

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

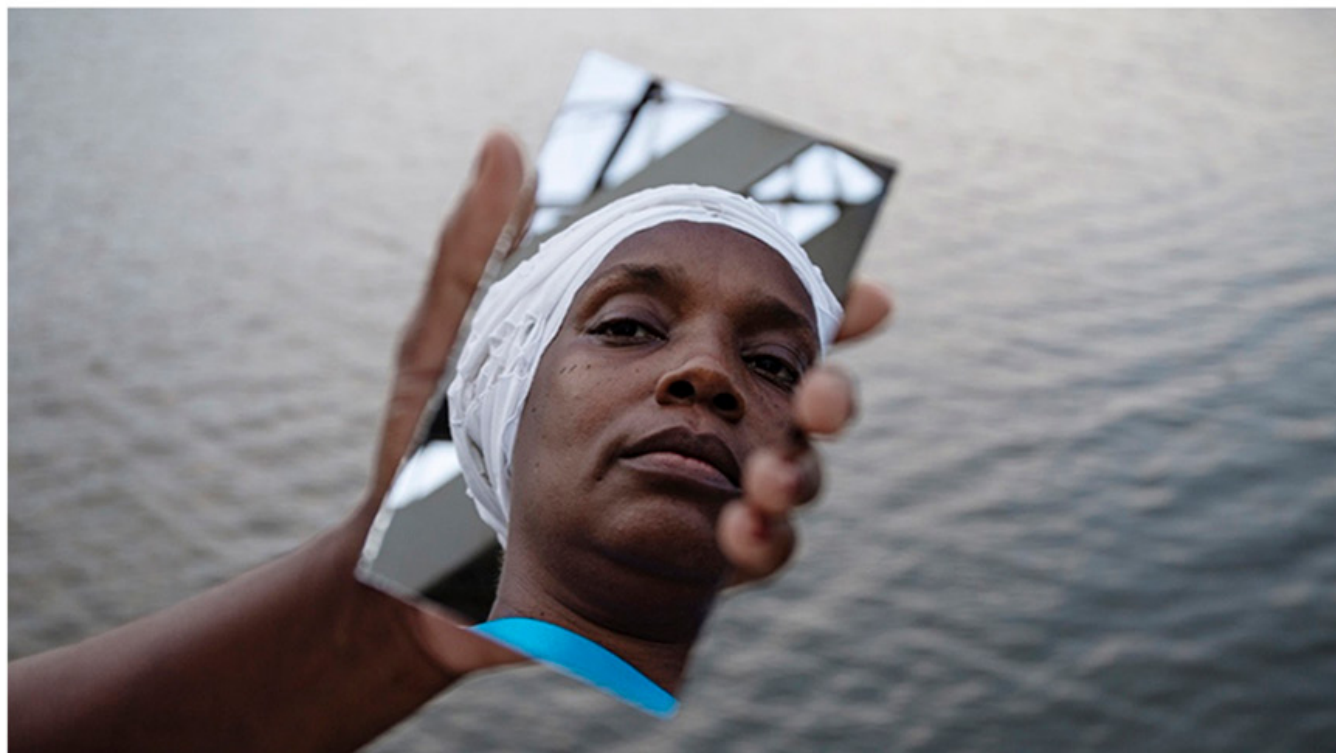


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

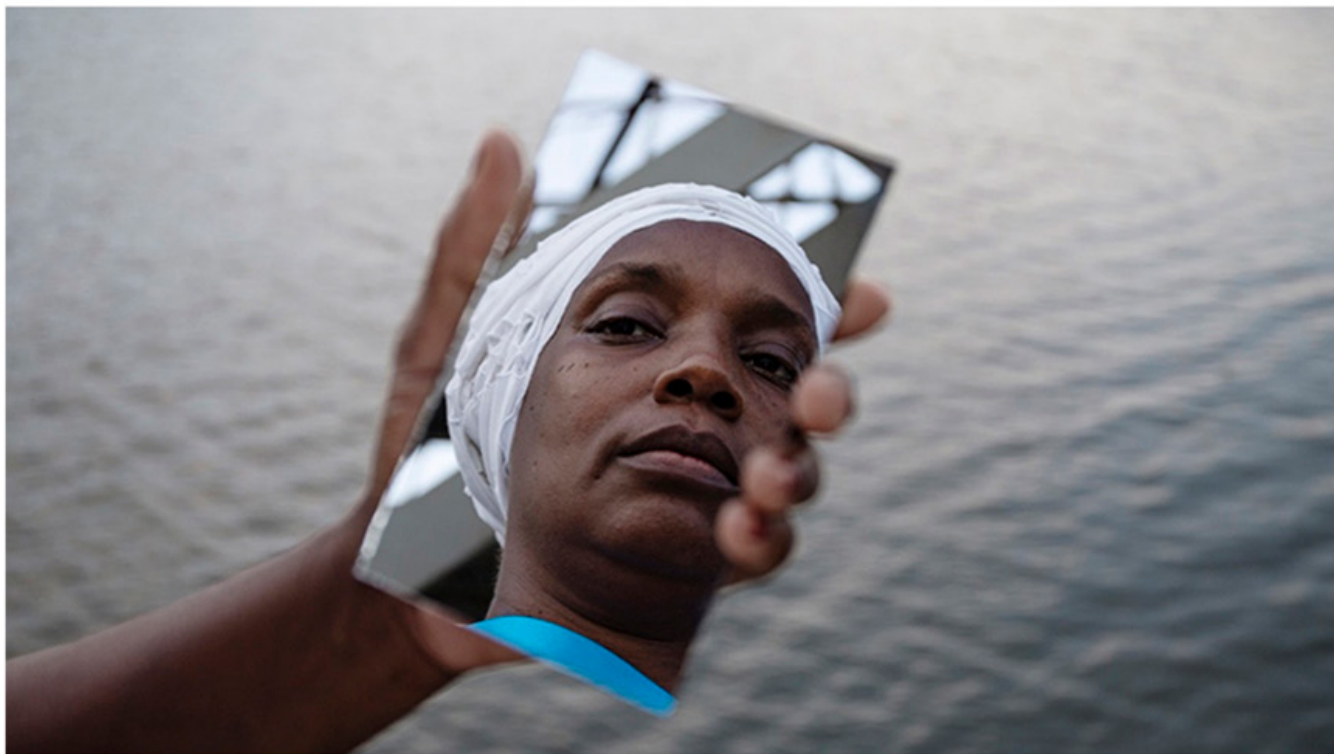


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

# A internacionalização da obra de Tarsila do Amaral: tensões entre o local e o global

Elizabeth Catoia Varela, Universidade Federal do Rio de Janeiro/  
<https://orcid.org/0000-0003-3378-4772>  
ecatoia@gmail.com

## Resumo

Esta comunicação se dedica a estudar a recente internacionalização da produção da artista Tarsila do Amaral (1886-1973) e a abordagem dada à sua produção em exposições individuais ocorridas nos últimos anos. Relembrando como Tarsila ganhou maior repercussão nacional e internacional, a comunicação segue analisando especialmente curadorias realizadas recentemente, como "Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil", inaugurada no MoMA de Nova York em 2017, e "Tarsila popular", no MASP, em 2019. O texto busca mostrar como atualmente Tarsila é abordada dando a ver suas ambiguidades e diferenças de atuação nos cenários culturais nos quais estava inserida, São Paulo e Paris, e como recortes curatoriais permitem abordagens bastantes diversas sobre a mesma artista e suas obras. Desta forma, é possível abordá-la aproximando-a de questões locais e também de tendências globais.

**Palavras-chave:** Tarsila do Amaral. Modernismo. Surrealismo. Internacionalização. Curadoria.

## Abstract

This communication is dedicated to studying the recent internationalization of the production of the artist Tarsila do Amaral (1886-1973) and the approach given to her production in individual exhibitions that took place in recent years. Recalling how Tarsila gained greater national and international repercussions, the communication analyzes especially recent curations, such as Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil, inaugurated at MoMA in New York in 2017, and Tarsila popular, at MASP, in 2019. The text seeks to show how Tarsila is currently approached, showing her ambiguities and differences in the cultural scenarios in which she was inserted, São Paulo and Paris, and how curatorial cuts allow for quite different approaches to the same artist and her works. In this way, it is possible to approach it by bringing it closer to local issues and global trends.

**Keywords:** Tarsila do Amara. Modernism. Surrealism. Internationalization. Curatorship.

Apresento, nesta comunicação, exposições ocorridas no Brasil e nos EUA, que nos permitem analisar abordagens curatoriais e como elas lidam com a trajetória e a produção da artista Tarsila do Amaral e, conseqüentemente, com o Modernismo no Brasil.<sup>1</sup>

Ao estudar esse período artístico, comumente nos deparamos com narrativas que citam a Semana de Arte Moderna, também conhecida como Semana de 22, como um marco. Em fevereiro de 1922, Tarsila do Amaral estava em Paris, não tendo feito parte do evento. Voltou ao Brasil em junho, entrando em contato com o grupo modernista por meio de Anita Malfatti, expôs no Salão de Belas-Artes, no Palácio das Indústrias, em São Paulo, e retornou à Europa em dezembro do mesmo ano.

Tarsila participou da I Bienal de São Paulo, em 1951, que teve como diretor artístico o historiador e crítico de arte Lourival Gomes Machado. Os artistas convidados para essa primeira edição foram: Bruno Giorgi, Candido Portinari, Lasar Segall, Livio Abramo, Maria Martins, Oswald Goeldi e Victor Brecheret. Tarsila participou da Seção Geral, com três pinturas: *E.F.C.B.* (1924), *Lago* (1928) e *Fazenda* (1950). Com a obra *E.F.C.B.*, ela obteve o prêmio de aquisição. Participou também da II Bienal, em 1953, com cinco pinturas, e teve uma sala especial, composta por 51 obras, na VII Bienal de São Paulo, em 1963. No ano seguinte, também teve sala especial na XXXII Bienal de Veneza e, em 1998, novamente uma sala especial na XXIV Bienal de São Paulo.

Em 1950, O Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP – realizou a exposição individual *Tarsila: 1918-1950*. O texto do catálogo foi redigido por Sergio Milliet. Em 1969, foi inaugurada a individual *Tarsila: 50 anos de pintura*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM RJ. Essa mostra havia sido organizada pela curadora e crítica de arte Aracy A. Amaral e posteriormente seria apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP.

A artista faleceu em 1973. Em 1975, foi publicado o livro *Tarsila: sua obra e seu tempo*, de Aracy Amaral. O levantamento havia sido realizado pela autora, ainda com a artista em vida, na década anterior.

Suas obras são presença constante em exposições coletivas no Brasil e no exterior sobre o Modernismo no Brasil, entretanto, nas últimas décadas observamos uma intensificação de exposições individuais dedicadas à sua produção. No Brasil, destacamos *Tarsila anos 20* (realizada pelo SESI São Paulo), em 1997, *Tarsila viajante* (realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo), em 2008, tendo depois itinerado

---

1 Este tema é parte da minha pesquisa de pós-doutorado, em realização no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAV/UFRJ, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, com supervisão do professor Ivair Reinaldim Jr.

para o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* - MALBA, e *Tarsila popular*, inaugurada no Museu de Arte de São Paulo – MASP, em abril de 2019.

### Exposição individual no MoMA

No cenário internacional, a exposição *Tarsila do Amaral: peintre brésilienne à Paris – 1923-1929* foi inaugurada em 2005, na *Maison de L'Amérique Latine*, em Paris; a *Fundación Juan March*, em Madri, realizou a exposição *Tarsila do Amaral*, em 2009; e *The Museum of Modern Art* - MoMA, de Nova York, junto ao *Art Institute of Chicago* realizaram a mostra individual *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, em 2017.<sup>2</sup>

O catálogo desta mostra de 2017 informava que essa foi a primeira exposição individual de Tarsila nos Estados Unidos e que, da década de 1930 até aquele ano, sua obra tinha feito parte de apenas nove mostras coletivas neste mesmo país.

O primeiro texto do catálogo tem o título “Tarsila do Amaral: devorando narrativas modernistas”<sup>3</sup> e foi redigido pelos curadores Stephanie D’Alessandro e Luis Pérez-Oramas, tratando da complexidade de se compreender a artista e seu projeto modernista brasileiro. Os curadores escreveram sobre o fato da própria artista e sua obra serem “multifacetadas e não fixas”. Eles exemplificaram essa informação lembrando que, em Paris, Tarsila atuava junto à vanguarda cultural. No Brasil, ela era parte da vanguarda que atuava em São Paulo, quando, em dezembro de 1923, se declarou influenciada por Cézanne e representante da cultura francesa. Contudo, pouco mais de um ano depois, ela disse ser, acima de tudo, uma artista brasileira, interessada pelo nacionalismo. (D’ALESSANDRO; PÉREZ-ORAMAS, 2017, p. 18)

A entrevista “O estado atual das artes na Europa”, de 25 de dezembro de 1923, publicada no jornal *Correio da Manhã*, também está publicada no catálogo. Nela, a artista se diz cubista, comenta sobre artistas brasileiros em Paris e ao ser indagada se pretendia expor, respondeu:

- Pretendo, sobretudo, trabalhar. Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias. Pintar paisagens e caboclos no Brasil não é ser artista brasileiro, como não é artista moderno aquele que realistamente pinta máquinas e deforma figuras. (TARSILA apud O ESTADO, 1923, p. 2).

---

2 *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* foi inaugurada, em outubro de 2017, no *Art Institute of Chicago* e, em fevereiro de 2018, no MoMA de Nova York.

3 No original: *Tarsila do Amaral: Devouring Modernist Narratives*.

Tarsila encerrou a entrevista dizendo que: “O cubismo é exercício militar. Todo artista para ser forte, deve passar por ele.” (Ibdem, p. 2).

Os curadores explicaram que o período foco da exposição era a década de 1920, e que tinham interesse em questionar os cânones da arte e da cultura. Ainda assim, apresentando a trajetória artística de Tarsila, escreveram também sobre a produção da artista na década de 1930, após uma viagem que ela fez à URSS, e mencionaram alguns marcos de sua carreira como a mostra individual no MAM SP, a pesquisa de Aracy Amaral e a Bienal de São Paulo de 1998. O texto valorizava a artista, indicando que Tarsila foi a responsável pelo formato visual do movimento Antropofágico e que, sem suas pinturas e desenhos, o principal movimento moderno no Brasil teria sido diferente. Foi destacada a performance da artista entre os centros artísticos de São Paulo e Paris, dando a entender que ela tinha atitudes conscientemente diferentes em cada local.

[...] sua história oferece muito a considerar sobre o que estava em jogo para os artistas na década de 1920 enquanto eles forjavam seus próprios caminhos em um cenário internacional, quais desafios eles enfrentaram e como eles negociaram entre vários mundos da arte. (D’ALESSANDRO; PÉREZ-ORAMAS, 2017, p. 23).

Destoando das abordagens históricas e curatoriais no Brasil, o texto tratou a trajetória de Tarsila comentando brevemente sobre Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e o quanto eles participaram da vida da artista.

Especificamente sobre Oswald, o período que envolve o movimento Pau-Brasil e a Antropofagia foi o mesmo período em que o casal se relacionou. Em dezembro de 1922, como dito, Tarsila regressou à Europa e, pouco depois, Oswald viajou para encontrá-la. Em 1923, eles conheceram Blaise Cendrars, poeta moderno franco-suíço, que os apresentou a seu círculo cultural de amigos. Tarsila e Oswald casaram-se formalmente em outubro de 1926 e se separaram em 1929.

Para se pensar a internacionalização da obra de Tarsila nos EUA, faz-se necessário buscar a relação do MoMA com a arte brasileira. A dissertação de mestrado de Adriana Albahari, defendida em 2012, levantou e organizou dados sobre as obras brasileiras que deram entrada nas coleções do MoMA ao longo das décadas, quer por aquisição, quer por doações recebidas. Em 1939, o MoMA adquiriu a primeira obra de um artista brasileiro, a pintura *Morro*, de 1933, de Candido Portinari. Segundo Albahari, durante a década de 1940, o MoMA recebeu 33 obras brasileiras em seu acervo, sendo 12 delas de Portinari. (ALBAHARI, 2012, p. 129).<sup>4</sup>

4 Albahari informa que, para além dessas 33 obras, um mural também realizado pelo artista foi doado como presente do governo brasileiro; contudo, ele não faz mais parte da coleção devido a um incêndio, ocorrido em 1958.



É importante observar que, em 2018, no período da individual de Tarsila no MoMA, a instituição não possuía obras da artista em seu acervo. Apenas em fevereiro de 2019, um ano após a exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, o museu adquiriu a pintura *A Lua*, de 1928.

### **Exposição individual no MASP**

Retornando ao cenário nacional, de abril a julho de 2019, o MASP organizou e sediou a exposição individual *Tarsila popular*. É necessário observar que essa mostra estava inserida em um projeto mais amplo do museu, conforme informado no próprio catálogo. Em 2016, o MASP havia inaugurado *Portinari popular* e ambas as exposições se dedicavam a artistas modernista brasileiros que utilizavam referências populares em suas obras. Já em 2019, o MASP dedicou-se às “Histórias das mulheres, histórias feministas” e, junto à exposição de Tarsila, o museu apresentou em outros andares mostras dedicadas à artista Djanira e à arquiteta Lina Bo Bardi. Dessa forma, a exposição individual de Tarsila estava relacionada a dois focos de interesse conceituais do museu.

O texto do catálogo da exposição de 2019, também intitulado “Tarsila popular”, foi redigido pelo diretor artístico do MASP, Adriano Pedrosa, e pelo curador Fernando Oliva. Assim como o catálogo da individual do MoMA, eles também iniciaram explicando que tais direcionamentos institucionais visavam a “questionar visões canônicas e interpretações tradicionais da historiografia e da crítica brasileiras (...)” (PEDROSA; OLIVA, 2019, p. 31).

Adriano Pedrosa destaca a presença de temas populares nas obras de Tarsila e comenta que artistas latino-americanos afluíam um interesse por questões nativas, indígenas e populares, após viagens ou estadas na Europa. Comenta também que Picasso realizou uma “apropriação cultural formalista” da arte africana que ele colecionava, mas que, todavia, desconhecia seu contexto e significado originais. (Ibdem, p. 34). O mesmo se dava com alguns artistas latino-americanos, ao dedicarem-se a elementos da cultura de seu próprio país, mesmo que ainda vivenciando abordagens colonializadas; aqui, contudo, haveria uma relação de alteridade entre um artista branco e de elite e as referências populares, indígenas e africanas que foram resgatadas e utilizadas na realização das obras. Adriano Pedrosa vê esse dilema em Tarsila e em outros artistas: “situados entre dois mundos aos quais não podem pertencer propriamente: entre o modernismo europeu, de um lado, e a cultura popular, indígena ou afro-atlântica, de outro.” (Ibdem, p. 35).

Reforço aqui a importância de o curador apontar essas abordagens como colonializadas, visto que o modernismo traz em si essa marca. O professor e semiólogo

argentino Walter Dignolo, em seu artigo “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, debate a colonialidade e a decolonialidade do século XVI ao século XXI, sob a tese de que “a colonialidade, em outras palavras é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade. Por isso, a expressão comum e contemporânea de “modernidade globais” implica “colonialidades globais (...)” (MIGNOLO, 2017, p. 2). O autor defende que a matriz colonial opera sobre nós histórico-estruturais heterogêneos, ligados pela oposição modernidade/colonialidade, centros/periferias, etc.

A dualidade entre centro e periferia é outro ponto que deve fazer parte das abordagens mais recentes relacionadas ao Modernismo no Brasil, visto que nossa historiografia elegeu artistas e algumas fases de suas produções para favorecer narrativas de cunho eurocêntrico.

O catálogo do MASP publicou também um artigo do curador e crítico Paulo Herkenhoff, “As duas e a única Tarsila”, título que já indica a variedade de abordagens e paradoxos com os quais nos confrontamos ao estudar a artista e sua produção. Herkenhoff problematizou ainda mais a questão, dentro do próprio cenário nacional, ao explicar o contexto social no qual Tarsila nasceu e foi criada. Filha de fazendeiros ricos, ela nasceu em 1886, em Capivari, no estado de São Paulo. Em 1902, sua família viajou para Europa e Tarsila e sua irmã Cecília passaram a estudar em Barcelona, no Colégio *Sacre Coeur*. Em 1904, Tarsila regressou ao Brasil com sua mãe. Muitas viagens se sucederam e a artista, pertencente à elite paulista, conhecia a cultura afro-atlântica e indígena, não por sua história de vida cotidiana, mas como espectadora de uma realidade à qual não pertencia.

Quando Tarsila regressou de Paris para o Brasil, em dezembro de 1923, logo depois, em fevereiro de 1924, Blaise Cendrars chegou em São Paulo e ficou quase seis meses no país. Em companhia de Cendrars, o casal Tarsila e Oswald viajou ao Rio de Janeiro para ver o carnaval. Pouco tempo depois, viajaram também, junto com Mário de Andrade e outros modernistas, para as cidades coloniais mineiras durante as festividades da Semana Santa. Tarsila registrava em desenho cenas urbanas, rurais e paisagens de viagens, que serviam de repertório visual e, posteriormente, poderiam ser reelaboradas em suas pinturas.<sup>5</sup> A crítica realizada por Herkenhoff em seu texto, ao abordar a vivência de Tarsila, por meio de um posição social privilegiada em relação a certos temas, locais e grupos sociais, pode também ser direcionada à tradicional narrativa modernista que afirma que os modernistas fixados em São Paulo viajaram pelo “interior” (mais especificamente, Minas Gerais) para “descobrir” o Brasil.

5 Os esboços e desenhos de Tarsila realizados em suas inúmeras viagens e, conseqüentemente, esse repertório visual viria a ser foco de interesse da exposição *Tarsila Viajante*, sob curadoria de Regina Teixeira de Barros, em 2008.

Voltando ao texto dos curadores da exposição “Tarsila popular”, Fernando Oliva escreveu que o dilema de Tarsila era o mesmo dos modernistas da primeira geração: “buscar o equilíbrio entre uma ideia de ‘popular’ e os preceitos das vanguardas francesas, um caminho do meio, entre o vernacular (local) e o moderno (europeu e internacional).” Oliva seguiu explicando que “Tarsila entendia esse ‘popular’ como um índice de ‘brasilidade’, (...)” e que este, seria a paisagem, a cultura, o tipo físico do brasileiro e as lendas. (Ibdem, p. 36). Por fim, concluiu que Tarsila conseguiu libertar-se da submissão às vanguardas europeias, como o cubismo, e que esse fato pode ser verificado em suas obras do final da década de 1920.

Aracy Amaral, no artigo “Blaise Cendrars e Tarsila”, de 1997, indicou que as duas preocupações máximas de Tarsila na década de 1920 eram “a observação das vanguardas parisienses e o chamado da terra, da cor local, enfim, o nacional.” (AMARAL, 2006, p. 49). Contudo, contrapondo-se à análise de Oliva e analisando a produção da artista no período de 1928 a 1930, a historiadora explicou que o elemento exótico seria, aos poucos, trocado pela presença do onírico. Segundo Amaral, suas pinturas, neste período específico, “parecem mais vinculadas a um surrealismo mágico, onde elementos de sua subjetividade não deixam, ao mesmo tempo, de estar articulados com paisagens, seres, ou bichos adormecidos em sua imaginação, (...)” (Ibdem, p. 56) Por fim, Amaral escreveu que Tarsila era muito mais surrealista do que atrelada às questões modernistas relacionadas à brasilidade, neste período específico do final da década de 1920.

Enquanto para Fernando Oliva as obras realizadas nos anos finais da década de 1920 são destacadas por sua forte brasilidade, relacionada à temática popular, Amaral, em contrapartida, aponta as obras desse mesmo período como um momento bastante marcado pelo onírico, atrelado ao Surrealismo.

Em relação às narrativas e curadorias que tratam as obras dos anos finais da década de 1920 como, de certa forma, surrealistas, é necessário lembrar que este é o período da Antropofagia, que teve seu manifesto publicado em 1º de maio de 1928. Observa-se, nesse momento, uma preocupação social e a consciência da necessidade de se assimilar o que vem de fora através da antropofagia, ou seja, o aproveitamento dos atributos externos e a transformação dos mesmos pela cultura nacional.

## **Antropofagia**

Em novembro de 2021 inaugurou a mostra coletiva *Surrealism Beyond Borders*, no *The Metropolitan Museum of Art*, de Nova York, que depois itinerou para a *Tate Modern*, em Londres, em fevereiro de 2022, com curadoria de Stephanie D’Alessandro

e Matthew Gale. O quadro *Cidade (A rua)*, de 1929, fazia parte da mostra e a etiqueta da obra explicava:

A artista passou anos em Paris, onde fez parte de um próspero círculo de emigrantes e artistas franceses, incluindo o poeta surrealista Benjamin Péret. Ela e seu parceiro, o poeta Oswald de Andrade, conceberam uma arte moderna especificamente brasileira que chamaram de Antropofagia e buscaram derrubar ideias de dominação europeia na arte e na cultura. O surrealismo emocionou “qualquer coração antropófago que acompanhou o desespero da civilização nos últimos anos”, escreveu Andrade. “Depois do Surrealismo, só Antropofagia”.

O fato de essa obra ter sido escolhida para participar de uma mostra sobre Surrealismo nos permite contrapor o texto da etiqueta a outro pequeno texto recente, publicado no catálogo do MASP, sobre a mesma pintura:

Mais do que uma pintura de sonho, onírica, esta obra supõe o imaginário urbano dissolvido na prosódia popular das parlendas; recria-se, aqui, a ordem imaginativa mesma das narrativas populares, encenando uma explicação da nova ordem de vida que não descarta o elemento a princípio fantástico do ingresso repentino dos sacis, das cucas e dos bichos-papões, mas como se, com isso, buscasse elaborar internamente os monstros que espreitam as horinhas de descuido da razão moderna. (RICCIOPOPO apud PEDROSA; OLIVA, 2019, p. 250).

É interessante pensar Tarsila frente ao paradoxo em que se constituem as diferentes fases de sua trajetória. Tarsila expôs individualmente pela primeira vez em Paris em 1926. Cendrars a ajudou com a exposição na *Galerie Percier* e sugeriu em uma carta: “faça uma exposição francesa, parisiense, não uma demonstração sul-americana”. (CENDRARS apud AMARAL, 2006. p. 52). Conhecedora do cenário cultural paulista e igualmente do parisiense, figura presente nestes dois meios artísticos, ela manejou muito bem sua presença em ambos os contextos.

Aproximar a experiência de Tarsila ao Surrealismo sem problematizar o quão complexa é essa operação significa perpetuar abordagens eurocêntricas e colonializadas e buscar reconhecimento artístico internacional para a artista utilizando-se da narrativa mestra da História da Arte por meio da vivência europeia que ela teve e ignorando sua bagagem cultural local. De fato, Tarsila e Oswald viveram em Paris, faziam parte de círculos culturais e tiveram contato com artistas surrealistas, contudo o movimento antropofágico e o Modernismo no Brasil já buscavam a valorização do nacional, da brasilidade, da cultura indígena e afro-atlântica, utilizando-se das lendas e de todo seu imaginário. Essa busca não era uma ruptura moderna, não era uma ruptura pós Semana de 22, pois já estava presente na arte produzida durante o século XIX no Brasil.

O próprio Manifesto Antropofago é essencial para compreender a atitude que os artistas brasileiros do período tinham em relação à cultura local e à arte europeia. A arte

que faziam era atenta ao passado brasileiro como colônia e à condição periférica do país em relação ao “centro”, que naquele momento, para eles, era Paris.

Sobre a frase: “Depois do Surrealismo, só Antropofagia”, é preciso voltar à fonte e rever o contexto em que foi escrita, pois ela faz parte de um pequeno artigo publicado em 1929, que começava assim: “Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos.”<sup>6</sup> Ou seja, para os artistas do período, a experiência antropofágica foi além do Surrealismo. Poderia conscientemente usá-lo, engoli-lo e transformá-lo.

Por outro lado, é também necessário complexificar as abordagens a Tarsila dentro da própria narrativa do Modernismo no Brasil. O catálogo do MoMA aponta Tarsila como figura central, sendo essa questão já anunciada em seu próprio título: “inventando a arte moderna no Brasil”. Vale aqui mencionar o artigo “A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil”, do historiador da arte e professor Rafael Cardoso, publicado em 2022, no qual discute como as narrativas sobre o Modernismo no Brasil e seu estudo desde a década de 1970 refletem uma construção pautada pela visão de Graça Aranha e reelaborada por Lourival Gomes Machado em 1945, quando este último redigiu o livro *Retrato da arte moderna no Brasil*, publicado em 1947.

Segundo Cardoso, essa narrativa, visando a valorização de São Paulo, após a derrota da Revolução Constitucionalista de 1932, contra o governo de Getúlio Vargas, dá especial atenção à Semana de 22 e ao seu interesse na busca de uma brasilidade. Contudo, movimentos e artistas que atuavam no século XIX já se dedicavam à cor brasileira, à temática e ao imaginário nacionais. Ainda assim, essa narrativa de ruptura com o passado foi bastante frutífera, principalmente após essa geração ter se consolidado no meio cultural. Lourival Gomes Machado passou a dirigir o MAM SP, foi diretor artístico da Bienal, em 1951, e grande parte do que se estuda hoje sobre as primeiras décadas do Modernismo deriva de sua visão. Cardoso explica que o texto de Lourival “ergue Tarsila à condição de ‘heroína’, iniciadora da renovação pictórica com as obras que realizou entre *A negra* (1923) e *Abaporu* (1928).” (CARDOSO, 2022, p. 23).

É importante que, para além da própria atuação de Tarsila, que conseguia moldar sua figura pública em diferentes contextos e épocas, busquemos também compreender as narrativas elaboradas ao longo do tempo para o Modernismo no Brasil e como estas valorizaram ou não alguns artistas e algumas fases de produção de um mesmo artista.

---

6 C. Péret. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. 6, ? mar. 1929. Revista de Antropofagia, ano 2, n. 1.

Devemos ampliar o debate, levando em consideração as especificidades locais, o passado colonial e não limitar questões artísticas em localidades geográficas. As variadas abordagens sobre Tarsila nos possibilitaram observar a vasta possibilidade de eleições, recortes e narrativas que a aproximam de questões locais e também de tendências gerais.

### Referências

ALBAHARI, Adriana. *Obras brasileiras no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

AMARAL, Aracy. Blaise Cendrars e Tarsila. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 1. p. 48-56.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed.34; Edusp, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 3,7, maio 1928.

ART and artists: Tarsila do Amaral, *The Moon*, 1928. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/199984>. Acesso em: 4 out. 2021.

C. Péret. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. 6, mar. 1929. *Revista de Antropofagia*, ano 2, n. 1.

CARDOSO, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 36, n. 104, 2022. p. 17-34.

D’ALESSANDRO, Stephanie; GALE, Matthew. *Surrealism Beyond Borders*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2021.

D’ALESSANDRO, Stephanie; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*. Nova York; Chicago: The Museum of Modern Art; Art Institute of Chicago, 2017.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *VII Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1963. Catálogo.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 32, n. 94, jun. 2017. Tradução de Marco Oliveira.

HERKENHOFF, Paulo. As duas e a única Tarsila. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA Fernando (Org.). *Tarsila popular*. São Paulo: MASP, 2019. p. 98-115.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1951. Catálogo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1953. Catálogo.

O ESTADO atual das artes na Europa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 dez. 1923.

PEDROSA, Adriano; OLIVA Fernando. Tarsila Popular. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA Fernando (Org.). *Tarsila popular*. São Paulo: MASP, 2019. p. 30-37.

**Como citar:**

VARELA, Elizabeth Catoia. A internacionalização da obra de Tarsila do Amaral: tensões entre o local e o global. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1288-1298, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.105>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>