, “brinquedo de ricos”, numa sociedade baseada em bondes, trens, carroças, cavalos... Depois da Primeira Guerra, com a incorporação do serviço de táxis, ocorreu um aumento do número de automóveis, intensificando o fluxo nas estreitas e despreparadas vias das cidades, causando congestionamentos (SEVCENKO, 1992). O crescimento do número de veículos do estado de São Paulo, muito foi influenciado pela administração de Washington Luís, sendo prefeito da capital entre 1915 e 1919, e posteriormente governador do estado entre 1920 e 1920. Com sua campanha de implementação de rodovias, pregando o rodoviarismo e instalação de montadoras, o estado que em 1917 contava com 2.661 veículos, em 1924, ao fim de sua administração estadual, possuía 22.342 veículos. O conceito que o rodoviarismo era uma forma de modernidade, uma linha cultural que via o automóvel como ideia de velocidade, independência e liberdade, sintonizava-se com a ideia modernista esboçada em 1917 e 1918 e oficializada em 22 com a Semana de arte moderna e observada por exemplo na criação da revista *Klaxon* (Figura 92) em 1922, nome que significa buzina em francês (REIS FILHO, 1997).

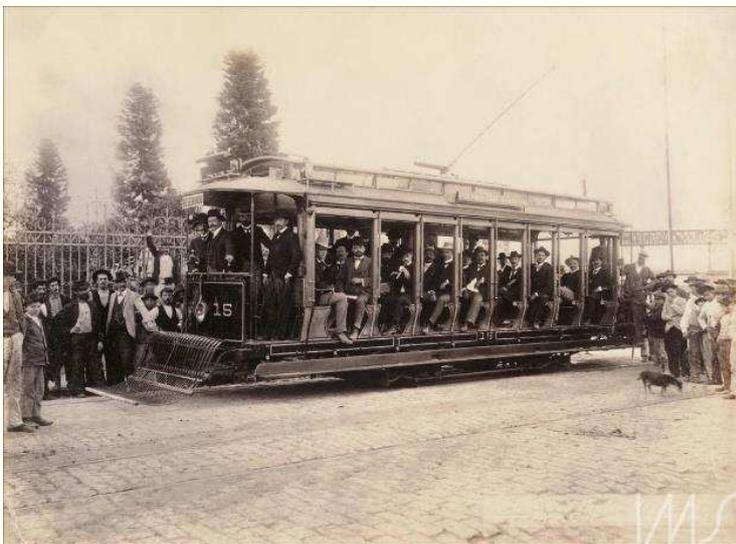


Figura 91: Primeiro bonde elétrico, 1900.
Fonte: Instituto Moreira Salles.



Figura 92: Klaxon. Mensário de Arte Moderna nº1, 1922.
Fonte: Brasileira Itaú/Acervo Banco Itaú.

A diversificação de meios de transporte, atrelado à crescente densidade demográfica da cidade, exigia desta uma estrutura viária que ainda não possuía, visto que, um maior e mais variado fluxo acarretada a necessidade de vias mais largas e pensadas para estes transportes. Diante disso, algumas reformas foram realizadas na cidade para redução desses problemas e dentre elas a reforma do centro da cidade, ressaltando a região do Vale do Anhangabaú, ilustrada por Tarsila em suas obras *São Paulo* (Figura 88) e *Gazo* (Figura 89), região que mais tarde se tornou o símbolo de uma cidade cosmopolita: a “metrópole do café” (SIMÕES JUNIOR, 2003).

Até 1910 o vale do Anhangabaú separava a cidade nova da velha, possuindo ainda vestígio de antigas chácaras, com um aspecto semirural, cruzado pelo ribeirão Anhangabaú (SIMÕES JUNIOR, 2003). É possível observar na obra *Gazo* (Figura 89) a presença de uma tipologia colonial à esquerda, identificada pelas esquadrias marcadas por caixilhos de cor, seu revestimento branco e telhado em aspecto cerâmico com águas inclinadas, onde mesmo que a artista não tenha a intenção da fidedignidade de representação, traz uma associação ao passado/presente colonial da região da arquitetura de origem portuguesa, o sobrado.

Com a chegada da ferrovia, em 1867, os espaços da cidade se alternaram e a área vista como porta de entrada da cidade (faixa Leste) voltou-se para o desenvolvimento de eixos de comunicação ao norte. A instalação da ferrovia em São Paulo veio majoritariamente da necessidade de transporte cafeeiro em facilitar seu acesso ao porto de Santos. A malha ferroviária se expandia convergindo-se para a capital em direção à Santos. Muitas foram as companhias atuantes nos anos 70: Companhia inglesa, companhia paulista, bragantina, mogiana, companhia são Paulo e rio de janeiro, estrada de ferro central do Brasil (EFCB) (SIMÕES JUNIOR, 2003).

Em 1892, porém, com a construção do viaduto do chá (Figuras 93 e 94), primeiro viaduto da cidade, fortaleceu-se uma polarização da cidade rumo ao oeste da colina central, onde se situava o vale do Anhangabaú. O viaduto constituído de uma estrutura metálica vinda da Alemanha, possuía 240 metros de extensão por 14 metros de largura, serviu para conectar os elitizados bairros residenciais que haviam na região oeste, como os Campos Elísios e Higienópolis. Estes bairros, foram frutos da visão sanitarista da época, que afirmava que a alta densidade era geradora de focos pestilenciais e epidêmicos, assim, as elites passavam a ocupar esses novos bairros, de ruas mais largas e lotes amplos (SIMÕES JUNIOR, 2003).



Figura 93: Viaduto do Chá, 1923.

Fonte:

<<https://theurbaneearth.wordpress.com/2013/08/26/o-viaduto-do-cha-de-jules-martin/>>



Figura 94: Viaduto do chá, 1923.

Fonte:

<<https://theurbaneearth.wordpress.com/2013/08/26/o-viaduto-do-cha-de-jules-martin/>>

Na obra *São Paulo* (Figura 88), Tarsila traz uma representação do viaduto do chá, perceptivelmente identificado a partir do formato semelhante de sua base treliçada (Figura 93) com a figura na pintura, carregando acima uma locomotiva. Outros elementos do cenário real da região também comungam com a representação da pintora, como a catedral presente em *Gazo* (Figura 89) e a torre treliçada ao fundo das duas obras, *Gazo* e *São Paulo*, elementos identificáveis na Figura 96 (torre treliçada ao centro da imagem e catedral à direita).



Figura 95: Vale do Anhangabaú, 1919-1920.
Aurélio Becherini.

Fonte: Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 96: Vale do Anhangabaú, 1920. Aurélio Becherini.

Fonte: Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

O processo de valorização do vale iniciou com a construção do viaduto e do Teatro Municipal (1903-1911) e continuou crescendo até atingir proporções de melhoramento para toda a região do vale (SIMÕES JUNIOR, 2003).

A estratégia de transformar a área do vale numa das mais visadas da cidade, procurava “negar os traços da arquitetura e do urbanismo coloniais ainda presentes nesses espaços mais centrais e afirmar uma simbologia baseada na modernidade e no cosmopolitismo, o que implicava a adoção de uma estratégia urbana europeia” (SIMÕES JUNIOR, 2003).

A realização da obra visava o melhoramento da circulação viária na área central, visto que não comportava o intenso trânsito de bondes e automóveis, e também adequar a estética da cidade a uma imagem de capital comercial prospera. O projeto ajudaria a tornar São Paulo uma das cidades civilizadas mais modernas do continente sul-americano (SIMÕES JUNIOR, 2003).

Em 1906, o vereador Silva Telles apresenta uma proposta para a reformulação do centro, anunciando como maior problema a circulação viária da região (LEME, 1999). Além disso, pregou a necessidade de desapropriações e reformulações estéticas:

[...] Refiro-me à desapropriação da face ímpar da rua Liberó Badaró, o que ulteriormente seria complementado pela desapropriação da face par da ladeira Doutor Falcão.

Daríamos ao Centro da cidade um verdadeiro desafogo, dotaríamos São Paulo de uma bela avenida central, dominando esse vale sob os dois viadutos, hoje tão mal aproveitado e que poderá transformar-se em um sítio encantador.

Seria o complemento indispensável ao belo e imponente Teatro Municipal, que mal se compreende tenha como panorama da cidade essa fila repugnante de fundos de velhas e primitivas habitações.

Oportunamente deverá ser empreendida a desapropriação das casas, face ímpar da rua Formosa. Evitar-se-á assim que apresente o Teatro Municipal para quem a ele se dirige, indo da cidade pelo viaduto, como primeiro plano de perspectiva, fundos de velhas casinholas da rua Formosa; só assim conseguirá justificar o nome com que se orna.

(TELLES, 1907)

As propostas de Telles, porém, não foram concretizadas no mesmo ano. Posteriormente estas foram revistas e algumas consideradas. Mais tarde, engenheiro Vitor da Silva Freire Junior, responsável pela diretoria de obras municipais, desenvolve um estudo de diagnóstico da questão urbana de São Paulo para propor um plano de intervenção pra área, sendo esta considerado o primeiro plano urbano da cidade, inspirando posteriormente outros

profissionais e projetos. Vitor, juntamente com o engenheiro Eugenio Guilhem apresenta uma proposta de projeto para a área, por parte da diretoria de obras do município, em 1910, e novamente em 1911, entretanto o projeto não foi executado (SIMÕES JUNIOR, 2003).

Ainda em 1911, o Estado volta a atenção para a área e busca apropriar-se do projeto. Propõe uma nova solução para o local de autoria de Samuel da Neves. O projeto não foi bem aceito e ademais foi duramente criticado por Vítor Freire em artigo publicado na Revista Politécnica. A situação gerou polêmica entre o município e o estado sobre o projeto, sendo conciliada com a sugestão de chamar o francês Joseph-Antoine Bouvard para elaborar uma nova proposta. Este estava de passagem pelo Rio de Janeiro e foi convidado por Vítor para levar o projeto, ao qual aceitou (SIMÕES JUNIOR, 2003).

Em 1911, Joseph apresenta um projeto de renovação pra área, endossando em grande parte as ideias de Freire. O projeto foi executado entre 1911-1917, e trouxe uma imagem europeizada para a “metrópole do café”, se tornando um símbolo de uma cidade moderna e cosmopolita (SIMÕES JUNIOR, 2003).

Foi apresentado um projeto de intervenção pro vale, com um grande parque ajardinado, desapropriando imóveis situados nas ruas laterais (Líbero Badaró e Formosa). Foram demolidos quarteirões inteiros para a construção de praças públicas, alargamentos de vias e conexões, mudanças estéticas e técnicas nos padrões de construção, além da implementação de infraestrutura e saneamento. O local foi transformado em um parque ajardinado entrecortado por uma rua de traçado geométrico (SIMÕES JUNIOR, 2003).

O novo projeto levou em consideração a situação atual numa análise do processo de crescimento da cidade, tendo atenção à situação topográfica do local, solucionou problemas viários, criou parques e áreas verdes, e um centro cívico envolvendo os edifícios da cathedral, congresso, paço municipal, palácio do governo e palácio da justiça (LEME, 1999).

Em 1917 foram finalizadas as obras do novo Parque Anhangabaú, gerando uma polarização em seu entorno e condições de expansão da área central da cidade nessa direção (SIMÕES JUNIOR, 2003).

Nos quadros de Tarsila, nota-se a presença de uma vegetação rasteira e ordenada em *São Paulo* (Figura 88) e *Gazo* (Figura 89). O “tapete verde” representado pela artista, possui traçados geométricos que lembram o paisagismo recebido pelo vale após a reforma de Bouvard, assim como as vegetações pontuais e os resquícios de vegetação do uso anterior do vale, como as bananeiras, também citadas por Mario de Andrade em seu poema:

*Anhangabaú**Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora...**Oh largueza dos meus itinerários...**Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num parado desdém pelas velocidades...**O carvalho votivo escondido nos orgulhos
do bicho de mármore parido no Salon...**Prurido de estesias perfumando rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...**Nada de poesia, nada de alegrias!...**E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...**Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?**"Mau pai foi rei!**-Foi. - Não foi. -Foi. Não foi!"**Onde as tuas bananeiras?**Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
contando histórias aos sacis?...**Meu querido palimpsesto sem valor!**Crônica em mau latim**coabrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...**(ANDRADE, 1922)*

Ao referir-se ao Anhangabaú, em seu livro *Paulicéia Desvairada* publicado em 1922, Mario de Andrade também brinca com o europeísmo do projeto ao questionar: "Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris". Também comenta sobre as "velocidades": Estátuas de bronze nu correndo eternamente, num parado desdém pelas velocidades", referindo-se aos meios de transporte que ali circulavam.

Tarsila, traz em seu quadro São Paulo (Figura 88), a referência não somente ao viaduto do chá e o bonde acima deste, mas a partir da figura de uma bomba de gasolina de época (semelhante à Figura 97), representada em vermelho, conecta com os automóveis.



Figura 97: Pai (à direita) e filho posam para a fotografia ao lado de bomba de gasolina, 1950.

Fonte:

<<https://saopauloantiga.com.br/posto-gulf/>>



Figura 98: Viaduto do Chá, Cartão-postal da década de 20.

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/36591815712083107/>>

Ademais, em *Gazo* (Figura 89), outro elemento recebe destaque na composição da pintura: Os postes elétricos. Estes também anunciam o processo de modernização da cidade, possuidora de distribuição de energia elétrica, energia esta que acompanhou o processo de crescimento da cidade, aumentando da disponibilidade de energia elétrica. Também pode-se observar nesta obra e em *São Paulo* (Figura 88) a presença de postes de iluminação, outra forma de destacar os avanços da cidade.

A figura atrelada à eletricidade também se faz presente na obra *A Gare* (Figura 90), a partir da presença do pendente de luz localizado à direita da pintura. Este formato de luminária fez parte da constituição da cidade, tendo sido instalada pela companhia da Light (Figura 99). Nesta obra, a estação iluminada pelo pendente, representada pela artista, pode ser associada à Estação da Luz, que teve sua obra concluída em 1901 e foi construída com matéria prima vinda da Inglaterra, apresentando uma estética vitoriana, uma coberta em estrutura metálica, que pode ser vista na Figura 100, e associada à coberta do cenário construído pela artista (Figura 90).



Figura 99: Luminária Light, Postal da década de 20.
 Fonte: <<https://sampaohistorica.wordpress.com/2014/12/16/luminarias-da-light/>>



Figura 100: Estação da Luz em 1910.
 Fonte: <<https://antigobomretiro-com.webnode.com/l/nova-assistencia-medica-para-jovens-ricos-e-saudaveis/>>

A estação apresentada por Tarsila agrega um aglomerado de elementos característicos da cidade crescente e modernizante. Exala a excitação da cidade de São Paulo. Em seu livro *Orfeu Extático na Metrópole* (1992), Nicolau Sevcenko destaca a efervescência da população paulista na virada do ano, em 1919, quando comemoram a início de um período “libertador”, após passarem por Guerras e epidemias (gripe espanhola, geadas, peste de gafanhotos, em 1918), a primeira guerra mundial, entre outros eventos fatídicos, depois descreve a cena do festejo:

A entrada do novo ano foi saudada pelo coro de apitos ensurdecedores das fábricas do Brás, do Belenzinho e da Moóca, que subiam e ecoavam pelas colinas centrais da cidade, os quais, somados à gritaria da garotada, correndo pelas ruas e repicando com pedaços de metal os postes de ferro da Light, introduzem a celebração das famílias numa atmosfera de selvageria metálica, da meia-noite até ao alvorecer do dia. (SEVCENKO, 1992).

As palavras de Sevcenko podem ser concretizadas na imagem construída por Tarsila nas obras, a partir da identificação dos postes da Light, e também da presença das fábricas, identificadas em *A Gare* (Figura 90) com a presença das chaminés industriais e as tipologias típicas industriais representadas com suas cobertas em formato “serrote”, ao fundo da tela.

A obra *A Gare* (Figura 90), ainda reforça a presença de uma arquitetura colonial, marcada pela presença da construção em branco e esquadrias de cor. Ademais, traz como elemento central a locomotiva, situada em um “emaranhado” de trilhos, difusos em diversas direções.

É evidente como o cenário urbano observado por Tarsila, a inspirou na formulação de suas obras, e como esta atrelou sua produção ao anúncio de uma cidade em modernização e transformação, estabelecendo um elo entre transformações arquitetônicas do passado ao presente e evidenciando a presença de avanços tecnológicos na capital paulista.

3.2 Rio de Janeiro

O contato de Tarsila com o Rio de Janeiro aconteceu de forma mais esporádica. Ela não chegou a residir na cidade, porém as suas visitas a esta renderam a produção de alguns croquis e pinturas. Um desses momentos de passagem pelo Rio ocorreu em 1924, quando o poeta francês Blaise Cendrars esteve um período pelo Brasil e foi convidado a passar o carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Este juntamente com Tarsila, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Dona Olívia Penteadó e René Thiollier, festejam no carnaval e conhecem a cidade.

Neste período de visita, encontraram um Rio de Janeiro efervescente e diverso. À época era a maior cidade do país, além de ser a Capital Federal, contando com uma população de cerca de 1,1 milhões de habitantes em 1920. Os olhos do Brasil voltavam-se ao Rio. A cidade se expandia em meio ao desenvolvimento agrícola do país e a crescente movimentação confluyente em seus portos. As reformas urbanas aplicadas na cidade intensificavam a imagem de europeização e busca da modernidade atrelada à expansão dos meios de transportes e acesso a estes.¹⁵

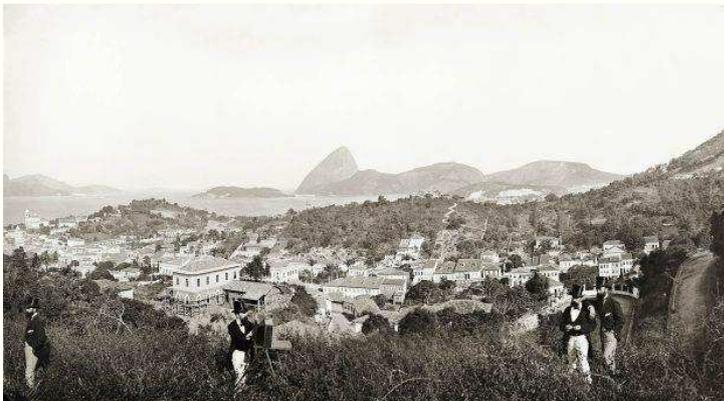


Figura 101: Panorama parcial do Rio de Janeiro, c. 1885.
Fonte: Marc Ferrez/ Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo IMS.

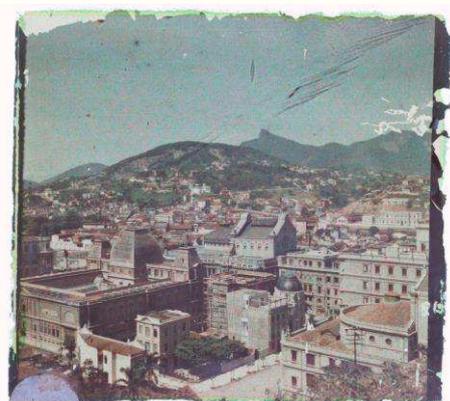


Figura 102: Edifícios da rua Mexico e Avenida Rio Branco, c. 1912. Rio de Janeiro.
Fonte: Marc Ferrez/ Coleção Gilberto Ferrez

Fruto dessa viagem em grupo, Tarsila produziu diversas obras que memoraram cenários por ela presenciados. Dentre elas, aqui selecionei três pinturas que nos permitem compreender um pouco do contexto da cidade na época e do que foi vivenciado pelo grupo: *Carnaval em Madureira* (Figura 103), *Morro de Favela* (Figura 104) e *Barra do Piraí* (Figura 105).

¹⁵ CASTRO, R. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*, 2019.

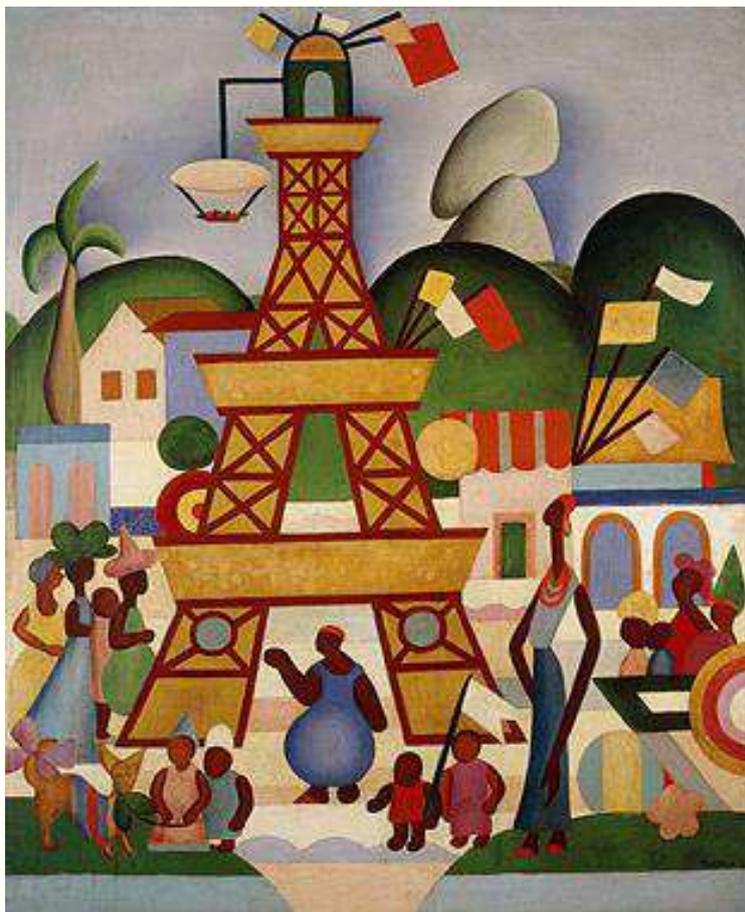


Figura 103: Carnaval em Madureira, 1924. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 104: Morro de Favela, 1924. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.



Figura 105: Barra do Pirai, 1924. Tarsila do Amaral. Obra extraviada.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

O carnaval frequentado pelo grupo na década de 20, já se encontrava numa fase de transformação de sua versão original, ao qual buscava assemelhar-se aos padrões parisienses, na tentativa de transmitir refinamento e integração com o mundo. Era uma síntese, portanto, de diversas formas de brincar o carnaval surgidas na metade do século XIX e início do século XX. Essa nova versão refinada da comemoração, exibiu a pretensão da elite de afastar-se da derivação de costumes portugueses, negros ou indígenas (FERREIRA, 2000).

A rua deixa de ser vista apenas como lugar de negros escravos, de pobres, moleques e prostitutas — que começam a perder o espaço que ocupavam no Rio de Janeiro colonial — e passa, paulatinamente, a servir de espaço de lazer para a burguesia. Aos poucos o Carnaval será considerado como uma festa da rua, da ocupação de espaços públicos (FERREIRA, 2000).



Figura 106: Carnaval na avenida Central, atual avenida Rio Branco, c. 1906. Rio de Janeiro, RJ.
Fonte: Augusto Malta. Acervo IMS,

A exaltação da Europa também pode ser observada na obra *Carnaval em Madureira*, de 1924 (Figura 103) de Tarsila, que traz como elemento central a figura da conhecida Torre Eiffel, ponto turístico da cidade de Paris, na França. A Torre à época era vista como símbolo máximo da nova tecnologia (SEVCENKO, 1998), exibindo mais de 300 metros de altura em sua estrutura composta de ferro. Mas o que o objeto francês faria num cenário brasileiro? Qual a intenção da artista com essa composição?

A Torre como símbolo da modernidade também recebeu destaque nos carnavais do Rio de Janeiro, fazendo parte dos desfiles alegóricos e comemorações (Figura 107). Ademais, há registros da presença de uma réplica da Torre pelo cenógrafo José da Costa em Madureira, construída a fim de promover o carnaval de 1924, o que provavelmente inspirou a artista em sua pintura. O feito foi resgatado pelo professor Roberto Mattos de Mendonça, integrante do Instituto Histórico e Geográfico da Baixada do Irajá (IHGBI). Segundo o professor, à época era moda construir suntuosas estruturas no subúrbio em homenagem a Santos Dumont, e este “coreto media 18 metros de altura com uma base quadrada de 24 metros, contando com três pavimentos giratórios, um farol, um balão e 400 lâmpadas elétricas” (Figura 108).



Figura 107: Baile de carnaval no Copacabana Palace. S/a.
Fonte: Webnar IMS, 1922: modernismos em debate - Mesas 5 e 6, Culturas urbanas, apresentada em palestra por Marize Malta, via Youtube.

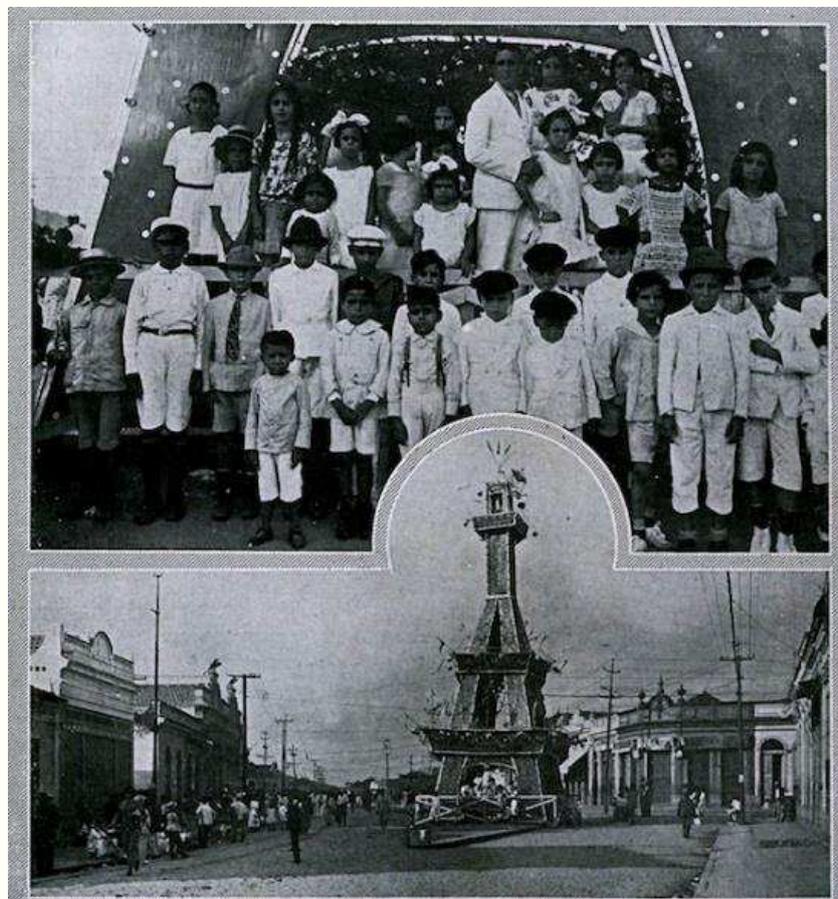


Figura 108: Estrutura construída por José da Costa, 1924. Rio de Janeiro.
Fonte: Disponível em <<https://vejario.abril.com.br/coluna/rj450/torre-eiffel-de-madureira-instituto-do-iraja-desvenda-misterio/>>

Além da figura treliçada central da tela (Figura 103), que recorda os avanços construtivos das soluções metálicas desenvolvidas na época, na obra é possível localizar ao fundo algumas tipologias arquitetônicas. As construções apresentam estruturas térreas, demarcados por esquadrias de cores. O aspecto simples recorda as edificações também observadas ao fundo da imagem do carnaval em Madureira (Figura 108). Aqui, diferente do carnaval elitizado registrado na Figura 107, Tarsila traz a festa popular.

Agregando identificação ao cenário, a artista também evidencia a topografia do local, sinalizada pela presença posterior dos morros esverdeados, acompanhado de pedras sobrepostas e vegetação. A disposição das construções nessa topografia, também sugere uma localização não linearizada na paisagem.

De modo geral, a obra traz aspectos construtivos contrastantes entre a tecnologia da Torre Eiffel e as simples casas térreas, além de situar num multicolorido cenário a diversidade populacional e o desejo de conexão com o exterior.

O Carnaval em si, não só o apresentado por Tarsila em sua obra, constrói um elo com a cidade e acompanha o processo de transformação urbana que a cidade passa entre o século XIX e XX: “As modificações sofridas pelo carnaval carioca durante a segunda metade do século XIX e início do século XX estão estreitamente relacionadas com as transformações urbanas pelas quais passou o centro da cidade no período” (FERREIRA, 2000). A desordem das construções expressas por Tarsila, contrastam com a tentativa de reordenação que as reformas urbanas higienistas pretendiam.

Em 1875 a Comissão de Melhoramentos elabora o primeiro plano para a cidade do Rio de Janeiro, visando atenuar a crise sanitária existente. Propuseram soluções para os problemas de inundações com obras de canalização, questões de saneamento básico, drenagem, pavimentação e alargamento de ruas. Obriga ao saneamento das moradias, substituindo as do centro, que eram ocupadas por trabalhadores que exerciam atividades nas proximidades, principalmente na área portuária (REZENDE, 1999).

Muitas das obras propostas pela Comissão foram realizadas durante o governo de Pereira Passos (1902-1906). Este participou da formulação dos projetos como engenheiro e em seu mandado aplicou algumas dessas soluções. Na primeira década, ocorreram grandes obras de melhoramento na cidade, à cargo do prefeito Pereira Passos e do presidente Rodrigues Alves. As reformas do governo federal tiveram como ponto central o porto do Rio de Janeiro as quais foram inauguradas em 1910 as reformas no cais do porto e representaram um marco para a cidade (REZENDE, 1999).

A estética é parte essencial do discurso à época, designando, mais que novos valores estéticos, uma nova fisionomia arquitetônica para a cidade, abrigando inclusive outros objetivos como a erradicação da população trabalhadora e a valorização dos espaços (REZENDE, 1999).



Figura 110: Alargamento da rua Uruguaiana, 1905.
Fonte: Augusto Malta, Coleção Gilberto Ferrez, IMS.



Figura 111: Morro da Providência, 1920. Rio de Janeiro.
Fonte: Augusto Malta, Coleção Gilberto Ferrez, IMS.

Ademais às reformas promovidas pela prefeitura, há também uma ampliação dos transportes por parte das companhias de bondes elétricos. Estas eram favorecidas pelo governo em troca de se comprometerem a abrir e alargar vias (REZENDE, 1999). A estimulação do transporte coletivo carrega consigo a ampliação física da cidade. Enquanto o bonde ajuda no desenvolvimento de bairros nobres, de classes medias e altas, o trem alarga caminhos para os subúrbios cariocas.

As transformações de remodelação da cidade trouxeram sérias consequências às moradias da população de baixa renda. A capital passa a viver uma crise habitacional, intensificada com as demolições e desapropriações de cortiços e casas de cômodo do centro, somadas ao aumento do valor de alugueis e taxas de serviços ocasionados pela valorização das áreas reformadas. A população é forçada então a buscar outros locais e formas de moradias. As reformas sanitárias que promovem as derrubadas das casas, não ofertam novas habitações à população de baixa renda (REZENDE, 1999).

Sem a substituição daquelas habitações por moradias baratas, salubres e em número suficiente, a população pobre vê-se entre a alternativa de se mudar para os subúrbios distante, ficando longe do local de trabalho ou ocupar morros próximos ao centro, intensificando o processo de favelização (REZENDE, 1999).

Dentre os morros formados como consequência desse processo de reforma passado pela cidade, tem-se o Morro da Providência, que pode ser considerado a primeira favela do Brasil. Anteriormente recebia o nome de Morro da Favela, originário da história de seus primeiros habitantes, constituídos da população atingida pelas reformas e acrescida dos ex-soldados da Guerra de Canudos que quando retornaram à cidade, em 1897, não receberam o apoio e reconhecimento esperado pela participação no conflito, e sem emprego certo e moradia, passaram a ocupar o morro. Durante a Guerra de Canudos, os soldados ocupavam um morro que recebia o nome de Favela, devido à grande presença de uma espécie vegetal com esse nome. Por isso, a região antes conhecida como Livramento, passa a se chamar Morro de Favela. O nome acabou se tornando popular, e a partir da década de 20 os morros ocupados por casebres e barracos eram chamados de favelas¹⁶

Quem escreve estas linhas tem ultimamente, no cumprimento de um dever profissional, percorrido o mais pobre, o mais triste, o mais sujo bairro do Rio de Janeiro, – a zona que abrange a Saúde, a Gamboa, a Praia Formosa, entre a orla do mar e os morros da Conceição, do Pinto, da Providência. Nessa região cheia de trapiches, de estaleiros, de depósitos de madeira e carvão, de estalagens e de tavernas suspeitas, formiga uma população macilenta e triste. As ruas não são varridas, há becos e ladeiras, em que, mesmo depois de toda uma semana de sol, ainda a lama negra poreja umidade e miasmas (BILAC, 1901).

As condições do morro que chamaram a atenção do escritor Olavo Bilac em 1901, também se ressaltaram aos olhos de Tarsila do Amaral em sua obra *Morro de Favela* (Figura 104), fruto também de suas vivências na excursão de 1924, durante o carnaval. O nome da obra nos permite uma suposta associação ao Morro da Providência, anteriormente chamado de Morro de Favela, como dito acima.

Na pintura da artista, ela carrega numa difusão de cores as tipologias térreas do morro. Suas casas simples, de telhados inclinados e dispostas desordenadamente. Em meio às cores azuladas e rosadas, há um destaque para uma textura linear em coloração cinza, certamente referindo-se aos barracos de madeira do lugar, semelhante às moradias observadas na fotografia do morro (Figura 112). A presença de guarda-corpos no cenário sugere a presença de declives e escadas, demarcando a tipologia topográfica do local. Tarsila traz também destaque para a variedade vegetativa e a presença de animais, que

¹⁶ Disponível em < <https://diariodorio.com/dia-da-favela-a-historia-do-morro-da-providencia/>>

disputam o protagonismo da obra com os habitantes locais. A artista ressalta uma população certamente remanescente do período de escravidão, recentemente libertos, atingidos pela exclusão social e preconceituosa. Há um retrato ainda do morro com aspectos rurais, onde as pessoas disputam espaço com alguns animais.



Figura 112: Morro da Favela, atual Morro da Providência, com vista para o Centro do Rio, em 1927.
Fonte: Augusto Malta, IMS.

Ainda durante a viagem do grupo moderno, em 16 de abril a caravana parte em direção a Minas Gerais, passando, pois, pela estação da Barra de Piraí, onde aguardavam mais integrantes vindos de São Paulo (CORTEZ, 2010). A passagem por esta, rendeu à artista a produção da obra Barra do Piraí (Figura 105) a partir da inspiração no cenário que encontrou.

A estação de Barra do Piraí foi inaugurada em 1864, pelo Imperador Dom Pedro II, e fazia parte da primeira linha a ser construída pela Estrada de Ferro Dom Pedro II. Foi elaborada com a intenção de ser o maior entroncamento ferroviário do Brasil¹⁷, daí é possível compreender sua função de conexão entre os ramais (Figura 113).

¹⁷ Disponível em < http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_rj_linha_centro/barpirai.htm >

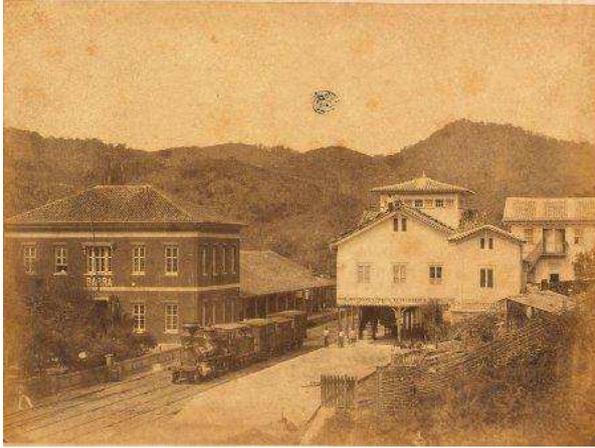


Figura 113: A estação da Barra - então o nome da cidade e da estação - em 1881.
 Fonte: Coleção de 44 vistas
 fotogrâficas da Estrada de Ferro Pedro
 2º, 1881.

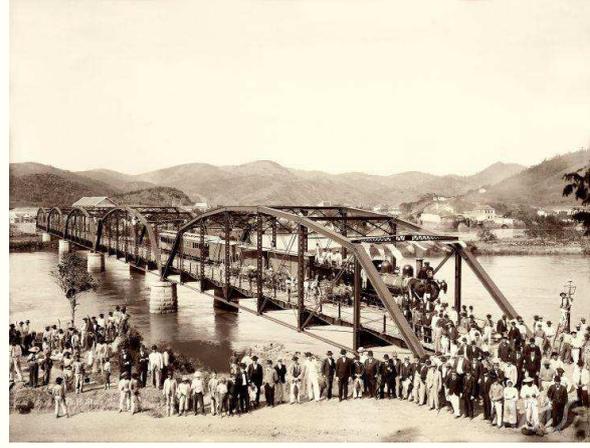


Figura 114: Barra do Piraí, 1891. Inauguração da
 ponte sobre o Rio Paraíba.
 Fonte: Marc Ferrez, IMS.

O transporte chegou no Brasil em 1854, ainda pelo Imperador, inicialmente na província do estado do Rio de Janeiro. A ferrovia era utilizada intensamente para o escoamento de produtos agrícolas do interior (MENEZES; SANTOS; FERNANDES; SEABRA, 2018).

O carregamento de mercadorias é possível de observar na obra de Tarsila (Figura 105), onde a artista traz a representação de vagões carregando troncos de árvores. Também na pintura é possível notar a presença de pequenas garrafas de leite ao lado direito da tela, agregando à imagem de produção rural, também podendo ser associado ao estado de Minas Gerais, à época grande produtor de laticínios.

Apesar da imagem acessada da obra não conter cores pelo fato desta ter sido extraviada e não possuir muitos registros, é notório o caráter de movimento que esta carrega. As linhas ferroviárias que passeiam pela cena e se cruzam, juntamente com a figura central da locomotiva, carregam uma imagem dinâmica.

As construções figuradas por Tarsila na cena, assemelham-se às tipologias encontradas no local, observadas nas fotografias (Figuras 115 e 116). Edificações demarcadas por seus telhados cerâmicos inclinados.



Figura 115: Barra do Piraí, 1880.
Fonte: Marc Ferrez, IMS.

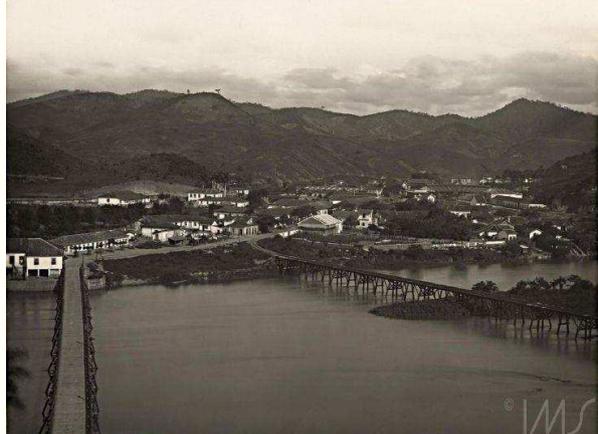


Figura 116: Barra do Piraí, 1880.
Fonte: Marc Ferrez, IMS.

As obras de Tarsila do Amaral apresentadas que trazem como localidade o Rio de Janeiro, apresentam de maneira divergente e complementar características identitárias marcantes na cidade até a atualidade. Seja pelo famoso Carnaval (*Carnaval em Madureira*, Figura 103) e a diversidade da festa, seja pela presença impactante dos morros e favelas na cidade (*Morro de favela*, Figura 104), ou mesmo pelo caráter dinâmico e confluyente de passagem (*Barra do Piraí*, Figura 105), apesar da posterior estagnação do sistema ferroviário representado.

São pinturas que congregam a visibilidade que a então Capital Federal possuía à época e que até hoje repercute na cultura do local, trazendo identificação mesmo aos espectadores contemporâneos das obras.

3.3 Minas Gerais

Minas Gerais de assombros e anedotas...

Os mineiros pintam diariamente o céu de azul

Com os pincéis das macaúbas folhudas.

Olhe a cascata lá!

Súbita bombarda.

Talvez folha de arbusto,

Ninho de teneném que cai pesado,

Talvez o trem, talvez ninguém...

As águas se assustaram

E o estouro dos rios começou

(ANDRADE, M. 1924)

Após a passagem pela Barra do Piraí, o grupo moderno segue em direção às terras mineiras, onde irão continuar a excursão durante a Semana Santa de 1924. Pelas estradas de ferro o grupo visitou diferentes cenários que perpassam desde as cidades coloniais e fazendas, ao desenvolvimento moderno de Belo Horizonte. Presenciaram tradicionais celebrações religiosas em São João del-Rei, admiraram-se com a cultura local, conheceram diversas paisagens (CORTEZ, 2010).

As “redescobertas” renderam relevantes produções aos participantes. Tarsila produziu inúmeros croquis e pinturas, Oswald de Andrade escreveu sobre, somando-se, impulsionaram o movimento Pau-Brasil. Mario de Andrade e Blaise Cendrars também se inspiraram nos cenários e produziram novos escritos.

Dentre as visitas e as produções de Tarsila, aqui me ative o foco às paisagens rurais por eles visitadas, selecionadas nas obras: *O Mamoeiro* (Figura 117), *O Pescador* (Figura 118) e *Palmeiras* (Figura 119).



Figura 117: O Mamoeiro, 1925. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

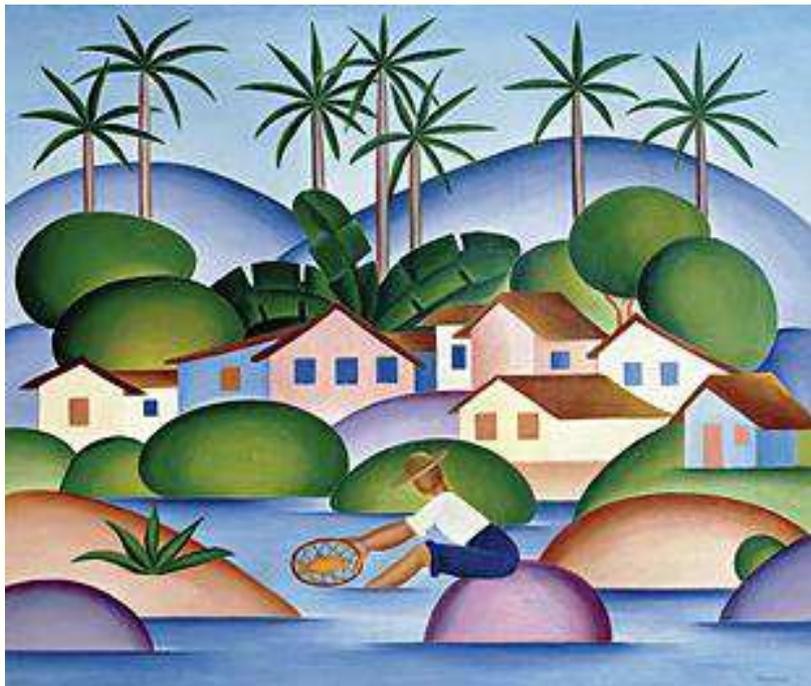


Figura 118: O Pescador, 1925. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

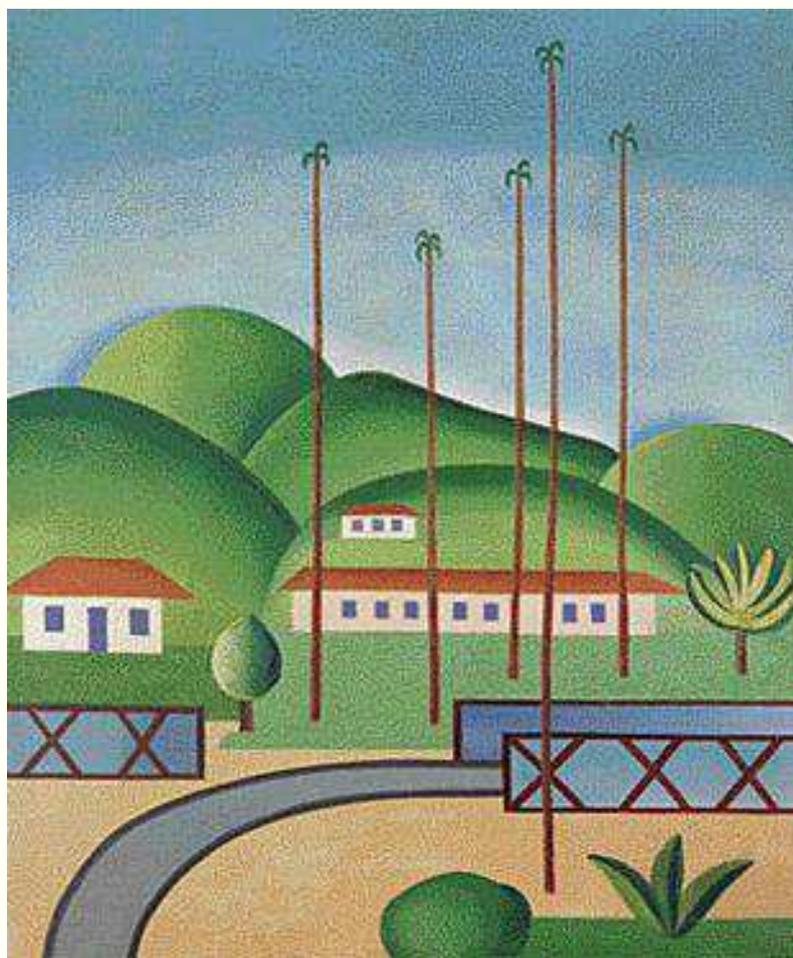


Figura 119: Palmeiras, 1925. Tarsila do Amaral.
Fonte: Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral, editora Base 7.

As inspirações de Tarsila vão além do que seus olhos puderam enxergar durante a excursão. Sua relação com Minas Gerais se deu desde sua primeira infância na Fazenda São Bernardo. Mais tarde, viveu sua meninice entres as pedras e produções cafeeiras da Fazenda de Santa Tereza do Alto (Figuras 120 e 121), em Monte Serrat. As imagens que guardou da infância foram facilmente afloradas ao adentrar novamente nas fazendas de Minas Gerais. As fazendas mineiras, assim como as pertencentes à família da artista, foram frutos de uma formação e ocupação diversificada do território, da exploração do minério, desenvolvimento agrícola e agropecuário.



Figura 120: Fazenda Santa Tereza da família de Tarsila do Amaral, S/a.
Fonte: Acervo MIS.



Figura 121: Colônia da Fazenda Santa Tereza da família de Tarsila do Amaral, S/a.
Fonte: Acervo MIS.

No fim do século XVII, a descoberta do ouro desencadeou uma revolução política, econômica e sociocultural no país. Em 1763, o Rio de Janeiro se tornou a capital do vice-reino, havendo um deslocamento político-administrativo para o Sudeste, em torno da região das minas de ouro ao Sul. Esta também atraiu grande fluxo migratório de pessoas de Portugal e outras províncias Brasileiras, surgindo uma rede urbana ligando a região ao Sul através do comércio de tropas com o Nordeste, por meio do Rio São Francisco. Ademais, estimulou a ocupação sertanejas de Goiás e Mato Grosso, e criou uma complexa malha viária que conectou a região das minas ao centro-sul (CRUZ, 2010).

As cidades, vilas e arraiais mineiros cresceram exponencialmente e rapidamente, o que fez surgir um mercado interno que estimulou a produção agrícola, a criação de gado e a manufatura para atender à população (CRUZ, 2010).

Logo os paulistas se tornaram minoria em Minas Gerais, suplantados, em primeiro lugar, por uma população predominantemente portuguesa, proveniente do continente e das ilhas; em segundo lugar, por pessoas vindas do Rio de Janeiro e depois da Bahia (CRUZ, 2010).

No início das descobertas do ouro havia grande demanda por alimentação gerada pelo crescimento rápido da população. Grande parte do abastecimento alimentício vinha das terras paulista, que já estavam consolidadas. Com o tempo, foram surgindo fazendas nas regiões das minas, ao longo dos caminhos, que se tornaram abastecedoras da população mineira e muitas vezes preferiam dedicar-se a atividades agrícolas, por apresentarem menos riscos que a extração nas minas (CRUZ, 2010). Como afirmou Moraes (2005), “Minas não nasceu do ouro, a despeito de seu nome, nasceu dos caminhos, dos lugares, das trocas”.

Ora, somente se ruraliza aquele que é da cidade: a nova população rural seria assim a população urbana em decadência. Ao contrário, sabemos hoje que a atividade rural se expande à medida que a demanda por alimentos aumenta, e foi exatamente o que promoveu uma maior ocupação das terras do Sul de Minas. A população da região não era formada apenas por cidadãos ruralizados, mas também por portugueses que chegavam em ondas de migração constantes. Essas ondas eram absorvidas pela população local e em muitos casos pela classe proprietária – inicialmente, porque abasteciam a população urbana da própria capitania, sobretudo das comarcas em que a atividade mineratória era mais intensa e o solo não apresentava maiores qualidades para o cultivo. Em um segundo momento, porque, após 1808, a demanda foi estimulada pelo desequilíbrio populacional provocado pela transferência da corte para o Rio de Janeiro e pelo conseqüente aquecimento da economia brasileira. Em seguida, com o advento da cafeicultura, o Sul de Minas reforça novamente sua vocação, abastecendo não só a corte, mas também as regiões produtoras de café no Vale do Paraíba (CRUZ, 2010).

Foi durante o século XIX que surgiu a maior quantidade de fazendas, impulsionadas pelo deslocamento da capital, a fim de responsabilizar-se pelo abastecimento desta. O período também produziu uma arquitetura própria, diferente de outras regiões. Cada região de minas desenvolveu características culturais próprias, de acordo com suas atividades econômicas, política, povos originários, estrutura social, entre outros fatores (CRUZ, 2010).

Na obra *O Mamoeiro* (Figura 117) Tarsila apresenta a paisagem de uma fazenda mineira, constituída de diferentes tipologias construtivas, com diferentes portes, podendo ser possível assimilar à disposição de algumas fazendas existentes na região.

Na parte superior da pintura, demonstrando uma maior hierarquia, tem-se uma edificação de maior porte possuído uma cobertura com caimento em diferentes camadas de águas, com esquadrias marcadas em azul, onde uma figura feminina faz-se presente na possível entrada principal. Pela sua localização na paisagem, sugere-se esta construção como a casa principal do conjunto, situada em local de altitude e visibilidade:

A casa da fazenda não é uma construção isolada, mas parte de um conjunto de edifícios dispostos equilibradamente entre si, segundo critérios funcionais e simbólicos. Nas cotas mais elevadas do conjunto, estava sempre a moradia principal, evidente, soberana; no plano médio, ficavam as instalações produtivas e as senzalas e, ao fundo, a vargem. Era imprescindível que a casa fosse o centro e que dela se tivesse o controle de tudo – não do ponto de vista do domínio do território, mas do ponto de vista do domínio do núcleo (CRUZ, 2010).

A escolha do local para implantação de uma fazenda, tem como principais critérios as boas condições para moradia e cultivo, o que repercute na presença de água, qualidade da terra, topografia, insolação, presença de caminhos para facilitar acessos e escoamento da produção, entre outros fatores. Além de ser vital para a sobrevivência dos moradores, animais e plantações, a água é usada como força motriz para engenhos, moinhos, serrarias, etc (CRUZ, 2010)

No cenário apresentado em O Mamoeiro (Figura 117) a água ganha destaque na parte inferior, bem como a variedade vegetativa em volta dela. O elemento também se faz presente na obra O Pescador (Figura 118) associada à outra atividade que auxilia a subsistência humana, a pesca.

Ainda em O Mamoeiro (Figura 117) é possível notar a presença de uma solução construtiva bastante comum na topografia mineira com a implantação da construção sobre esteios de madeira, identificável na obra por linhas verticais amarronzadas na parte inferior da construção principal. Esta solução, servia de base para a construção, como modo de adequar-se às inclinações propiciadas pelo terreno:

Ergue-se a construção sobre esteios de madeira, pelo menos na sua parte de frente, ficando a posterior ao nível do terreno, solução permitida pelos aclives naturais que não se corrigem [...] Algumas destas fazendas compreendem ainda, em apêndices, engenhos de cana, movidos a água ou por animais, paióis, senzalas, casas de purgar, engenhos de óleo etc. Preferem meia encosta, nas

proximidades de rios e córregos, voltando-se, de preferência, para o norte. Na frente fica o terreiro cercado onde se prende o gado, circundado de construções secundárias, cavalariças, casas de agregados etc. Terreiro quadrangular que lembra as praças centrais das povoações e que, muitas vezes, com o desenvolvimento do lugar, transformam-se de fato em núcleo central de povoados (VASCONCELLOS, 1979).

A construção em meia encosta não requer grandes cortes nem aterros no terreno; pode-se dizer que a casa pousa sobre o chão. Quando há arrimos, estes servem para fazer pequenos ajustes no terreno ou para dar maior pé-direito ao porão, e não para criar um platô sobre o qual se assentará a casa, como acontece na arquitetura paulista. Os alicerces de pedra fazem o ajuste entre o terreno natural e o plano de implantação da estrutura de madeira da casa (CRUZ, 2010).

As construções, em geral, buscavam a utilização de materiais facilmente encontrados na localidade, como a pedra, a madeira e o barro. A madeira encontrada nas matas, devastadas para a construção das fazendas, servia de sistema estrutural numa estrutura autônoma de madeira, também para a confecção de esquadrias e mobiliários, entre outras funções. O barro é utilizado para produção das telhas, adobe e para vedação de pau a pique (CRUZ, 2010).

Outra edificação constituinte ainda remanescente nas fazendas durante o período de visitas do grupo é a senzala. Com a abolição da escravatura no país datada de 1888, ainda era comum encontrar esta tipologia em fazendas que possuíam trabalho escravo, e ainda hoje é possível observar essa estrutura em algumas fazendas como objeto de documentação histórica:

Poucas fazendas conservam ainda hoje o edifício da senzala. São construções estreitas e compridas, de um único pavimento, assentadas ao rés do chão – geralmente com piso de terra batida –, com aberturas apenas para um lado. Não se sabe ao certo se a forma das senzalas foi assim definida em atendimento à necessidade de controle dos escravos, ou se sofreu a influência de algum padrão tradicional de habitação dos negros na África (CRUZ, 2010).

Essa apresentação longilínea com aberturas sequenciais pode ser notada na obra *Palmeiras* (Figura 119), localizada na área central da tela. A edificação apresenta um maior comprimento

quando comparada às outras do cenário, podendo ser possível uma associação à essa tipologia da senzala, mas nada comprovadamente verificável. Cabe aqui apenas uma análise da variedade possível do que a artista pode ter encontrado em sua viagem e pode ter a inspirado.

Uma figuração diferente da produção fazendeira, mas ainda de aspecto rural, pode ser vista na obra *O Pescador* (Figura 118). A constituição de casas amontoadas, sugere a formação de uma pequena vila, assentada às margens do rio, sobre topográfica acentuada e densa vegetação. Diferente do monocromático branco das paredes das edificações nas obras *O Mamoeiro* (Figura 117) e *Palmeiras* (Figura 119), aqui Tarsila traz um colorido variado na constituição das casas, entre rosas e azuis, e esquadrias de cores variadas. As menores dimensões das habitações, sugere uma tipologia mais simples, possivelmente de classe de menor poder aquisitivo. A localização próxima ao rio, juntamente com a figura do pescador, permite uma associação da dependência das águas por parte desta população que habita o entorno.

Durante a excursão, dentre os locais visitados pelo grupo “moderno”, estiveram as fazendas Gameleira (Figura 122) e Barreiro, confluídas nos versos de Oswald de Andrade:

Estradas de rodagem

E o canto dos meninos azuis da Gameleira

A paisagem nos abraça

Pontes

Alvenaria

Ninhos

Passarinhos

A escola e a fazenda de duzentos anos

(ANDRADE, 1924)



Figura 122: Parte da Fazenda Gameleira e do Instituto João Pinheiro na década de 1910.
 Fonte: Disponível em < <http://curraldelrei.blogspot.com/2014/10/estacao-gameleira-e-fazenda-gameleira.html>>

A fazenda de grande porte abrigava em suas proximidades uma linha ferroviária, o que potencializava seu acesso e exportação de insumos. À época, a malha ferroviária existente no Brasil já possuía uma forte presença entre os estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, estabelecendo grande troca de mercadorias e passageiros (Figura 123).



Figura 123: Mapa da Estrada de Ferro Central do Brasil, 1890.
 Fonte: Arquivo Nacional

Na obra Palmeira (Figura 119), Tarsila traz a figura retangulares treliçadas, ao meio passando linhas ferroviárias, que trazem recordação das estruturas de pontes encontradas nos caminhos das linhas (Figura 124). As grandes estruturas metálicas auxiliavam na conexão das cidades, facilitando o transporte, demarcando a paisagem e ressaltando as tecnologias arquitetônicas metálicas.



Figura 124: Estrada de Ferro Rio-Minas, 1895.
Fonte: Marc Ferrez, IMS.

Assim como na presença realista das inúmeras linhas férreas existentes nos três estados, a temática ferroviária é algo que se repete na produção da artista, como visto nos casos anteriores. Ressalta, pois, a presença impactante do transporte ferroviário no país, seja levando mercadorias ou passageiros. A figura ferroviária destacada nas telas, anuncia um Brasil conectado e em processo de desenvolvimento moderno, em busca de pregar ao mundo suas potencialidades.

“Ella vibra é diante da cidade moderna”

Este trabalho teve como primordial evidenciar a relação entre arte, arquitetura e cidade, e para isso, tem-se como objeto artístico de estudo algumas obras selecionadas da artista brasileira Tarsila do Amaral, produzidas durante sua fase Pau-Brasil.

Para construção de tal elo, é importante compreender como foi tecida essa trídica relação ao longo dos anos, destacada entre os artistas multitalentos do Renascimento, continuada com a intrínseca relação dos artistas inseridos na Escola de Belas-Artes, perpetuando também no movimento moderno. Importante destacar como em cada época contextualizada se faz presente a produção da pintura de paisagem, expressada conforme visão do artista, contexto, localidade e estilo artístico empregado, e como a temática urbana e arquitetônica é elemento insuflador de inspiração a estes.

Tendo como norte a didática estabelecida por Fayga Ostrower em *Universos da arte* (2013) ao qual esta reconhece a influência do contexto ao qual o artista esteve inserido e experiências pessoais como elemento importante para a compreensão de algumas obras de arte, aqui adentra-se ao mundo de Tarsila para auxílio na análise de suas obras. A artista expressa em suas produções a trajetória de construção de identidade, aprendizados, trocas e contatos ao longo dos anos, seja internacionalmente ou nacionalmente, e como isso apresentou resultado nas obras. Tem-se então um estudo biográfico da artista, vinculado à pesquisa documental de fotografias e artigos jornalísticos de época.

Especificamente em suas pinturas selecionadas para análise referentes às localidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais (São Paulo: *São Paulo* (1924), *Gazo* (1924), e *A Gare* (1925); Rio de Janeiro: *Barra do Piraí* (1924), *Carnaval em Madureira* (1924), e *Morro de Favela* (1924); Minas Gerais: *O Mamoeiro* (1925), *Palmeiras* (1925), e *Pescador* (1925)), há um diálogo direto com os processos de modernização e reformas aos quais as capitais vinham passando (São Paulo e Rio de Janeiro), e o registro também de tipologias rurais e disposições de organização a partir das figuras das fazendas mineiras. As análises dos cenários apresentados foram auxiliadas por fotografias antigas e textos literários produzidos no período.

De modo geral, a artista traz uma representação não-realista dos cenários, mas uma releitura pessoal de paisagens que visitou. Também não tem a intenção de uma denúncia social por meio de sua arte, mas busca destacar elementos que promovem uma imagem de

modernização do país, fugindo da conhecida representação brasileira como “mata e natureza”. Tarsila anuncia um Brasil inserido nas tecnologias modernizantes em busca de mostrar seu potencial ao mundo.

Aqui, diante da escala da pesquisa e o tempo limitante para sua produção, tem-se apenas um pontapé de discussões que são passíveis de serem levantadas a partir das produções de Tarsila. Tomando suas obras como instrumento de leitura de História da Arquitetura e Cidade, ainda muito se tem a ser explorado e aprofundado, além de poder serem realizadas também novas análises com outras obras, diferentes das neste selecionadas. Fica aqui então o início de uma leitura que tende à História da Arquitetura e Cidade, que almejo pela oportunidade de aprofundar posteriormente.

Referências

- AJZENBERG, E. (2012). **A Semana de Arte Moderna de 1922**. Revista De Cultura E Extensão USP, 7, 25-29. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v7i0p25-29>.
- AMARAL, A. **Tarsila, uma obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp, 2010.
- ANDRADE, M. de. A elegia de abril. In:op.cit., 1974, p.186.
- ANITA Malfatti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8938/anita-malfatti>. Acesso em: 25 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.
- ARGAN, G. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1984.
- _____“A cidade do Renascimento”. In **Clássico e anticlássico o Renascimento de Bunelleschi a Bruegel**, 1999, p.55-80.
- ARTES Visuais. [S. l.], [20--]. Disponível em: <http://www.fn.de.gov.br/financiamento/fundeb/consultas/item/4096-artes-visuais>. Acesso em: 4 ago. 2021)
- ARTE rupestre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5354/arte-rupestre>. Acesso em: 01 de agosto de 2021.
- BENÉVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva S.A. , 2001.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRANDINI, L. (org.) **Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral**. Campinas: Unicamp, 2008.
- BYINGTON, E. **A arquitetura nas Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes: a Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica**. Campinas, SP, 2004
- CAMILLE PISSARRO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Camille_Pissarro&oldid=61839905>. Acesso em: 16 out. 2021

CASTEX, J.; PANERAI, P.; DEPAULE, J. **Formas Urbanas** – A dissolução da quadra. Porto Alegre: Editora Bookman, 2013

COELHO, F. (2021). **A semana de cem anos**. *ARS (São Paulo)*, 19(41), 26-52.
<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184567>

CORTEZ, L. **Por ocasião da descoberta do Brasil**: três modernistas paulistas e um poeta francês no país do ouro. Minas Gerais, 2010.

CRUZ, C. **Fazendas do Sul de Minas Gerais**: Arquitetura Rural nos séculos XVIII e XIX. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010.

EDOUARD CORTES. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Cort%C3%A8s>. Acesso em: 16 out. 2021.

FERRAZ, G. “A exposição de pintura de amanhã” (Notas de Arte), *Diário da Noite*, São Paulo, 16/09/1929.

FERREIRA, L. **Rio de Janeiro, 1850-1930**: A Cidade e seu Carnaval. Rio de Janeiro, 2000.

GEORGES BRAQUE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Georges_Braque&oldid=59818421>. Acesso em: 16 out. 2021.

GORELIK, A. **Das vanguardas à Brasília**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GRANZIERA, R. G. O Brasil depois da Grande Guerra. In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 135-142.

GROPIUS, W. *The New Architecture and the Bauhaus*. Londres. 1935. p. 48. (Trad. bras. *Bauhaus Nova arquitetura*, Ed. Perspectiva. col. “Debates”.)

HODGE, S. **Breve história da arte moderna**: um guia de bolso para os principais movimentos, obras temas e técnicas. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.

HUMANISM. In: Cambridge dictionary. Inglaterra: Cambridge University Press, 2021. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/humanism>>. Acesso em: 08/09/2021.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Interpretação da obra: O Farol de Anita Malfatti. História das Artes, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/interpretacao-da-obra-o-farol-de-anita-malfatti/>>. Acesso em 25 Dec 202.

LAHUERTA, M. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 93-114.

LE CORBUSIER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Corbusier&oldid=61869034>. Acesso em: 16 out. 2021.

LEENHARDT, J. **Jean-Baptiste Debret**: Um olhar francês sobre os primórdios do império brasileiro. Rio de Janeiro, v.03.06: 509–523, novembro, 2013.

LEME, M. C. (org.). **Urbanismo no Brasil: 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

LEMOS, C. C. (2004). **A arquitetura dos modernistas**. *Literatura E Sociedade*, 9(7), 234-240. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i7p234-240>.

LEONARDO DA VINCI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Leonardo_da_Vinci&oldid=62004397>. Acesso em: 8 set. 2021.

LORENZO, H.C.; COSTA, W.P. Apresentação. In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 7-12.

MALACRIDA, S. **O sistema de ensino belas-artes no curso de arquitetura da École des Beaux-arts de Paris**: École des Beaux-Arts de Paris em sua tradição e ruptura: legado de saber e de poder. São Carlos, 2010.

MENEZES, P; SANTOS, M; FERNANDES, M; SEABRA, M. **O Desenvolvimento Ferroviário nas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais, através dos Mapas de James Wells**. Belo Horizonte, 2018.

MICHELANGELO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Michelangelo&oldid=62470911>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MIGUEL, J. **Brunelleschi**: o caçador de tesouros. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 040.02, Vitruvius, set. 2003 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/651>>.

MISSÃO Artística Francesa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo340/missao-artistica-francesa>. Acesso em: 08 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MORAES, J.Q. O positivismo nos anos 20: entre a ordem e o progresso. In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 73-92.

OSTROWER, F. **Universos da arte**. Campinas: Unicamp, 2013.

OLIVEIRA, L.L. Questão nacional na Primeira República. In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 185-194.

PABLO PICASSO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Pablo_Picasso&oldid=62201002>. Acesso em: 16 out. 2021.

PEDROSA, A.; OLIVA, F. (org.). **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019.

PRIX DE ROMA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Prix_de_Roma&oldid=55426583>. Acesso em: 8 set. 2021.

QUEIROZ, R., & FREITAS, M. L. de. (2012). **Dos movimentos modernizantes ao espírito novo: arquitetura brasileira após a Semana de Arte Moderna**. Revista USP, (94), 93-106. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p93-106>.

REIS FILHO, N. G. Cultura e estratégias de desenvolvimento. In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 143-158.

REZENDE, V. Evolução da produção urbanística na cidade do Rio de Janeiro, 1900-1950-1965. In: LEME, M. C. (org.). **Urbanismo no Brasil: 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel, 1999. p. 39-70.

RIBEIRO, L. **A metrópole em questão: desafios da transição urbana**. 2. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrôpoles, 2018.

ROMANI, C. **Antecipando a era Vargas: a Revolução Paulista de 1924 e a efetivação das práticas de controle político e social**. Topoi (Rio de Janeiro) [online]. 2011, v. 12, n. 23

[Acessado 29 Janeiro 2022] , pp. 161-178. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-101X012023009>>. ISSN 2237-101X. <https://doi.org/10.1590/2237-101X012023009>.

SEVCENKO, N. (org.). **História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

_____ **Orfeu extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frenéticos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, L. O. A crise política no quadriênio Bernardes: repercussões políticas do "Caso da Itabira Iron". In: LORENZO, H. C.; COSTA, W.P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 15-36.

SIMÕES JUNIOR, J. **Anhangabaú: História e urbanismo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.