

## ARTE URBANA E REMINISCÊNCIAS RURAIS NA OBRA DE TARSILA DO AMARAL\*

*Yvone Dias Avelino\*\**  
*Tânia Maria Moreno\*\**  
*Adilson José Gonçalves\*\**

### Resumo

O artigo discute as relações campo e cidade segundo as múltiplas (in) determinações entre História e Arte, flagradas na produção estética de Tarsila do Amaral, no período da emergência e consolidação do modernismo.

### Palavras-chave

História; linguagem; arte; representação; campo; cidade; cultura.

### Abstract

*This article discusses the relations between the country and the city using the multiple (in) determinations between History and Art found in Tarsila do Amaral's esthetic works, in the period between the emergence and the consolidation of modernism.*

### Key-words

*History; language; art; representation; country; city; culture.*

---

\* Justifica-se a elaboração do presente artigo, escrito e refletido por autores que estão preocupados em estabelecer as interações entre campo e cidade, através da linguagem pictórica porque a obra de Tarsila do Amaral foi objeto de uma mesa redonda, por nós integrada no II Colóquio Internacional Rostos Femininos da Expansão Ultramarina, com o tema Tarsila do Amaral, a trajetória de uma mulher na redescoberta cultural de uma nação (1897-1973). Razão pela qual assumimos um novo desafio juntos, reanalizando a mesma autora em outras das suas produções pictóricas, agora, sobre um novo olhar – campo e cidade.

\*\* Núcleo de História Social da Cidade do Departamento e Pós-Graduação em História.

## Introdução

Para o historiador, a arte configura-se como fonte privilegiada para o conhecimento dos desejos, anseios, maneiras de interpretar e representar o vivido, o almejado, o interdito, a utopia.

História e arte são elementos constitutivos de um mesmo processo que se associam e determinam-se mutuamente. Vários os enfoques, diversas as abordagens, múltiplos os usos das artes plásticas no campo da historiografia.

Tradicionalmente, os historiadores debruçaram-se sobre a arte como ilustração, demonstração ou complemento de informações encontradas em textos escritos. É recente a utilização da arte como fonte de *per se* para o inventário da história. Ainda assim é entendida como suplemento/complemento, devendo ser precedida por sistemático levantamento de informações sobre o contexto de sua produção, e não partindo-se da obra como texto para se indagar o lugar de seu surgimento, os porquês de sua estrutura, natureza e mensagem.

Aqui assumimos, com Marx, a premissa de que a arte representa a objetivação da subjetividade sendo um instrumento fundamental para se entender o humano, na perspectiva histórico-social, destacando-se os mecanismos individuais/coletivos na sua produção/recepção. Como Calabrese, entendemo-na como linguagem, que expressa leituras da realidade. A partir desta perspectiva podemos utilizá-la como percepção, expressão e ação, representando a totalidade do fazer humano, dos mecanismos e processos de percepção, as elaborações ideológicas e estéticas sobre a realidade, seja ela social, existencial ou fenomenológica, envolvendo a práxis (Vazques, 1978, p. 73).

Parafraseando Francastel, a arte representa a dialética entre o imaginário e o real, assim sendo é uma matriz fundamental para se aquilatar o significado dos constructos mentais que impregnam cada temporalidade histórica (Francastel, 1982, p. 69).

Assim, a arte tem sua historicidade nos intrincados processos de produção de representações sociais e do imaginário coletivo.

Historicamente determinada a arte como representação e práxis, sua análise pode desvelar aspectos da cultura não cognoscíveis por outras fontes; nesse sentido pretendemos ler as relações campo/cidade na iconografia representada pela produção pictórica de Tarsila do Amaral.

Metodologicamente o nosso artigo é ordenado em três momentos: o cenário, a personagem e a obra, intimamente consubstanciados pela análise da produção estética

da autora, na sua totalidade, de onde emergiram temas, questões e ações que definiram a própria estrutura e o conteúdo do texto imagético.

### *O cenário: modernidade e modernismo*

A modernidade apresentou-se como conjunto de temporalidades, que teve como marca as mudanças constantes e ininterruptas em todos os níveis da experiência social. Traduziu-se historicamente com o desenvolvimento tecnológico, com a divisão social do trabalho, com o aprofundamento das tensões campo e cidade. Caracterizou-se pelo movimento constante de ruptura das tradições instauradas e pela busca do instituinte. Apresentou-se como articulação de tomadas de posição que expressaram os ideais de liberdade e igualdade instaurados pelo ideário da Revolução Francesa. O signo da liberdade transformou-se na idéia forte e motriz da modernidade, que encontrou nos movimentos de vanguarda suas formas de expressão e organização, como movimentos articulados no chamado modernismo. Podemos, portanto, entender modernidade como as mudanças estruturais do capitalismo e, modernismo, os movimentos de luta no nível da cultura e do poder.

O moderno se contrapõe ao tradicional, explicitando com maior clareza as tensões campo cidade. As cidades transformaram-se em centros privilegiados da produção de bens materiais e simbólicos, cenário para os grandes embates sociais, tanto ideológicos, quanto estéticos, morais, éticos, filosóficos e científicos. Assumiu-se a premissa que a modernidade expressava-se através do modernismo, ou seja, movimentos conscientes de tomadas de posição face ao estabelecido, em quaisquer dos níveis da realidade.

Entendemos a produção da modernidade como expressão de interesses em conflito, que de forma dialógica representam a totalidade do fazer social.

A modernidade, portanto, é marcada pelo signo da ruptura, que se transformou na sua tradição, o que já não ocorreu no momento presente, que muitos adjetivam de pós-modernidade.

O modernismo apresentou-se como movimento de atualização e ruptura com as tradições em termos de arte e literatura, obviamente com suas injunções políticas e ideológicas. Não podemos datá-lo com precisão, pois emergiu em temporalidades distintas em cada uma das realidades sociais em que despontou.

Na perspectiva histórica da modernidade, ciência, arte e política se aproximaram. Marx, segundo muitos autores, inaugurou a modernidade colocando a classe operária

como agente histórico por excelência, tendo no *Manifesto Comunista*, sua pedra de toque.

Seguindo as pegadas de Marx na filosofia da história, na economia política e na crítica ferrenha à sociedade de classes, temos um outro grande marco da modernidade explicitado pelo pensamento psicanalista de Freud. Se Marx colocou o coletivo em evidência, este apresentou o inconsciente, a sexualidade, o onírico, a subjetividade como elementos fundamentais para o conhecimento das relações entre homens e, portanto, para se entender as motivações subjetivas para as ações individuais e coletivas.

Arte e ciência se aproximam e dialogam a partir dessas duas matrizes, expressando com veemência suas inter-relações nos movimentos da década de 20, principalmente o surrealismo. Este leu a desautomação a partir da liberação das amarras da consciência e promoveu a perspectiva das mudanças sociais pela ação do coletivo, como se expressou no manifesto surrealista de André Breton. Cada vez mais se aproximou a busca do entendimento da objetividade da realidade, através da subjetividade e desta pela objetividade – percursos que confundem as particularidades do estético e do saber formal. Muito criticado pelos acadêmicos, mas um percurso fértil, para se entender as intrincadas relações do ser humano com suas motivações mais profundas, míticas, éticas, filosóficas e existenciais, tentando romper as amarras da miséria que tentou definir a condição humana de grandes contingentes populacionais, tanto do universo urbano, quanto do rural.

Tanto quanto despontavam centros urbanos, surgiam dificuldades próprias do crescimento desordenado. Se nos novos espaços urbanos um novo estilo de vida se apresentava diferente daquele experimentado no campo, projetando luzes, cores, sons a uma velocidade espantosa, por outro lado esses centros urbanos não ofereciam infra-estrutura básica, e parte da população, além de ser empurrada para a periferia ou habitar os velhos centros, ainda não tinha acesso aos bens materiais e à cidadania.

No Brasil, duas grandes metrópoles – São Paulo e Rio de Janeiro – aglutinavam grande parcela de populações migrante e imigrante, por estarem inseridas no processo de desenvolvimento e com caracterização pela cultura cafeeira e pelo surto de industrialização pós-guerra.

Nessas cidades a cultura urbana surge de forma inovadora – refletida principalmente na forma de entretenimento: cafés, casas de dança, casas de espetáculos, futebol, etc. Mais tarde (década de 30) apareceram o rádio, o disco, etc.

Esse fenômeno que começou a partir da segunda metade do século XIX ocorreu em vários países europeus, revolucionando as artes populares e que segundo Hobsbawm

passou despercebido pelos observadores eruditos mais esnobes e ortodoxos (Hobsbawm, 1979).

O homem e suas relações sociais são afetados a partir do século XIX pela vida nos centros urbanos.

Mudou sua relação com o tempo – pois um novo ritmo de vida se impôs – deslocado da natureza própria do campo. Tudo é veloz: o trabalho das máquinas, o lazer tornou-se fugaz, o consumo intensificou-se e, a cada dia, surgia uma novidade na moda, no transporte, etc.

Nas ruas, ganhavam espaço os “reclames” (propagandas) em cartazes luminosos, fotos, vitrines, tudo para seduzir o consumidor.

Nesse contexto é natural que a tradicional cultura do mundo rural distanciou-se do urbano, marcadas as diferenças na representação de festas religiosas, danças e música.

A educação colaborou com essa ruptura dicotomizando alguns aspectos da cultura erudita e outros da cultura popular, respectivamente a dos intelectuais e letrados e dos não letrados. Mesmo assim, a cultura popular identificada com as camadas mais pobres ganhou alguns espaços dentro dos centros urbanos mais desenvolvidos, tanto na Europa como nas Américas, na segunda metade do século XIX, através do *football*, dos cabarés e outras atividades sociais.

O modernismo foi, portanto, o resultado de todos esses eventos (fatos) que ajudaram a construir material e subjetivamente o novo universo urbano industrial. A Europa, o berço da modernidade, tornou-se modelo do progresso, do moderno, do bom gosto, e inteiramente absorvidos pela elite brasileira, que incorporou o novo estilo de vida no início do século XX, pela da interação cultural das suas necessidades objetivas e subjetivas.

A modernização que se iniciou no Brasil na passagem do século trouxe no seu bojo um novo modo de vida que foi sentido principalmente a partir dos anos 30. Apesar das transformações, alguns elementos do universo rural permaneceriam.

O ritmo de mudança acelerou-se não só no que diz respeito aos serviços públicos, mas também nos setores da vida cultural do país que foram atingidos. Na década de 10, surgiram nas artes plásticas, na música, na poesia e literatura, tendências modernistas de origem européia, mas que buscavam referências para pensar e criar uma cultura nacional, a partir de elementos da realidade brasileira. Tudo isso se manifestou na Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo, representando as tensões sociais e culturais da época.

O mérito dessa Semana de 22, realizada num grande centro como São Paulo, foi o de trazer à tona manifestações estéticas, filosóficas e políticas que permeavam a realidade sem contudo encontrar uma forma de canalizar suas expressões. Assim, não se confundiu com o movimento modernista, mas num momento de efervescência cultural: manifestações modernistas apareceram na literatura desde o início do século; na pintura nos anos 10, com Anita e Segall por exemplo. Sendo o movimento mais amplo composto por momentos distintos com diferentes tendências, tendo seu percurso a abrangência de toda primeira metade do século XX.

Em conclusão “não era o gosto de destruir por destruir, mas a necessidade de limpar o terreno para nascer o autêntico e novo é que animou os artistas verdadeiramente criadores e modernos que se impõem a contar de 22” (Iglesias, 1976, p. 16).

### *A personagem*

Tarsila do Amaral, pintora e desenhista brasileira, nascida em Capivari, cidade do estado de São Paulo, cuja obra é um verdadeiro documento/monumento da pintura moderna no Brasil, aliás um dos mais expressivos exemplos dessa época.

Tarsila do Amaral, mulher de uma estatura intelectual substancial e significativa, era filha de uma tradicional família de proprietários rurais, tendo sido criada em uma das várias fazendas dos Amaral. Esta convivência feliz de criança com o campo, com a vida simples da natureza que a viu nascer, e lhe deu em troca toda a energia da intelectual engajada depois de mulher feita. Foi nas andanças da fazenda, no cotidiano do campo que a futura pintora se forjou. A vida campestre marcou de maneira inquestionável a sua personalidade, a sua feminilidade, a sua graça e suas tendências artísticas.

Minha carreira artística... Quando começou? Foi no dia em que desenhei infantilmente uma cesta de flores e uma galinha rodeada por um bando de pintinhos. A cesta bastante sintética, com uma grande alça, penso que teria sido influenciada por conselhos de adultos ou pela reminiscência de algum quadro desse gênero; mas a galinha com os pintinhos saíram da minha alma, do carinho com que observava a criação ao redor da casa na fazenda onde cresci como um animalzinho livre, ao lado dos meus quarenta gatos que me faziam festas. (Tarsila, 1950, p. 11)

Desde muito cedo começou a desenhar e pintar, como princípios dos exercícios de uma formação para mulheres de sua origem social. Também, como qualquer filha da elite, é encaminhada para o casamento e a maternidade. No entanto, a arte a inspirou

e impulsionou, e o casamento a decepcionou. Enfrentou com destemida ousadia um processo de separação judicial logo no início do século. Fato inusitado à época. Poucas foram tão corajosas e destemidas.

Passou as duas primeiras décadas do século entre o interior paulista, a cidade de São Paulo e a Europa Ocidental. Estudou em escolas renomadas como o Colégio Sacré-Coeur de Marie, em Barcelona, e frequentou ateliês de artistas acadêmicos consagrados, como Mantovani e Zadig, em São Paulo, sendo instruída também por Pedro Alexandrino, que lhe deu lições de desenho e pintura.

Após muitas andanças e experiências formais chegou a São Paulo logo após a Semana de Arte de 1922. Travou contato com as idéias, teve relações e se envolveu com a geração dos promotores do evento. Com Anita Malfati, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia, formou o grupo dos cinco, inseparáveis na fase da expansão do modernismo em São Paulo. No mesmo ano, expõe no “Salão de Belas Artes de São Paulo”, no Palácio das Indústrias. Suas cores vibrantes, seu traço e desenho definidos, suas formas exuberantes não vão chocar a paulicéia, que já havia sido chocada com as exposições de Anita, Segal e a Semana de Arte.

Seu contato com o cubismo, que concebe como uma experiência capital para todo artista, se intensificou na viagem à Europa em 1923.

Para intensificar sua formação artística foi a Paris, onde começou na Academia Julien, orientada por Émile Renard. Conheceu André Lothe, Albert Gleizes e Fernand Léger, destacadas figuras do cubismo na França, passando a frequentar seus ateliês. Os estudos realizados com tais expressões da arte marcaram a fundo, do ponto de vista formal, a obra desta vigorosa mulher. Foi na infinita série de exercícios então realizados que se originaram a composição construída e o perfeccionismo de execução de seus quadros. Parcialmente, fruto dessa viagem, surgiu a tela *A Negra*, executada em Paris, e que renunciou a temática brasileira dominante nos seus trabalhos posteriores.

Em dezembro do mesmo ano, retornou definitivamente a São Paulo, expressando a grande atração que passou a ter pelo urbano.

O cubismo, no entanto, no caso de Tarsila foi mais um instrumento de liberação que um método de trabalho, um meio de expressão mais afeito à sua personalidade sonhadora que uma disciplina de pesquisa. Sua modernidade está na eliminação do espaço ilusório (renascentista) e na absoluta despreocupação por uma pintura mais rigorosa em relação a certas conquistas a partir do cubismo.

A partir de sua experiência cubista, retornou liberada para seu subjetivismo refletindo a atmosfera brasileira.

O velho continente vai representar uma nova dimensão estética da sua terra. Vai buscar instrumentalização para expressar temáticas, formas e tendências de sua terra natal. Conheceu Blaise Cendrars, com quem vai dialogar durante anos seguidos, o qual acompanhou o percurso dos modernistas em visitas sucessivas ao Brasil.

Obras expressivas de sua formação cultural e de sua visão como artista. Configurou, com *A Negra*, o início do movimento antropofágico e, com a *Caipirinha*, a linha temática e cromática que irá perseguir até o final da vida. Depois de passar por diversas tendências, “tanto em nível formal, quanto de conteúdo”.

Em 1924, com o grupo dos modernistas, viajou para as cidades históricas de Minas, na Semana Santa, iniciando a produção de uma série de trabalhos que caracterizam a fase “pau-brasil”.

Minha pintura a que chamaram de pau-brasil teve sua origem numa viagem a Minas, em 1924, com Dona Olívia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, então menino, e eu. O contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras – Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Tiradentes, Mariana e outras – despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas Morro da favela, Religião brasileira e muitas outras que se enquadram no Movimento Pau-Brasil. (Tarsila, 1950, p. 13)

Suas atividades se diversificam, pintura, escultora, ilustradora, esposa, anfitriã, promotora de eventos. Em 1926, faz sua primeira exposição individual em Paris, na Galerie Percier, ano em que oficializou sua união com Oswald de Andrade.

#### “Atelier”

Caipirinha vestida de 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,  
Geometrizam as atmosferas nítidas  
Congonhas descora sob o pátio  
Das procissões de levinos

A verdura no azul Klaxon  
Cortada  
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus  
Fords  
Viadutos  
Um cheiro de café  
No silêncio emoldurado  
(Andrade, 1974, p. 123)

Entre viagens pelo exterior, pelo interior do país, do estado de São Paulo, e a agitada vida cultural e das reuniões sociais da fazenda e da cidade de São Paulo, amadurecem as tendências iniciais da antropofagia explodindo com toda a contundência em *Abapuru* de 1928. Obra com a qual presenteou Oswald, que apresentou-se como a grande mola propulsora da antropofagia. A figura disforme, com a cabeça hipertrofiada, de coloração terracota, com o fundo em céu azul, sol alaranjado, tendo como contraponto o cacto verde-escuro, inspirou o novo movimento: a cultura brasileira está prenha de signos de transformação que apontam para a deglutição de formas e conteúdos modernos pelos seus similares primitivos, insinuando-se para um novo horizonte cultural que se faz e se anuncia.

Outro movimento, o antropofágico, resultou de um quadro que, a 11 de janeiro de 1928, pintei para presentear Oswald de Andrade, que, diante daquela figura monstruosa de pés colossais, pesadamente apoiados na terra, chamou Raul Bopp para com ele repartir o seu espanto. Perante esse quadro, a que deram o nome de Abapuru – antropófago –, resolveram criar um movimento artístico e literário radicado na terra brasileira. Antônio de Alcântara Machado foi o primeiro a aderir: fundaram os três a *Revista de Antropofagia*, cuja repercussão se estendeu além de nossas fronteiras. Em Paris, o crítico de arte Waldemar Georges escreveu sobre a Antopofagia; Max Jacob e Krishnamurti, com sua saudação, mandaram autógrafos que foram, em fac-símile, reproduzidos na revista, na qual colaboraram grandes nomes de norte ao sul do Brasil. As adesões e demonstrações de simpatia foram inúmeras. (Tarsila, 1950, p. 15)

Apesar do reconhecimento no exterior, só em 1929 tem lugar suas primeiras mostras individuais no Brasil, no Rio e em São Paulo.

Com a crise de 1929, a chamada revolução de 1930, sua nova relação afetiva, a viagem para a União Soviética, a prisão em 1932, seu engajamento político, iniciou-se

uma nova fase na produção, a da preocupação social. São desse período obras exemplares como *Os Operários* e *Segunda Classe*, de 1933.

O decréscimo de produção de Tarsila a partir de 1930, ano em que executa um único quadro, que tem o sintomático título de *Composição* ou *Figura só*, dá uma idéia de sua crise pessoal. Além de se separar de Oswald de Andrade, ela viverá sérias dificuldades financeiras resultantes da crise do café, e, finalmente, as mudanças políticas por que passa a sociedade brasileira farão com que Tarsila, bem como a maior parte dos intelectuais e artistas modernistas, redefina inteiramente suas concepções culturais e políticas. (Zilio, 1982, p. 83)

Nos anos 30, impulsionada pela crise financeira, pela dilatação de seus horizontes estéticos e políticos, participou de atividades sistemáticas de apoio e impulso às artes através do SPAM, da publicação de artigos na imprensa. Faz exposição retrospectiva que lhe serviu como forma de avaliação do percurso e indicação de novos caminhos, que significou na realidade a retomada de temáticas, estruturas e técnicas já percorridas.

No Rio, dois anos depois, apresentei, numa retrospectiva, todas as telas de minha carreira artística e agora, passados dezessete anos sem nenhuma exposição individual, exponho em São Paulo, como se fosse "confissão geral", o meu trabalho que vem desde 1918 até hoje e, enquanto isso, prossigo nas minhas pesquisas pictóricas. (Tarsila, 1950, p. 16)

A partir dos anos 40, participou de exposições individuais e coletivas, continuou a estimular as artes e a cultura de caráter modernista e nacionalizante sem perder de vista o internacionalismo de sua produção. Foi sempre destaque nos espaços e núcleos culturais e artísticos. Teve atuação marcante na fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal Internacional de Artes. Participou das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo com o painel *Procissão do Santíssimo*.

A década de 60 trouxe a Tarsila uma grande retrospectiva (1962), sala especial na VII Bienal de São Paulo (1963), participação especial na XXXII Bienal de Veneza (1964). De maneira paradoxal, o sucesso de sua carreira não correspondeu à prosperidade, pois perdeu definitivamente o último reduto de sua infância, a fazenda onde foi criada. Mudou-se para um pequeno apartamento em Higienópolis, dispondo de todo seu acervo para sobreviver. Restaram-lhe desenhos e a reprodução da vasta obra para ornamentar a vivenda e relembrar-lhe o auge da carreira. Despojada, arrojada, passou o final de sua vida em uma cadeira de rodas, sempre a pintar e desenhar seus temas prediletos, suas cores distintivas e suas formas que a consagraram. Passou a viver da memória de sua brilhante trajetória.

Vida marcada por turbulências, acidentes de percurso, três grandes amores, descobertas expressivas na estética, tomadas de posição política, reconhecimento nacional e internacional, disseminação da cultura brasileira com um olhar tipicamente feminino com desenvoltura e discernimento. Personagem instigante, envolvente para os seus contemporâneos e para os estudiosos, misteriosa em termos de pontuação de seus mecanismos imaginativos mais profundos. Difícil catalogar, analisar e decodificar os mecanismos de sua ação artística, se não se levar em conta a constante preocupação com o estabelecimento do novo, do lidar com o signo de ruptura, como uma marca da sua presença nas atividades culturais e de sua intenção de desvelar/revelar/descobrir os elementos que constituem a identidade de uma cultura em ininterrupto processo de gestação.

Flagrou, na interpretação de algumas das suas produções, a própria alma feminina, tão sensível, nesta mulher que uniu suas experiências do campo com a cidade e, depois de conviver com a Europa, redescobriu no próprio país um regionalismo rico de significados para o entendimento de um povo e de uma nação tão cheia de contrastes, na perspectiva da modernidade.

Lapidou o humano, através de um foco de luzes de cores tão vivas e diferenciadas em um matiz *dégradé*, em que o azul imperou em alguns movimentos tão cheio de sonhos, graça e beleza.

Com o olhar feminino de uma arguta crítica, conseguiu, através de cores, temas, formas e conteúdos, realizar uma síntese de culturas tão familiares à nossa vocação e fatalidade histórica.

### *A obra*

A concepção de arte como a conhecemos na atualidade foi engendrada no final da Idade Média, correspondente à pintura a óleo ou *têmpera* sobre tela, tendo o cavalete como suporte. Início para muitos autores da modernidade não consciente e crítica. Tecnicamente representou uma ruptura com relação aos materiais e uma maior independência em termos de plasticidade. A pintura era concebida como uma prática profissional que, desvinculava do artesanato, era vista como uma modalidade especial de conhecimento, no sentido de saber. Assume-se, portanto, a perspectiva de uma mais acentuada divisão social do trabalho, apontado para o aprofundamento da distância entre o trabalho intelectual e o trabalho braçal.

Os artistas com seus aprendizes colocavam-se no mercado, sendo subvencionados pelo mecenato, que acabou determinando a perspectiva mercadológica, que vai se tornar mais visível no século XIX.

Com o Renascimento, inauguraram-se os cânones do classicismo como tradição que se instaurou, sendo suas marcas: a perspectiva, o eixo de equilíbrio. O trabalho com o bidimensional preocupado em retratar o real e o jogo de luz como mais um elemento definidor de volumes, profundidade e densidade dos objetos.

Princípios que se mantiveram, apesar das diversas tendências estéticas, como permanências durante os quatro séculos. Com nuances de cores, abrangência de temas, configurações espaciais e eixos de equilíbrio, a tradição começa a ser questionada em um longo percurso na trajetória europeia, tendo sua culminância no chamado impressionismo, que se desdobrou em um período de questionamentos, de busca de soluções de problemas técnicos, e principalmente da discussão do próprio estatuto da arte. Tal foi uma marca da quase totalidade dos movimentos de vanguarda do século XX.

Instaurou-se o signo da ruptura como elemento básico da tradição dos movimentos de vanguarda, como já fora aludido, problemas que vincaram a emergência e a consolidação do modernismo no Brasil.

Com os avanços técnicos que possibilitaram a produção em série, a fotografia, a litografia, a importância da imprensa, o surgimento da chamada crítica de arte, a estandarização da produção nos museus e salões de Arte, cada vez mais o artista viu-se na condição de um profissional que busca seu lugar social, tanto nas relações de mercado, quanto na configuração do perfil de seu estatuto como esteta ou intelectual, ou de uma categoria específica de trabalhador intelectual. Perdeu seu *halo* e busca sua identidade e o significado de seu fazer (Benjamin, 1993, p. 167).

A questão da relação campo/cidade se coloca como antinomia fundante no dimensionamento da estética.

A cidade emerge como cenário privilegiado para a produção estética, tanto no que diz respeito à ocupação e conformação dos espaços, na arquitetura, como na produção de imagens iconográficas e retóricas sobre as tramas da vida urbana, na pintura e na escultura.

Obviamente, não nos esquecemos do papel desempenhado pela literatura e poesia: no entanto, pensamos ser o imagético um elemento típico do urbano e da história do trabalho (Argam, 1979, p. 72).

A pintura representa a realidade de forma mediatizada, retratando o imaginário social, apontando imagens que reproduzem permanências em termos de modo de ver e

expressar, como apresenta novas perspectivas de olhar o já visto e o que vai emergir. Em outras palavras, a arte traz como signo a perspectiva de ruptura associada ao desvelamento do reprimido e dos arquétipos mais primitivos.

Representa a trilogia temporal, através da memória, da percepção e das projeções. Passado, presente e futuro estão vinculados na produção estética.

Apesar das marcas do urbano, a produção figurativa está preta de elementos do rural. O rural aparece na arte urbana como reminiscência, como nostalgia, ou mais recentemente como apelo ecológico, tendo sido tema do bucólico durante um longo período da produção estética.

Muitas vezes apresentando como uma oposição ao urbano, como expressão da força da “natureza redentora” ou mesmo do sublime ou metafísico.

As representações do rural emergem a partir de tomadas de posição diante das condições de vida na cidade, ou como expressão de vivências rurais que marcam a produção estética de artistas oriundos desta realidade, que flagram experiências do campo, mesmo sem a intenção de o fazer. Mesmo quando querem negar raízes, ou de outra forma quando colocaram em oposição o urbano sobre o rural, as marcas aparecem nas imagens, nas cores ou na composição.

Na experiência acumulada nas artes plásticas brasileiras, o campo apresenta-se com estatuto bastante diferenciado conforme a temporalidade de sua emergência, conforme o lugar social de onde se reporta, ou conforme as tendências das escolas, ou as tensas relações entre o local, o regional o nacional e o universal.

Uma modalidade especial de expressão dos temas e diálogos entre campo/cidade na produção pictórica foi representada pelo modernismo e visto com radicalidade (no sentido cartesiano) na obra de Tarsila do Amaral.

A ascendência da cafeicultura na genealogia familiar, a vivência na fazenda, o convívio com o trabalho do negro, nas suas diversas formas de participação na construção da cultura, as constantes viagens à Europa, a fixação na cidade, fazem de Tarsila uma autora típica das tensões que marcaram o modernismo.

Entrincheira-se na cidade e a retrata com rigorismo técnico, trazendo toda a complexidade da formação do urbano industrial nas suas diversas relações com o rural.

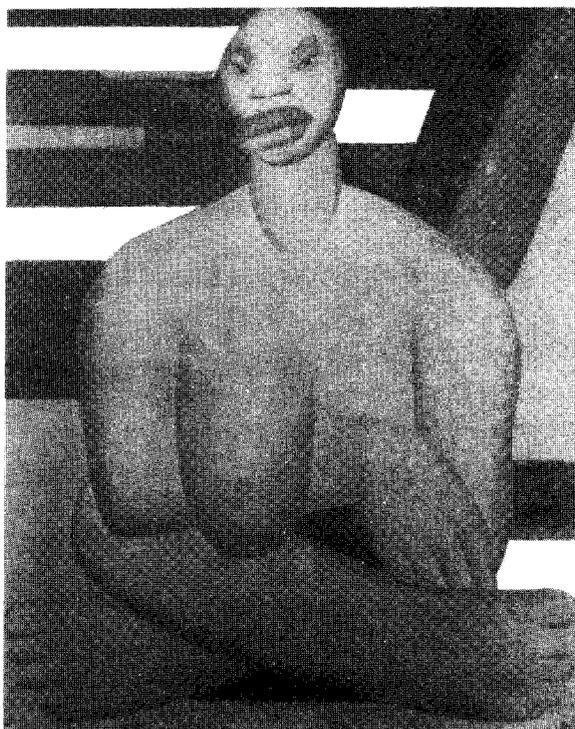
São características de sua obra, a presença do negro, o torvelinho do urbano, a estandartização dos signos da modernidade – arranha-céus, fábrica, estrada de ferro, a eletrificação, a presença do reprimido na sensualidade de seus personagens, o verde e o não planejado, o urbano no rural e vice-versa, o misticismo, o onírico, o mítico e a temática do interiorano.

Suas representações da cidade são prenhas de elementos rurais/naturais, como lagos, rios, espaços verdes que se amalgamam com os signos da modernidade urbana, da nossa incipiente industrialização.

A partir da vasta produção da autora, durante 50 anos, destacamos aquelas que avaliamos como as mais expressivas, para abalizar a temática e as marcas que vincaram os grandes momentos da sua trajetória estética. Tais obras são: *A Negra* (1923), *E.F.C.B. Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924), *São Paulo – 135831* (1924), *Abapurú* (1928), *Operários* (1933).

*A Negra*, realizada em Paris, apresenta-se como uma obra inaugural no sentido de que abriu a perspectiva da integração do popular e do erudito, da tradição na ruptura e porque definiu uma construção do olhar do artista e do público.

Tela de nítida influência cubista na composição de seu fundo, traz na figura, além de elementos dessa tendência, claras marcas do expressionismo e do primitivismo.



A Negra. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 1923. Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

A composição cromática da tela se faz no fundo pintado em tons de verde, azul e cru e da figura humana em tons de neutro-terra.

A *Negra* ocupa o espaço central da obra, sendo construída de maneira deformada, realçando a mão direita, os pés, o seio, ombros, ventre, pescoço e cabeça diminuta com relação à proporção do corpo. Olhos enviesados, nariz triangular e beiços grossos marcam a configuração do rosto.

Tarsila traz nesta tela reminiscências da infância na fazenda, retratando a ama, como representante das mulheres negras que tinham seus seios aumentados pois os jogavam às costas para amamentar os filhos sem pararem de trabalhar. Aliás, todo o corpo representa a fortaleza necessária para trabalhos pesados e ininterruptos. Pernas cruzadas, pés enormes e sem distinção com as pernas que dão a idéia de solidez e de estrutura compacta do corpo, apesar desta impressão ser suavizada pelas linhas curvilíneas que a definem.

A figura, pela sua frontalidade, pelos contornos, pela própria configuração de sua estrutura, apresenta-se imponente, majestosa, deslumbrante em sua deformação. Exuberante em suas saliências e partes obscuras não desveladas. Sensual em sua forma e cor.

O fundo construído por figuras geométricas e horizontais é quebrado pela presença vertical/oblíqua de uma enorme folha de bananeira, que estandardiza no moderno a presença do tropical.

A obra tem sido foco de inúmeras discussões no seio do movimento de afirmação da negritude e de seu estatuto cultural e político. Sistemáticamente, aponta-se que o volume desproporcional da cabeça pode indicar a supervalorização do corpo em detrimento do intelecto. No entanto, pensamos ser não um elemento de discriminação, mas sim de denúncia do lugar social do negro, principalmente da mulher negra. Destaca-se o significado da obra no momento de sua gestação que causou impacto, tanto no Brasil quanto na França. Inaugura uma tradição em sua obra de colocar em evidência a negritude como fator de capital importância na formação da almejada identidade cultural da brasilidade.

O próprio tom da pele, o terracota, confunde a personagem com o *interland* onde se situa. Uma figura de proeminência no corpo, de onde emergem vincos significativos na conformação da cultura urbana industrial, sendo um dos princípios de sua integração, diálogo e tensão.

Nessa busca constante de entender a cultura brasileira e associar os elementos constitutivos de sua identidade, tanto a da nação, como a da autora, prossegue suas viagens rumo aos diferentes espaços do território.

Suas andanças são marcadas com as rigorosas representações do vivido e do visto em *E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil)*.



E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil) - Óleo sobre tela, 142 x 127 cm, 1924. Col. Museu de Arte Contemporânea USP, São Paulo.

A composição apresenta-se de forma esquemática, valorizando as formas geométricas, com linhas retas e curvas bem delineadas, destacando-se o desenho e as cores como elementos básicos da organização espacial. A ruptura com a perspectiva é dúbia, na medida em que não trabalha com eixo de equilíbrio, foco de luz ou ponto de fuga, no entanto, constrói a obra a partir de planos horizontais/verticais que dão idéia de distanciamento pela proporção das figuras.

De forma estilizada e esquemática, apresenta sua leitura da inserção da linha férrea na cidade, apontando as torres, postes, semáforos e pône como signos do moderno urbano industrial. Um processo de industrialização incipiente que impõe a construção do urbano na conformação do espaço geográfico.

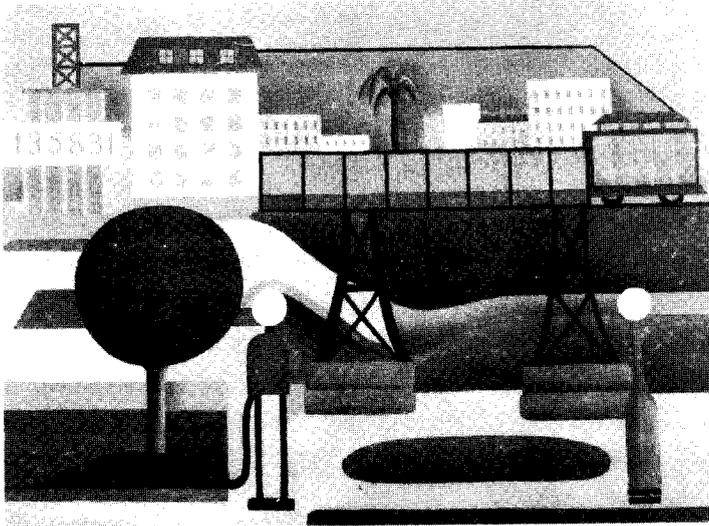
Os elementos da natureza e do campo se fazem presentes, não só nas cores utilizadas, o azul, o verde, a terracota, mas principalmente na forma de estruturação da tela,

nos planos horizontais, com degraus para se atingir pontos de relevância da paisagem/cenário.

O caráter incipiente da industrialização e o processo de dependência com o campo se evidenciam nas construções das casas, da própria estação e na interpretação da tecnologia com os elementos da natureza. Eletrificação, postes, árvores, coqueiros, arquitetura, transporte, engenharia estão em diálogo moderno e tradição, planificação e espontaneidade são marcas do urbano, que se faz através de experiência vivencial de personagens que estão ausentes na representação, mas que uma vez mais se fazem presentes na dinâmica do urbano, na fluidez e construção da obra, ou na estilização do fenômeno citadino.

O quadro é lúdico, parecendo ingênuo. Porém, fruto de reflexão e estudo sistemático de composição, espacial e cromática, Tarsila nos apresenta um cenário onde se desenvolve uma trama, em mutação constante, apesar da rigidez de suas formas, pela própria temática e a ênfase na mensagem da tela. Ela não só pintou mas evidenciou o interesse no meio de circulação no título que atribuiu à produção. Aqui, metaforicamente, a Central do Brasil, confunde-se com o seu centro e com a possibilidade de intercâmbio entre pólos geográficos, culturais e econômicos distintos.

O urbano, na obra *São Paulo 135831*, principalmente paulistano, mas também o carioca e também o interiorano, se faz presente de maneira marcante na obra de Tarsila.



São Paulo 135831 - Óleo sobre tela, 67 x 90 cm, 1924. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

A obra, que retrata São Paulo, apresenta-se toda ocupada por objetos bem definidos nas cores vibrantes/contrastantes e de desenho com traço firme, preciso. Traz toda a influência do cubismo, geometrismo e, contraditoriamente, a preocupação com o equilíbrio e a simetria.

Os planos que compõem a obra são três, além do fundo. Aparecem com destaque as cores verde, azul, vermelho, lilás, amarelo e diversas nuanças da terracota.

O cenário urbano se faz através do diálogo entre edifícios, praças, ruas, árvores, semáforos, estrada de ferro, torres de eletrificação e chaminés. A figuração se compõe de círculos, cilindros, retângulos, quadrados, triângulos, que, aliados a linhas curvas, compõem os planos e dimensionam o significado de cada componente da figuração.

A cidade, retratada como mosaico, apresenta-se com vibração, dinamismo, apesar da estaticidade sugerida pelas linhas. As cores impregnam o ambiente de um sentido contraditório de tranquilidade e agitação, de harmonia e desequilíbrio. Antinomias que povoam o universo vivencial da autora na sua vida pessoal e artísticas à época da produção da tela e que também expressam a própria dinâmica da cidade retratada.

A presença do verde sugere a relação campo/cidade, a presença recente das transformações pelas quais estava passando a metrópole. Como também pode representar a seiva, a vitalidade e criatividade que marcam a experiência intelectual e estética que tem em São Paulo um palco privilegiado.

O azul no fundo, na garrafa/torre/poste, na estrada de ferro e no rio, representa, além da fecundidade, o próprio sentido da vida moderna que se faz germinar e se transforma constantemente na cidade.

Os tons de terra/pele dão a dimensão da riqueza do solo que sustenta a cidade, bem como expressam o ausente, que se faz presente na cor e no olhar, o criador, observador, o trabalhador e o fruidor.

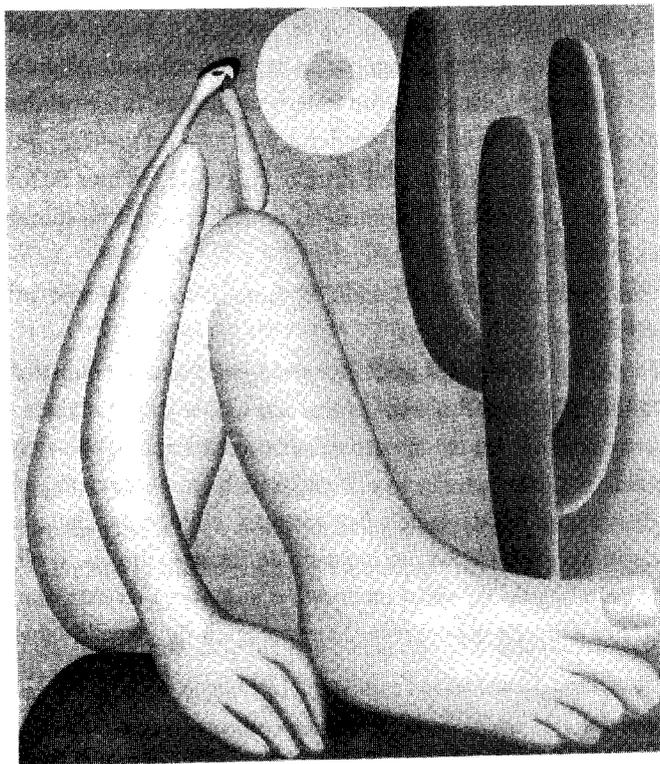
A ausência da figura humana pode significar também a abertura da cidade a todos que a ela afluem, o seu caráter receptivo e acolhedor que vinha sendo destacado em crônicas, na propaganda e na historiografia oficial, principalmente no fluxo de emigrantes e migrantes.

Tarsila traz um universo rico de símbolos, imagens e arquétipos do urbano, cuja complexidade, densidade de temas e simplificação na composição denotam o olhar apaixonado/inquiridor de quem se deslocou do interior, foi à Europa e só depois se debruçou sobre a temática. Seu olhar é moderno sobre um objeto novo. Suas cores, também, não são convencionais.

Ao afirmarmos que o pictórico é um fenômeno tipicamente urbano, pensávamos no significado da tela *Abapurú*, na ampliação das temáticas e concepções estéticas do modernismo na literatura e na poesia. A obra foi inspiradora da fase antropofágica do movimento modernista traduzido na antropofagia oswaldiana.

Na construção da obra *Abapurú*, a autora utilizou-se, como foi sua marca, do desenho com traços firmes, delineando com precisão todos os elementos que compõem a tela. Ocupa o espaço com uma figura humana, o sol, o cacto e a pedra. Quatro objetos que dialogam, interagem e instigam o olhar do espectador.

Como obra moderna, faz-se aberta a múltiplas interpretações e os objetos não são contidos na moldura da tela, ocupando o espaço do espectador e do mundo exterior. O olhar investiga a obra a partir de diversos pontos, sendo o frontal o de baixo para cima, preferencial.



Abapuru - Óleo sobre tela, 85 x 73 cm, 1928. Coleção Erico Stickel, São Paulo.

A figura humana apresenta-se deformada como nas grandes obras expressionistas, tal como já havia sido representada em *A Negra*. Pés e mãos hipertrofiados que ultrapassam o limite da tela. Representam o não controle sobre um movimento que ultrapassa o olhar que busca evidências nas aparências, mas que consegue desvelamentos só quando persegue essências.

A cabeça diminuta, voltada para o abdome, indica, além da miséria, o sentido visceral da relação emoção/razão, cultura/deglutição, criação/ruminação – elementos que caracterizam a cultura nacional.

A figura humana com suas pernas dobradas, emolduradas pelos braços, através das linhas curvas e da tonalidade da argila/pele, sugere um caráter de sexualidade indefinida, mas que expressa intensamente a sensualidade. Talvez a feminilidade seja a tônica da figura na medida em que entre pernas e braços encontramos os contornos de um útero invertido. Está prenha do sentido do novo que a tela anuncia.

A feminilidade da figura pode evidenciar-se, ainda, pela presença e pelo contraponto do cacto, que além de representar o agreste, a região nordestina, é um símbolo fálico por excelência. Personagem e cacto representam elementos fundamentais do processo de fecundação/fecundidade da cultura brasileira.

O centro da tela ocupado pelo sol construído a partir de círculos de tons alaranjados, induz a pensar na energia vital, na germinação do fecundado e na luminosidade/numinosidade da descoberta.

O fundo azul traduz o céu ensolarado, o clima tropical, o mar imensurável e o feminino da criação.

A associação de formas e cores traduz-se emblematicamente num manifesto. Anuncia uma nova cultura, a brasileira, que se faz através da deglutição da razão, da exacerbação, da sexualidade e da interpenetração de contrários opostos/complementares. Primeira e segunda natureza interagem e transformam-se mutuamente, campo e cidade se expressam de maneira contundente<sup>1</sup>. Ecossistema, biologia, sociedade e cultura formam um mundo indivisível. Como um mosaico de formas simples, o olhar inquieto do leitor é dirigido pelo ângulo de visão da artista e descobre que está diante da antropofagia imagética, que precede o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade.

---

1 A reflexão sistemática do urbano, sobre as raízes, o movimento dialógico do campo/cidade em suas múltiplas interfaces se faz de maneira contundente. Alegoricamente a fusão das normas, sua (in)deturpação mística e acuidade condutora se fazem de forma exemplar. Aspectos do rural/agreste na leitura do urbano cosmopolita, que busca raízes para se redimir/redimensionar.



Operários. 1933. Óleo sobre tela, 150 x 205 cm. Coleção Governo do Estado de São Paulo - Palácio Boa Vista, Campos do Jordão.

Talvez a sensibilidade feminina dotou Tarsila, através da função intuitiva, para perceber elementos presentes na cultura antes de serem expressos através de outras linguagens, indicando o significado da obra de arte como objetivação da subjetividade.

Se em *Abaporú* as referências imediatas se fazem ao campo, ao interior, em *Operários* o cenário urbano está em destaque, com seus arranha-céus, torres e chaminés. Obra complexa de cores variadas, onde destacam-se a argila/pele, negro, marrons, brancos, azuis, cinzas e carmim que dão ao mesmo tempo a sensação de intensidade de luz e sombrio. Rua de mão dupla, este urbano estandardizado é totalmente marcado por rostos que representam as etnias e as origens dos personagens, oriundos na sua grande maioria do campo, tanto europeu como brasileiro. Propondo uma leitura de interdependência campo/cidade estabelecendo uma dinâmica de relações humanas, técnicas e econômicas.

Estrutura o quadro com rostos humanos que compõe associados aos elementos da paisagem urbana. A partir da disposição das linhas horizontais e verticais na organização da obra, articula com os rostos, as chaminés e os prédios, a expressão da linha de montagem, das engrenagens de uma fábrica, ou da estrutura de um tear, em que se destacam as ramas e as tramas da produção do tecido.

A tessitura da tela traz a identidade do(a) operário(a) nos múltiplos rostos de origem étnica, variedade de culturas distintas, mas que aparecem, como expressão de uma mesma realidade, a desfiguração/homogeneização promovidas pelo capital.

Marca a obra o caráter de denúncia da massificação do mundo do trabalho, bem como a sua posição de peça de uma engrenagem. No entanto, a partir da posição dos rostos e direção dos olhares distingue o feminino do masculino – que já são evidentes na figuração.

As mulheres aparecem como mais sofridas e suas expressões contraditórias de alegria/esperança e dor/tristeza são mais significativas que as correspondentes masculinas.

Os homens, na sua maioria são brancos, aparecendo no conjunto dois negros e um mulato. Com relação à composição étnica feminina só aparece uma mulata.

As representações do masculino valorizam os bigodes, os cabelos curtos e penteados. Os cabelos curtos e alinhados também marcam a iconografia das mulheres, o que pode denotar a preocupação, vigente à época, de assepsia e higienização do trabalhador. Estas imposições/subordinações, aparecem como crítica de costumes, tomada de posição política contra a alienação do trabalhador e a simpatia de Tarsila pelo movimento operário internacional.

Ao valorizar as múltiplas expressões étnicas, culturais e sexuais da composição do operariado, a pintora demonstra uma grande sensibilidade para as questões sociológicas, antropológicas, políticas que estão sendo veiculadas através de outras manifestações discursivas contemporâneas, principalmente no que tange às relações entre o “arcaico” e o “moderno”, a tradição e a ruptura, o popular e o erudito, o campo e a cidade.

Além de expressar uma tomada de posição mais nítida politicamente, a tela também representa a homogeneização, a massificação, o ordenamento/confinamento, que encontra no Hospital Psiquiátrico do Juquery, quando de suas visitas acompanhando o psiquiatra Dr. Osório Cezar, com quem também conheceu instituições congêneres na União Soviética.

### *Referências bibliográficas*

- Almeida, P. M. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- Amaral, T. do. *Catálogo da exposição Tarsila 1918-1950*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1950.
- Andrade, O. de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

- Avilar, A. (org.). *O Modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- Argan, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1992.
- Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1992.
- Benjamin, W. *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Calabrese, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- Francastel, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A realidade figurativa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1982.
- Iglesias, F. "Modernismo, uma reavaliação da inteligência nacional". In: Avilar, A. (org.). *O Modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- Novais, A. *Tempo e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Vasquez, A. S. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro, 1978.
- Williams, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Zilio, C. *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.