

ROXANE SIDNEY RESENDE DE MENDONÇA

**TARSILA DO AMARAL: SEU O LEGADO COMO OBJETO DE
MEMÓRIA E CONSUMO (1995-2015)**

BELO HORIZONTE

2016

ROXANE SIDNEY RESENDE DE MENDONÇA

**TARSILA DO AMARAL: SEU O LEGADO COMO OBJETO DE
MEMÓRIA E CONSUMO (1995-2015)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História

Área de Concentração: História Social da Cultura

Orientador: Prof^o Dr. Magno Moraes Mello

BELO HORIZONTE

2016

907.2
M539t
2016

Mendonça, Roxane Sidney Resende de

Tarsila do Amaral [manuscrito] : seu legado como objeto de memória e consumo (1995-2015) / Roxane Sidney Resende de Mendonça. - 2016.

346 f. : il.

Orientador: Magno Moraes Mello.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Amaral, Tarsila do, 1886-1973.I.
3. Cultura – Teses. 4. Arte – Teses. I. Mello, Magno Moraes.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



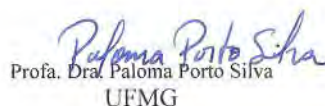
"Tarsila do Amaral: seu legado como objeto de memória e consumo (1995-2015)"

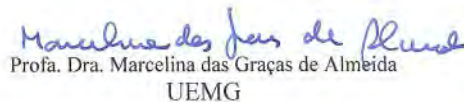
Roxane Sidney Resende de Mendonça

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:


Prof. Dr. Magno Moraes Mello - Orientador
UFMG


Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior
UEMG


Profa. Dra. Paloma Porto Silva
UFMG


Profa. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
UEMG


Profa. Dra. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro
UEMG

Belo Horizonte, 29 de junho de 2016.

Ao Eduardo, meu amor e companheiro de todas as jornadas.

À Marília Sidney, meu anjo protetor, exemplo de mãe e mulher.

AGRADECIMENTOS

A Deus, inteligência suprema, causa primeira de todas as coisas. Aquele que sabe o tempo de plantar e o tempo de colher.

Ao Professor Orientador Magno Moraes Mello, pela confiança. Foi em nossa convivência e interação que produzimos uma interlocução construtiva, respeitando o meu protagonismo, minhas ideias, numa autonomia "vigiada." Sem fugir ao diálogo e ao contraditório, foi abrindo perspectivas para a minha pesquisa sobre o legado da inesquecível Tarsila do Amaral.

Aos professores participantes da minha banca de defesa, pela disponibilidade e interesse em ler meu trabalho. Em especial às professoras Regina Helena, Marcelina Almeida e ao professor Loque Arcanjo, os quais contribuíram com preciosas sugestões e conhecimentos no decorrer de minha pesquisa.

Ao meu marido Eduardo pelo apoio incondicional. No início de meu trabalho você me incentivou. No acontecer dele, você viveu comigo: os desafios, a ansiedade, a busca de construção, no vai e vem do faz e desfaz. Ao final dele, você se esqueceu de si mesmo. Ficou comigo, por inteiro, como esposo amoroso, no diuturno da construção que ora apresento. Para você, meu agradecimento não tem fim.

A minha mãe Marília Sidney e ao meu pai José Antônio Resende, professores de alma e profissão. Na realização deste trabalho as imagens de vocês sempre estiveram presentes: como guia, farol sobre o horizonte infinito. Ao contemplá-las ia me fortalecendo, pelo exemplo de quem nunca desiste, rompendo barreiras e realizando sonhos.

A todos (as) amigos (as), colegas, professores (as) e alunos (as) da Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais, o meu agradecimento pelas palavras de apoio, gestos de compreensão e elos de parceria feitos nos bastidores do meu desempenho, ora como professora, ora como autora deste trabalho. Em especial pelo apoio, incentivo e amizade dos (as) professores (as) do grupo HACAD, Giselle Hissa Safar, Luiz Ozanan, Vania Myrrha, Sônia Marques e Mônica Fischer. Aos amigos e professores do Centro de Estudos em Design da Imagem, Rosemay Portugal, Rogério de Souza, Adriana Dornas, Marcelina Almeida, Paulo Botelho, Cristiane Nery, Paula Barreto e Eliane Raslan, os quais conviveram comigo mais de perto, sempre me ouvindo, compartilhando conhecimentos e me incentivando.

Ao aluno e também professor em formação Matheus Sá Motta, pela paciência, amizade e pelo belo trabalho na diagramação das imagens deste trabalho em Murais e por acreditar que essa aventura daria certo.

A minha irmã Santuza, pelo incentivo, carinho e compreensão. Ao meu cunhado Athos pela paciência em esperar, sempre na expectativa da realização do trabalho. Aos sobrinhos queridos, meu afilhado Matheus, a pequena grande artista Gabriela e ao garoto Felipe Mito por entenderem a ausência da tia Roxane e torcerem para eu vencer essa etapa. À prima Wania que sempre torce por mim.

Ao estimado sogro Otacílio e à estimada sogra Ângela, aos cunhados e cunhadas Bruna, Gustavo, Leonardo e Maria Rita, meus agradecimentos por entenderem as minhas ausências e confiarem em meu potencial, desejando sempre o meu bem. Ao pequeno Lucas, o meu carinho.

À Dr. Zélia por me ajudar no meu autoconhecimento, por me impulsionar para a concretização deste trabalho e acreditar que posso ir sempre além.

Aos amigos da Casa do Pão, companheiros de ideal, pelo carinho, incentivo e vibrações positivas que me fortalecem como pessoa e profissional.

A todos meus amigos por entenderem as minhas ausências e mandarem sempre mensagens de entusiasmo e confiança. À querida amiga e fiel confidente Fernanda, pelos desabaços, discussões sempre profundas a respeito dos valores que nos são verdadeiramente caros e pela ajuda em vários momentos da tese, com suas contribuições como professora e amiga a clarear os meus caminhos. À(s) amiga(s) Ana Paula, Flávia, Márcia, Sarah, companheiras de infância que quanto mais o tempo passa, melhor fica a amizade. Amigas das horas incertas e certas que compartilham comigo vitórias e sofrimentos.

A toda minha família, primos, tios que estiveram sempre na torcida pelo meu bem.

Aos colegas e professores de doutorado com quem aprendi muito sobre história, arte e cultura. Em especial à colega Lucila Basile, cuja afinidade de interesses e sentimentos, nos aproximaram em vários momentos desta tese com discussões produtivas a respeito de nossos temas de pesquisa.

Ao revisor deste trabalho Adair Carvahais pelo profissionalismo e presteza em corrigir meu texto. E à amiga Sarah pela revisão do *abstract*.

Ao Programa Mineiro de Capacitação Docente (PMCD) da Fapemig, pela bolsa cedida durante os primeiros dezoito meses do curso de doutorado.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em História da UFMG

À designer das Joias de Tarsila Colecionável[®], Bialice Duarte, a Tatiane Gabriel da JRJ Tecidos, à designer Adriana Bernardino do Estúdio ABelha e à bailarina e coreógrafa Miriam Druwe, diretora artística do espetáculo Vila Tarsila da Cia Druw, que gentilmente forneceram informações para o entendimento do atual movimento em torno da vida e obra de Tarsila do Amaral.

A todos que de alguma forma tornaram meus dias mais leves, com palavras de incentivo que me ajudaram a chegar ao final deste trabalho, o meu muito obrigada!

RESUMO

A tese propõe um estudo sobre as inter-relações entre arte, memória e consumo que se intensificaram no século XXI, tendo como ferramenta de investigação a história cultural. Como objetos de pesquisa estão as reapropriações do legado de Tarsila do Amaral (1886-1973) em produtos comerciais, elaborados entre os anos de 1995 e 2015. O nosso objetivo foi investigar como estes produtos atuaram na construção da imagem da pintora que chega até nós no presente. O interesse pelo estudo surgiu da constatação que existe na atualidade um movimento de expansão do legado da artista para além do campo artístico, em diversas produções das indústrias culturais, a partir da venda da tela *Abaporu* (1928), em 1995. Pelo olhar da história cultural, a partir de Chartier (2002a, 2002b) e Certeau (2005;1998), consideramos as reapropriações como práticas e representações culturais que estabelecem conexões entre o tempo de Tarsila, em destaque a década de 1920, e o tempo dos produtos, entre os anos de 1995 e 2015, momento em que valores estéticos e memórias vinculadas às artes são instrumentos para tornar o consumo mais prazeroso e o produto mais atraente. As referências documentais sobre o tempo de Tarsila foram livros, catálogos de exposições, jornais e a produção artística da pintora. Já o tempo dos produtos foi investigado a partir de *websites*, blogs, jornais, revistas, catálogos de exposições, dos produtos comerciais e demais produções culturais que nos possibilitaram compreender a atual demanda pela vida e obra de Tarsila. Percebemos, com a análise dos produtos comerciais, que as reapropriações do legado de Tarsila são práticas e representações culturais em contexto de culturas híbridas e do capitalismo artista transestético, articulando e selecionando elementos do passado que se conectam com interesses do presente, processo denominado política da memória. Concluímos que os produtos comerciais constituem, juntamente com as demais produções culturais, redes de elementos heterogêneos, ou dispositivos, que sobrepõem interesses em tempos e espaços distintos e atuam, em complementaridade, na construção da memória de Tarsila do Amaral no século XXI.

Palavras chave: Tarsila do Amaral, arte, dispositivo de memória, consumo, história cultural

ABSTRACT

This thesis proposes a study of the interrelations between art, memory and consumption that have intensified in the twenty-first century, and resorts to cultural history as a research tool. Reappropriations of the legacy of Tarsila do Amaral (1886-1973) in commercial products, produced between 1995 and 2015, are taken as research objects. Our aim was to investigate how these products acted on the construction of the painter's image as we know it in the present. Interest in this study arose from the realization that there is today an expansion movement of the artist's legacy beyond the artistic field, in several productions of the cultural industries, from the sale of the painting *Abaporu* (1928), in 1995. Through the lenses of cultural history, and taking into account Chartier (2002a, 2002b) and Certeau (2005, 1998), we consider the reappropriations as cultural practices and representations that establish connections between the time of Tarsila, highlighted the 1920s, and the time of the products, between 1995 and 2015, moment in which aesthetic values and memories related to the arts are used as tools to make consumption more pleasurable and products more attractive. As documentary references of the 'time of Tarsila', books, exhibition catalogs, newspapers and the artistic production of the painter were taken into account. The 'time of the product' was investigated through websites, blogs, newspapers, magazines, exhibition catalogs, commercial goods and other cultural productions that have enabled us to understand the current interest in the life and work of Tarsila. We have realized, through the analysis of commercial products, that the reappropriations of Tarsila's legacy are practices and cultural representations in the context of hybrid cultures and of transaesthetic artistic capitalism, articulating and selecting elements of the past that connect with elements from the present, a process called 'policy of memory'. We have concluded that commercial products are, along with other cultural productions, networks of heterogeneous elements, or devices, that overlap interests in different times and spaces and act in a complementary manner on the construction of Tarsila do Amaral's memory of the XXI century.

Keywords: Tarsila do Amaral, art, memory device, consumption, cultural history

LISTA DE FIGURAS

Mural 1 – Da Fazenda à Academia (1904-1922).....	48
Mural 2 – Do Cubismo ao Pau-Brasil (1923-1927).....	76
Mural 3 – Da Antropofagia ao Social (1928-1933).....	96
Mural 4 – Dos desdobramentos aos últimos anos (1934-1973).....	119
Mural 5 – Reapropriações do legado de Tarsila do Amaral 1995-2015.....	207
Mural 6 – Dispositivo das obras reapropriadas e empresas.....	228
Mural 7 – Copo de Requeijão e Lata de Leite Nestlé (1999).....	233
Mural 8 – Tarsila e Tarsila <i>Rouge</i> de O Boticário (2002 e 2006).....	240
Mural 9 – Joias de Tarsila – Colecionável® (2008-2015).....	253
Mural 10 – Edição Especial Tarsila da Faber Castell (2011-2012).....	256
Mural 11 – Edição Especial Tarsila do Amaral das Havaianas (2012 e 2014).....	261
Mural 12 – As férias de Tarsila do Amaral do Estúdio ABelha (2013-2015).....	265
Mural 13 - Linha Tarsila do Amaral da Ponto SP (2013-2015).....	268
Mural 14 – Linha Tarsila do Amaral da Teca Produtos de Papelaria (2013-2015)	272
Mural 15 – Vinho Tarsila Miolo Gamay 2014.....	278
Mural 16 – JRJ Tecidos (2014-2015).....	285
Mural 17 – Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral – Autorretrato I.....	302
Mural 18 – Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral – Carnaval em Madureira...307	
Mural 19 – Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral – Abaporu.....	315

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Reapropriações do legado de Tarsila do Amaral: 1995 à 2015..	
.....	208

LISTA DE SIGLAS

ABRAL Associação Brasileira de Licenciamento

BM&F Bolsa de Mercadorias e Futuros

CAM Clube de Artistas Modernos

ENBA Escola Nacional de Belas Artes

E.F.C.B Estação Ferroviária Central do Brasil

FENINJER Feira Nacional da Indústria de Joias, Relógios e afins

MALBA Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

MAM Museu de Arte Moderna

MBA Marcas Brasileiras Administradas

PL Portinari Licenciamentos

PP Projeto Portinari

RASM Revista Anual do Salão de Maio

SESC Serviço Social do Comércio

SPAM Sociedade Pró-Arte Moderna

UFMG Universidade Federal de Minas Gerais

UNESCO *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

USP Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: TARSILA DO AMARAL: A CONSTRUÇÃO DE UM LEGADO	31
1.1 Tarsila do Amaral: mulher e artista de seu tempo	37
1.1.1 Da Fazenda à Academia (1904-1922).....	39
1.1.2 Do Cubismo ao Pau-Brasil (1923-1927).....	49
1.1.3 Da Antropofagia ao Social (1928-1933).....	77
1.1.4 Dos desdobramentos aos últimos anos (1934-1973).....	97
CAPÍTULO 2: TARSILA DO AMARAL NOS ANOS DE 1995-2015: SEU LEGADO COMO OBJETO DE HISTÓRIA, MEMÓRIA E CONSUMO	120
2.1. Arte do passado como produto cultural: um recurso do presente e objeto da história cultural.....	121
2.1.1 Arte como produto cultural, objeto da história cultural.....	122
2.1.2 Arte e memória como recursos do século XXI, objetos da história cultural do presente.....	136
2.2. Tarsila do Amaral: dos museus para as vitrines.....	151
2.2.1 A consagração do modernismo brasileiro e o lugar de Tarsila do Amaral	152
2.2.2 A arte brasileira como um produto de consumo.....	162
2.2.3 Tarsila do Amaral: rastreamento das reapropriações de seu legado entre 1995-2015.....	173
CAPÍTULO 3: TARSILA DO AMARAL COMO DISPOSITIVO DE MEMÓRIA NO SÉC. XXI	211
3.1 O que é um dispositivo de memória Tarsila do Amaral.....	212
3.2 Produtos que movimentam o dispositivo de memória Tarsila do Amaral no séc. XXI.....	223
3.2.1 Copo de Requeijão e Lata de Leite Nestlé (1999).....	229
3.2.2 Tarsila e Tarsila <i>Rouge</i> 2006 de O Boticário (2002 e 2006).....	234
3.2.3 Joias de Tarsila - Colecionável® por Bialice Duarte (2008-2015).....	241
3.2.4 Edição Especial Tarsila Faber Castell (2011-2012).....	254
3.2.5 Edição Especial Tarsila do Amaral das Havaianas (2012 e 2014).....	257
3.2.6 As férias de Tarsila do Amaral do Estúdio Abelha (2013-2015).....	262
3.2.7 Linha Tarsila do Amaral da Ponto SP (2013-2015).....	266

3.2.8 Linha Tarsila do Amaral da Teca Produtos de Papelaria (2013-2015).....	269
3.2.9 Vinho Tarsila Miolo Gamay 2014 (2014).....	273
3.2.10 JRJ Tecidos (2014-2015).....	279
3.3 Moderno e contemporâneo: tempos e espaços de Tarsila do Amaral.....	286
3.3.1 Dispositivo de memória Tarsila do Amaral a partir de Autorretrato I (1924).	297
3.3.2 Dispositivo de memória Tarsila do Amaral a partir de Carnaval em Madureira (1924).....	303
3.3.3 Dispositivo de memória Tarsila do Amaral a partir de Abaporu (1928).....	308
CONCLUSÃO	316
REFERÊNCIAS	325

INTRODUÇÃO

Tarsila do Amaral (1886-1973), artista modernista reconhecida pelas obras que pintou, principalmente durante a década de 1920, é comumente identificada como a musa¹ do modernismo brasileiro. Adepta do cubismo aprendido com mestres em Paris e integrada ao movimento modernista paulista, Tarsila desenvolveu uma pintura que lhe é peculiar e que foi investigada por diversos autores, sendo Aracy Amaral² a precursora, com mais de 35 anos dedicando-se aos estudos da vida e da obra da pintora.

Por que, então, a opção de estudar esta artista já amplamente pesquisada? E por que investigar a construção da memória em produtos que exploram comercialmente o legado da artista? Estes foram alguns dos questionamentos que muitos me fizeram quando declarava que o objetivo principal de minha tese seria analisar como as pluralidades de apropriações do legado de Tarsila do Amaral (1886-1973), em produtos voltados para o consumo, entre os anos de 1995 e 2015, atuaram na construção de sua memória no presente.

Muitos indagavam por não entenderem o tema como relevante para o desenvolvimento de uma tese de doutorado. Outros questionavam para me desencorajar a investir esforços em um objeto de pesquisa o qual julgavam não encontrar construção de memória, apenas o interesse financeiro na apropriação da vida e da obra da artista em produtos comerciais. Refleti um bom tempo sobre tais questionamentos, se estava no caminho certo e se valeria a pena dedicar tanto tempo em algo que poderia realmente não ter relevância social e cultural. No entanto, não me rendi aos questionamentos e resolvi perseguir minha curiosidade diante dos fatos que observava com relação ao constante acionamento³ da vida e da obra de Tarsila do Amaral, que

¹ Ao longo da tese, apresentamos vários momentos em que foi atribuída à pintora a qualidade de musa do modernismo brasileiro. Uma delas foi no poema de Carlos Drummond de Andrade Brasil/Tarsila publicado em 1973, ano da morte da pintora.

² A historiadora Aracy Amaral publicou sua tese de doutorado, Tarsila: sua obra e seu tempo, em 1975 (AMARAL, 2010). Desde então, publicou diversos livros sobre a artista e o modernismo brasileiro. Ao longo da tese, apresentamos os vários textos da historiadora que foram relevantes para o trabalho.

³ Utilizamos esse termo ao longo da tese com o mesmo sentido que Dubois (2005) utilizou para dizer que a obra o autorretrato *Authorization* (1969) do artista canadense Michel Snow, não era

ocorria na atualidade, por diversas produções culturais. Para embasar a minha decisão, primeiramente, vou me reportar a alguns momentos chave que me conduziram para a formulação do problema de pesquisa.

Em 2011, antes de ingressar no Programa de Pós-graduação em História da UFMG, alguns fatos despertaram minha atenção para o movimento que estava acontecendo em torno da artista modernista Tarsila do Amaral. O primeiro deles foi a exposição Tarsila e o Brasil dos Modernistas, na casa Fiat de Cultura de Belo Horizonte, entre maio e julho de 2011, com curadoria de Regina Teixeira de Barros e realização da Base 7 Projetos Culturais (BARROS, 2011).

A curadora da exposição atribuiu a Tarsila do Amaral uma posição central no cenário modernista, principalmente durante a primeira metade do século XX, em que vários artistas⁴ buscavam representar em suas obras o Brasil.

A partir de exemplares singulares, que marcaram a produção da artista Tarsila do Amaral, a exposição procura apontar as relações existentes, embora nem sempre evidentes, entre os artistas modernos que produziram representações nacionais de ordens diversas – próprias à primeira geração modernista de um país em formação –, quer fosse pela temperatura cromática de paisagens rurais e ambientações urbanas, pelo elenco de tipologias brasileiras, quer pelo viés crítico da ironia e da vanguarda (BARROS, 2011, p.7).

José Eduardo de Lima Pereira, diretor presidente da Casa Fiat de Cultura, apresentou a exposição como uma oportunidade de se pensar “sobre a riqueza do imaginário que se construiu e que continua a ser construído sobre o nosso país, e não só o Brasil dos modernistas, ao longo dos 87 anos⁵ transcorridos desde aquela viagem” (BARROS, 2011, p.5). O modernismo era

apenas uma foto, mas um acionamento do processo pelo qual aquela fotografia foi feita. Isso seria dizer, no nosso caso, que os diversos produtos que se reapropriam o legado de Tarsila não são apenas produtos, eles implicam sujeitos em processos que nos revelam seu ponto de vista e suas formas de representação.

⁴ Compunham a exposição obras de Candido Portinari (1903-1962), Guignard (1900-1934), Di Cavalcanti (1897-1976), Brecheret (1894-1955), Vicente Rego Monteiro (1899-1970), Oswald Goeldi (1895-1961), Ismael Nery (1900-1934), Flávio de Carvalho (1899-1973) e Cicero Dias (1907-2003) (BARROS, 2011).

⁵ Os 87 anos se referiam a distância temporal entre o momento da exposição e a emblemática viagem de 1924 de redescoberta do Brasil pela caravana modernista. Faziam parte desse grupo, dentre outros, Tarsila do Amaral (1886-1973), Oswald de Andrade (1887-1961), Mário de Andrade (1893-1945), Blaise Cendrars (1887-1961), Olívia Guedes Penteado (1872-1934).

o mote para se falar sobre a construção de um imaginário de Brasil e Tarsila, a única mulher escolhida pela curadoria da exposição como representante central dessa proposta. Intrigava-me como Tarsila do Amaral havia conquistado o lugar de destaque na exposição, exercendo, naquele momento, o papel de aglutinadora de temas visuais que se relacionavam com vários outros importantes artistas do modernismo brasileiro, como Candido Portinari (1903-1962) e Di Cavalcanti (1897- 1976).

A curiosidade foi ainda aguçada ao me informar, pela reportagem da revista Bravo!, em junho de 2011, (KATO, 2011) que naquele ano a artista já havia sido requisitada como figura central em outra exposição, agora em Brasília, organizada pela primeira presidente mulher do Brasil, Dilma Rousseff. Mulheres Artistas Brasileiras aconteceu pouco depois da presidenta tomar posse, entre março e maio de 2011, e reunia obras de mulheres artistas do século XX. A figura e a obra de Tarsila ganharam destaque na exposição e durante a abertura do evento. A presidente Dilma fez questão de exaltar a presença da tela Abaporu (1928), emprestada pelo Museu de Arte Latino-Americana, da Argentina (EXPOSIÇÃO, 2011), como a pintura que melhor representa o espírito de brasilidade do nosso povo.

Questões levantadas pela revista Bravo! (KATO, 2011) compactuavam com o meu interesse em entender o que a artista tinha de especial, a ponto de fazê-la sobreviver ao tempo como musa do modernismo brasileiro. Algumas hipóteses surgiram, amparadas na reportagem e no conhecimento que tinha sobre a artista, a partir das exposições citadas e da biografia redigida por Amaral (2010). Naquele momento, especulava: Tarsila era lembrada por ter participado do movimento modernista paulista, por ter se casado com Oswald de Andrade (1890-1954) e realizado a significativa viagem de 1924, junto ao grupo de artistas e intelectuais modernistas, com o objetivo de redescobrir o Brasil.

Certamente, a pintora era ainda reconvocada pelo que havia produzido, por ter pintado A Negra (1923), Abaporu (1928), Antropofagia (1929), Operários (1933) e outros quadros emblemáticos que representavam o Brasil que se pretendia descobrir. A artista poderia, também, chamar atenção pela sua vivência cosmopolita, por ter visitado várias cidades do mundo, aprendido pintura cubista em Paris, feito bons relacionamentos com artistas, *marchands*

estrangeiros e exposto suas obras em importantes galerias. A ligação com o presente poderia, ainda, ocorrer pela sua imagem marcante como mulher bela, elegante, corajosa, moderna e imaginativa. Enfim, Tarsila seria lembrada pelo legado que construiu em seu tempo histórico.

De fato, os pontos apontados, muitos deles também pela reportagem da Bravo! (KATO, 2011), podem ter contribuído para a construção da imagem de Tarsila que temos hoje. Mas ainda ficava outra pergunta: e os movimentos de reconstrução dessa imagem, após a morte da artista, por diversos eventos, exposições, produtos comercializados e pelas escolas? Não teriam significativa importância na permanência da pintora como figura emblemática do modernismo? Tal questão me fez investigar o legado que Tarsila do Amaral construiu, além de quando e como tal legado começou a ser alvo de reapropriações por terceiros, após a sua morte.

Antes, no entanto, de iniciar o levantamento, investiguei se haveria estudos desse gênero sobre a artista. O que encontrei foram várias pesquisas acadêmicas que se voltavam para a pintora em seu tempo histórico,⁶ poucos estudos de reapropriações do legado de Tarsila em produtos comerciais⁷ e nenhum estudo acerca do movimento da atualidade em que a artista era alvo de reapropriações. Após essa primeira pesquisa exploratória, constatei que o principal trabalho sobre vida e a obra de Tarsila continuava sendo o da historiadora Aracy Amaral (AMARAL, 2010)⁸ e que, em 2008, foi publicado o Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (BASE 7, 2008), versão impressa e *online*, disponibilizando para consulta pública o acervo iconográfico catalogado das obras da pintora modernista. Estas foram importantes referências consultadas durante todo o processo de construção da tese.

⁶ O Catálogo *Raisonné* de Tarsila do Amaral, versão *online* (BASE 7, 2008) disponibilizou no *link* Fontes de Pesquisa uma extensa relação de textos sobre a artista, organizados por tipologia (álbuns, livros, antologias de coleções, catálogos de exposições individuais, catálogos de exposições coletivas, catálogos de leilões, material gráfico de exposição, textos em revistas especializadas, textos em revistas de interesse geral, textos em jornais, produção acadêmica, textos em anais e boletins, documentação de apoio, textos da internet, vídeo/CD-ROM). Foi consultado ainda outro importante levantamento bibliográfico, mais atualizado, feito por FENSKE (2013), que tinha como referência principal o já citado levantamento do Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (BASE 7, 2008).

⁷ Os dois estudos encontrados, dissertação de mestrado em Educação (PENKAL, 2006) e artigo da doutora em Estudos linguísticos (VENTURINI, 2008), referem-se a reapropriações do legado de Tarsila em produtos de O Boticário.

⁸ A historiadora Aracy Amaral nasceu em 1930, iniciou seus estudos sobre Tarsila do Amaral na década de 1960 e foi a pioneira na catalogação da obra de Tarsila, como parte de sua tese de doutorado, Tarsila: sua obra seu tempo publicada em 1975 (AMARAL, 2010).

O ponto de partida para o levantamento das reapropriações do legado de Tarsila foi encontrado na apresentação da quarta edição da biografia escrita por Amaral (2010), publicada em 2010. Neste texto, a autora esclareceu que quando das duas primeiras edições, em 1975, dois anos após a morte de Tarsila, e em 1986, cem anos após o nascimento da artista, a pintora não havia alcançado o mesmo reconhecimento que estava obtendo na atualidade. E ademais, que o grande propulsor do crescente interesse do mercado pela obra da pintora teria sido a venda do quadro *Abaporu* (1928), em 1995, pelo maior valor pago, até aquele momento, a uma obra de arte brasileira.

Diante deste dado, estabeleci como marco inicial para o levantamento o ano de 1995. Ainda sem uma definição precisa do problema de pesquisa, passei a investigar as diversas formas em que a artista era representada nas produções culturais utilizando, inicialmente, como base de consulta o que havia sido divulgado pela internet, tomando como guia as fontes de pesquisa indicadas pelo Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (BASE 7, 2008).

De 1995 até 2011, foram selecionadas oito grandes exposições nacionais e quatro internacionais, dedicadas exclusivamente à pintora modernista ou em que ela era a artista central, bem como o próprio catálogo *Raisonné* (BASE 7, 2008). Em 2001 foi fundada a empresa Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento, pela sobrinha neta homônima da pintora, Tarsila do Amaral, também conhecida por Tarsilinha. Dentre os vários livros sobre a artista, estavam o de Gotlib (2012) lançado em 1997 e reeditado em 2000, 2003 e 2012, as duas reedições, 2003 e 2010, da obra de Amaral (2010) publicada em 1975⁹, a coletânea de textos e outros escritos de Tarsila do Amaral, organizada em livro por Brandini (2008) e o mais recente livro *Tarsila: os melhores anos*, escrito pela historiadora Maria Alice Milliet (MILLIET, 2011).

Além dos livros, havia sido produzida a peça de teatro *Tarsila*, de Maria Adelaide Amaral, que foi publicada em 2004 (AMARAL, 2004) e estava em andamento a produção de uma Animação em 3D e um documentário sobre a pintora. Já quanto aos produtos comerciais que se reapropriavam do legado de Tarsila, até 2011, foram produzidos uma série de copos de requeijão e latas de leite Nestlé em 1999, duas edições limitadas, em 2002 e 2006, de perfumes de

⁹ A última edição de *Tarsila: sua obra e seu tempo* de Amaral (2010) havia sido em 1986, edição comemorativa aos 100 anos de nascimento da pintora.

O Boticário, uma coleção de Joias de 2008, lançada oficialmente em 2010 e a edição de lápis de cor e canetinhas, Tarsila do Amaral da Faber Castell de 2011/2012.

Em 2011, constatei ainda que, do ensino básico ao superior, a artista era requisitada pelos livros didáticos e nas aulas de artes, como tema para desenvolvimento de atividades e trabalhos escolares. Como consequência desse movimento, infinidades de reapropriações das obras da artista foram feitas por educadores e estudantes de diversas idades e níveis sociais, tanto de ensino público como privado. No entanto, mesmo ciente desse movimento, pela grande diversidade de reapropriações e por ampliar o estudo para o campo da educação, decidi não explorar esse universo.

Diante do cenário composto pelos recorrentes acionamentos da vida e da obra da artista, questionava: o que colaboraria, no contexto atual, para que Tarsila do Amaral e sua obra fossem lembradas pelas produções culturais? Que elementos do passado referentes à artista estariam sendo valorizados? Como Tarsila e sua obra eram representadas nestas produções? A pesquisa iniciava-se, em 2012, a partir destas questões.

Ao longo do desenvolvimento do estudo, entre os anos de 2012 e 2015, demais produções culturais que acionavam Tarsila do Amaral foram elaboradas, cada uma delas trazendo para o presente determinadas referências de passado, valorizando certas características da personalidade da pintora ou de suas obras. Destacamos em nosso levantamento mais três exposições nacionais, um espetáculo de dança, seis livros lançados por Tarsilinha, a reformulação de *website* e criação de página oficial no *Facebook*. Foram também lançados diversos produtos comerciais: artigos de papelaria, objetos de uso pessoal e decorativo, roupas e acessórios de moda, vinho, coleção de sandálias Havaianas, tecidos.

Na medida que ia crescendo esse universo de reapropriações do legado de Tarsila, fui percebendo a necessidade de delimitar o problema. Os conhecimentos adquiridos durante o curso de doutoramento em história e o interesse em entender como os produtos voltados para o consumo poderiam colaborar na construção da memória da artista foram os pilares que sustentaram a seguinte definição da questão da pesquisa: de que forma produtos da atualidade (1995-2015) voltados para o consumo, que se

reapropriam do legado (vida e obra) de Tarsila do Amaral participam da construção de sua memória? Cada produto inserido no mercado tornava-se uma fonte de pesquisa e a arte, nos processos atuais de produção cultural, um objeto de memória e consumo, sendo a história a nossa ferramenta de investigação.

As transformações nos métodos de se pensar e escrever história, iniciadas com a renovação teórico-metodológica da Escola dos *Annales*, no início do século XX, abriram possibilidades para o historiador investigar as mais diversas formas de produção humana, aproximando seus objetos de estudo do universo cultural e social. Na segunda metade do século XX, as análises do sociólogo Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1989; 2007a; 2007b) e dos historiadores Michel de Certeau (CERTEAU, 2005;1998) e Roger Chartier (CHARTIER, 2002a;2002b) foram fundamentais para compreendermos que as construções de sentidos daquilo que produzimos incluem a ideia da pluralidade de apropriações do que se encontra disponível em nossa sociedade, sendo estas decorrentes de disputas no plano simbólico, dos modos de se fazer e ver o que produzimos.

Sob a ótica da história cultural, nas obras de Certeau (2005;1998) e Chartier (2002a;2002b), entendemos as diversas práticas humanas como maneiras de determinados grupos sociais ou indivíduos se relacionarem com o mundo, perceberem as questões materiais, as interpretarem e representarem. Neste viés, a questão produzida pode ser vista tanto como um produto que representa a cultura como a que induz comportamentos humanos, isto é, que faz cultura. A cultura, na visão dos historiadores, seria imbuída e construída de objetos e seus universos representacionais, sendo que as relações estabelecidas entre os homens e seu mundo cultural movem seu fazer histórico, seu fazer no decorrer das mudanças de tempos e espaços vividos.

Chartier (2002a;2002b) foi o ponto de partida para compreendermos como práticas e representações sociais as reapropriações do legado de Tarsila do Amaral em produtos comerciais para, em seguida, abordarmos a questão tomando como referência autores contemporâneos que correlacionam arte, memória e consumo. A história foi nossa ferramenta de investigação na compreensão de articulações entre tempos e espaços distintos e no entendimento de que o presente também é um tempo de análise do historiador.

Pesquisar o presente, segundo Hobsbawn (1998), torna-se importante para futuros estudos acerca do tempo que vivemos, mesmo sabendo que o que construímos pode mudar à luz da história subsequente.

No intuito de elucidar a nossa questão problema, buscamos, primeiramente, em livros, catálogos de exposições, jornais e revistas que abordam produções artísticas e culturais, entre os anos 1995 a 2015, envolvendo legados de artistas mortos, contextualizar o momento em que essas produções estavam sendo requisitadas. A partir desta análise, percebemos que as reapropriações da vida e da obra da pintora não eram casos isolados, pois aconteciam em um cenário de final do século XX e início do XXI, em que a arte do passado era alvo de interesses diversos para agregar valor às produções do presente.

Segundo Huyssen (2014) instaurava-se no final de século XX uma cultura da memória, como reflexo da falta de perspectiva de futuro. Momento em que Canclini (2012) constatou ausências de relatos totalizadores, tornando mais complexo o trabalho de cientistas sociais e historiadores. A falta de referência para se pensar a sociedade, de acordo com o autor, abria oportunidades para a expansão da arte para além de seu campo, podendo ela servir a diversos interesses, interagindo com outras áreas como design, moda, mídia, turismo, batalhas políticas e econômicas.

As novas formas de produção artística que dialogavam com as necessidades sociais foram, ainda traduzidas, no final do séc. XX, como o fim da arte e das disciplinas narrativas, tal como a história da arte e a própria história (BELTING, 2012).¹⁰ As múltiplas declarações apocalípticas, segundo Huyssen (2000; 1996), eram efeitos da falta de perspectivas que conseguisse lidar com os excessos de nossa sociedade globalizada: diversidade cultural, informação, tecnologias. Nessa visão, a amnésia instaurava-se como resultado da dificuldade de se compreender estes excessos que passaram a ser armazenados pelas tecnologias, deixando o homem sem referências de memória vivida.

Segundo Huyssen (1996), foi justamente a crise de memória e das disciplinas narrativas que provocou o *boom* da primeira e sua articulação com a

¹⁰ Hans Belting (BELTING, 2012), no entanto, nos esclarece que as vontades de estabelecer um fim, na verdade, expressavam o desejo de se analisar disciplinas em crise.

espetacularização e a mercantilização da arte, associadas às indústrias culturais. Nesse cenário, os atores sociais passaram a investigar conexões entre passado e presente, buscando rememorar o que lhes é conveniente na disputa por uma posição de destaque entre grupos sociais e indivíduos. Huysen (2000) e Canclini (2012), no entanto, alertam que o panorama atual impede que tenhamos percepções de memórias estáveis como em Halbwachs (2006), Nora (1993) Le Goff (2013) e de campo social como em Bourdieu (2007). Hoje, as relações sociais são mais dinâmicas e estão sempre alterando as formações de grupos e suas perspectivas de atuação.

Em nossa percepção, que buscamos defender ao longo da tese, no século XXI, não somente monumentos, comemorações, emblemas, museus, dentre outros lugares construídos para armazenar memória, citados por Nora (1993) e Le Goff (2013), colaboram para evitar que determinados objetos, fatos ou pessoas caiam no esquecimento. Com o aumento considerável na oferta de produtos no final do século XX, visitar elementos do passado, como apontado por Lipovetsky; Serroy (2015) e Canclini (2012;2013), passou a ser um dos recursos utilizados nas mais diversas produções das indústrias culturais, para agregar afetividade e emoção aos produtos gerados e com isso diferenciá-los no mercado. Ao nosso ver, esta seria também uma forma possível de construção da memória de artistas que atuaram em outro tempo histórico.

Essa prática insere-se no contexto econômico social transnacional que vivemos, o qual Lipovetsky; Serroy (2015) denominaram de capitalismo artista transtético. Nele, os valores estéticos e emocionais das artes passaram a ser adotados como estratégias para tornar o consumo algo prazeroso e afetivo. Investigando nosso objeto de estudo, descortinamos ainda a articulação entre arte, memória e consumo que acontecia no Brasil por meio da prática de licenciamentos, em que proprietários do direito autoral da produção de um artista falecido autorizavam o uso do nome e da obra para os mais diversos fins comerciais.

O catálogo da exposição Arte/Cotidiano: Consumo, organizada pelo Instituto Itaú Cultural em 1999/2000 (INSTITUTO, 1999), nos forneceu uma percepção de como aconteciam no Brasil as primeiras experiências que se reapropriavam de obras de arte em produtos comerciais. Pelos textos e imagens do catálogo, notamos ainda que os produtos vendidos em lojas e

mercados também poderiam ser uma forma das pessoas terem acesso a obras de artistas e passarem a conhecê-lo, mesmo que de uma maneira superficial.

Matérias em publicações especializadas no setor econômico e cultural disponibilizadas *online*, como Forbes Brasil, Valor Econômico, Isto é Dinheiro, EmbalagemMarca, *The Art Newspaper* e as de interesse geral como Exame, Veja, Folha de S. Paulo, dentre outros, acrescentaram referências que nos auxiliaram a ampliar a nossa visão sobre as experiências de licenciamentos envolvendo legados artísticos no Brasil. Analisando o conjunto desses documentos, percebemos uma possível ligação dessa prática com o crescente aumento na produção de grandes eventos, exposições e demais empreendimentos, com a finalidade de informar sobre a vida e a obra de artistas reapropriados em produtos.

Encontramos indícios dessa relação a partir do caso pioneiro de licenciamento da obra de Candido Portinari (1903-1962), em produtos diversos, que acontecia em paralelo ao projeto que buscava catalogar todo o acervo de obras, produzir eventos e publicar livros para informar e divulgar o legado do artista. Ambas iniciativas, comercial e cultural, eram coordenadas pelo herdeiro dos direitos autorais da obra e também filho de Portinari, João Candido Portinari. A partir dessa experiência formulamos uma hipótese preliminar para o nosso problema. De que as diversas reapropriações do legado de um artista falecido, sejam elas com fins comerciais ou para divulgar e informar sobre seu legado, podem atuar em complementariedade na construção da memória do artista no presente.

Outra percepção, ao avaliarmos as primeiras experiências de licenciamento em nosso país, foi de que essa prática, que ganhava força na virada do final do século XX para o XXI, interessava-se pelas obras de artistas do período modernista brasileiro. Compreendemos tal circunstância, a partir da leitura de Huyssen (2014). Para ele, diante das incertezas de futuro, a arte do passado modernista representava uma experiência profícua de artistas de diversas partes do mundo, inclusive do Brasil, os quais alcançaram resultados inusitados em obras que ficaram como legado para nós. Ponderação que representaria, ademais, motivo para os detentores dos direitos autorais de obras modernistas avaliarem esse legado como algo especial e investirem em sua preservação, tendo como recurso para o empreendimento o próprio lucro

obtido com a valorização da imagem e da obra dos artistas nas mais diversas produções culturais. O nosso interesse é justamente entender como os produtos comerciais que se reapropriam do legado de Tarsila do Amaral inserem-se nessa dinâmica.

De 1995 a 2015, foram rastreadas pela nossa pesquisa nove empresas (Nestlé, O Boticário, Faber Castell, Havaianas, Estudio ABelha, Ponto SP, Teca Produtos de Papelaria, Miolo Wine Group e JRJ Tecidos) e uma designer de joias, Bialice Duarte, que elaboraram produtos que se reapropriaram do legado de Tarsila do Amaral. A partir deste levantamento, analisamos a relação dos produtos com as demais produções culturais (exposições, lançamentos de livros e do catálogo *Raisonné*, eventos, produção audiovisual).

Canclini (2011), em seu estudo sobre as diversas maneiras de se conhecer a artista Frida Kahlo (1907-1954) na atualidade, nos recomenda não separar narrativas biográficas e exposições das mercadorias derivadas. Alertando-nos que, tão importante quanto conhecer a obra e o lugar social construído por Frida, seria investigar as diversas formas como ela é representada nas produções das indústrias culturais. Esse autor nos mostrou em seu estudo, ainda, a necessidade de avaliar as conexões de cada produção cultural envolvendo a pintora mexicana com interesses no presente. Neste intuito, em nosso estudo, consideramos as datas comemorativas de nascimento e morte de Tarsila, da realização da Semana de Arte Moderna, da publicação do Manifesto Antropofágico e da pintura de Abaporu (1928), bem como as datas dos megaeventos esportivos realizados no Brasil, momentos chave que desencadearam um número maior de produções envolvendo a pintora.

Após essa análise da relação do produto com o contexto, confirmamos a impossibilidade de delimitar a arte em um campo autônomo, mesmo que ainda existam atuações de instituições como museus, galerias, escolas, universidades, e mercado da arte como instâncias de legitimação e consagração do objeto artístico (BOURDIEU, 2007a). No século XXI, enxergamos os elementos que envolvem o universo artístico participantes de agrupamentos que se movimentam e se articulam, conectando o objeto artístico a várias propostas das indústrias culturais.

Utilizamos, para identificar estes agrupamentos, o conceito de dispositivo que nos foi apresentado por Agamben (2009) como uma rede de elementos heterogêneos que reúne práticas e mecanismos com o objetivo de alcançar um efeito. Considerando que em nosso estudo os elementos participantes do dispositivo estabelecem conexões entre tempos e espaços distintos, denominamos tais redes de dispositivos de memória, conceito também utilizado por Dubois (2006) e Silva *et al* (2008).

No caso dos produtos comerciais, as conexões acontecem entre um legado construído, principalmente, durante a década de 1920, com a demanda do século XXI de agregar valor simbólico aos produtos com fins econômicos. Consideramos as diferenças entre o tempo de Tarsila e o tempo dos produtos relevante para entender como o passado estaria sendo visto pelo presente. Nesse ponto, a visão de Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2005) sobre o tempo moderno e contemporâneo foi importante para avaliarmos as maneiras que o legado moderno de Tarsila chega à atualidade.

O tempo que Tarsila produziu a maioria de suas principais obras, a década de 1920, foi um período de efervescência cultural decorrente da era industrial que afetou o modo de produção e consumo de bens materiais, resultando em práticas e representações que refletiam as novas formas de enxergar o mundo. Tarsila do Amaral representou, imbuída dos preceitos artísticos cubistas aprendidos na Europa e envolvida no movimento modernista paulista de redescobrir o Brasil, o seu tempo. O cenário urbano, os meios de transporte, a paisagem rural, a fauna, a flora e o povo brasileiros foram temas de diversas obras da pintora, que ficaram para nós como legado.

Segundo Cauquelin (2005) esse tempo moderno vivido por Tarsila foi um período das artes em regime de consumo, em que elas ainda mantinham certo grau de autonomia e os artistas necessitavam das instâncias de consagração (galerias, *marchands*, revistas, dentre outras) para se projetarem. Tarsila soube explorar os contatos com artistas e críticos que a introduziram no principal meio artístico mundial em voga na cidade de Paris. Ela construiu ainda sua imagem como mulher moderna, ao adotar penteado, maquiagem e roupas que eram considerados ousados. Isto é, Tarsila soube conquistar seu lugar como pintora brasileira de arte moderna (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012; MILLIET, 2011; BRANDINI, 2008).

O tempo dos produtos que se reapropriam da vida e da obra de Tarsila, entre os anos de 1995 à 2015, tem como característica a arte dentro do regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005), que utiliza tanto as instituições legitimadoras e de consagração, como museus e galerias, quanto as indústrias culturais para se promover. Sem esquecer ainda que este tempo enquadra-se na era do capitalismo artista transestético, como nos apresentaram Lipovetsky; Serroy (2015), em que os produtos comerciais se apropriam da arte como estratégia para diferenciá-los no mercado. O que seria dizer que tanto a arte do passado agrega valor aos produtos comerciais quanto os produtos, em conjunto com demais produções culturais, atuam para preservar a memória do legado artístico.

Para a elaboração do presente trabalho, realizamos uma pesquisa exploratória e investigativa do tema, tomando como guia os dois tempos que envolvem o legado de Tarsila do Amaral: o tempo da construção, entre os anos de nascimento (1886) e morte (1973) da artista, e o tempo dos produtos que se reapropriaram deste legado, entre os anos de 1995 e 2015.

No primeiro capítulo da tese - Tarsila do Amaral: a construção de um legado - investigamos o tempo vivido pela artista (1886-1973), em destaque a década de 1920, momento mais produtivo de sua carreira como pintora, em que estabeleceu importantes vínculos com artistas em grandes centros de cultura onde era desenvolvida a arte moderna, como São Paulo e Paris. As referências documentais para o capítulo foram textos em livros, catálogos de exposição e jornais que abordam o tempo histórico de Tarsila, produzidos por terceiros ou pela própria artista.

Em destaque estão documentos produzidos e organizados pela historiadora Aracy Amaral, entre eles os livros Tarsila: sua obra e seu tempo (AMARAL, 2010), Tarsila Cronista (AMARAL, 2001a), Correspondências Mario de Andrade & Tarsila do Amaral (AMARAL, 2001b) e o catálogo da exposição retrospectiva Tarsila: 50 anos de pintura (1918-1968), publicado em 1969 (AMARAL, 1969). Por meio destas obras, obtivemos acesso a textos de época publicados em jornal e correspondências que envolvem a pintora. A obra de Gotlib (2012), Tarsila do Amaral: a modernista, também trouxe mais depoimentos, entrevistas e poemas dedicados à artista.

O livro de Brandini (2008), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, ampliou ainda a visão da vida e obra de Tarsila, a partir da perspectiva das crônicas escritas pela própria artista e publicadas no jornal *Diário de São Paulo*, entre os anos de 1936 e 1956. Como referência primordial, ademais destacamos o *Catálogo Raisonné* Tarsila do Amaral, publicado em 2008 (BASE 7, 2008), por meio do qual tivemos acesso a todo o acervo das obras catalogadas produzidas pela artista.

No segundo capítulo da tese - *Tarsila do Amaral nos anos de 1995-2015: seu legado como objeto de história, memória e consumo* - investigamos o legado da artista por meio de diversas reapropriações em produções culturais nos últimos 20 anos. Justificamos, amparados pela ótica da história cultural em Chartier (2002a;2002b) e Certeau (2005;1998), a relevância de se estudar práticas e representações culturais como forma de compreensão de tempos históricos, entendendo que cada reapropriação envolve novos elementos, suportes materiais e sentidos, que conectam tempos e espaços distintos.

Nesse capítulo, evidenciamos a cultura da memória e do consumo que se fortalece no final do século XX, envolvendo valores estéticos e emocionais relacionados à arte para agregar valor simbólico às produções culturais. Os principais autores que embasaram essa discussão foram Huysen (2014; 2000;1996), Canclini (2013;2012;2011) e Lipovetsky;Serroy (2015). No segundo capítulo analisamos, ainda, a partir de catálogos de exposições, jornais e revistas que abordam o tema da tese, publicados entre os anos de 1995 e 2015, as conexões das diversas reapropriações do legado de Tarsila com datas comemorativas e eventos que colaboraram para a artista ser lembrada no presente.

No terceiro capítulo da tese – *Tarsila do Amaral como dispositivo de memória no séc. XXI* – a partir das visões que construímos ao longo da tese que articulam arte, memória e consumo, complementamos a nossa hipótese preliminar com a percepção de que os produtos da atualidade (1995-2015), voltados para o consumo, que se reapropriam da vida e da obra de Tarsila do Amaral, participam na construção de sua memória a partir de redes de elementos heterogêneos (dispositivos) que se formam em torno do seu legado, nas quais conectam-se sentidos e interesses entre o passado e presente.

Elegemos, ao final do trabalho, três obras - Tarsila Autorretrato I (1924), Carnaval em Madureira (1924) e Abaporu (1928) - em torno das quais conseguimos reunir associações de elementos que evidenciam que práticas e representações que envolvem os produtos comerciais da atualidade (1995-2015) formam, associadas a práticas e representações do tempo histórico de Tarsila (1886-1973), dispositivos de memória que acionam o legado da artista. Concluímos que estes elementos atuam em complementariedade na construção da imagem da artista que chega até nós no presente. Um trabalho que consideramos relevante ao tentar compreender os modos de produção e representação cultural em um contexto de culturas híbridas do capitalismo artista transestético do século XXI.

Por fim, não poderia deixar de mencionar a forma escolhida para apresentar as figuras referenciadas ao longo deste trabalho. No decorrer do estudo, fui descobrindo, com a investigação acerca da demanda do legado de Tarsila para agregar valor aos produtos comerciais, muitos dados e informações associadas a imagens. Comecei, então, a me questionar como organizaria o acervo iconográfico que estava se constituindo de forma a não me perder em meio a tantas referências visuais e conseguir utilizar este acervo na construção de ideias e pensamentos.

Nesse sentido, duas experiências foram importantes referências para que elaborasse a minha metodologia de organização das imagens. A primeira foi o Atlas de imagens, *Mnemosyne*, do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) que, conforme descrição de Michaud (2013), consistia de grandes painéis com várias imagens justapostas:

Os grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras ou de detalhes de obras de arte, bem como recortes de jornais, selos, páginas de livros, cartões-postais ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha paisagem de imagens em que se elabora um novo estilo de apreensão dos fenômenos estéticos, no qual o saber se transmuda em rito de orientação (MICHAUD, 2013, p.293).

Warburg, fundador da disciplina iconológica, criou este método de “um saber em movimento” em que conseguia organizar seu pensamento a partir da disposição de imagens que podiam ser constantemente modificadas a fim de

localizar associações e tensões, em um entrelaçamento de tempos e memórias (MICHAUD, 2013).

A segunda experiência foi a do artista David Hockney (1937-) que elaborou um imenso mural para percorrer uma grande quantidade de reproduções de obras, entre os anos de 1150 e 1889, com o intuito de comparar as técnicas de pintura empregada em retratos (HOCKNEY, 2001). Colocando todas as imagens em um mural, Hockney conseguiu visualizar uma mudança na pintura antes de se usar a óptica e depois quando, após a invenção da fotografia, os artistas tornaram-se mais livres para pintar, já que a fotografia ocupava-se em representar a realidade.

Estes autores, ainda que não nos tenham nos aprofundado na metodologia de cada um, foram referências para a elaboração da nossa proposta de organização das imagens da tese em murais. Os murais elaborados ao longo da pesquisa nos ajudaram a organizar o universo imagético de um modo sintético, em cada etapa do meu pensamento, no intuito de explicar o modo iconográfico de visualizar o acionamento do legado de Tarsila. Eles representaram o processo operativo de organização das imagens em uma trama iconográfica correspondente a cada etapa do nosso trabalho. Ou seja, representaram o percurso que traçamos para desvendar de que forma os produtos comerciais contribuíam na construção da memória de Tarsila do Amaral. O processo de percepção visual do acionamento do legado de Tarsila foi sintetizado nos 19 murais apresentados, no decorrer dos três capítulos da tese.

1. TARSILA DO AMARAL: A CONSTRUÇÃO DE UM LEGADO

A mulher e artista Tarsila do Amaral (1886-1973) nos deixou um legado frequentemente acessado pela sociedade, principalmente por meio de uma abordagem educacional. Entretanto, observa-se atualmente um movimento no sentido de expandir o acesso a sua figura e sua obra, passando a artista a ser requerida não somente pelo campo educacional, mas também pelo campo do consumo.

Mas como a vida e a obra de Tarsila chega à atualidade por meio de diversos produtos que consumimos? Quais elementos de sua vida e de sua obra são representados pelos produtos do século XXI? Para investigarmos essas questões norteadoras de nossa pesquisa, foi necessário dedicarmos este capítulo a Tarsila do Amaral (1886-1973) com o objetivo de explorarmos a sua participação no movimento artístico modernista paulista e entendermos a construção da importância de sua vida e obra a partir de testemunhos históricos de seu tempo.

O objetivo de nossa pesquisa não se limita a buscar novas fontes sobre a artista em seu tempo histórico. As referências documentais para o capítulo foram selecionadas a partir de publicações pioneiras nos estudos referentes a Tarsila que chegam até hoje em reedições atualizadas. Por meio dessas obras, tivemos acessos a textos de época, em sua versão completa ou apenas em fragmentos. Em alguns casos, em que julgamos necessário complementar as informações, buscamos nos sites da Biblioteca Nacional¹¹ e Acervo Folha¹² a fonte primária dos jornais em que foram publicadas as matérias. Outro importante acervo consultado foi o Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, versão *on line* (BASE 7, 2008), finalizado em 2008, que nos mostra o mais recente esforço de rastrear todo o acervo das obras produzidas pela artista.

Trabalhos mais recentes como o da historiadora Maria Alice Milliet, *Tarsila, os melhores anos*, publicado em 2011 (MILLIET, 2011), embora não utilizados nesse momento, foram alvo de análises como dispositivo de memória

¹¹A Biblioteca Nacional disponibiliza um acervo digital de vários jornais nacionais em Hemeroteca Digital (2015).

¹²A Folha disponibiliza acesso aos jornais Folha de S. Paulo, Folha da Manhã e Folha da Noite em Acervo Folha (2015).

do século XXI.¹³ Neste capítulo utilizamos apenas o documento em anexo à obra, que consiste na reprodução de um Álbum de Viagens de Tarsila.¹⁴ Trata-se de uma coletânea em brochura, feita pela artista, com fotos, cartas, impressos, desenhos e recortes variados.

Indiscutivelmente, a principal estudiosa de Tarsila do Amaral é Aracy Amaral, historiadora que iniciou sua pesquisa com a artista ainda viva, na década de 60. Desde lá, Amaral vem se dedicando ao estudo da vida e da obra da artista modernista (AMARAL, 2010). É difícil falar de outra historiadora que tenha feito um trabalho mais completo sobre a trajetória de vida da artista e sua produção. Por esse motivo tomamos como principais referências para este capítulo os documentos (obras, desenhos, correspondências, crônicas, textos de época e fotografias da artista) que foram levantados pela historiadora.¹⁵

A principal obra de Amaral (2010), Tarsila: sua obra e seu tempo, editada pela primeira vez em dois volumes, no ano de 1975, foi a primeira biografia e catalogação da obra de Tarsila, pouco tempo após a sua morte, em 1973. A partir desta data, a obra foi reeditada mais três vezes, em 1986, 2003 e 2010, sendo a segunda uma edição especial, realizada no ano do centenário de nascimento da pintora. De acordo com Amaral (2010), no período das duas primeiras versões, Tarsila ainda não tinha o mesmo reconhecimento de hoje. Na visão da historiadora, embora a valorização da obra da artista tivesse se iniciado em 1969, com a retrospectiva Tarsila: 1918-1968,¹⁶ foi apenas com a venda, em 1995, da tela Abaporu para o argentino Eduardo Constantini (1946-

¹³O presente capítulo não tem como objeto de análise os acionamentos de memória da artista no século XXI, o que foi feito em outro capítulo.

¹⁴Esse documento não foi apresentado integralmente na publicação de Milliet (2011), onde foram reproduzidas apenas 14 páginas. A reprodução completa do álbum de viagens possui 39 páginas preenchidas e 39 em branco, sendo que as páginas se apresentam em uma ordem diferente da que foi publicada por Milliet (2011). Tivemos acesso à reprodução do álbum em um encontro realizado em 18 de dezembro de 2012 com a designer de jóias Bialice Duarte, parente distante da artista (seu avô materno era primo de Tarsila) e colaboradora na organização e venda de pertences da pintora. Bialice foi autorizada a comercializar o Álbum de Viagens de Tarsila, propriedade de Thais do Amaral Perroy.

¹⁵Além de textos da historiadora em catálogos de exposições de Tarsila, tomamos como principais referências três obras fundamentais de Amaral: Tarsila: sua obra e seu tempo (AMARAL, 2010), Tarsila cronista (AMARAL, 2001a) e Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral (AMARAL, 2001b).

¹⁶Essa exposição foi a maior retrospectiva da obra da artista realizada até hoje, organizada também pela historiadora Aracy Amaral. A exposição aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ambas em 1969 (AMARAL, 2010). No catálogo *Raisonné* da artista foram referenciadas 634 obras para a exposição do Rio de Janeiro e 635 para a de São Paulo, entre desenhos, pinturas e esculturas (BASE 7, 2008).

), fundador do Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que a obra da artista despertou maior interesse do mercado de arte e colecionadores. A partir de então, segundo Amaral (2010), os trabalhos mais importantes de Tarsila da década de 20 começaram a ser negociados em ritmo bastante acelerado.

Acreditamos ainda que não somente as obras da própria artista passaram a ter mais visibilidade, mas aumentaram as publicações sobre Tarsila do Amaral. A começar pela própria reedição de Tarsila: sua obra e seu tempo (AMARAL, 2010) em intervalos menores de tempo, em 2003 e 2010 e a publicação de outras obras como Tarsila do Amaral: a modernista (GOTLIB, 2012) da doutora em letras Nádia Battella Gotlib em 1997, reeditada em 2000, 2003 e 2012.

A obra de Gotlib (2012) foi outra importante referência para a elaboração do presente capítulo, com uma abordagem que busca examinar aspectos da personalidade artística de Tarsila em meio a uma vida cultural intensa. Na apresentação de seu livro, Gotlib (2012) descreveu Tarsila como uma mulher firme nos seus propósitos, porém sempre inquieta e à procura de novos objetos e modos de expressão. A autora ainda afirmou abordar o trabalho de Tarsila sob o ponto de vista de vários outros artistas, seja por meio de “poemas, manifestos, desenhos, pinturas, memórias, narrativas em prosa” (GOTLIB, 2012:11), privilegiando, sobretudo, a década de 1920. Gotlib (2012) diferencia o seu trabalho do trabalho de Amaral (2010):

Não desenvolvo, pois, estudo específico da pintura e desenho da artista, que já conta, entre tantos pronunciamentos críticos, com a substancial e pioneira obra de Aracy A. Amaral, tal como *Tarsila: sua obra e seu tempo*, em dois volumes. [...] considero, agora, a narrativa de vida de Tarsila do Amaral inserida num contexto de cultura registrado, em grande parte, pela própria Tarsila – em memórias, entrevistas, depoimentos, cartas, auto-retratos, desenhos feitos durante viagens –, para delinear como aí, nessas várias linguagens, pintou uma personalidade de mulher-artista (GOTLIB, 2012:11-12).

Essa abordagem nos foi fundamental para complementar a leitura da emblemática obra de Amaral (2010). Assim como Gotlib (2012), não temos a pretensão de ir além do que a historiadora estudou sobre Tarsila do Amaral em seu tempo histórico. O que desejamos é fazer outra abordagem desse

universo, tomando vida e obra de Tarsila como objetos de memória, isto é, como elementos do passado que são referenciados e representados em novas produções culturais, cada qual com sua finalidade no presente.

A obra *Tarsila cronista*, de Amaral (2001a), trouxe-nos também relevantes produções não iconográficas da pintora e que, assim como a obra de Gotlib (2012), nos ofereceu uma outra visão de quem foi Tarsila do Amaral. Segundo Amaral (2010), *Tarsila Cronista* nasceu da iniciativa de selecionar crônicas escritas pela artista com o objetivo de “mostrar outra faceta de sua personalidade: sua cultura, sua curiosidade intelectual, seu humanismo” (AMARAL, 2010, p. 9). A historiadora apresentou nessa obra uma coletânea de crônicas publicadas com regularidade no *Diário de S. Paulo* e, eventualmente em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, entre 1936 e 1956. Na introdução ao livro, Amaral (2001a) ressaltou a grande contribuição desses textos para pesquisadores interessados não somente na pintora, mas em desvendar os aspectos vividos por modernistas brasileiros e estrangeiros:

Por meio de suas crônicas ressalta, sobretudo, sua capacidade de recordar com nostalgia e com precisão os momentos mais marcantes dos anos 20, de sua formação como pintora, relatos hoje precisos para quem deseja ver revelados aspectos da vida dos modernistas brasileiros (AMARAL, 2001a, p. 13).

Finalmente essa seleção revela, ao mesmo tempo, o quanto de autobiográfico ou confessional é perceptível em trechos de suas crônicas: não apenas pelo caráter rememorativo de seus melhores anos em Paris, como na recordação de fatos relativamente ou pouco conhecidos. (AMARAL, 2001a, p. 42-43).

Nesse sentido, as crônicas, quase em sua maioria baseadas em vivências de Tarsila com artistas da vanguarda parisiense, são testemunhos da íntima relação que a pintora estabeleceu com o universo artístico que a envolveu, principalmente durante a década de 1920, que influenciou o seu modo de pintar, se vestir e se comportar. Ao mesmo tempo, as crônicas não evidenciaram a artista em primeiro plano. Tarsila manteve sua posição como cronista, revelando uma postura mais retraída, quase anulando sua importante figura de projeção internacional no cenário das artes modernas brasileiras (AMARAL, 2001a).

Em 2008, a doutora em literatura Laura Taddei Brandini publicou um livro intitulado *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral* (BRANDINI,

2008) que veio complementar a obra de Tarsila do Amaral (2001a). Brandini (2008) disponibilizou não somente uma coletânea, mas tentou reunir todas as crônicas e textos publicados pela artista, além de alguns manuscritos. Essa obra também nos foi fundamental para termos acesso a textos de época publicados em jornais, revistas e catálogos de exposições.

Outra fonte de consulta foram as correspondências que Tarsila trocou com familiares, amigos e namorados. As cartas, segundo Amaral (2001b), eram um meio comum de comunicação utilizado pelos modernistas para manterem-se atualizados dos acontecimentos artísticos e pessoais quando em viagens. Os correspondentes esperavam receber longas e minuciosas cartas, fazendo circular as novidades entre continentes e cidades. Por esse motivo, esses documentos foram relevantes fontes de informação sobre as relações que a artista mantinha durante suas viagens com aqueles que se encontravam distantes.

Em *Tarsila: sua obra e seu tempo* (AMARAL, 2010), consultamos algumas correspondências trocadas com familiares, amigos e Oswald de Andrade (1890-1954), seu segundo marido. Em *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (AMARAL, 2001a) tivemos acesso àquelas entre a artista e o seu amigo Mário de Andrade (1893-1945). Já em *Aí vai meu coração* (MARTINS, 2010) consultamos as cartas entre Tarsila do Amaral e Luís Martins (1907-1981), jornalista, escritor e último companheiro da artista por mais de 18 anos.

Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral, foi organizada por Amaral (2001b), a partir do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e do Arquivo Thales do Amaral. Não foram muitas as correspondências trocadas entre Mário e Tarsila, perfazendo um total de vinte e nove¹⁷, incluindo cartas longas e rápidas, bilhetes, telegrama, cartões. Para o nosso trabalho, selecionamos apenas alguns trechos dessas correspondências que revelavam a importância de Tarsila para Mario de Andrade e para o ambiente artístico de vanguarda que se desenvolvia entre os brasileiros, tanto no Brasil quanto no exterior.

¹⁷ Foram doze correspondências (cartões, cartas rápidas e bilhetes) de Tarsila do Amaral para Mário de Andrade e dezessete de Mário para Tarsila (quinze cartas longas, um bilhete e um telegrama) (AMARAL, 2001b).

A obra, *Aí vai meu coração* foi organizada por Ana Luisa Martins (MARTINS, 2010), filha de Anna Maria Martins (1924-) e Luís Martins (1907-1981)¹⁸, e nos ofereceu, além das cartas, trechos do livro de memórias do pai, *Um bom sujeito* (MARTINS, 1983) e algumas das crônicas de Luís publicadas no jornal Estado de S. Paulo. Por meio desses textos de época, obtivemos preciosas informações sobre a artista, entre 1934 e sua morte, um período em que ela ficou menos evidente no cenário das artes brasileiras.

O estudo da historiadora Marta Rosseti Batista (BATISTA, 2012), intitulado *Os artistas brasileiros na Escola de Paris* também foi importante para acrescentar informações sobre Tarsila do Amaral (1886-1973) que não havíamos encontrado nas demais obras consultadas. Apesar de não ser um livro dedicado somente à artista, essa obra nos serviu de base para contextualizar o período em que ela viveu em Paris, na década de 1920, fundamental para a formação artística da pintora brasileira.

Por fim, não poderíamos deixar de mencionar que o acesso à obra de Tarsila tornou-se ainda mais facilitado com a finalização do seu catálogo *raisonné* em 2008 (BASE 7, 2008). O projeto teve patrocínio da Petrobrás e foi executado pela Base 7 Projetos Culturais, em parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, recebendo ainda a colaboração da historiadora Aracy Amaral (1930-). O resultado do trabalho foi disponibilizado em versão impressa, *website* e CD-ROM (BASE 7, 2015). Segundo Base 7(2008)¹⁹ o catálogo disponibilizou para a consulta 2.132 obras da artista classificadas em pinturas, aquarelas e guaches, desenhos, ilustrações e estudos de ilustrações, decalques, gravuras e esculturas.

Com todas essas contribuições, podemos afirmar que Tarsila do Amaral (1886-1973) está entre as artistas brasileiras que possuem seus acervos mais organizados e disponíveis a ser consultado pelo público. Ciente de que existem mais acervos e documentos sobre a artista, optamos por essa seleção de obras como subsídios para apresentar ao nosso leitor quem foi Tarsila do Amaral e como, em sua época, ela construiu sua imagem e sua obra, nos

¹⁸ Luís Martins foi um jornalista e escritor com quem Tarsila do Amaral viveu um romance entre os anos de 1933 e 1951. Após o término do seu relacionamento com Tarsila casou-se com Anna Maria, filha de Lúcia e prima de Tarsila, em 1952.

¹⁹ Informação coletada no texto Projeto Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral Disponível em O Projeto do Catálogo *Raisonné* (BASE 7, 2008). Acesso em: 15 dez. 2013.

deixando um importante legado. Acreditamos, assim como Amaral (2010, p.10), que “no caso de Tarsila, a dificuldade não está na falta de material, mas na sua seleção.” Por isso, o nosso objetivo não foi realizar uma biografia da artista, trazendo o máximo de informação sobre sua vida e obra, mas sim organizar uma narrativa em que fossem retomados testemunhos históricos produzidos durante a sua vida (depoimentos, cartas, crônicas, fotos, pinturas) que se tornaram herança para nós.

1.1 Tarsila do Amaral: mulher e artista de seu tempo

Tarsila do Amaral nasceu no final do século XIX, 1886, em Capivari, São Paulo. Passou a infância em fazendas de café, contaminada pela cultura francesa. Viajou pela primeira vez para a Europa com apenas 16 anos (1902), morando dois anos em Barcelona. Dos 18 anos (1904) aos 33 anos (1919), Tarsila viveu sua juventude no Brasil, nove anos casada, na fazenda de seus pais e sete anos, já separada, em São Paulo, onde frequentou aulas de escultura, desenho e pintura. Com 34 anos (1920) mudou-se para Paris para estudar pintura. Em uma idade madura, durante toda a década de 20, Tarsila dividiu seu tempo entre o Brasil e a Europa (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012).

As principais experiências para sua formação artística aconteceram em São Paulo e Paris, nas décadas de 1910, 1920 e 1930. No entanto, Tarsila não restringiu suas vivências a essas duas cidades. Sua curiosidade e aliada à ajuda financeira da família sempre a impulsionaram a descortinar lugares novos, o que a fez alçar vôos para conhecer o mundo. No decorrer dessas três décadas, a artista visitou vários países da Europa, América Latina, Oriente Médio, União Soviética, capitais e cidades do interior do Brasil, principalmente do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. As viagens começaram a cessar na década de 1930, quando sua família, empobrecida pela crise do café, não mais pôde sustentá-la (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012).

Tarsila do Amaral era vista, desde nova, como uma mulher pouco comum. Escolhas ousadas favoreceram a construção dessa imagem. Nas duas primeiras décadas do século XX, quando optou por uma viagem exótica como lua de mel, desfez seu casamento arranjado pela família e investiu em um universo artístico composto majoritariamente por homens. Nas duas décadas

seguintes, 1920 e 1930, sua personalidade ousada tornou-se mais evidente. Durante esse período, Tarsila realizou várias viagens ao redor do mundo, intensificou seu aprendizado na pintura, produziu suas principais obras e viveu três significativos romances, com o literato Oswald de Andrade (1890-1954), entre 1923-1929, com o médico psiquiatra Osório César (1895-1979), entre 1931 e 1933, e com o jornalista e escritor Luís Martins (1907-1981), entre 1933 e 1951, seu romance mais longo (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012).

Com a crise financeira brasileira, após a queda da bolsa de Nova Iorque, Tarsila conviveu com a falta de recursos. A partir da década de 1930 até a sua morte, em 1973, ela precisou trabalhar para se sustentar. A artista foi cronista no Diário de São Paulo entre 1936 e 1956, recebeu encomendas de ilustrações para livros e retratos, além de vender quadros de seu acervo pessoal e sua fazenda Santa Tereza do Alto (MARTINS, 2001). Foi apenas no final da década de 1960, bem próximo da sua morte, que sua obra começou a ser reconvocada no cenário das artes brasileiras, momento em que buscava-se uma revisão do movimento modernista. Em 1969, aconteceu sua maior retrospectiva, com mais de seiscentas obras (AMARAL, 1969) e, em 1995, sua principal obra, *Abaporu* (1928), foi vendida por um preço recorde pago a uma obra brasileira, o que chamou a atenção do mercado das artes para o seu legado artístico (AMARAL, 2010).

Na segunda década do século XXI, passados mais de quarenta anos de sua morte, Tarsila preserva o título de musa²⁰ do modernismo brasileiro, deixando um legado que é constantemente acessado pelo grande público. Seleccionamos, nesse capítulo, alguns elementos da vida e obra de Tarsila do Amaral para termos uma noção de quem foi essa mulher e artista brasileira em seu tempo histórico e de como foi, ao longo de sua vida, sendo construído o seu legado.

²⁰ Esse título foi dado por Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) no poema *Brasil/Tarsila* publicado pela primeira vez em 1973, ano de sua morte (ANDRADE, 1976).

1.1.1 Da Fazenda à Academia (1904-1922)

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 de meus 40 gatos que me faziam festa (AMARAL, 1950, p.727).

Assim Tarsila iniciava seu texto Confissão geral, publicado em 1950, no catálogo da exposição retrospectiva Tarsila 1918-1950, que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sem dúvida, ela não poderia deixar de falar de sua infância em uma retrospectiva de sua carreira, uma vez que retomou, em vários momentos de sua vida, as lembranças dessa fase de sua vida, representando-as em diversos textos e obras. Por esse motivo, as principais referências consultadas²¹ sempre destacam essa fase da vida da pintora.

A infância da pintora passou-se nas fazendas de São Bernardo, perto de Capivari, e Santa Tereza do Alto, em Monte Serrat, interior de São Paulo. De família bem sucedida,²² ligada à produção de café, Tarsila recebeu uma educação tradicional, com grande influência dos hábitos culturais franceses, característica comum aos fazendeiros prósperos adeptos de novas ideias (AMARAL, 2010).

De acordo com Amaral (2010), nesse ambiente da aristocracia rural paulista Tarsila, ao mesmo tempo em que convivia com as amas de leite, ouvia histórias de assombração e brincava livremente em contato com a paisagem rural, absorvendo os ares de mulher moderna ao ser influenciada pela cultura urbana francesa do início do século XX. Ainda na fazenda, teve oportunidade de aprender o francês como segunda língua, praticar piano, fazer sonetos, além de usar utensílios, perfumes e vestidos feitos com tecidos importados da

²¹ Os estudos de AMARAL (2010) e GOTLIB (2012), além de diversos textos dos catálogos das exposições em 1950-51 e 1969, publicados em revistas e crônicas da artista, disponíveis em BRANDINI (2008), AMARAL (2010), AMARAL (2001a) e AMARAL (1969).

²² Tarsila do Amaral era filha de José Estanislau do Amaral Filho e D. Lygia Dias de Aguiar, neta de José Estanislau do Amaral, conhecido como o milionário (AMARAL, 2010).

França, país que lhe era mais próximo culturalmente que a capital do Brasil, Rio de Janeiro.

O relato da própria Tarsila do Amaral, em novembro de 1946, na Revista Acadêmica, expressava as saudades da “França, eterna França...” (AMARAL, 1946, p. 725-726) que existia em sua infância, em contraste com o ambiente rural. Nesse depoimento, a artista contou que após passar horas brincando “como cabrita selvagem, saltando daqui pr’ali entre rochas e cactos”, encontrava a mãe “tocando Couperin ou Dandrieu”. No almoço, seu pai “servia-se de um bom Château-Laffite, um Lormont ou um Chablis”, sua mãe e as crianças tomavam “água de Vichy Hôpital ou Célestin” (AMARAL, 1946, p.725).

Nesse relato, Tarsila ainda mencionou as influências literárias que chegavam à fazenda: “sabia então que existia um Voltaire, que existia um Victor Hugo, um Alfred de Musset e toda a coleção de poetas e romancistas franceses que eu via carinhosamente encadernados na vasta biblioteca” (AMARAL, 1946, p. 725). Comentou também dos objetos importados, como a charmosa caixinha de música de vidro de meio metro de comprimento, perfumes, sabonetes, dentifrício, dentre outros. Na fazenda, “tudo respirava França” (AMARAL, 1946, p. 726), segundo suas recordações.

Apesar de ser um relato das lembranças da França em sua vida, Tarsila não se esqueceu de expressar a necessidade que sentia de explorar as paisagens ao redor da fazenda: “então a minha cabritice revoltava-se porque eu queria era saltar pelas pedras ou procurar maracujá no mato próximo” (AMARAL, 1946, p. 726). Fato que também pode ser percebido pelos elementos das paisagens de sua infância que reaparecem em várias obras, principalmente nos quadros da década de 1920, sempre recriados em imagens de cactos delgados ou carnudos, quase monstruosos, e pedras arredondadas ou ovaladas (GOTLIB, 2012).

Tarsila relatou ainda no texto Confissão Geral de 1950 sua experiência ao sair do ambiente rural para estudar em duas importantes cidades: São Paulo e Barcelona. Em 1898, com apenas 12 anos, a menina foi para São Paulo estudar no Colégio Santana e, em seguida, como interna do tradicional colégio Sion (GOTLIB, 2012; AMARAL, 2010). Em 1902, fez sua primeira viagem internacional para completar seus estudos no Colégio Sacré-Coeur em Barcelona, onde realizou sua primeira obra, uma cópia do Sagrado Coração de

Jesus,²³ em 1904 (FIG. 1). Nessa oportunidade, antes de retornar ao Brasil conheceu, em passeio junto à família, a cidade que seria seu importante berço artístico: Paris.

Logo após seu regresso ao Brasil, em 1904, Tarsila casou-se, de acordo com o interesse da família, com o primo de sua mãe, André Teixeira Pinto (AMARAL, 2010). Sua lua de mel foi uma ousada viagem à Argentina e Chile. Segundo descrições de Gotlib (2012) e Amaral (2010), uma aventura extravagante para a época: o casal vai até a Argentina de navio, de lá cruza os Andes para chegar ao Chile, trajeto feito em um mês, utilizando trem e lombo de burro como meio de transporte. Em Santiago e Valparaíso no Chile, apreciam a beleza das montanhas, voltando em seguida pelo mesmo trajeto ao Brasil.

Tarsila e o marido vão morar em fazendas de seu pai, período em que nasceu Dulce (1906-1966), sua única filha. Entretanto, de acordo com Amaral (2010), pouco tempo depois, o desnível cultural foi uma das causas do precoce término dessa união arranjada. O depoimento da sobrinha de Tarsila, Maria de Lourdes do Amaral Faccio, em Gotlib (2012:35), confirma essa diferença entre o casal, apontando André Teixeira como “[...] um homem sério, levava tudo a sério, não gostava de arte. Tarsila queria continuar estudando arte, mas ele não queria saber.” Na visão de outra historiadora, Marta Rosseti Batista, separar-se do marido naquela época foi o primeiro gesto de independência e coragem de Tarsila (BATISTA, 2012).

Por essas atitudes e situações nas duas primeiras décadas do século XX, segundo Amaral (2010), Tarsila transitava entre dois polos: um tradicionalista e outro progressista. Ao mesmo tempo em que vivia em ambiente tranquilo e tradicional da fazenda, ela tinha curiosidade por aquilo que lhe era novo:²⁴

À doçura da tranquilidade da seda próxima ao terreiro contrapõe-se a curiosidade pelo atual. Entre a fazenda patriarcal e a casa de São Paulo. Entre as lendas ouvidas na infância das pretas velhas e o desenvolvimento paulista (AMARAL, 2010, p. 26).

²³ Essa obra foi a Leilão em 25/06/2013 com lance mínimo de 1 milhão de reais (XAVIER, 2013).

²⁴ A curiosidade voltava-se para as novidades de utensílios e objetos que chegavam da França não sendo ainda um interesse pelas novidades artísticas.

Amaral ainda reforça: “quase como num tríptico, podemos reunir as três sensações mais fortes dos primeiros anos de vida: a paisagem, a fazenda e a França” (AMARAL, 2010, p.34). Complementando, logo em seguida: “mas, entre a fazenda e a França, uma outra imagem se levanta, embaçada, embora: é São Paulo” (AMARAL, 2010, p.37).

Compreendemos a visão ainda embaçada de São Paulo, pelo fato de que Tarsila, até o início da década de 1920, não ter vislumbrado o movimento da arte moderna que surgia na capital paulista. Nas duas primeiras décadas do século XX, as vivências na cidade foram apenas da menina em sua primeira comunhão, nos colégios tradicionais, frequentando a casa do avô e, a partir de meados da década de 1910, da mulher já madura, separada do marido, iniciando seu aprendizado como pintora acadêmica.

Segundo Gotlib (2012), Tarsila sofreu muito preconceito após o término de seu casamento dentro e fora da família, o que a estimulou a ficar mais em São Paulo e dedicar-se ao aprendizado das artes. O interesse pela pintura, despertado em Barcelona, não se desfez durante os anos na fazenda. Tarsila, em exercícios autodidatas, continuava realizando cópias de obras de arte. A Samaritana, de 1911, (FIG. 2) foi uma dessas obras que pintou em São Paulo (AMARAL, 2010). Entretanto, foi apenas em 1916, com trinta anos de idade, que iniciou seu aprendizado com orientação de um professor, como explica no texto Confissão geral de 1950:

Em 1917 comecei a desenhar do natural com Pedro Alexandrino: modelos de gesso, flores, frutas, tímidas paisagens. No ano seguinte pintei a óleo um quadrinho onde se vê um fundo de quintal com a entrada de meu ateliê banhado de sol – hélas! bem pouco sol. (AMARAL, 1950, p.727).

Em São Paulo Tarsila iniciou, em 1916, aulas de escultura com William Zadig (1884-1952) e Mantovani²⁵ e, em 1917, de pintura e desenho com Pedro Alexandrino (1856-1942) (AMARAL, 2010). Ao seu primeiro professor de pintura, Tarsila, em 1936, dedicou uma crônica, Pedro Alexandrino, publicada em 17.11.1936, no Diário de S. Paulo (AMARAL, 1936). Apesar de revelar sua experiência acadêmica, anterior ao cubismo da década de 1920, essa crônica

²⁵ Não foram encontradas referências das datas de nascimento e morte desse professor de Tarsila.

foi publicada após outras três que dedicara a seus mestres cubistas Fernand Léger, André Lhote e Albert Gleizes, já em Paris (AMARAL, 1936). Este fato evidencia a preferência de Tarsila em relatar sua experiência no aprendizado cubista, deixando o seu passado como pintora acadêmica em segundo plano.

Pintor de natureza morta, paisagens e figuras, Alexandrino, segundo Tarsila, demonstrava respeito, mesmo ela tendo se desviado dos seus ensinamentos. Ao final do texto, a pintora ainda fez uma avaliação de si própria, julgando positivamente seu aprendizado com esse professor:

Revejo também com alegria uma paisagenzinha agradável, bem luminosa, que o mestre guarda há muitos anos como lembrança de uma aluna: essa paisagem é minha. Por que teria eu o esnobismo, como muitos artistas de repudiar sistematicamente os próprios trabalhos antigos, pelo fato de mudar de orientação artística? Achei agradável a minha paisagem, julgando-a como uma pessoa estranha porque já não me lembrava mais dessa tela e foi assim que vi como o fator tempo é precioso para um julgamento dessa natureza, desligando o autor do seu trabalho. A autocrítica é então serena e justa (AMARAL, 1936, p.104).

Tarsila evidenciou, nessa crônica, a aceitação de seu passado na arte acadêmica, compreendendo que todas as fases de seu aprendizado foram significativas para atingir sua maturidade como pintora com expressão própria. Esse distanciamento que disse ter de sua obra, em 1936, analisando-a como se fosse de outra pessoa, foi o que permitiu a ela conseguir, sem o calor dos anos de 1920, entender a importância de seus primeiros trabalhos como pintora acadêmica. Sob orientação de Pedro Alexandrino, Tarsila montou seu ateliê em São Paulo à rua Vitória, algo ainda pouco comum para a época, sendo um dos primeiros ateliês de artistas da cidade.

Em 1917, mesmo seguindo tendências artísticas conservadoras, Tarsila visitou a exposição individual de Anita Malfatti (1889-1964), considerada a primeira mostra de arte moderna de uma artista brasileira. Apesar de manter contato com Anita, que passou também a ter aulas com Pedro Alexandrino, Tarsila conservou seus primeiros anos de aprendizado na linha acadêmica, não se interessando pela revolução artística vinda da Europa. *Natureza-morta* (1918) (FIG. 3) e *Meu ateliê* (1918) (FIG. 4) foram obras pintadas nesse período (AMARAL, 2010). Entretanto, o laço de amizade entre as duas artistas foi essencial para manter Tarsila a par das novidades no Brasil na ocasião da

preparação e da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, durante o período em que esteve em Paris (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012).

Segundo Amaral (2010), Tarsila fazia parte da geração que antecedeu a primeira guerra mundial (1914-1918), que vivia o momento da busca pela afirmação de um país republicano. Os movimentos de renovação de pensamento vinham tanto da aristocracia rural, da qual Tarsila fazia parte, quanto da alta burguesia de outro modernista, Oswald de Andrade (1890-1954), parcelas da população que já usufruíam da ascensão social e almejavam vivenciar as novidades advindas de um mundo moderno. No entanto, dentro do grupo da elite paulista, no que tange à arte, havia divergências de preferências entre o academicismo e o movimento de vanguarda que chegava da Europa (AMARAL, 2010).

Mesmo não sendo amplamente aceito pela sociedade, o movimento das artes modernas paulista estava intimamente integrado ao apogeu econômico da primeira república e à industrialização do país, em consequência da ascensão econômica provocada pela primeira guerra mundial e do enriquecimento das lavouras de café. Em decorrência disso, a capital paulista desenvolveu-se intensamente, no início do século XX. Como comenta Roger Bastide *apud* Amaral (2010, p.65): “É o grito triunfante de São Paulo enriquecido pelo café, que joga fora a carapaça velha e provinciana para aparecer em seu aspecto de grande metrópole, rival de Paris, de Londres, de Nova Iorque.”

Tarsila encontrava-se bem no interior desse turbilhão de forças econômicas, culturais e sociais, com acesso privilegiado às melhores oportunidades para uma excelente educação artística. As viagens para o exterior eram um hábito comum entre os artistas abastados que buscavam aprimorar seus estudos. Foi por meio do incentivo do musicista Souza Lima (1898-1982), amigo da família (AMARAL, 2010), que Tarsila decidiu embarcar para Paris, em 1920, iniciando assim uma nova etapa de muitas realizações pessoais e culturais. Antes de viajar, porém, aprendeu a usar tintas puras com George Elpons (1865-1939), técnica comum aos impressionistas. Velho Barbado (1920) (FIG. 5), foi um pastel realizado sob orientação desse professor, para quem Tarsila alugou o seu ateliê à rua vitória antes de partir para Paris.

Antes dessa viagem à Europa, em 1920, eu havia frequentado em São Paulo durante uns dois meses, o curso de pintura do professor Elpons, importador do impressionismo para o Brasil. Elpons me fez um grande bem: sob seus conselhos eu aboli da minha palheta as cores terrosas de Pedro Alexandrino (AMARAL, 1950, p. 728).

A década de 1920 foi o período em que a pintura de Tarsila mais se transformou, indo do academicismo ao auge da pintura pau-brasil e da antropofagia. Segundo Batista (2012), em dez anos, Tarsila fez cinco ou seis estadias em Paris. Na primeira e mais longa, de junho de 1920 a junho de 1922, a artista ainda dedicou-se à pintura acadêmica: “em Paris, a conselho de Pedro Alexandrino, procurava a Academia Julian e depois o ateliê de Émile Renard, *hords-concours* do Salão dos Artistas Franceses. [...] Na Academia Julian meus estudos eram tidos como avançados” (AMARAL, 1950, p.727-728). Após o novo aprendizado realizou muitas obras, dentre elas Autorretrato com flor vermelha (1922) (FIG. 6), A Espanhola (1922) (FIG. 7) e Figura (O passaporte) (1922) (FIG. 8) (BASE 7, 2008). Essa última obra, segundo Amaral (2010), recebeu o apelido de passaporte por ter sido aquela que lhe proporcionara ingressar no *Salon de La Societé des Artistis Français* de 1922.

Segundo Batista (2010), apesar de manter seu aprendizado acadêmico, durante esses dois anos em que esteve em Paris, Tarsila procurou participar de salões de arte não só acadêmica, estabelecendo contato com obras dadaístas no salão de Outono de 1920 e lendo sobre o futurismo. Durante esse período, a pintora manteve contato com Anita Malfatti por meio de correspondências e conviveu com artistas brasileiros, reencontrando-se com Souza Lima (1898-1982) com quem frequentava concertos e balés e Angelina Agostini (1888-1973), com a qual estabeleceu uma forte amizade que se estendeu durante toda a década de 1920. Em carta de 26 de outubro de 1920 a Anita, Tarsila dava notícias sobre o que aprendia e vivenciava em Paris. Pelo seu relato, percebemos que era uma aluna dedicada e, no entanto, seu contato com a arte moderna ainda acontecia superficialmente, não compreendendo de fato o que ela pretendia provocar:

Estou te escrevendo aqui da Academia Julian. Venho todas as manhãs. Estou trabalhando num 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. Já estive no 'Grand Palais', no salão de Outono: olha Anita, quase tudo tende para o cubismo ou futurismo. [...] Muita natureza morta, mas daquelas ousadas em cores gigantes e forma descuidada. Muita paisagem impressionista, outras dadaístas. Conheces, certamente, o Dadaísmo. Eu, porém, vim conhecê-lo agora. Esta nova escola, da palavra 'dada' que em francês significa, na linguagem infantil, cavalo, tem por fim pintar com grande simplicidade e mesmo ingenuidade (AMARAL, 2010, p.48-50).

Durante a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, a artista ainda estava em Paris. Mas, ao regressar ao Brasil conheceu, por intermédio de Anita, um grupo de modernistas paulistas com o qual estabeleceu encontros em seu ateliê na rua Vitória, em São Paulo, o mesmo onde teve aulas com o professor Alexandrino. Tarsila, em Confissão Geral, falava da importância desse encontro para sua carreira:

Para esse ateliê da Rua Vitória, convergiria [...] em 1922, três meses após a Semana de Arte Moderna, todo o grupo modernista, inclusive Graça Aranha. Formou-se ali o Grupo dos Cinco, com Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e eu. Parecíamos uns doidos em disparada por toda a parte no Cadillac de Oswald, numa alegria delirante, à conquista do mundo para renová-lo. Era a Paulicéia desvairada em ação. [...]. Parece mentira... mas foi no Brasil que tomei contato com a arte moderna (o mesmo se deu, aliás, com Graça Aranha) e, estimulada pelos meus amigos, pintei alguns quadros onde a minha exaltação se comprazia na violência do colorido (AMARAL, 1950, p.728-729)

O encontro com os modernistas não envolveu apenas interesses culturais e artísticos. Tarsila do Amaral despertou também muita admiração pela sua beleza e simpatia. Segundo depoimento de Menotti Del Picchia a Amaral (2010) ele foi “o único que por ela não se apaixonara, porque todos, todos, todos ficavam atraídos pela sua presença envolvente, o que causava em Oswald um ciúme terrível a ponto de nos bombardear com bilhetinhos [...]” (AMARAL, 2010, p.77).

Nessa época, Anita fez um desenho (FIG. 9) em homenagem aos encontros dos modernistas que aconteciam no segundo semestre de 1922. Tarsila e Anita, cada uma, retrataram as margaridas presenteadas por Mário de Andrade à primeira, em seu Ateliê da Rua Vitória (Fig. 10 e 11). Tarsila pintou também retratos de seus amigos modernistas, Mário de Andrade e Oswald de Andrade (FIG. 12 e 13). Nessas obras, como observou a pintora, desabrochavam as cores vivas, trazendo mais luminosidade a seus quadros.

Pode-se dizer que esse encontro de modernistas brasileiros foi um ponto de virada para a vida e obra de Tarsila do Amaral, o impulso que faltava para desbravar as novas tendências da arte moderna. Nem a influência da cultura francesa nas fazendas do pai, nem as anteriores estadias nas grandes metrópoles, São Paulo e Paris, foram suficientes para que Tarsila abrisse a sua visão para a arte moderna. Mas foi o convívio com esse grupo de artistas, em São Paulo, ainda sob os efeitos da Semana de Arte Moderna de 1922, que entusiasmou Tarsila a voltar a Paris em busca de novos ensinamentos. Em 20.11.1922, Tarsila escrevia a Mário de Andrade sobre suas expectativas para começar uma nova fase de sua pintura: “estou imbuída de entusiasmo artístico! Chegando a Paris vou trabalhar de verdade” (AMARAL, 2001a, p. 51).

A produção artística dessa fase da vida de Tarsila é representada pelo Mural 1 – Da Fazenda à Academia (1904-1922), momento em que Tarsila estava se descobrindo como pintora. O mural apresenta-se como um recorte visual que inclui exemplares dos exercícios autodidatas (FIG. 1 e FIG. 2), do seu aprendizado com mestres acadêmicos em São Paulo (FIG. 3, FIG. 4 e FIG. 5) e Paris (FIG. 6, FIG. 7 e FIG. 8) e de obras feitas a partir de sua aproximação com artistas da vanguarda artística paulistana (FIG. 9, FIG. 10, FIG. 11 e FIG. 12), ainda sem receber lições cubistas. Nota-se que as últimas obras possuem figuras mais difusas, semelhantes às dos pintores impressionistas. Acrescentamos duas produções de Anita Malfati (FIG. 9 e FIG. 11) ao mural com a finalidade de compor o cenário que Tarsila vivia no final do ano de 1922. Tarsila e Anita eram as únicas mulheres do movimento moderno paulista que, naquele momento, se interessavam em desbravar a arte moderna.



FIGURA 1



FIGURA 2



FIGURA 3



FIGURA 4



FIGURA 5

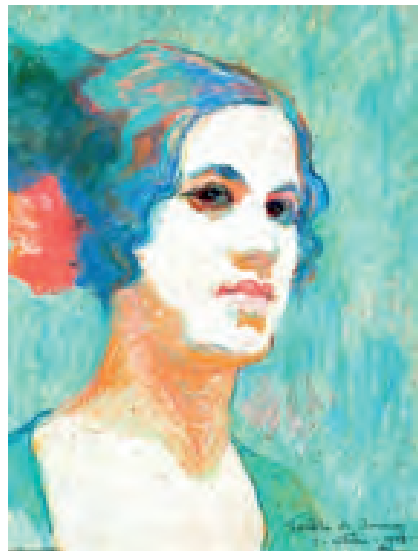


FIGURA 6



FIGURA 7



FIGURA 8



FIGURA 9



FIGURA 10



FIGURA 11



FIGURA 12



FIGURA 13

LEGENDA

FIGURA 1: Sagrado Coração de Jesus, 1904, óleo sobre tela, 101,8 x 76 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 2: A Samaritana, 1911, óleo sobre tela, 75 x 44 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 3: Natureza-morta, 1918, óleo sobre tela, 53 x 63 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 4: Meu ateliê, 1920, óleo sobre tela, 34 x 26 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 5: Velho Barbado, 1920, pastel sobre papel, 47,5 x 41,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 6: Autorretrato com flor vermelha, 1922, pastel sobre papel, 39 x 29 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 7: A Espanhola, 1922, óleo sobre tela, 92,4 x 75,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 8: Figura (O passaporte), 1922, óleo sobre tela, 61 x 50 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 9: O grupo dos cinco, 1922. Desenho de Anita Malfatti.
Fonte: GOTLIB (2012:61)

FIGURA 10: As margaridas de Mario, 1922, óleo sobre tela, 100 x 96 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 11: As margaridas de Mario, 1922. Pintura Anita Malfatti.
Fonte: AMARAL (2001b: 44)

FIGURA 12: Retrato de Mário de Andrade, 1922, óleo sobre tela, 53 x 44 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 13: Retrato de Oswald de Andrade, 1922, óleo sobre tela, 51 x 42 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

1.1.2 Do Cubismo ao Pau-Brasil (1923-1927)

“Depois de seis meses de permanência em São Paulo, voltei a Paris e o ano de 1923 foi o mais importante na minha carreira artística” (AMARAL, 1950, p. 728). Assim, Tarsila iniciava seu relato em Confissão geral, sobre o primeiro ano de aprendizado cubista. Momento agitado, de muitas descobertas, que foram fundamentais para a consolidação de sua pintura nos anos seguintes.

Tarsila embarcou com sua filha Dulce e quatro sobrinhos, em fins de 1922, rumo à Europa, agora com um novo olhar recebendo, um mês após, a companhia de Oswald de Andrade, que havia se encantado com a artista durante os encontros do grupo modernista (AMARAL, 2010). Tarsila, entretanto, deixava saudades a outro admirador, Mário de Andrade (1893-1945), que chegou a compará-la, em carta datada de 11.01.1923, pouco tempo após sua partida, à deusa greco-romana Nêmesis, responsável por trazer equilíbrio, inimiga dos excessos. Quando Tarsila estava por perto Mário alegava ser feliz, confiante e corajoso. Após a partida da amiga, Mário reclamava sentir-se cansado, desolado e doente. Foi nesse momento de debilidade que Mário fez a associação entre Tarsila e Nêmesis.

Mas será mesmo Nêmesis? Que és deusa, tenho certeza disso: pelo teu porte, pela tua inteligência, pela tua beleza. Mas a deusa que reprime o excesso dos prazeres? Não creio. Tua recordação só me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. A verdadeira, eterna Nêmesis, são as horas implacáveis que passam dia e noite, sol e escuridão. Estou nos meses de escuridão. Foi a fraqueza que me fez pensar que eras tu Nêmesis. Perdão. Estou a teus pés, de joelhos. Mais uma vez: perdão! (AMARAL, 2001b, p. 58).

De acordo com Batista (2012) essa segunda estadia da pintora em Paris na década de 1920, de dezembro de 1922 a dezembro de 1923 significou, principalmente, o período de aprendizado cubista e de contatos com a vanguarda parisiense.²⁶ Segundo Amaral (1998:40-42), para Tarsila e Oswald “as constantes viagens a Paris os colocaram em contato com a ‘modernidade’

²⁶ Após a chegada em Paris, Tarsila demorou alguns meses para ter aulas com um mestre cubista. De dezembro de 1922 a janeiro de 1923, ela se ocupou em providenciar a internação das crianças em um colégio, escolher seu apartamento-ateliê em Paris e realizar uma romântica viagem com Oswald a Portugal. Em fevereiro de 1923, Tarsila instalou-se definitivamente no seu primeiro ateliê na capital francesa, localizado à rua Hégésippe Moreau, nº 9 (AMARAL, 2010).

no sentido emprestado de Baudelaire, no cosmopolitismo e dandismo implícitos no viajar e na absorção do ritmo vertiginoso do viver 'moderno'."

Em 1923, com Oswald, Tarsila estabeleceu uma parceria afetiva e profissional que teve fundamental participação em sua afirmação como mulher e artista moderna. Foi ao lado do literato que a artista pintou suas principais obras e estabeleceu uma vida social intensa, com festas e eventos no meio artístico. Tarsila publicou, em 30.05.1943, no Diário de S. Paulo, a crônica Paris em que descreveu 1923 como "um dos mais belos anos da vida de Paris no meio de intelectualidade vanguardista" (AMARAL, 1943, p.532). Nesse momento ela, até então, não tinha participado da efervescência cultural que envolvia a arte moderna na capital francesa: "e dizer que essa Paris tão surpreendente não existia para mim um ano antes, quando então estudava pintura nas academias passadistas!" (AMARAL, 1943, p. 534).

Tarsila começou a ter lições com André Lhote (1885-1962) ao final do mês de março de 1923:²⁷ "estou trabalhando com um ótimo professor, um desses modernos: M. Lhote." (AMARAL, 2010, p. 98). Em Confissão geral, ela forneceu mais detalhes sobre o momento em que começou a ter contato com o mestre cubista e de como esse encontro acalmou sua alma ávida por absorver a arte que pairava nas ruas de Paris:

Ligada ainda ao impressionismo, procurei André Lhote. Um mundo novo se revelava ao meu espírito angustiado ante os quadros cubistas da Rue La Boétie que passei a frequentar. Lhote, como já tive ocasião de escrever, era o traço de união entre o classicismo e o modernismo. Seu desenho vigoroso, atualíssimo, se baseava em Rembrandt, em Michelangelo, nos mestres do passado. Era o que eu precisava como transição (AMARAL, 1950, p.728).

Na crônica A Escola de Lhote de 8.4.1936, Tarsila revelou um pouco da sua primeira experiência no aprendizado da arte moderna. Segundo a cronista, Lhote adotava princípios rígidos e traços bem definidos, e muitas vezes, era criticado pelo seu arcaísmo modernizado. De acordo com a aluna, ele conjugava a tendência realística à modernidade cubista em composições

²⁷ A partir de cartas trocadas com a família, percebemos que Tarsila encontrava-se ainda indecisa sobre o rumo que tomaria em Paris. Em, 19.03.1923, escreveu sobre sua intenção de realizar uma exposição em Buenos Aires por lhe aparentar opção melhor que o Brasil. Entretanto, pela mudança de planos informada à família, em 01.04.1923, deduziu-se que Tarsila começou a ter lições com André Lhote (1885-1962) ao final do mês de março de 1923 (AMARAL, 2010).

agradáveis, com efeitos de luz, ritmo e planos geométricos: “Lhote é o pintor dos retratos bonitos, profundamente humanos, da arte concreta, materialmente rica de cores e pastosidade, arte sensual para deleitar a vista e o tato” (AMARAL, 1936, p. 56).

Tarsila estagiou com Lhote por três meses, mas logo de início percebeu que aquela experiência mudaria muito sua forma de pintar: “com duas lições ganhei mais do que em dois anos” (AMARAL, 2010:98), escrevia à família em carta de 1.04.1923. Fato confirmado ao observarmos suas obras entre o final de 1922 e após o aprendizado com Lhote. Com o aprendizado de dois anos na Academie Julian e com Emile Renard, as pinturas apresentavam figuras difusas e leves, semelhantes às impressionistas, como pode ser observado em *Autorretrato com flor vermelha* (1922) (Fig. 6) e *Figura (O Passaporte)* (1922) (Fig. 8), dentre outras. Já aplicando as lições cubistas de Lhote, a imagem tornava-se mais nítida, com traços finos e contornos definidos. As obras *Manteau Rouge* (1923) (FIG 14), e *Retrato Azul* (1923) (FIG 15) nos mostram essa transformação.

Retrato Azul (1923) foi o retrato de Sergio Milliet (1898-1966), amigo que conheceu em 1923, em Paris, que se tornou também um admirador de sua beleza e crítico de sua arte. Em diferentes depoimentos ele registrou suas impressões sobre a arte e personalidade de Tarsila. No Catálogo da exposição de 1950, Milliet comentou sobre o seu retrato:

Data dessa época o *Retrato Azul* que fez de mim e caracteriza o momento de transição entre o impressionismo que ela abandonara, e o cubismo em que se demoraria demasiado, mas teria uma importância decisiva na continuação de sua obra (MILLIET, 1950, p.454).

Comparando ainda os dois autorretratos, *Autorretrato com flor vermelha* (1922) e *Manteau Rouge* (1923), percebemos que o ambiente de Paris possibilitou não somente a busca do conhecimento, contatos e eventos artísticos, mas uma mudança na aparência física de Tarsila, que passou a se preocupar em apresentar-se com uma imagem condizente com sua arte moderna. Segundo Batista (2012, p. 284-285), durante esse período, “Tarsila sofreu uma atualização cultural ampla – até mesmo física, construindo sua

imagem com o penteado puxado para trás, o guarda-roupa cuidadosamente escolhido.”

Manteau Rouge (1923) retratava essa imagem moderna tanto em sua aparência física quanto na sua maneira de pintar. A artista representou, aplicando as lições de Lhote, como ela se apresentava na ocasião do jantar oferecido pelo embaixador Souza Dantas (1876-1954) a Santos Dumont (1873-1932) em maio de 1923: vestida com um casaco (*manteau*) vermelho da famosa grife Jean Patou, com os cabelos presos para trás e batom vermelho (AMARAL, 2010).

Pelas cartas que escrevia à mãe, percebe-se que Tarsila admirava a moda francesa. Nelas, a artista relatava as roupas que usava nos encontros e o impacto que causava pela sua imagem, como na carta de 5.7.1923: “fui lindamente vestida por Patou, com um chapéu de 350 frs, muito lindo” (AMARAL, 2010, p.408). E ainda em outro encontro: “estreei o meu vestido amarelo de *chez* Patou. Parecia uma rainha. Todos os olhares convergiam para mim” (AMARAL, 2010, p. 408). Milliet confirmava em seu relato de 27.01.1962, publicado no Estado de S. Paulo, sobre a sensação que Tarsila causava nos locais por onde circulava nessa época em Paris:

Porque era uma das mulheres mais bonitas de Paris, essa ‘caipirinha’ de Mont Serrat. Lembro-me de certa noite em que, no Ballet des Champs Elysées, toda a plateia se voltou para vê-la entrar em seu camarote, com a negra cabeleira lisa descobrindo e valorizando o rosto e os brincos extravagantes quase tocando-lhe os ombros suavemente amorenados (MILLIET, 1962 *apud* GOTLIB, 2012, p.70).

Além da moda parisiense, Tarsila contagiava-se por outras novidades da cultura moderna, como corridas de cavalo, carros e passeio turístico em aeroplano utilizado na Primeira Guerra Mundial (AMARAL, 2010). Entretanto, a pintora fazia questão de deixar registrado que o seu cosmopolitismo era também acompanhado por uma vontade de representar a sua terra. Segundo Amaral (2010), a sua tela *Caipirinha* (1923) (FIG 16) foi a primeira obra que conciliava as lições cubistas aprendidas com Lhote e a vontade de representar o que é brasileiro, utilizando como referências suas lembranças de menina no interior de São Paulo.

Em carta à família, de 19.04.1923, Caipirinha (1923) foi mencionada pela artista ao declarar que o exotismo dos não europeus era muito bem aceito em Paris, dando a oportunidade de cada nacionalidade explorar seus aspectos peculiares:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas do mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga a contribuição de seu próprio país (AMARAL, 2010, p.101-102).

Em maio de 1923, Tarsila conheceu o poeta Blaise Cendrars (1887-1961), importante figura que apreciava o exotismo das diferentes nacionalidades. Segundo Gotlib (2012, p.70), a partir de Cendrars “o círculo se formou”: Tarsila e Oswald, por intermédio do recém-amigo, passaram a conviver com um seleto grupo de intelectuais, artistas, críticos e negociantes de arte na capital francesa. Em crônicas escritas em tempos diferentes, Tarsila deixou registrada a importância de Cendrars, durante o período em que esteve em Paris.

Na crônica Blaise Cendrars de 19.10.1938, Tarsila falava dos hábitos do poeta, suas manias e capacidade imaginativa. Segundo a amiga, Cendrars era capaz de polemizar ou cativar seus leitores que muitas vezes ficavam confusos sem saber se o que relatava era de fato verdade, criação de sua mente ou brincadeira provocativa. Apesar do ambiente polêmico e crítico em torno do poeta, Tarsila não tomava partido nas brigas e satisfazia a sua curiosidade em conhecer os renomados artistas, oferecendo, em grupos homogêneos, encontros brasileiros em seu ateliê. Descrevia assim na crônica de 1938:

No meu estúdio da rue Hégéssippe Moreau, em Montmartre, se reunia toda a vanguarda artística de Paris. Ali eram frequentes os almoços brasileiros. Feijoada, compota de bacuri, pinga, cigarros de palha eram indispensáveis para marcar a nota exótica. E o meu grande cuidado estava em formar, diplomaticamente, grupos homogêneos. Primeiro time: Cendrars, Fernand Léger, Jules Superville, Brancusi, Robert Delaunay, Volland, Rolf de Maré, Darius Milhaud, o príncipe negro Kojo Tovalou (Cendrars adora os negros). Alguns dos acima citados passavam para o grupo de Jean Cocteau, Erik Satie, Albert Gleizes, André Lhote, e tanta gente interessante. Picasso, aferrado ao trabalho, pouco sabia; Jules Romains e Valéry Larbaud eram também bons amigos (AMARAL, 1938, p.137-138).

Esse seleto time de artistas que frequentava o ateliê da pintora só foi possível devido à presença de Cendrars. Na crônica Paris, de 30.05.1943, Tarsila falava da grande diferença que fez o poeta para uma nova experiência em Paris:

Aquela cidade cinzenta, aparentemente severa e envelhecida, tinha a alma jovem, alegre, inquieta, briguenta, exuberante. E essa alma de Paris era contagiosa, e ainda mais contagiosa quando um amigo inteligente nos punha em contato mais íntimo com ela, dando-nos lês *bonnes adress* que o parisiense sabia guardar ciumentamente. A Blaise Cendrars devo a minha infiltração naquele meio. [...] Cendrars apresentou-me a Jules Romais, Jules Superville, Valéry Larbaud, Fernand Léger, que por sua vez me apresentaram a outros e estes ainda a outros (AMARAL, 1943, p.533).

Já em Cézanne, de 27.09.1953, Tarsila deixava evidente a admiração e gratidão pelo que Cendrars lhe proporcionou, tornando-a uma artista bem conhecida no meio artístico:

Entre 1923 a 1926, Blaise Cendrars foi meu guia em Paris: ambientes característicos, fechados a estrangeiros curiosos; pequenos restaurantes seculares com segredos culinários dos tempos do rei Clóris; bares escondidos, com seus literatos e artistas de vanguarda, tudo me foi revelado por Blaise Cendrars. (AMARAL, 1953, p.227).

A agitação cultural proporcionada pelo poeta era também assunto de carta enviada à família, na qual a artista informava ainda sobre os investimentos para usufruir de todas essas benesses (AMARAL, 2010). No entanto, fazia questão de mostrar como seu investimento era por uma boa causa, sendo bem tratada e aceita nos grupos de artistas, majoritariamente, do sexo masculino.

Há oito dias tivemos o almoço com o Embaixador. A elite dos artistas franceses e uma elite brasileira. Ao todo 14 pessoas. [...] Eu a esquerda, a única mulher. [...] Durante o almoço fui distinguida com um lindo ramo de rosas, apresentado numa bandeja de prata, da parte do Embaixador. [...] Depois do almoço, fui, com um grupo de artistas ao ateliê de Léger que também fez parte de nossa mesa (AMARAL, 2010, p.407).

Pelos seus depoimentos, percebemos que Tarsila sabia se destacar pela sua imagem, sendo constantemente elogiada nesses encontros. Entretanto, ela

se preocupava em conquistar uma posição privilegiada também pela sua arte. Em correspondência de 29.09.1923, às vésperas de iniciar sua experiência com Fernand Léger (1881-1955)²⁸, Tarsila revelou à família: “acha-se aqui também aqui o Di Cavalcanti, pintor do Rio muito considerado. Ele e Anita disputarão a mim o primeiro lugar na pintura moderna brasileira. Apesar de grande confiança em mim, creio urgente ativar meus estudos” (AMARAL, 2010, p.119). Segundo Amaral (2010), o clima de competição afastava Tarsila de Anita, pintora amiga desde 1917, quando de suas aulas com Pedro Alexandrino, em São Paulo. Ao mesmo tempo, a rivalidade a estimulava extrair o máximo de cada mestre:

Vou ver se tomo também umas lições com Gleizes, artista avançadíssimo [...] Com todas essas lições voltarei consciente da minha arte. Só ouço os professores no que me convém. Depois dessas lições não pretendo mais continuar com professores (AMARAL, 2010, p.119).

Tarsila também chegou a se afastar por algum tempo de Mário de Andrade, mas o motivo era outro: a rivalidade e o ciúme de Oswald com o amigo. Entretanto, as sempre amáveis correspondências de Mário a fizeram mudar de opinião, como relatou em 23.05.1923 na carta enviada ao amigo: “lastimo que não estejas aqui o Grupo dos Cinco da modernidade de S. Paulo. Agora é a modernidade de Paris: Serge Milliet, Oswald, Brecheret, Souza Lima e eu. Isto aqui está lindo. Por que você não resolve uma viagem” (AMARAL, 2001b, p.68).

Mário de Andrade, entretanto, não se entusiasmou com o convite, pelo contrário, desafiou os amigos paulistas a retornarem para o Brasil e voltarem seus olhares para o que era nosso. Em tom irônico e enfático, Mário escreveu uma carta manifesto a Tarsila em 15.11.1923, antecedendo em seis meses o que Oswald expressava no Manifesto pau-brasil:

Desde já desafio todos vocês Tarsila, Oswald e Sérgio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. [...] E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parinizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti

²⁸ Na crônica Fernand Léger de 2.4.1936, Tarsila descreveu como esse professor pintava (AMARAL, 1936).

mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde também não há arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio. E como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila do Amaral. Chegarei silencioso, confiante e te beijarei as mãos divinas (AMARAL, 2001b, p. 78-80).

Tarsila aceitou o desafio de voltar ao Brasil, o que de fato aconteceu em dezembro de 1923, não antes, porém, de terminar seus estudos com Fernand Léger e Albert Gleizes. Em Fernand Léger, crônica de 2.4.1936, Tarsila relatou a importância do artista para sua formação e de como seus quadros foram significativos para apresentar ao público brasileiro a renovação artística que acontecia em Paris.²⁹ Uma lição que guardou de Léger foi a de deixar vir à tona a personalidade do artista na obra que elabora:

Nós todos ali éramos sub-Léger. Admirávamos o mestre: tínhamos forçosamente que ceder à sua influência. Daquele grande grupo de trabalhadores, os verdadeiros artistas encontrariam um dia sua personalidade, os outros que continuassem copiando. [...] Léger, [...] Compreende porém que o cubismo equivale à libertação, passa apenas por ele, deixa transbordar a sua personalidade e coloca-se entre os pintores modernistas num lugar à parte (AMARAL, 1936, p. 52-53).

O cubismo era visto por Léger como um meio de conseguir a afirmação da personalidade de um pintor e com isso sobressair-se entre os demais artistas. Dessa fase, Tarsila pintou obras nas quais experimentava a técnica lisa aprendida em exercícios geométricos de síntese, tais como Estudo (Academia nº1) (1923) (FIG. 17), O Modelo (1923) (FIG. 18) e Estudo (Academia nº2) (1923) (FIG. 19).

Já pela crônica, Cubismo Místico, de 24.4.1936 Tarsila explicou sobre o mestre do cubismo integral, Albert Gleizes (1881-1953), que segundo ela aliava concepções espiritualistas a teorias plásticas.

Essa pintura que vem do interior do ser para o exterior, sem anedota, sem assunto sugerido pelas coisas que rodeiam o homem, é a que chamam cubismo integral. Isso não pode ser tomado num sentido

²⁹ Algumas telas de Léger, como de outros artistas da vanguarda parisiense, foram expostas na ocasião da conferência de Blaise Cendrars em São Paulo em 1924 (AMARAL, 2010).

rigoroso, já que todos esses planos, cores e linhas geométricas vêm do exterior e a ele voltam transformadas e elaboradas pelo espírito (AMARAL, 2001a, p.64).

Tarsila, em depoimento (GOTLIB, 2012), relatou que, com Gleizes, ela exercitou a pintura abstracionista que, em sua visão, exigia mais do intelecto, por ser um trabalho todo calculado, utilizando linhas, cores, planos entrelaçados, procurando alcançar uma eternidade artística. Dessa fase, segundo Amaral (2010), a artista realizou vários esboços e duas pinturas a óleo, *Composição cubista I* (1923) (FIG. 20) e *Composição Cubista com ave* (1923) (FIG. 21), em apenas um pouco mais de um mês de aprendizado. Amaral (2010) resumiu o que a artista extraiu de cada mestre cubista:

Se com André Lhote ela aprende o vigor do traço, a síntese necessária à “redução” do volume, com Fernand Léger encontraria uma afinidade cantante ao observar seu trabalho em plena fase de retorno à cor vibrante, às formas mais plásticas, com referências seguras da realidade e articuladas entre si. Mas essa articulação – a própria estrutura do quadro – nasceu para Tarsila sem dúvida com o convívio com Albert Gleizes (AMARAL, 2010, p.140).

Entusiasmada com o que Paris estava lhe proporcionando, em 13.10.1923, Tarsila justificava, em carta à família a demora em retornar ao Brasil. Afirmava que o que vivia era necessário à sua carreira, para que conquistasse autonomia como artista, deixando sua posição de aluna para ser vista como referência nas artes brasileiras.

A opinião do Dr. Paulo Prado é que estou suprindo uma grande lacuna na arte brasileira, sendo genuinamente nacional e a mais avançada possível. [...] À minha demora em partir é ocasionada pela necessidade de estreitar essas relações novas, como principalmente também pela urgência de terminar meus estudos com grandes professores antes de ir. Ficarei de uma vez livre de mestres. Se eu já tivesse partido seria obrigada talvez a ficar numa posição subalterna durante anos ainda. [...] (AMARAL, 2010, p.408).

Segundo Amaral (2010), o pulsante ambiente artístico da vanguarda parisiense de 1923 incitou Tarsila a ousar em obras que se tornariam referências no movimento das artes modernas brasileiras, representando o exótico àqueles que o valorizavam. Obras como *Caipirinha* (1923) (FIG. 16), *A Negra* (1923) (FIG. 22) e *Rio de Janeiro* (1923) (FIG. 23) davam sinais do que

se tornaria frequente em seus trabalhos nos anos seguintes com a pintura *Pau-Brasil* e *Antropofágica*: sua vontade de representar a cultura brasileira.

Foi de “dentro” dessa vibrátil e autêntica atmosfera criativa de Paris – e não mais apenas através de leituras ou observações de reproduções – que este casal passa a se tornar “agente” e não mais somente importadores, atuando em igualdade de diálogo e de ação como aqueles dos qual antes eram meros expectadores (AMARAL, 2010:136).

Analisando toda a produção de Tarsila durante o ano de 1923, *A Negra* (1923) foi considerada por Amaral (2010) como a primeira grande obra da pintora - tela tão apreciada por Léger que o mesmo quis mostrá-la aos alunos. O grande sucesso da obra, segundo Amaral (2010), dava-se pela sua originalidade, ousadia de deformação e composição: “pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força” (AMARAL, 2010:120).

Nesse sentido, Tarsila havia conseguido o diferencial que almejava sendo *A Negra* (1923), segundo Amaral (2010), responsável por revelar sua pintura como a melhor desenvolvida por artista brasileiro. Em texto da artista, publicado na Revista Anual do Salão de Maio de São Paulo, em 1939, ficou evidente a importância dessa obra como anunciadora do que estava por vir:

O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura *Pau-Brasil*, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a *Negra*, figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. A “*Negra*” já anunciava o antropofagismo (AMARAL, 1939, p. 722).

A importância dada por Tarsila a essa obra ainda nos fez supor que a foto de uma negra em seu álbum de viagens, de 1926, poderia ser da modelo que a inspirou. Essa possível relação deve-se à grande semelhança entre a figura da negra representada em seu quadro e a que foi fotografada (FIG. 24): lábios carnudos, olhos puxados, mãos sobre os joelhos cruzadas à frente, linhas horizontais e verticais na composição ao fundo da imagem. Em depoimento à revista *Veja*, de 23.02.1972, Tarsila também falava das negras com as quais teve contato quando era criança como influência para o quadro de 1923.

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu expus lá na Europa se chama “A Negra”. Por que eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas quando eu era menina de cinco seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha lábios caídos e seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas (VEJA, 1972, p. 6).

Terminadas suas experiências com os professores, Tarsila retornou ao Brasil. Logo que chegou, concede entrevista ao jornal Correio da Manhã, publicada em 25.12.1923, na qual discorreu sobre o estado das artes na Europa. Nessa época, ela já era referenciada no Brasil como “interessante e brilhante artista brasileira [...] uma figura curiosa, sob todos os pontos de vista. Temperamento sensível e moderno [...]” (AMARAL, 2010:417). Tarsila, na entrevista de 1923, primeiramente, teceu explicações sobre as transformações na arte, do impressionismo ao cubismo:

O cubismo é um movimento baseado no conhecimento das artes passadas. Não destrói as escolas antigas, mas repele a continuação dessas mesmas escolas num século em que elas 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. Daí a época destrutiva. Veio depois a procura dos materiais puros, o cubismo integral, a reação geométrica, o volume. Agora volta-se francamente à construção e à forma (AMARAL, 2010, p.418).

Esse retorno à forma, Tarsila explicou como um novo classicismo que não se prendia a representações realistas e no qual ela se enquadrava: “somos primitivos de um grande século que nada tem a ver com os classicismos passados” (AMARAL, 2010, p.418). Ela defendia o cubismo como um direito que o artista tem de criar seu próprio quadro, dando-lhe vida própria. Para isso, ele precisaria exercitar muito essa técnica, quase como em um exercício militar.

Sobre a questão se os cubistas faziam arte para o futuro ela explicou que “são simplesmente artistas do seu tempo, mas tornam-se futuristas aos olhos rotineiros” (AMARAL, 2010, p.418). Para ela, os cubistas estavam totalmente alinhados com seu tempo histórico, com consciência da importância daquilo que viviam, momento em que experiências novas eram feitas a partir do desenvolvimento econômico, industrial e científico. A pintora afirmava que o

“[...] século XX procura nas artes a expressão que corresponda às descobertas científicas e ao tumulto das grandes cidades modernas” (AMARAL, 2010, p. 417).

A artista, em entrevista, mencionou os brasileiros que, em Paris, seguiam orientação moderna. Brecheret na escultura, Villa Lobos como compositor, Souza Lima como pianista, Di Cavalcanti e Rêgo Monteiro na pintura e os escritores Oswald de Andrade, Paulo Prado, Sergio Milliet. Todos, segundo Tarsila, cumprindo a missão de realizar uma propaganda brasileira, uma vez que o contato desses brasileiros com a vanguarda artística parisiense fazia crescer o interesse dos franceses pelo Brasil (AMARAL, 2010).

Tarsila mostrou, na entrevista, ter aceitado o desafio de Mário de Andrade de voltar-se para dentro dela mesma e enxergar a nossa mata virgem. Percebendo que explorar o caipira do interior do Brasil seria sua maneira de ser moderna, a artista afirmou seu plano de investigar o que julgava não ter sido corrompido pelas academias:

Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto da arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias. Pintar paisagens e caboclos do Brasil não é ser artista brasileiro, como não é artista moderno aquele que realisticamente pinta máquinas e deforma figuras (AMARAL, 2010, p. 419).

Mário de Andrade publicou mais tarde um texto³⁰ discorrendo sobre a capacidade de Tarsila conseguir ir além dos pintores que pintavam temas brasileiros, como Almeida Junior. Ambos, Mário e Tarsila, demonstravam que não bastava a temática do quadro ser brasileira para que o pintor representasse o nosso país. O importante na visão deles era a necessidade da linguagem visual do artista ser coerente com o tema do quadro. Então, se um quadro pretendesse ser brasileiro, o tema e as formas deveriam expressar a nossa cultura.

Tarsila julgava o aprendizado da linguagem moderna importante para se libertar e construir a sua maneira de se expressar pela pintura. No entanto,

³⁰ Mário de Andrade escreveu Tarsila, texto originalmente publicado na coluna Arte, do Diário Nacional, São Paulo, 21 dez. de 1927. Ele foi ainda reproduzido no catálogo da exposição de Tarsila de 1929 em São Paulo e no Rio de Janeiro. Parte desse texto foi citado por Aracy Amaral no catálogo da exposição retrospectiva em 1969. Obtivemos acesso ao texto na íntegra pela obra Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral de AMARAL (2001b).

como recomendado por Mário, sentia a necessidade de vivenciar de perto os hábitos e costumes do povo brasileiro. O projeto de voltar-se para a nossa cultura foi a tônica não só de Tarsila, mas de muitos artistas modernistas do nosso país. Esse foi o motivo para que um grupo deles se reunisse em viagens e encontros em território brasileiro durante o ano de 1924.

A atração dos franceses pelo exótico foi fato determinante para que o poeta Blaise Cendrars aceitasse o convite de Paulo Prado de visitar o Brasil e se juntar à comitiva modernista que viajaria com a missão de redescobrir o Brasil, segundo a própria Tarsila informou na Revista Anual do Salão de Maio de 1939 (AMARAL, 1939, p.720-724). Nessa ocasião, foram visitadas a cidade do Rio de Janeiro, durante o carnaval, e algumas cidades mineiras, durante a Semana Santa (AMARAL, 2010).

Cendrars chegou ao Brasil no início de fevereiro de 1924, estabelecendo-se por seis meses em nosso país. O carnaval desse ano aconteceria ainda na primeira semana de março. Nesse meio tempo e segundo Amaral (2010) Tarsila estava pintando *A Cuca* (1924) (FIG. 25). Em carta de 23.2.1924 à filha Dulce, a pintora comentou: “estou fazendo uns quadros bem brasileiros que têm sido muito apreciados. Agora fiz um que se intitula *A Cuca*. É um bicho esquisito, no mato com um sapo, um tatu e outro bicho inventado” (AMARAL, 2010:146). Outra tela que Tarsila produziu nesse início de ano foi *Autorretrato I* (1924) (FIG. 26), como revelava Almeida em fevereiro de 1924:

A Sra. Tarsila do Amaral, que foi impressionista, fez depois o seu ‘serviço militar’ e hoje procura se libertar do cubismo integral, é por excelência uma artista cerebral. [...] O seu autorretrato, apenas a cabeça, de que reproduzimos um desenho de estudo, é uma maravilha de justeza, de harmonia, de equilíbrio, mas por igual de intensidade psicológica (ALMEIDA, 1924, p.145).

O *Autorretrato I* (1924) foi único retrato que Tarsila fez em 1924, destoando das demais obras deste ano. A tela, segundo Amaral (2010), feita a partir de uma fotografia da artista (FIG. 27), sem dúvida foi um marco em sua carreira, sendo reproduzida em vários catálogos de importantes exposições: primeira individual em Paris, 1926 (FIG. 28), primeira individual no Brasil, em 1929 (FIG. 29), e sua grande retrospectiva de 1969 (FIG. 30). Assim, *Cuca*

(1924) e Autorretrato I (1924) anunciavam o produtivo ano, antes mesmo de iniciar a viagem com a caravana modernista.

Da viagem para o carnaval do Rio de Janeiro, segundo Eulalio (2001), participaram Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Dona Olívia Guedes Penteado. Segundo Amaral (2010) e Gotlib (2012), Tarsila realizou, nessa viagem, vários esboços que serviram de subsídios para pintar Morro da favela (1924) (FIG. 31) e Carnaval em Madureira (1924)³¹ (FIG. 32) e Oswald de Andrade começou a compor os primeiros poemas para Pau-Brasil.

Morro de favela (1924), de acordo com Gotlib (2012), foi uma versão festiva e alegre da favela que, mesmo apresentando casas amontoadas, algumas mais frágeis e inclinadas, não chegava a problematizar o drama social existente na cidade do Rio de Janeiro. A obra enaltecia o lado luminoso da favela e encobria, por falta de vivência talvez, a dimensão sombria da pobreza.³² Carnaval em Madureira (1924), segundo a autora, apresentava de forma ainda mais incisiva o bom humor e a alegria do popular brasileiro:

Irrompe, no quadro, muita cor e muita fantasia. Bandeirolas e chapéus variados. Até o cachorro aparece fantasiado, com laçarote no pescoço e no rabo, um tecido azul com lista vermelha no corpo. O humor vem do contraste entre a negra alta e espigada, a cortar o quadro vertical, com braços longuíssimos, e a outra ao lado, redonda, baixa e gorda. As curvas estão nas pedras que se equilibram, em cima – tal como as pedras dos arredores de Jundiaí e de Itú, onde passou a sua infância? – e no verde arredondado das montanhas. Mas cortando o quadro em vertical, a versão carioca da Tour Eiffel parisiense, que o povo do subúrbio criara nesse ano como ornamentação carnavalesca, ergue-se forte, em amarelo-vivo, irradiando os princípios de uma arte nova (GOTLIB, 2012, p.95).

Mesmo Gotlib (2012) apresentando a associação da obra de Tarsila à festa em Madureira, por falta de fontes mais precisas, não podemos afirmar que a caravana modernista presenciou o carnaval do subúrbio carioca de 1924. Mas, podemos supor que sim pela grande semelhança entre a obra, alguns desenhos da série Carnaval no Rio de Janeiro (BASE 7) (FIG. 33) e a informação do jornal O Imparcial, de 01.03.1924 sobre a versão da Torre Eiffel

³¹ Esses esboços constam no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral e compõem a Série Carnaval no Rio de Janeiro (BASE 7, 2008).

³² Os termos luminoso e sombrio foram utilizados pelo Professor Marcos Hill da Escola de Belas Artes da UFMG para caracterizar os dois lados do ser brasileiro, em palestra proferida em 19/05/2011 sobre o tema da exposição Tarsila e o Brasil dos Modernistas que acontecia na Casa Fiat de Cultura até 22 de julho de 2011.

no coreto de Madureira. O periódico descrevia a monumentalidade e o motivo de tal construção:

Este ano a comissão [...] resolveu como homenagem ao grande brasileiro dominador dos ares, Santos Dumont, que o coreto fosse a representação do primeiro voo de Santos Dumont no “Demoiselle” em torno da Torre Eiffel. Assim é que foi armado, obedecendo a orientação artística do Sr. José Costa, no Largo de Madureira uma torre Eiffel, em caricatura tendo base 24 metros e altura 20 metros, com três andares e uma cúpula luminosa. O mesmo coreto será iluminado por 600 lâmpadas de 100 velas e terá um farol no ponto culminante que irradiará intensa luz em várias direções. Um dirigível, tipo “Demoiselle” contornará a cúpula da torre. Nos três andares em que está dividida a torre, tocarão bandas de clarins e de musica, fantasiadas a caráter. [...] Madureira, portanto brilhará ainda este ano, com belo coreto, que levará aquele subúrbio longínquo grandes massas populares, como tem acontecido nos anos anteriores (O IMPARCIAL, 1924, p.6).

Estimulada pelo que presenciava no Rio, em Carnaval em Madureira (1924), Tarsila teve a oportunidade de unir duas importantes referências visuais: a festa popular no subúrbio carioca e a Torre Eiffel,³³ significativo monumento francês. É interessante ainda notar como a França também reaparecia em seus quadros através de referências sutis. Em Morro de favela (1924), a percebemos pela predominância das cores azuis, brancas e vermelhas da bandeira francesa, na roupa estendida no varal, no vestuário dos moradores ou nos casebres da favela.

Desse modo, por essas duas obras pintadas a partir do carnaval carioca de 1924, Tarsila conseguia anunciar o que almejava para esse ano: voltar-se para o brasileiro, articulando-o com a modernidade de sua linguagem visual. Em suas representações, a artista ligava-se ao lado positivo e alegre, característico do Dândi,³⁴ com tempo e dinheiro para aproveitar os confortos da modernidade, e às referências visuais do popular brasileiro e do rural de pedras fantásticas que faziam parte de seu imaginário quando criança no interior paulista.

³³ Gotlib (2012) e Amaral (2010) nos trouxeram dois fatos marcantes para Tarsila guardar com afetividade a Torre Eiffel em sua memória. O presente do amigo Blaise Cendrars, um óleo sobre cartão da Torre, quando o conheceu em 1923 e o entusiasmo com as torres das telas de Robert Delaunay, adquirindo inclusive uma dessas telas, como consta em sua crônica Delaunay e a Torre Eiffel de 26.5.1936 (AMARAL, 2001a). A torre, então, poderia significar para a pintora mais que um símbolo de modernidade, sua identificação com o país que a atualizou e a fez enxergar o Brasil com outros olhos.

³⁴ Termo utilizado por Baudelaire (2010) em O pintor da vida moderna.

Mesmo com a rica experiência no carnaval do Rio Tarsila declarava, em Confissão Geral (AMARAL, 1950) que a pintura Pau-Brasil teve origem em sua viagem a Minas Gerais, durante a Semana Santa de 1924,³⁵ em companhia de D. Olivia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier, Mário de Andrade e o menino Oswald de Andrade Filho. Dessa viagem foram feitas várias anotações que deram origem a diversos desenhos³⁶ e obras, como aponta Gotlib (2012):

As cenas e situações que observa na viagem de trem pelas Minas Tarsila vai registrando. Inspiram quadros, como inspiram também poemas de Mário de Andrade, de Oswald de Andrade, de Blaise Cendrars. E se acumulam num caderno de notas que a artista leva na bolsa: é a fase do desenho de traço simplificado, singelo, que sugere muita atmosfera dos lugares por onde vai passando (GOTLIB, 2012, p.92).

Em decorrência do amadurecimento artístico conectado com a vanguarda europeia e voltado para a cultura brasileira, em 1924 Tarsila pintou diversas obras e Oswald de Andrade publicou o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, nome do primeiro produto de exportação do nosso país, em 18 de março deste ano, no jornal Correio da Manhã (ANDRADE, 1924) (FIG. 34). Era uma nova tentativa de levar para o exterior um produto nacional, só que desta vez da intelectualidade e de artistas que pretendiam mudar os rumos do país. Assim como na Europa, em realidades e propostas diferentes “[...] o culto da arte não demorou muito em se transformar no culto do artista” (GAY, 2009, p.70). Tarsila assumiu esta posição, sendo cultuada como aquela que iria, na pintura, redescobrir o Brasil.

Tarsila do Amaral seria a grande pintora dessa década a partir de sua fase denominada de pau-brasil [...]. Já em 1923, se percebe como os brasileiros têm a noção da imagética brasileira que se poderia refletir em seu trabalho. Mas coube a Tarsila a fusão inventiva e singular da nova informação estética, com a absorção das lições do cubismo,

³⁵ Vale a pena ainda lembrar que a Semana Santa de 1924 aconteceu entre os dias 13, domingo de ramos, a 20 de abril, domingo de páscoa. No dia seguinte, 21 de abril, comemorou-se o feriado de Tiradentes e 22 de abril o descobrimento do Brasil. A proximidade dessas datas festivas, importantes marcos que envolvem um sentimento de nacionalidade, supomos ter colaborado para aumentar ainda mais o clima de entusiasmo da caravana modernista na busca pelo redescobrimto do Brasil.

³⁶ Esses desenhos compõe a Série Viagem a Minas Gerais, disponível no Catálogo Raisonné (BASE 7, 2008).

com a magia da “atmosfera” brasileira, presente em seu trabalho em seu período máximo (1924-1930) (AMARAL, 1998, p. 34).

Os desenhos de Tarsila compuseram dois importantes livros escritos em decorrência das viagens. O primeiro, *Feuilles de route* de Blaise Cendrars, foi publicado ao final de 1924 (FIG. 35). A capa continha um esboço de A Negra (1923) e os demais desenhos acompanhavam os poemas. O segundo livro foi Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, publicado em 1925 (FIG. 36). A capa foi elaborada por Tarsila tomando como base a imagem da bandeira do Brasil, substituindo os dizeres Ordem e Progresso por Pau Brasil. Também para esta obra, a artista criou desenhos³⁷ que complementavam as poesias, como interpretou Gotlib (2012):

Os desenhos de Tarsila não são, pois, mera ilustração que se acrescenta ao livro, em cada capítulo, mas constituem parte integrante dele: usando o mesmo repertório de procedimentos ditados por uma mesma concepção de arte, eles são cenas de abertura que introduzem o leitor na construção de um espaço em que o ato poético se dá (GOTLIB, 2012, p.106).

No livro Pau Brasil não foi somente Tarsila que interferiu na obra de Oswald. No capítulo Postes da Light, o poema Atelier (FIG. 37) foi uma caracterização que Oswald fez de Tarsila. O autor destacava a maneira de ser da artista, caipirinha vestida de Poiret, capaz de conservar um olhar preguiçoso do interior, mesmo absorvendo elementos da modernidade, como locomotivas, arranha-céus, viadutos e a moda francesa. Diversos locais que a artista visitou fora do Brasil aparecem no poema (Paris, Sevilha, Picadilly), bem como o ambiente pacato das cidades mineiras, das fazendas de café. Assim, para Oswald, Tarsila foi capaz de misturar em suas obras elementos das grandes metrópoles com a tranquilidade do interior do Brasil.

Na Revista Anual do Salão de Maio de São Paulo, em 1939, Tarsila descreveu o seu deslumbramento ao entrar em contato com a cultura popular das cidades do interior de Minas Gerais, desde as pequeninas às históricas São João del Rei, Tiradentes, Congonhas do Campo, Sabará e Ouro Preto. De

³⁷ Nos desenhos dos livros de Cendrars e Oswald, bem como nos demais realizados em decorrência das viagens, podemos conferir representações de cidades modernas, ferrovias, paisagens rurais, da religiosidade das cidades mineiras, de animais e das feições e costumes da população local (BASE 7).

acordo com o depoimento, foi em Minas Gerais que Tarsila reencontrou as cores de sua infância que lhe foram negadas pelos seus mestres na pintura.

As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o forro das salas, feito de taquarinhos coloridos e trançados; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas gerais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para nossas exclamações admirativas. Encontrei em Minas as cores que adorava quando criança. Ensinarão-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado...Mas depois vinguei-me da opressão, passando-a para as minhas telas: azul-puríssimo, rosa-violáceo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura do branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo dos cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro (AMARAL, 1939,p.720).

Blaise Cendrars, durante o período em que esteve no Brasil, realizou várias conferências: em 24 de fevereiro, sobre os poetas modernistas franceses, em 28 de maio, sobre arte negra e em 12 de junho sobre a arte moderna europeia com a exposição de 12 telas modernistas. Segundo Amaral (2010), para muitos brasileiros, o primeiro contato com obras de artistas famosos da vanguarda europeia, tais como Robert Delaunay (1885-1941), Pablo Picasso (1881-1973), Fernand Léger (1881-1955), Albert Glazes (1881-1953) e Paul Cézanne (1929-1906) aconteceu durante a conferência de Blaise Cendrars (1887-1961) de junho de 1924, em São Paulo.

Tarsila cedeu ao evento, juntamente com Paulo Prado e D. Olivia Guedes Penteado, obras de seu acervo particular, além de três telas de sua autoria. A tela E.F.C.B (1924) (FIG. 38) foi feita especialmente para esta ocasião. Em 16.06.24, a artista escreveu à filha contando sobre a repercussão da exibição de suas telas: “tenho feito um sucesso colossal por aqui. Há dois dias Cendrars fez uma conferência e expôs três telas minhas no meio de outros grandes artistas modernos” (GOTLIB, 2012, 116).

E.F.C.B (1924) reunia signos que compunham paisagens esboçadas em desenhos da série Viagem a Minas Gerais e da série Carnaval no Rio de Janeiro (BASE 7). Em uma cidade anônima, Tarsila traçou a Estrada de Ferro Central do Brasil (E.F.C.B), contrastando um símbolo do progresso com casas simples e uma igreja branca ao fundo:

Essa paisagem sugere barulho e movimento, em objetos acumulados sem perspectiva, eliminando o trabalho de distinção entre frente e fundo: janelas, chaminés, árvores, postes, sinais de trânsito ferroviário, pontes metálicas, vagões, trilhos espalham-se em horizontais, verticais, diagonais, numa rede que traduz, por geometria das formas e cores chapadas, a nova era da máquina e da comunicação (GOTLIB, 2012, p.116).

Além de E.F.C.B (1924), significativas obras da fase Pau-Brasil exploraram a temática urbana e industrial: São Paulo (1924) (FIG. 39), São Paulo Gazo (1924) (FIG. 40), A Gare (1925) (FIG. 41), Feira I (1924) (FIG. 42), Feira II (1925) (FIG. 43), Barra do Piraí (1924) (FIG. 44), Passagem de Nível (1925) (FIG. 45), dentre outras. Nessas obras, Tarsila associava à paisagem ícones da modernização, criando imagens fruto de sua imaginação.

Segundo Gotlib (2012), as obras representavam signos dos novos tempos. Em São Paulo (1924) (FIG. 39), há referências a números de série, prédios, redes metálicas, bombas de gasolina, gradis, vagões de trem, trilhos, viadutos. Em São Paulo Gazo (1924) (FIG. 40), os destaques são para a bomba de gasolina, automóvel e chaminés de indústrias. Já em A Gare (1924) (FIG. 41), percebemos chaminé de indústria, lâmpada elétrica, trilhos, trem e vagões.

O construtivismo de Tarsila, adotando os signos da modernidade, valorizando a velocidade e a industrialização, era apreciado por muitos como uma qualidade da artista em mostrar a sua época. Assis Chateaubriand (1892-1968), no Jornal do Comércio, de Recife, em 8.7.1925, comentava:

Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas, sobretudo, ela vibra é diante da cidade moderna, com os arranha-céus, que desafiam as nuvens esfarrapadas, as usinas barulhentas, os *stadiums* ensurdecadores, os *rings*, onde os *boxeurs* se esmurram, fazendo sangue viril, ardente e generoso, as pontes metálicas, os arcos elétricos, os trens de ferro resfolegantes que passam, os geradores que acumulam forças misteriosas, para distribuí-las depois a mãos largas, sob a forma de luz e de energia, aos homens tressuantes; o espetáculo em suma, do *knock out*, dado pelo frenesi delirante do pulso mecanizado ao drama clorótico da vida contemplativa (CHATEAUBRIANT, 1925, p.209).

Com um número já considerável de obras ao final de 1924, Tarsila almejava realizar uma exposição individual, questão muito discutida entre ela, Oswald e Cendrars, para definir onde e quando realizá-la. Em carta à família,

em 17.12.1924, Tarsila mostrava-se preocupada em terminar quadros e mostrá-los a importantes pessoas, evidenciando seu plano para sua exposição em fevereiro ou março de 1925 (AMARAL, 2010, p. 183). Entretanto, segundo Batista (2012), Cendrars foi o responsável por deter o impulso de Tarsila para sua mostra, percebendo ser necessário pintar mais obras que evidenciassem as recentes experiências da artista no Brasil. Ele escrevia a Tarsila em 1925: “eu não a aconselho expor agora. Tome todo seu tempo. As belas coisas se fazem lentamente. Você necessita de uma boa dúzia de telas, a partir do Morro da Favela, antes de pensar em expor” (BATISTA, 2012, p.290).

O poeta também a aconselhava a estreitar mais suas relações com pessoas de prestígio, não só artistas, mas críticos de arte, para que sua primeira individual fosse um sucesso. Dessa forma, os esforços de Cendrars, iniciados em 1923, em inserir Tarsila no circuito cultural parisiense, intensificaram-se na terceira estadia da artista em Paris, de setembro de 1924 a março de 1925. Tarsila foi apresentada ao importante negociante de quadros e crítico de arte, Ambroise Vollard (1866-1939), sendo convidada para jantar em seu apartamento dotado de rico acervo de obras de arte (GOTLIB, 2012).

Amaral (2010, p.181-188) em Paris: 1925 relata que os encontros promovidos por Tarsila em seu novo ateliê, no 19, Boulevard Berthier, continuavam atraindo convidados ilustres: o próprio Ambroise Vollard (1866-1939), Fernand Léger (1881-1955) e sua esposa, Jeanne-Augustine Lohy (1919-1950), Albert Gleizes (1881-1953) e sua mulher, a poetisa Juliette Roche (1884-1980). Nesse contexto social, Tarsila conheceu o costureiro amigo de Léger, Paul Poiret (1879-1944), que passou a cuidar do seu vestuário, o que fez uma grande diferença em suas aparições em público. Tarsila era vista sempre elegante e ousada, como mostra depoimento de D. Georgina Malfatti à Aracy Amaral em 24.11.1967:

Lembro-me dela no teatro, no Trocadero, com uma capa escarlate, forrada de cetim branco, um chapéu de vidrilhos, grande e negro. Em Paris, onde as pessoas se vestem discretamente, era uma sensação a vaidade de Tarsila vestida de Poiret, ao seu lado Oswald, de camisa roxa (AMARAL, 2010, p.184).

O ano de 1925, segundo Amaral (2010), foi muito produtivo. Seguindo o conselho de Cendrars, Tarsila regressou ao Brasil, em março, para produzir

mais telas que abordassem a temática brasileira. Desse período, são as telas O Mamoeiro (1925) (FIG. 46), Palmeiras (1925) (FIG. 47), Vendedor de frutas (1925) (FIG. 48), A família (1925) (FIG. 49), Lagoa Santa (1925) (FIG. 50), Paisagem com touro (1925) (FIG. 51), Passagem de Nível (1925) (FIG. 45), Romance (1925) (FIG. 52) e Pescador (1925) (FIG. 53), dentre outras. Ao final do ano, após conseguir a anulação do seu primeiro casamento, a artista embarcou para a Europa para sua quarta estadia na década de 1920, entre dezembro de 1925 e julho de 1926, dessa vez com o firme propósito de realizar a sua exposição em Paris.

O ano de 1926 foi um período de muitas conquistas para Tarsila: realizou a viagem pré-nupcial com Oswald ao Oriente Médio, fez sua primeira individual na Galerie Percier, em Paris e casou-se com Oswald de Andrade, no Brasil. Devido aos grandes acontecimentos, a artista produziu poucas obras neste ano. Pela catalogação de 2008, foram apenas duas pinturas e diversos desenhos, feitos durante a viagem ao Oriente Médio. As pinturas foram Autorretrato II (1926) (FIG. 54), nova versão daquele realizado em 1924 e Sagrado Coração de Jesus (1926) (FIG. 55). Os desenhos formaram a série Viagem ao Oriente (BASE 7, 2008).

A experiência no Oriente Médio foi o primeiro grande acontecimento de 1926. Tarsila com sua filha, junto a Oswald de Andrade e seu filho, em companhia de mais dois casais amigos iniciaram a viagem em janeiro e, em três meses, conheceram Turquia, Grécia, Armênia, Palestina, Egito, Chipre e Rhodes (AMARAL, 2010). Em um álbum de viagens (FIG. 56)³⁸ da artista, encontramos muitos registros dessa experiência. O documento nos revelou um hábito da pintora em colecionar identificações diversas dos locais³⁹ por onde passava.

No álbum encontram-se afixados cartões de restaurante, identificações de hotéis, *ticket* de navios, bilhetes de espetáculos, museus, teatros, recibos de despesas diversas, anúncios ou cartões de estabelecimentos comerciais, notas

³⁸ Algumas páginas do álbum foram reproduzidas para compor um documento avulso à obra de Milliet (2011). Tivemos acesso a uma reprodução do álbum completo por meio da designer de Joias Bialice Duarte. Ver nota 2 desse capítulo.

³⁹ Os documentos do álbum contêm identificações de Paris, Lisboa, Itália, Sevilha, Florença, Londres, São Paulo, Rio de Janeiro, Hamburgo, Luxor, Huelva (Espanha), Madrid, Istambul, Turquia, Atenas, Síria, Egito, Palestina, Constantinopla, Alexandria, Cairo, Jerusalém, Tiberias (Israel), Orvieto (Humbria, Itália) e Bolonha.

de jornais, imagens de santos, fotografias. Todos dispostos no álbum, organizados em composições diversas (FIG. 57). Dentre esses documentos, alguns destacaram-se por serem inusitados, como a carteira de identidade de Blaise Cendrars, a imagem do palhaço Piolim e a foto de uma negra sem identificação de data.

Apesar do álbum iniciar-se com um poema *ready made* de Oswald de Andrade (FIG. 58), no qual se destaca o ano de 1926, ela guardou também registros de momentos anteriores. Fizemos essa constatação comparando as fotografias do álbum com a identificação das mesmas no livro de Amaral (2010) a acontecimentos que se passaram em outra época. Por exemplo, constam no álbum de viagens fotografias de Tarsila e Oswald na Itália em 1923, Oswald em frente à igreja do Carmo em São João Del Rei, durante a semana santa de 1924, Oswald de Andrade com Guilherme de Almeida em 1916, os modernistas na fazenda do Sertão e em visita à fazenda Santo Antônio de D. Olívia Penteado, durante a revolução de 1924.⁴⁰

Após a viagem ao Oriente, Tarsila dedicou-se simultaneamente aos preparativos de sua exposição em Paris e do casamento no Brasil. Para a exposição, a artista contou com a ajuda de Cendrars que, apesar de não estar em Paris, de São Paulo escreveu, em 1.4.1926, à amiga, orientando e indicando nomes a serem convidados para o importante evento (AMARAL, 2010).

Entre 7 a 23 de junho de 1926, na Galerie Percier, foram expostas dezessete telas de acordo com a lista apresentada no catálogo,⁴¹ todas executadas entre 1923 e 1926, consideradas representantes da fase Pau-Brasil.⁴² As molduras foram executadas por Pierre Legran em estilo *art-déco*. Foram reproduzidas no catálogo algumas de suas obras: Autorretrato II (1926) como capa (FIG. 54), Anjos (1924) (FIG. 59), São Paulo (1924) (FIG. 39) e

⁴⁰ As fotografias no álbum não têm identificação de data. Por meio de Amaral (2010) foi possível afirmar o local e a data das mesmas.

⁴¹ O catálogo da exposição foi reproduzido em Amaral (2001b). Fazia parte do catálogo reproduções de quatro obras da exposição, a lista das obras expostas, o poema de Blaise Cendrars e o crédito das molduras a Pierre Legran.

⁴² A relação das obras expostas recebeu o título de De 1923 à 1926. Foram elas: 1. São Paulo, 2. Nègresse, 3. Passage à niveau, 4. Paysage n° 1, 5. Paysage n° 1, 6. Lagoa Santa, 7. Le nègre du Saint-Esprit, 8. Barra do Pirahy, 9. Portrait de l'artiste, 10. La foire, 11. La gare, 4. Paysage n° 3, 13. Marchand de fruits, 14. Les anges, 15. Cuca, 16. Les enfants au sanctuaire, 17. Morro da favela. (AMARAL, 2001b)

Paisagem com touro (1925) (FIG. 51), no interior e o desenho do Saci-pererê (1925) (FIG. 60) no verso da última página. O único texto literário que compunha o catálogo era o poema de Cendrars, São Paulo (Fig.61) no qual ele narra o decorrer de um dia na metrópole brasileira.⁴³

Segundo Batista (2012) os temas da exposição versavam sobre cidades, ferrovias, paisagens, figuras humanas e inventadas. A autora nos trouxe trechos de críticas sobre a primeira individual de Tarsila, algumas publicadas no Brasil, outras em Paris. Alcântara Machado em 3.7.1926, no *Jornal do Comercio*, de São Paulo, destacava a arte de Tarsila como racial, capaz de fixar a paisagem brasileira, a candura e a simplicidade do povo brasileiro: “com ela a pintura brasileira reassume o ar de família que o academicismo sem pátria, aqui enraizado desde muito, lhe tirara. Felizmente” (MACHADO, 1926, p.406).

Em revistas e jornais de Paris foram publicadas críticas que destacavam o caráter ingênuo e infantil de suas obras, os assuntos exóticos, a técnica apurada, o domínio da cor e a influência de Léger, sem, contudo, perder sua individualidade.⁴⁴ André Warnod em *Comoedia* de 8.6.1926, destacou: “esta exposição tem o charme de tudo que é simples, sincero, direto; mais ainda, Tarsila tem o sentido das harmonias muito puras e muito finas e é isso que dá à sua pintura toda sua qualidade” (WARNOD, 1926, p.409).

A maioria das críticas apresentadas em Batista (2012) foi positiva. Mas o ponto fraco, segundo Raymond Cogniat, seria a artista ainda se prender, em alguns momentos, a regras, inibindo a sua liberdade: “alguns de seus quadros parecem construídos com muito cuidado, numa precisão matemática; e o maravilhoso é que malgrado isso, os dons do pintor possam se manifestar

⁴³Na poesia, Cendrars narra o dia na grande metrópole, os primeiros movimentos, o agito dos vendedores de jornais e das buzinas dos carros velozes. São Paulo para o poeta é cheia de vida, dotada de muitas oportunidades, local onde estão presentes os novos meios de transportes. Cendrars encerra o texto evidenciando seu amor pela cidade que atrai imigrantes de vários países (Publicado no catálogo da exposição, reproduzido em Amaral (2001 b, p. 201-205) (FIG. 61).

⁴⁴Batista (2012) nos trouxe trechos de críticas em jornais e revistas publicados em Paris, tais como: em André Warnod, L'exposition Tarsila (Beaux-Arts), *Comoedia*, Paris, 8/6/1926; em G. de Pawlowski, Tarsila 38, La Boétie (Les petits expositions), *Les Journal*, Paris, 22/6/1926; em *Plus Ultra, Revista Ilustrada Latino-Americana*, nº4, Paris, 26/6/1926, p.11; em Olaf Appollonius, Extraits du carnet dès notes de Jabiru, *Jabiru*, Paris, 25 jun; em Peinture exotique (Les arts), *Paris-Midi*, Paris, 10/06/1926, p.2; Georges Rémon, Galerie Percier (Exposiciones annoncées), *La Renaissance...*, Paris, ju. 1926, p 368; *Journal des Débats*, Paris, 20/6/1926; Raymond Cogniat, Exposition Tarsila (La vie artistique), *Revue de l' Amerique Latine (RAL)*, nº 56, Paris, 1/8/1926, pp. 159-60; Tarsila, *Vogue*, Paris, 1/9/1926.

intensamente, senão livremente” (COGNIAT, 1926, p.410) No entanto, Cogniat demonstrava a expectativa da artista firmar de forma mais independente sua maneira de ver e representar o elemento nacional em futuras obras:

É preciso, aliás, esperar de Mlle. Tarsila outras obras, nas quais ela se afirmará certamente ainda mais independente, porque ela traz na sua pintura um elemento nacional que, para nós, é verdadeiramente novo e de um grande interesse, elemento nacional, não somente na escolha dos temas e dos personagens representados, que permite sempre um pitoresco fácil, mas também uma visão das coisas, na transposição para a qual ela se dirige com uma audácia muito rara em uma mulher (COGNIAT, 1926, p. 410).

Realizada a exposição, a atenção de Tarsila voltou-se para o casamento. Segundo Gotlib (2012), o evento foi realizado em 30 de outubro de 1926, em oratório particular da Alameda Barão de Piracicaba, São Paulo. Foram padrinhos da cerimônia Paulo, Prado, Olívia Guedes Penteado e o presidente Washington Luís. (GOTLIB, 2012).

Em janeiro de 1927, Alcântara Machado publicava um balanço sobre os avanços no movimento modernista brasileiro no ano de 1926 no Jornal do Comércio (MACHADO, 1927 *apud* AMARAL, 2010:422-425). Nessa retrospectiva, foram destacados os avanços na literatura modernista com o lançamento do jornal Terra Roxa e de diversos livros dos escritores Mário de Andrade, Ronald de Carvalho e Menotti Del Piccha, dentre outros. Ao final da matéria, foram lembradas as contribuições para a “elevação do ativo moderno” também na pintura, escultura e música, escolhendo respectivamente Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Villa-Lobos como seus representantes. Apesar de não ter sido citada a sua exposição individual na Galeria Percier em Paris, o sucesso de Tarsila em 1926 ficou expresso na matéria: “em Paris Tarsila triunfou. E triunfou sem o auxílio da Agência Americana. O que é extraordinário” (MACHADO, 1927, p. 424).

O ano de 1927 não trouxe muitas novidades e agitação na vida dos recém-casados. Segundo Gotlib (2012) e Amaral (2010), Tarsila e Oswald passaram grande parte do tempo na fazenda Santa Tereza do Alto. Pela catalogação de 2008, Tarsila realizou cópia de Sagrado Coração de Jesus de 1926 e algumas poucas pinturas novas. O universo rural que retornava à vida de Tarsila refletia-se nessas obras. Manacá (1927) (FIG. 62) foi a sua

representação da árvore de mata atlântica e Religião Brasileira (1927) (FIG. 63) foi pintado a partir de um altar enfeitado que, segundo Gotlib (2012, p.133) “[...] a pintora vira em São Vicente, onde fora comprar bananada feita em casa”.

Mário de Andrade, em 21 de dezembro de 1927, publicou o texto Tarsila, na coluna de Arte do jornal Diário Nacional, falando sobre os méritos da pintora ao ter conseguido aliar a plástica à realidade de nossa cultura, como desafiado por ele na sua carta manifesto do matavirgismo de 15.11.1923. O tempo em que Tarsila ficou na fazenda, para Mário, foi de momentos em que ela se sentiu cansada dos anos agitados e fez uma pausa nos trabalhos. Mas foi lá mesmo, na fazenda Santa Tereza do Alto, que ela recomeçou a pintar (ANDRADE, 1927, p. 2)

Mário contava que ela aperfeiçoava as próprias pinturas “[...] ingênuas que lá estavam, lhes dando valor plástico. [...] Essa é a ambiência criada pelas bananas, laranjas e abacaxis que Tarsila apanhou agora da imaginação” (ANDRADE, 1927, p.2). Esse recomeço a fazia, inclusive, planejar uma exposição no Brasil o que, na visão de Mário, seria uma ótima oportunidade de mostrar a sua arte a um número maior de pessoas: “será muito bom porque afinal de contas no Brasil, além do pequeno grupo de admiradores que frequenta o ateliê da pintora, os outros só conhecem reproduções imperfeitíssimas dos quadros dela” (ANDRADE, 1927, p.2).

Nesse texto também, Mário falava da capacidade da artista de ir além de outros pintores que tentavam representar o Brasil, como Almeida Junior. Nesse ponto, ele compartilhava o que tinha sido dito por Cogniat (1926 *apud* BATISTA, p. 2012) na crítica sobre a exposição de 1926, em Paris, afirmando que em sua pintura não era somente o tema que pretendia ser brasileiro, mas a sua maneira de pintar expressava a nossa cultura, em formas e cores que eram encontradas em nossas cidades do interior do Brasil. Mário, em outro texto, sem data, da série manuscritos do Arquivo Mário de Andrade, também evidenciou:

Até então os pintores que pretendiam abrasileirar a sua pintura, mesmo Almeida Júnior, confundiam pintura com assunto, e se preocupavam exclusivamente com o pintoresco do país, com nossos usos e costumes e com a reprodução, na tela, da cor e do caráter da paisagem. Tarsila ajuntou a esse pintoresco do assunto, uma verticalidade nova que consistia em buscar, dentro do fenômeno

humano do país as suas tradições profundas de cores e de formas, especialmente circunscritas até então nas obras do povo e nas manifestações objetivas da nossa religiosidade (ANDRADE [s.d], p.135).

Para Mário, os pintores anteriores prendiam-se às cores naturais daquilo que representavam. Já Tarsila, avançava. Ela, em sua visão,⁴⁵ fazia verdadeiramente uma arte brasileira, transpondo para o seu quadro, as cores e formas populares para representar aquilo que presenciava, em criações que aliavam imaginação à realidade vivida. Mário resumiu em dois aspectos o mérito da pintura de Tarsila: “aprofundou a nacionalidade de nossa pintura, ajuntando ao pitoresco brasileiro, as cores e formas do nosso humano tradicional ao mesmo tempo que converteu o assunto brasileiro a uma expressão plástica” (ANDRADE, [s.d], p.135).

Apesar da produção que Tarsila iniciara na fazenda, sua pintura ganhou nova força apenas no início de 1928, com a execução da obra *Abaporu* (1928). Com essa pintura podemos dizer que se encerrava um período de calma na vida de *Tarsiwald*, para iniciar um novo movimento artístico, liderado por Oswald de Andrade, que seria denominado pelo próprio Oswald de movimento antropofágico (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012).

O Mural 2 – Do Cubismo ao Pau-Brasil (1923-1927), ao final desse tópico, apresenta as imagens das obras que citamos, quando a pintora atualiza-se aprendendo a linguagem cubista com renomados mestres da vanguarda parisiense: André Lhote (1885-1962), Fernand Léger (1881-1955) e Albert Gleizes (1881-1953) e começa a desenvolver uma maneira própria de representar elementos da cultura brasileira em seus quadros. O mural inclui exemplares dos exercícios cubistas (FIG. 14 a FIG. 22) e da sua busca em representar elementos da cultura brasileira, desde a sua primeira grande experiência com a tela *A Negra* (1923) (FIG. 23), passando pela representação do carnaval em *Carnaval em Madureira* (1924) (FIG. 32), do desenvolvimento

⁴⁵ Mário de Andrade também se encontrava imbuído do projeto de transpor para a arte o que era nosso, por isso a vontade em desbravar ainda mais o nosso país. Em 1927, articulou um grupo para uma viagem pela maior floresta brasileira. O escritor, juntamente com Dulce, filha de Tarsila, D. Olívia e sobrinha seguiram rumo ao Amazonas. Oswald e Tarsila não participaram dessa viagem, mas foram se encontrar com o grupo no seu retorno de navio, em escala na Bahia (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012).

urbano em São Paulo (1924) (FIG.39) e da religiosidade em Religião Brasileira (1927) (FIG.63).

Acrescentamos, nesse mural, ainda alguns elementos textuais e visuais que foram significativos nesse período da vida de Tarsila: o recorte de jornal com a publicação do Manifesto Paul-Brasil em 1924 (FIG.34), o poema Atelier, de Oswald de Andrade no livro Pau-Brasil de 1925 (FIG.37), páginas avulsas do diário de viagens de 1926 (FIG. 56 a 58) e o poema São Paulo, de Blaise Cendrars (FIG. 61) que compôs o catálogo da sua primeira individual na Galeria Percier de Paris, em 1926.



FIGURA 14



FIGURA 22

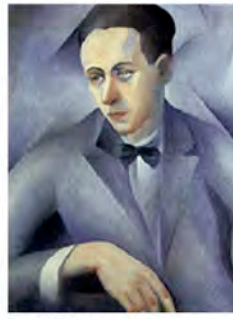


FIGURA 15

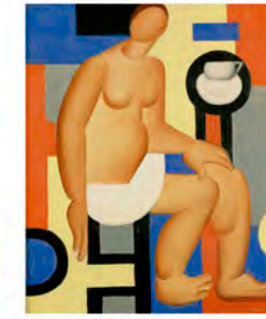


FIGURA 17



FIGURA 18



FIGURA 19



FIGURA 16



FIGURA 20



FIGURA 21



FIGURA 23

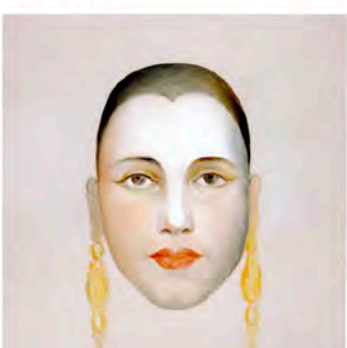


FIGURA 26

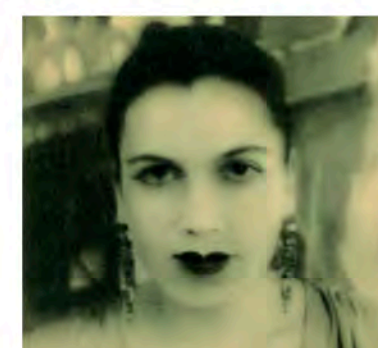


FIGURA 27



FIGURA 25



FIGURA 28

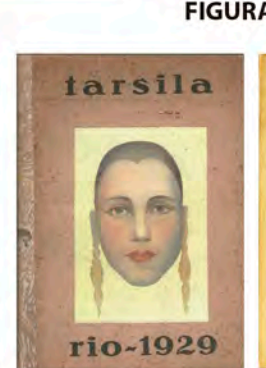


FIGURA 29

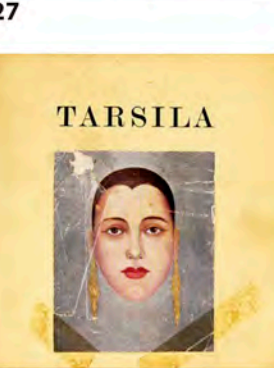


FIGURA 30



FIGURA 31



FIGURA 32



FIGURA 33



FIGURA 34



FIGURA 36

ATELIER

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos seus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly
Nem as exclamações do homens
Em Sevilha
À tua passagem entra brincois

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descola sob o pálio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

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

FIGURA 37



FIGURA 37



FIGURA 38



FIGURA 39

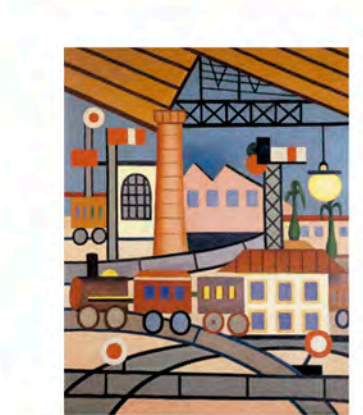


FIGURA 40



FIGURA 42



FIGURA 43



FIGURA 44

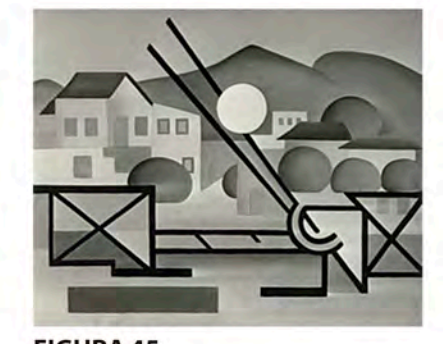


FIGURA 45



FIGURA 46



FIGURA 47



FIGURA 48



FIGURA 49



FIGURA 50



FIGURA 51



FIGURA 52



FIGURA 53

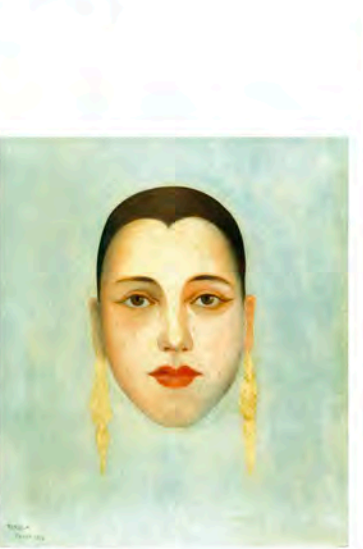


FIGURA 54

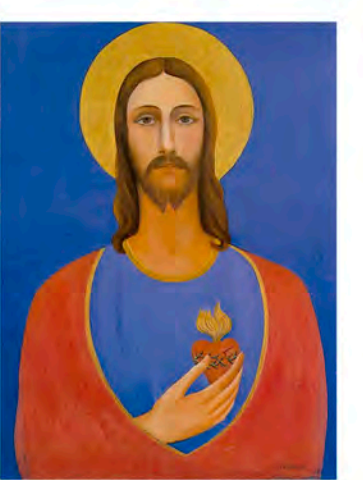


FIGURA 55

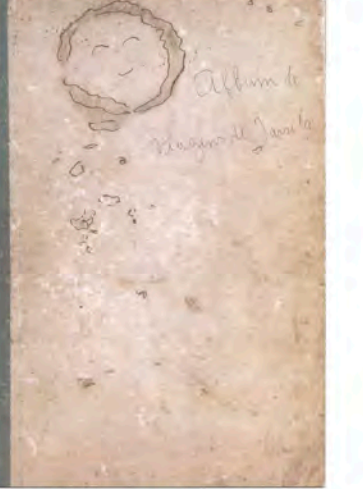


FIGURA 56



FIGURA 58



FIGURA 59



FIGURA 61



FIGURA 63



FIGURA 60

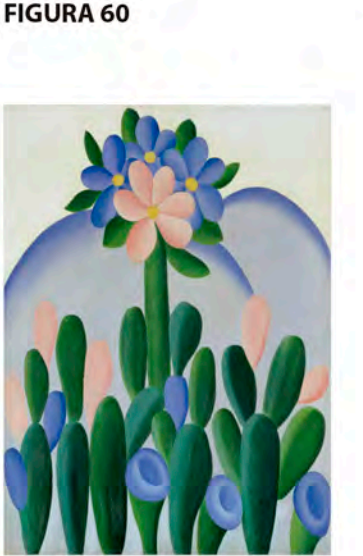


FIGURA 62



FIGURA 63



FIGURA 61

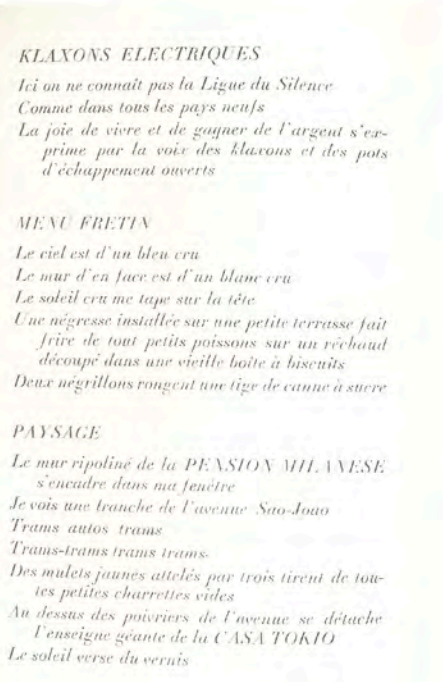


FIGURA 62

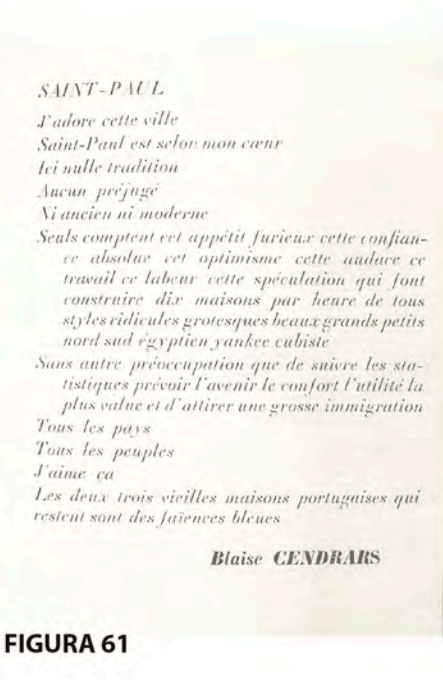


FIGURA 61

LEGENDA

FIGURA 14: Manteau Rouge, 1923, óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 15: Retrato Azul, 1923, óleo sobre tela, 86 x 75 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 16: Caipirinha, 1923, óleo sobre tela, 60 x 81 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 17: Estudo (Academia nº1), 1923, óleo sobre tela, 61 x 50 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 18: O Modelo, 1923, óleo sobre tela, 55 x 46 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 19: Estudo (Academia nº2), 1923, óleo sobre tela, 61 x 50 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 20: Composição cubista I, 1923, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 21: Composição Cubista com ave, 1923, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 22: A Negra, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 23: Rio de Janeiro, 1923, óleo sobre tela, 33 x 41 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 24: Negra do Álbum de Viagens, (s.d), Fotografia.
Fonte: Documento avulso in Milliet (2011)

FIGURA 25: A Cuca, 1924, óleo sobre tela, 73 x 100 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 26: Autorretrato I, 1924, óleo sobre cartão sobre Vplaca de madeira aglomerada, 38 x 32,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 27: Tarsila do Amaral, 1930. Fotografia de B.J Duarte [Vamp]
Fonte: MILLIET (2011:8)

FIGURA 28: Capa do catálogo da primeira individual em Paris, 1926, 23,2 x 15,2 cm.
Fonte: AMARAL (2001b:197)

FIGURA 29: Capa do catálogo da primeira individual no Brasil, em 1929.
Fonte: AMARAL (2010:308)

FIGURA 30: Capa do catálogo de grande retrospectiva de 1969.
Fonte: AMARAL (1969)

FIGURA 31: Morro da favela, 1924, óleo sobre tela, 64,5 x 76 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 32: Carnaval em Madureira, 1924, óleo sobre tela, 64,5 x 76 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 33: "Série Carnaval no Rio de Janeiro", 1924, Desenhos.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 34: Manifesto da Poesia Pau-Brasil, em 18 de março de 1924, Correio da Manhã.
Fonte: ANDRADE (1924)

FIGURA 35: Capa do livro "Feuilles de route" de Blaise Cendrars, 1924
Fonte: AMARAL (2010:178)

FIGURA 36: Capa do livro "Pau-Brasil" de Oswald de Andrade, 1925.
Fonte: GOTLIB (2012:127)

FIGURA 37: Poema "Atelier" de Oswald de Andrade em "Pau Brasil", 1925.
Fonte: GOTLIB (2012:109)

FIGURA 38: E.F.C.B., 1924, óleo sobre tela, 142 x 127 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 39: São Paulo, 1924, óleo sobre tela, 1924, 67 x 90 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 40: São Paulo Gazo, 1924, óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 41: A Gare, 1925, óleo sobre tela, 84,5 x 65 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 42: Feira I, 1924, óleo sobre tela, 60,8 x 73,1 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 43: Feira II, 1925, óleo sobre tela, 45,3 x 54,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 44: Barra do Pirai, 1924, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 45: Passagem de Nivel, 1925, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 46: O Mamoeiro, 1925, óleo sobre tela, 65 x 70 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 47: Palmeiras, 1925, óleo sobre tela, 87 x 74,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 48: Vendedor de frutas, 1925, óleo sobre tela, 108 x 84 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 49: A família, 1925, óleo sobre tela, 79 x 101,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 50: Lagoa Santa, 1925, óleo sobre tela, 50 x 65 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 51: Paisagem com touro, 1925, óleo sobre tela, 50 x 65,2 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 52: Romance, 1925, óleo sobre tela, 74,5 x 65 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 53: Pescador, 1925, óleo sobre tela, 66 x 75 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 54: Autorretrato II, 1926, óleo sobre tela, 38 x 33 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 55: Sagrado Coração de Jesus, 1926, óleo sobre tela, 83 x 63,5 cm (passe-partout).
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 56: Capa do Álbum de viagens, 1926
Fonte: Documento avulso in MILLIET (2011)

FIGURA 57: Reprodução de algumas páginas do Álbum de viagens, 1926.
Fonte: Documento avulso in MILLIET (2011)

FIGURA 58: Poema "ready made" do Oswald de Andrade (1926)
Fonte: Documento avulso in MILLIET (2011)

FIGURA 59: Anjos, 1924, óleo sobre tela, 85,5 x 72,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 60: Saci-pererê, 1925, guache e nanquim sobre papel, 23,1 x 18 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 61: Poema "São Paulo" de Cendrars
Fonte: AMARAL (2001b:201-205)

FIGURA 62: Manacá, 1927, óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 63: Religião Brasileira, 1927, óleo sobre tela, 63 x 76 cm.
Fonte: BASE 7 (2008)

1.1.3 Da Antropofagia ao Social (1928-1933)

Após o movimento Pau-Brasil, despertado pelas experiências nas viagens de 1924, outro acontecimento agitou os ânimos dos artistas modernos: a pintura que Tarsila ofereceu de presente ao marido, Oswald de Andrade, em seu aniversário a 11 de janeiro de 1928. Em torno do quadro, Tarsila, Oswald e Raul Bopp, que fora chamado pelo aniversariante, discutiam sobre que nome receberia aquela figura selvagem. Tarsila, ao consultar seu dicionário de termos tupis sugeriu Abaporu (Aba: homem, poru: que come carne humana). A artista descreveu na Revista Anual do Salão de Maio, em 1939, como nasceu o movimento antropofágico a partir de sua obra Abaporu (1928) (FIG. 64):

O movimento antropofágico de 1928 teve sua origem numa tela minha que se chamou Abaporu, antropófago: uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda. Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp – o criador do afamado poema “Cobra Norato” – chocados ambos diante do Abaporu, contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual (AMARAL, 1939, p.722).

Antes mesmo de Oswald ter consolidado o movimento com a publicação de um manifesto, Mário de Andrade, em 19.2.1928, publicava no Diário Nacional, São Paulo, a matéria Regionalismo, na qual reclamava do constante apelo dos artistas ao que era regional quando se propunha fazer nacionalismo. Mário não eliminava o regional do nacional, mas alegava que se prender a restritos aspectos do Brasil significava falta de criatividade e pobreza de expressão. Assim, o apelo ao regionalismo para o escritor não se justificava, sendo “[...] uma praga antinacional. Tão praga como imitar música italiana ou ser influenciado pelo estilo português” (ANDRADE, 1928, p. 2). No texto ele criticava essa tendência dos artistas brasileiros, fazendo, porém, ressalvas:

Na pintura, com exceção de Tarsila do Amaral, que sempre fugiu com muita discrição do elemento propriamente regional, este elemento se manifesta às vezes tendencioso, mesmo em artistas muito bons que nem Di Cavalcanti. [...] Porque quando o artista é deveras criador, [...] feito Lasar Segall nas obras brasileiras dele, tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humaniza-o (ANDRADE, 1928, p.2).

Mário, dessa forma, absolvía Tarsila do Amaral e Lasar Segall (1891-1957) da praga do regionalismo, uma vez que eles, segundo o escritor, expressavam o nacionalismo de maneira criativa, expandindo o regional para o nacional e não se prendendo a detalhes, mas ao todo. A obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, escrita neste período, constitui uma história mítica cujo personagem central, com claras referências à cultura indígena, representava as origens e raízes do Brasil, tentando recuperar o muiraquitã de sua tribo na grande São Paulo (SILVA, 1997).

Como se percebe, a ideia de antropofagia era uma tônica que unia os modernistas, o que se tornou mais forte com a publicação do Manifesto Antropófago, em 01.03.1928, na Revista de Antropofagia⁴⁶ (ANDRADE, 1924) (FIG. 65). Nesse texto, Oswald de Andrade fez um apelo ao que seria capaz de nos unir como brasileiros, criando a lei do antropófago:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy or not tupy, that is the question. Só me interessa o que não é meu [...] Lei do homem. Lei do antropófago (ANDRADE, 1928, p.3).

O Manifesto Antropófago, segundo Gotlib (2012), tinha o mesmo tom do Manifesto da Poesia Pau-Brasil: frases curtas, sintéticas e irônicas. Entretanto, o texto de 1928 era mais agressivo, enfatizando o lado selvagem do brasileiro, capaz de deglutir o europeu e digerir a cultura do colonizador. Em uma experiência mítica, inaugurava-se com esse texto um movimento que, com muito humor e ironia, buscava as nossas raízes, antes da chegada do estrangeiro em nosso território.

Em torno do movimento antropofágico surgiram muitas desavenças e polêmicas (GOTLIB, 2012). Enquanto os escritores se alfinetavam, Tarsila desenvolveu sua pintura em um trabalho individual, segundo Amaral (2010),

⁴⁶ A publicação do manifesto inaugurou a Revista de Antropofagia que teve duas “dentições”: 1º maio de 1928 a fevereiro de 1929 (dirigida por Alcântara Machado, gerência de Raul Bopp) e março a agosto de 1929 (como página semanal do Diário de S. Paulo e órgão do clube Antropofagia com vários diretores que se revezavam: Geraldo Ferraz, Jayme Adour da Câmara e Raul Bopp). A publicação foi um importante veículo para as ideias dos modernistas, mas onde também eram criadas polêmicas e desavenças entre seus integrantes (GOTLIB, 2012).

sem a intenção de formar escolas, ao contrário do movimento literário. A pintura antropofágica era uma extensão do que já estava sendo feito pela artista com a pintura Pau-Brasil. Entretanto, os quadros ganhavam mistério em uma atmosfera mágica, onde se faziam presentes bichos e figuras esquisitas. Gotlib (2012) sintetizou as modificações da pintura de Tarsila até essa fase:

A beleza convencional das naturezas-mortas e das figuras humanas bem comportadas já fora substituída pela beleza natural, espontânea e alegre da arte pau-brasil, em que a paisagem brasileira aparecia de modo claro e direto. Sem mistérios. Agora, nessa fase da arte antropofágica, mantém-se a beleza natural mas reforçando um de seus aspectos: a face rude, bruta, bárbara, ilógica, que Oswald de Andrade preconiza no seu 'Manifesto Antropófago'. E que se traduz nos vários números da *Revista de Antropofagia*. (GOTLIB, 2012, p.147-149).

Os dois anos que se seguiram, 1928 e 1929, foram muito produtivos e intensos, lembrando o movimento dos anos 1923 a 1926. Tarsila realizou três exposições individuais em significativas cidades: Paris, Rio de Janeiro e São Paulo. Para tanto, pintou uma série de obras antropofágicas: O Sapo (1928) (FIG. 66), O Touro (1928) (FIG. 67), A Lua (1928) (FIG. 68), O Lago (1928) (FIG. 69), Distância (1928) (FIG. 70), O Sono (1928) (FIG. 71), Urut (1928) (FIG. 72), A boneca (1928) (FIG. 73), Sol Poente (1929) (FIG. 74), Floresta (1929) (FIG. 75), Antropofagia (1929) (FIG. 76), Cartão Postal (1929) (FIG. 77), dentre outras. Segundo Gotlib (2003), muitas dessas obras possuíam cores mais violentas (amarelo, laranja, verde escuro), formas que sugeriam sonho (linhas e círculos repetidos) e uma vegetação mais carnuda. O efeito perturbador de mistério e magia, de acordo com a autora, aproximava a fase da pintura antropofágica de Tarsila à arte surrealista europeia.

Integrava a publicação do Manifesto Antropófago um esboço de Abaporu (1928) (FIG. 65), obra propulsora do movimento, com a indicação de que a obra figuraria em exposição no próximo mês na Galerie Percier, em Paris. Nessa segunda individual na capital francesa, a maioria das obras expostas foi produzida após a primeira exposição de 1926, na qual muitas telas da fase Pau-Brasil já tinham sido exibidas. O catálogo da exposição de Paris (FIG. 78), reproduzido em Amaral (2001b), continha apenas a enumeração de doze

obras,⁴⁷ acompanhadas por três ilustrações em preto e branco de obras de 1928 (Sono, O touro e Abaporu) e a indicação que as molduras eram de Pierre Legain, como da primeira individual.

Nestas individuais,⁴⁸ em 20-30.7.1929, no Palace Hotel, Rio de Janeiro e, em 17-24.9.1929, no Edifício Gloria, São Paulo, era a primeira vez que o público brasileiro entrava em contato com obras da pintora (AMARAL, 2010), eventos noticiados em vários jornais da época. A obra de Tarsila foi destacada pelo Correio Paulistano, de 18.7.1929, como uma pintura que significava uma independência nas artes e também uma expressão artística singular:

Dona de um temperamento original, com uma visão própria do mundo, rica de sensibilidade, Tarsila soube compreender a nossa terra [...]. Há nos seus quadros uma invenção admirável e, sobretudo, uma inigualável força plástica. Desse ponto de vista, ela é, fora de qualquer dúvida, o maior pintor brasileiro. Não o maior pintor de vanguarda, note-se bem, mas o maior pintor. A sua última fase – que ela chama de “pintura antropofágica” – impressiona exatamente pelo alto grau a que ela elevou essas suas qualidades essenciais. O cor de rosa de Tarsila, o azul de Tarsila, disse Álvaro Moreira, são dela, e de mais ninguém. Não tem iguais no mundo. E assim é, com efeito (CORREIO PAULISTANO, 1928, p.4).

A modernidade na obra de Tarsila foi outro traço identificado pelo Correio Paulistano de 28.09.1929: automóveis, aviões, locomotivas, rádio, eletricidade eram referências visuais identificadas na obra da pintora (CORREIO PAULISTANO, 1929). Já A Noite, do Rio de Janeiro, em 19.7.1929, destacou a temática brasileira como tônica principal da arte de Tarsila:

Trabalha com inteira independência, dentro do seu pensamento e dos seus recursos pessoais, e se alguma coisa predomina no seu labor, essa é a do seu ponto de vista marcadamente brasileiro. Em todos ou quase todos os seus quadros, invariavelmente assinalados por uma

⁴⁷Pelo Catálogo Raisoné (BASE 7, 2008) foram associadas 11 obras à exposição de 1928, em Paris: Barcos em festa (1925), Manacá (1927), Pastoral (1927), O Sapo (1928), O Touro (1928), A Lua (1928), O Lago (1928), Distância (1928), O Sono (1928), Urutu (1928), Calmaria (1928). Foi listada no catálogo mais uma obra Le Parc (O Parque). Essa, entretanto, permanecia sem identificação, podendo ser talvez, segundo Amaral (2010) Distância (1928).

⁴⁸ Segundo o catálogo Raisoné (BASE 7, 2008), foram associadas 36 obras para a exposição do Rio de Janeiro e 35 obras para a de São Paulo. Compunham as exposições obras de diferentes fases de sua pintura: as cubistas realizadas durante seu aprendizado em Paris, tais como Caipirinha (1923) e O Modelo (1923); diversas pinturas Pau-Brasil, como A Gare (1924) e São Paulo (1924) - das temáticas urbanas, Morro de Favela (1924), Carnaval em Madureira (1924), Anjos (1924) e Religião Brasileira (1927) – representantes da cultura brasileira; e outra quantidade razoável da fase antropofágica, entre elas Antropofagia (1929), Urutu (1929) e O Sapo (1928).

luminosa intencionalidade, vibra a nota nacionalista [...] quando não no centro do motivo, ao menos em algum pormenor (A NOITE, 1929, p. 2).

No Diário da Manhã, Vitória, em julho de 1929, a crítica destacou Tarsila como a pintora que passou a representar o nosso país: “todo o Rio já foi ver [...] a arte do único pintor que até aqui, conseguiu explicar num só quadro, todo o Brasil. [...] Diante da pintura de Tarsila a gente fica a pensar se o Brasil foi descoberto mesmo ou se foi pintado por ela” (DIÁRIO DA MANHÃ, 1929, p.429). A obra de Tarsila ainda foi interpretada no jornal Diário da Noite, de 25.9.1929 (BRITO, 1929, p.430) por Cayres Brito como sendo uma arte psicológica, capaz de deixar o observador em dúvidas entre o devaneio de uma expressão que provoca a elevação do espírito e a naturalidade das cores que nos prende ao mundo objetivo.

Em O Jornal, Rio de Janeiro, de 7.7.1929, Jorge de Lima admitia, pelo exemplo de Tarsila, que havia errado ao afirmar que as viagens tiravam a sinceridade de nossos pintores: “Tarsila quanto mais foi a Europa tanto mais conseguiu recuperar o tempo perdido precioso que nós todos esquecemos na meninice, lá, muito longe” (LIMA, 1929, p. 430) Ele destacava que a capacidade da pintora em ter preservado o espírito de criança mesmo depois de acumular tanta experiência pelo mundo a fora foi o que a fez ser única:

Tarsila do Amaral escapou do perigo e conseguiu ser Tarsila – a única. Foi um grande caminho a vencer a fim de ser única. Andou, andou, andou como aquela velhinha de quem o Bicho Manjaléu roubou a neta (LIMA, 1929, p. 431).

Houve ainda críticas como a publicada no Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 28.7.1929, que analisou a obra da pintora como uma bem humorada visão de imagens brasileiras. Em um tom irônico destacou-se a exposição como uma tentativa de apresentar algo jocoso transvestido por uma solenidade formal e séria:

De sorte que são imagens brasileiras toda aquela coleção de figuras monstruosas, peças de anatomia conservadas em álcool e retiradas de seus recipientes para as telas da Sra. Tarsila [...] Todo o colorido dos trabalhos é, mais ou menos, compatível com as ideias e desenhos que a Sra. Tarsila, num momento de bom humor e desejosa de fazer rir a nossa cidade, apresenta, com credenciais de

coisa séria, no grande salão do Palace Hotel (JORNAL DO COMÉRCIO, 1929, p. 431-432).

Nessa crítica, percebe-se que, em 1929, ainda existia muita resistência em aceitar a arte moderna. Tarsila, nessa época, já havia produzido suas principais obras, sendo que muitas delas compunham a referida exposição. O Jornal do Comércio, de 28.7.1929, falava de uma pintora de beleza exuberante, cuja obra era cheia de contrastes que chamava atenção de curiosos, artistas experientes e adeptos da arte moderna no Rio de Janeiro. Entretanto, a crítica avaliou que os elogios àquela exposição não revelavam a verdadeira aceitação da obra de Tarsila, o que de fato podia ser percebido pelas poucas telas vendidas:

Essa curiosidade, porém, parece que se tem limitado aos comentários facetos ao redor dos quadros da Sra. Tarsila sem que tenha sido adquirida uma só tela à exceção das cabeças de 'caboclinhas' escolhidas pelo gosto estético do ilustre Sr. Júlio Prestes (JORNAL DO COMÉRCIO, 1929, p.431).

Por fim, essa crítica acrescentou uma observação semelhante, embora em tom mais suave, à de Monteiro Lobato a propósito da Exposição Malfatti publicada no Jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917:

Entretanto, para que não a tomem só pelo lado humorístico, a artista oferece o Retrato (nº11), representando uma cabeça de ancião, cuja feitura à maneira antiga, como se diz hoje em dia entre futuristas, revela que, à pintora, não faltam qualidades quando deixar de ser mimada pelos infelizes modernistas, que a animam, para se fazer notar como verdadeira artista. Há nessa tela bruxuleios de boa arte, há conhecimentos do desenho que se esboçam já nítidos [...] Não nos parece que esteja longe o dia em que a Sra. Tarsila entrará pelo bom caminho (JORNAL DO COMÉRCIO, 1929, p.432).

Manoel Bandeira escreveu Tarsila antropófoga, em 1929,⁴⁹ demonstrando um encantamento pelos temas, formas, cores e composição das obras que antecederam a fase antropofágica, como em Religião Brasileira (1927), Família (1925), Anjos (1924) e Pastoral (1927). Essas obras são, para ele, fáceis de entender, pois guardam elementos que estão na memória dos brasileiros, como igrejas, oratórios, animais, locomotivas e as cores caipiras:

⁴⁹ Texto de 1929, publicado posteriormente em Crônicas da Província do Brasil, Rio de Janeiro, 1937. Reproduzido em Amaral (2010:432-433).

“são tipos tomados da realidade com um mínimo de deformação plástica. E que observação a um tempo sutil e profunda se revela em cada figura e nos menores detalhes” (BANDEIRA, 1929, p.433).

Bandeira, entretanto, não demonstrava o mesmo deleite com as obras mais recentes, como *Antropofagia* (1929). Essas, em sua visão, acompanhavam a busca de Oswald de Andrade por um Brasil anterior à chegada dos portugueses e, por isso, agradavam aos modernistas, mas desagradavam àqueles que, como ele, preferiam sua arte voltada para algo mais concreto:

Nos quadros recentes de Tarsila a estética antropofágica se manifesta na escolha dos assuntos tanto quanto no processo de expressão. Por exemplo: um sapo apresentado em solidão monstruosa, urutu enrolada num ovo, mandacarus assombrativos. O processo é despojado em extremo de todas as sensualidades da pintura. Tem-se a impressão que a rica Tarsila desfez-se de tudo e fez voto de pobreza. Oswald e os antropófagos estão radiantes. Eu não estou radiante. Não gosto de Tarsila antropófoga (BANDEIRA, 1929, p.433).

Ao contrário de Manoel Bandeira, Flavio Resende de Carvalho fez outra leitura das abstrações de Tarsila no *Diário da Noite*, São Paulo, em 20.09.1929 (CARVALHO, 1929, p.434-435). Para ele, manifestações humanas podem expressar, em condensadas abstrações, experiências do passado, sendo que a arte de Tarsila era capaz de simbolizar não só a sua alma, mas o processo mental da humanidade. Dessa forma, em sua visão, as abstrações da artista eram uma forma de sintetizar e expressar o essencial para o entendimento do observador:

A arte de Tarsila é o símbolo de sua alma, na forma e na substância. [...]. As suas telas demonstram logicamente o processo mental da humanidade. [...] Condensando a forma, a cor e a substância ela realça a ideia. Expõe claramente essa ideia sem deixar dúvidas no observador. Utilizando-se de poucas cores, ela realça mais as cores utilizadas. Utilizando-se de poucas formas ela aumenta a ideia da forma. Utilizando-se de poucas ideias ela caracteriza a magnitude da expressão, na cor, na forma e na substância. A sua simplicidade indica o bom funcionamento de sua alma, que está reproduzida nas telas (CARVALHO, 1929, p.434).

Para Flavio de Carvalho, a arte de Tarsila marcou uma época, funcionando com eficiência para despertar o raciocínio para o que é nosso e

sermos capazes de atuarmos mais conscientes. A síntese de formas, cor e conteúdo, para Carvalho (1929), era onde a arte de Tarsila ganhava mais expressão: era no simples que ele enxergava a magnitude a sua arte.

Segundo o Correio Paulistano, de 21.9.1929 (CORREIO PAULISTANO, 1929, p.5), uma multidão de pessoas havia visitado a exposição de Tarsila em São Paulo e que esse interesse por uma mostra, nunca visto antes, demonstrava o alto grau de cultura artística que estávamos adquirindo. Em apontamentos semelhantes aos de Flavio de Carvalho, várias obras que compunham a exposição foram mencionadas e analisadas como representação de uma arte livre e criadora que revelava, em sua simplicidade, aquilo que era nosso.

No dia seguinte, 22.9.1929, o Correio Paulistano publicou outra matéria, sobre a exposição de São Paulo (RAPOSO, 1929, p.2). O texto, escrito por Antônio Raposo, elogiava Tarsila como uma grande pintora de sua época, sendo que o estranhamento ou admiração por sua obra era justamente porque ela conseguia tocar as pessoas de seu tempo. Lembrando que, assim como Leonardo da Vinci e El Greco provocaram polêmica por suas ousadias estéticas em sua época e alcançaram posterior reconhecimento, Raposo afirmava que Tarsila do Amaral, assim como Léger, Lhote, Chirico ou Chagal podiam enfrentar resistências, mas, não haveria como no futuro negar que eram artistas que revelava, verdadeiramente sua época.

Tarsila nasceu quando devia nascer. Pintou quando devia pintar. [...] Hoje se todo mundo faz pintura moderna, ou faz poesia moderna, é porque modernos são os nossos elementos de expressão, moderno é o material que temos diante de nós, moderno é o público com que nos queremos comunicar. A maior parte, é claro, não consegue fazer valer esses elementos de expressão e estraga o material, aborrecendo o público [...] Quantos pintores modernos existem no Brasil? Uma dúzia, duas dúzias, talvez. Mas Tarsila é uma só (RAPOSO, 1929, p.2).

Raposo indicava Tarsila como única e extraordinária. O que ele via de mais notável não era o colorido, o geometrismo do cubismo, nem a imaginação poderosa, mas a capacidade de estabelecer uma unidade de sua obra ao identificá-la com o espírito de nossa terra. Ele dizia: “eu vim do Brasil: vim da exposição de Tarsila. A exposição de Tarsila é nossa Serra do Ererê. Bárbara. Selvagem. Tropical. Nossa” (RAPOSO, 1929, p.2).

Anísio Spinola Teixeira foi outra personalidade que, em entrevista ao Correio Paulistano, de 28.11.1929, afirmava: “Tarsila do Amaral é a grande pintora moderna do Brasil” (TEIXEIRA, 1929, p.438). O intelectual mostrava-se impressionado com o grau de libertação e simplicidade de sua obra, que refletia uma tranquilidade de quem já não mais se prendia a regras e mestres, criando algo bem pessoal.

Tarsila do Amaral, em suas três individuais, tanto quanto Oswald de Andrade, por meio da Revista Antropofágica, alcançaram fama, traduzidas em críticas positivas e outras bem duras. A diferença era que Tarsila fazia sua pintura sozinha, enquanto Oswald compartilhava a revista com vários colaboradores, que muitas das vezes não conseguiam entrar em sintonia. A Revista, já como parte do Diário de S. Paulo, foi perdendo a sua força com o aumento dos ataques entre os próprios escritores modernistas. Segundo depoimento de Tarsila do Amaral à Revista Anual do Salão de Maio de 1939, o encerramento da Revista era também o fim do Movimento Antropofágico:

O movimento empolgou, escandalizou, irritou, entusiasmou, enfureceu, cresceu com adesões do Norte ao Sul do Brasil, além das simpatias de intelectuais de países vizinhos. Repercutiu também em Paris com protestos de indignação em torno do meu quadro Antropofagia. Uma tarde, Geraldo Ferraz – o açougueiro – correu alucinado à casa de Oswaldo Costa para comunicar que a revista tinha sido suspensa pelo diretor do Diário de S. Paulo, em vista do monte de cartas recebidas de leitores do jornal, reclamando contra aquela página dissolvente de todos os cânones burgueses. Pobre revista! Com ela morreu o Movimento Antropofágico (AMARAL, 1939, p.724).

O segundo ano da revista Antropofágica foi marcado por muitas brigas de Oswald com antigos amigos. Amaral (2010) menciona vários artigos publicados na Revista atribuídos ao escritor em que ele impõe seu ponto de vista em um tom muito crítico, depreciando atitudes ou obras dos companheiros Paulo Prado, Mário de Andrade e Antônio Alcântara Machado. Esses, por sua vez, não o perdoaram rompendo relações.

Além do fechamento da revista, em agosto de 1929, e da grande irritação de Oswald, esse final de ano foi bastante tumultuado para o casal Tarsiwald. Ao final da década de 20, o cenário mundial mudava e a crise econômica, com a queda da bolsa de Nova Iorque, chegava ao Brasil. Os intelectuais e artistas sustentados pela oligarquia cafeeira e a alta burguesia

não tinham mais os subsídios necessários para continuarem financiando o dandismo que os mantinham na vanguarda artística. A fazenda de Tarsila foi hipotecada e as viagens não mais faziam parte da rotina do casal. A produção intelectual de ambos não foi mais a mesma nos anos seguintes, como aponta Amaral (2010):

Dessa data em diante, tanto um Oswald de Andrade como um Mário de Andrade ou Tarsila do Amaral fariam da margem. Mário ainda sobreviveria por suas múltiplas atividades, além daquelas didáticas ou como pesquisador. Mas Oswald com Tarsila teriam já encerrado sua contribuição fundamental: continuariam, por certo, sobretudo Oswald, com sua presença polêmica publicando livros ou expondo obras. Mas seria uma fala da margem, não mais do centro da arena. Um tanto nostálgica, posto que plena de memórias, mas não mais alteradora (AMARAL, 2010, p. 92).

Para complicar ainda mais a situação do casal, Oswald ligava-se a Patrícia Galvão (Pagu), jovem escritora e jornalista que nessa época tinha seus dezenove anos. Segundo depoimento de Maria de Lourdes do Amaral Faccio (*apud* Gotlib, 2012, p.158), sobrinha de Tarsila, Pagu era muito próxima do casal: “Tarsila emprestava os vestidos para Pagu, aqueles vestidos bonitos. Pagu ficou quase como filha da casa. Iam para a fazenda. Oswald de Andrade, sem-vergonhão, como ele era, se apaixonou por ela. E deu o fora em tia Tarsila.” Foi assim, então, que terminou o seu segundo casamento que durou pouco mais de três anos.

A produtividade de Tarsila foi abalada por esse momento de crise financeira e afetiva. A única pintura realizada em 1930 foi Composição (Figura só) (1930) (FIG. 79), tela que segundo a visão de Geraldo Ferraz, em 22.5.1933, traduzia a fase de desolação em que a artista se encontrava, representada por uma figura solitária que “se cobrira de uma leve melancolia lilás no equilíbrio intelectual da sublimação” (FERRAZ, 1933, p.342). A pequena produção de Tarsila aconteceu também em um momento em que a artista necessitava dedicar-se a algum trabalho para se sustentar.

Segundo Amaral (2010), em 1930, durante poucos meses, a pintora exerceu o cargo de conservadora da Pinacoteca do Estado do Estado de São Paulo, mas logo teve que deixar sua função com a queda de Washington Luiz e a ascensão de Getúlio Vargas à presidência. Outra possível fonte de renda provinha da venda de seu patrimônio artístico, sugerido por uma lista de obras,

feita pela própria artista a partir de seu acervo, com respectivos preços, apresentada em Gotlib (2012) e publicada pela primeira vez na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros por Batista (1986). Nessa lista (FIG. 80), dentre outras, constavam obras dos brasileiros Almeida Junior e Anita Malfatti e de estrangeiros como Delaunay, Chirico, Léger, Lhote, Gleizes, Picasso, Modigliani e Rugendas.

Apesar das frustrações, o ano de 1930, segundo Amaral (2010), apresentou três importantes eventos que valorizaram a arte moderna,⁵⁰ dos quais Tarsila participou: primeira exposição de artistas modernos brasileiros no exterior, realizada no Roerich Museum, de Nova York, a exposição da Casa Modernista da rua Itápolis, em São Paulo e a exposição de Arte Moderna da Escola de Paris, em São Paulo. Entretanto, a curiosidade em desbravar a URSS a fez deixar novamente o Brasil e distanciar-se por mais de um ano do grupo de artistas modernos brasileiros que se formava no intuito de fortalecer a arte moderna em nosso país, tornando-a mais aberta e menos ligada à sociedade aristocrática da primeira república (AMARAL, 2010).

A caminho da URSS, a artista realizou a última viagem para a Europa, entre abril de 1931 e dezembro de 1931.⁵¹ Gotlib (2012) complementa que, em companhia do novo companheiro, o jovem intelectual e médico de esquerda, Osório César (1895-1979), a pintora realizou uma viagem de dois meses e meio pela URSS, aproveitando para conhecer algumas localidades entre seu trajeto de Paris a Moscou. Na ida visitou Berlim, frequentando exposições e concertos. Amaral (2004) destaca a presença da artista na exposição de Hans Baluschek autor da obra *Proletarierinnen* (Operárias) de 1900 (FIG. 81), que considera uma forte referência para a sua tela Operários, de 1933 (FIG. 82).

De acordo com Gotlib (2012), com a mudança do cenário social e econômico do Brasil e a influência de Osório, o foco de interesse de Tarsila voltou-se para o social. Tarsila declarou, em entrevista ao jornal Diário da Noite, São Paulo, em 26.03.1931, antes de embarcar:

⁵⁰ Esses eventos mostravam que Tarsila, mesmo desenvolvendo uma pintura considerada por muitos como única e pessoal, unia-se a um grupo de artistas brasileiros que buscavam organizar mostras coletivas, cada qual com sua forma de fazer arte moderna.

⁵¹ Há uma divergência de datas para o retorno de Tarsila ao Brasil. Batista (2012:292) informa um retorno ao Brasil em março de 1932. Amaral (2010) afirma o retorno ao final do ano de 1931. Gotlib (2012) confirma Amaral (2010), precisando o retorno em dezembro de 1931.

A lenda que paira sobre a terra nevoenta de Lenine exerce sobre o meu espírito de artista uma sedução inexplicável. Daí o meu desejo de visitar Moscou, para apreciar suas construções novas, os seus processos intelectuais e materiais completamente revolucionários, bom 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 da mais saudável das liberdades (DIÁRIO DA NOITE, 1931, p.343).

Para Amaral (2010), esse foi um depoimento literário não apontando objetivamente o interesse de Tarsila na viagem, mas que demonstrava a maneira como a pintora desejava experienciar o socialismo soviético, com muita curiosidade, mas sem muito comprometimento político. Amaral (2010) ainda nos lembra de que nessa época a arte soviética já não mais apresentava a efervescência criativa das telas abstracionistas de Malevich e Kandisky e o construtivismo tecnológico de Tatlin do início do século XX.

Em um contexto diverso daquele em que pintara suas obras, onde a arte proletária ganhava força, Tarsila arriscou-se a expor telas de suas fases Pau-Brasil e Antropofágica no Museu de Arte Moderna Ocidental em Moscou, em junho de 1931.⁵² De acordo com o certificado de expedição para Paris, em Amaral (2010), dezoito telas da artista seriam expostas em Moscou. Dessas, entretanto, a catalogação de 2008 (BASE 7, 2008) identificou apenas oito: A Negra (1923) (FIG. 22), A Gare (1925) (FIG. 41), Pescador (1925) (FIG. 53), Autorretrato II (1926) (FIG. 54), O Touro (1928) (FIG. 67), Cartão Postal (1929) (FIG. 77), Cidade (A Rua) (1929) (FIG. 83) e Sol Poente (1929) (FIG. 74). As demais ainda permanecem sem identificação.

Amaral (2010) nos apresentou a tradução de alguns trechos das anotações dos visitantes no caderno da exposição. Os escritos dividiam-se entre elogios ao domínio da cor e composição e a alegria de suas telas às críticas sobre a falta de temática consistente, bem como uma total ausência de vínculos com a realidade social proletária, em obras anedóticas.

Consideramos maestria da pintora o seu excepcional domínio da cor e da composição. No entanto ela não encontrou e não educa a si mesma do ponto de vista temático. Tivemos um prazer imenso e experimentamos alegria com as cores. (AMARAL, 2010, p.441)

⁵² Em 15.06.1931, de acordo com Amaral (2010:343), Tarsila proferiu conferência sobre arte brasileira em Moscou.

Por outro depoimento, sugeria-se a incompatibilidade da obra da artista brasileira com a realidade social local. A pintura de Tarsila, constantemente lembrada pela crítica brasileira pela “sua identificação com o espírito de nossa terra” (RAPOSO, 1929, p 2) não era compreensível para muitos dos visitantes, uma vez que os objetivos a serem alcançados pela arte eram distintos:

[...] mas a senhora deve saber o seguinte: a senhora veio ao país dos Soviets, que precisa de uma arte que não seja tão arrevesada como aquela que a senhora trouxe, e que impressiona desagradavelmente os proletários que olham para ela. Em primeiro lugar, não se vê uma proposição proletária concreta. As cores cruas e não elaboradas machucam desagradavelmente os olhos do visitante. Tudo isso nos ensina como não se deve pintar, para não se iludir a si mesma e aos demais[...] Quando é simples e compreensível a arte é boa até para um analfabeto, quando ela pode satisfazer a maioria dos proletários e não apenas um grupinho de aristocratas. Eu lhe aconselho a deixar de lado a paleta e os pincéis[...]para a luta derradeira e decisiva com a burguesia internacional. Eis como deve ser a nossa e a vossa arte (V.F., estudante de Belas-Artes) (AMARAL, 2010:442).

O Autorretrato II (1926) (FIG. 54) era um dos alvos principais das críticas, pela ausência de cor e acabamento, deixando inclusive os que elogiavam a obra da pintora sem entender o propósito de tal imagem na exposição: “é penoso e desagradável olhar o Autorretrato. Ele rompe a impressão una e alegre da exposição e obriga a duvidar da sinceridade da pintora (V. Miassov, pintor)” (AMARAL, 201, p.443). Novamente, a diferença de realidades impediu que se compreendesse aquela imagem para além de um autorretrato. Ali estava representada uma pintora moderna e atualizada com as tendências estéticas da vanguarda artística parisiense: um rosto suspenso com cabelos amarrados para trás, brincos longos e batom vermelho.

Apesar das críticas recebidas na Rússia, em extensas cartas escritas entre 27.6.1931 e 1.7.1931 à família (AMARAL, 2010, p. 413-416), Tarsila mostrava-se impressionada com o sistema de vida daquele país que, a seu ver, pouco tinha a ver com a fantasiosa versão que conhecia antes. Tarsila contou do sistema de trabalho na URSS, da força do Estado, dos serviços de educação e saúde oferecidos ao povo e do plano de desenvolvimento quinquenal. Mostrou interesse ainda pelo modo de vida das mulheres que, segundo ela, haviam conquistado os mesmos direitos dos homens, pelo sistema de ensino e pelo hábito de se criarem meninos e meninas juntos. Sua

carta evidenciava impressões positivas do modo de vida local, mas que, na visão do próprio namorado, Osório César, não era alimentado por um sentimento revolucionário e sim apenas por uma curiosidade (AMARAL, 2010).

A venda da tela Pescador (FIG. 53) ao Museu de Arte Moderna Ocidental em Moscou⁵³ (1925) possibilitou a ela conhecer Leningrado, antes de percorrer outras localidades durante seu retorno pelo sul do continente asiático, até chegar a Paris, em agosto de 1931.⁵⁴ Tarsila e Osório mantinham, nesse período, por meio de cartas, contato com Mário de Andrade.⁵⁵ Em carta de 1932, Mário agradecia o envio do livro de Osório ilustrado por Tarsila⁵⁶ e demonstrava sua constante admiração pela artista: “achei você no livro e passei por ele todo olhando você naquela adoração carinhosa com que sempre a seguirei” (AMARAL, 2001b, p. 121).

Segundo Amaral (2010), a vivência na Rússia talvez tenha motivado Tarsila a experimentar o trabalho operário na capital francesa. Em Paris, a artista foi morar em um hotel modesto, procurou emprego e começou a trabalhar diariamente como pintora de paredes. Em uma realidade totalmente diferente dos anos 1920, essa foi a última vez que Tarsila esteve em Paris. Nessa oportunidade, a artista conseguiu expor, no *Salon des Surindépendants*, telas de 1928, 1929 e 1930⁵⁷ (AMARAL, 2010).

Enquanto a pintora viajava, ocorreram importantes fatos, no Brasil, para a arte e a arquitetura moderna. De acordo com Amaral (2010), o fim da primeira República anunciava uma promessa de mudança para o país, incluindo a possibilidade de abertura das instituições de ensino para novas ideias. Um reflexo disso foi a indicação, em 1930, pelo ministro da Educação,

⁵³ Segundo depoimento de Osório César à AMARAL (2010), essa tela foi vendida ao Museu por muito dinheiro, 5 mil rublos.

⁵⁴ Além de Moscou, Tarsila conheceu Leningrado na Rússia. No trajeto de retorno a Paris, o casal passou por Ialta, Sebastopol, Mar Negro, Constantinopla (Istambul), Belgrado. Dessa viagem, Tarsila realizou uma série de desenhos que foram identificados pelo Catálogo Raisonné: Série Viagem à União Soviética. (AMARAL, 2010)

⁵⁵ Tarsila e Osório enviaram cartas ao amigo de Berlim, Leningrado, Odessa e Paris. Pelas cartas percebe-se que Mário mantinha cordial relação com Osório, bem diferente da que manteve com o ciumento Oswald de Andrade, quando esse foi marido de Tarsila (AMARAL, 2001b).

⁵⁶ Segundo Amaral (2001b), o livro de Osório publicado nesse ano com ilustrações de Tarsila fora Onde o proletariado Dirige.

⁵⁷ Segundo Amaral (2010) as telas enviadas ao *Salon des Surindépendants* foi Antropofagia (1929), Cartão-Postal (1929), Distância (1928), Religião Brasileira II (1928) e Composição (1930).

Francisco Campos, do jovem arquiteto Lúcio Costa (1902-1998) para diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro.

Lúcio Costa iniciou a renovação do quadro de professores e, em 1931, abriu a Escola para a realização do primeiro salão moderno de artes plásticas, conhecido como Salão de 31, que revolucionou o ambiente acadêmico da ENBA.⁵⁸ Tarsila manteve-se informada em Paris do que acontecia por meio de carta enviada por Mário de Andrade em 28.08.1931:

Aqui, ou por outra, aqui perto, no Rio, grande bulha por causa do Salão em que Lúcio Costa, permitiu entrada de todos os modernos, e o Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros de comprimento com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é eminentemente “freudiano”, pergunte pro Osório. E o júri é Anita, Manuel Bandeira, e não sei quem mais de liberto (AMARAL, 2001b, p. 116-117).

Em 1932, com o clima político tenso no Brasil, ao retornar da URSS, Tarsila foi considerada suspeita por ter participado de reuniões de esquerda, sendo presa por um mês no Presídio do Paraíso, em São Paulo. Nesse ano, sua produção restringiu-se a alguns desenhos, a maioria ilustrações, e capa para o livro *Onde o proletariado dirige...*, de Osório César, publicado em 1932 (FIG. 84). (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012).

Após a revolução constitucionalista de 1932, o cenário das artes modernas tornou-se mais eclético. Os modernistas da década de 1920, subsidiados pela aristocracia cafeeira, cediam lugar a outra elite intelectual, ligada à Universidade.⁵⁹ Houve ainda o desaparecimento dos salões de arte promovidos pela elite aristocrática, como os de Freitas Valle (1870-1958) e Olívia Guedes Penteado (1872-1934), e o surgimento de encontros e eventos organizados por grupos que se formaram em 1932, como a Sociedade Pró-Arte

⁵⁸ Amaral (2010) confirmava a participação na exposição de vários artistas modernos, como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Ismael Nery e Cícero Dias. Entretanto, a resistência a essa visão renovadora de Lúcio Costa foi tão grande que ele pediu demissão e os antigos professores acadêmicos voltaram à Escola de Belas Artes. Entretanto, de acordo com Amaral (2010, p.354): “[...] o ‘recado’ de Lúcio Costa fora dado: os alunos do período em que fora diretor da Escola seriam os revolucionários da arquitetura brasileira. Entre eles, Oscar Niemeyer [...]”

⁵⁹ Em 1934, foi fundada a Universidade de São Paulo (USP), juntamente com a criação da Faculdade de Filosofia e contratação de professores europeus que contribuíram substancialmente para a formação de novo grupo intelectual (AMARAL, 2010).

Moderna (SPAM) e o Clube de Artistas Modernos (CAM),⁶⁰ ambos em São Paulo. O segundo, liderado por Flávio de Carvalho, era menos elitista que o primeiro e suas atividades foram fundamentais para abrir caminhos para a promoção dos Salões de Maio nos anos de 1937, 1938 e 1939 (GOTLIB, 2003).

Foi nesse clima de propagação da arte moderna que Tarsila realizou, em 1933, uma conferência sobre a arte do cartaz russo no Clube de Artistas Modernos e pintou obras em decorrência da experiência na URSS e Berlim: *Segunda Classe* (1933) (FIG. 85) e *Operários* (1933) (FIG. 82). (AMARAL, 2010; GOTLIB, 2012). Uma quantidade irrisória se comparado com o volume de telas das fases anteriores, entretanto de significativa importância para sua carreira.

As duas obras de cores sombrias e aspecto triste, segundo Gotlib (2012), retratavam a realidade social brasileira, que se tornava dramática com a crise econômica da década de 1930. A tela *Operários* (1933), de acordo com a autora, é um marco histórico na obra de Tarsila, na qual 53 rostos melancólicos e desolados, colados lado a lado, configuravam uma massa humana proletária industrial. *Segunda Classe* (1933) já se fixava na imagem de uma família pobre ao desembarcar numa estação de trem. A fisionomia dos adultos e crianças, com pernas finas, olhares tristes, trazia para o quadro a miséria que assolava o país. (GOTLIB, 2012)

Além da possível relação da obra *Operários* (1933) com a *Proletarierinnen* (*Operárias*) (1900) de Hans Baluschek, Amaral (2004) chamou atenção para a aproximação da pintora com a arte gráfica soviética. A palestra proferida por Tarsila sobre cartazes russos no CAM e a grande semelhança da litografia russa de V. Kulaguina, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher trabalhadora, de 1930 (FIG. 86) com sua obra *Operários* (1933), segundo Amaral (2004), nos dão fortes indícios da possível influência desse cartaz comemorativo em sua tela. Assim, para Amaral (2010), uma das obras,

⁶⁰ De acordo com Forte (2010), o CAM não mais dependia do apoio de mecenas, os recursos financeiros eram angariados por meio de mensalidades pagas pelos artistas associados, existindo também a possibilidade de comprar ingressos de eventos isolados. Dessa forma, os encontros abriam-se para mais artistas, deixando de acontecer em recintos exclusivos, como os de décadas anteriores. O objetivo do CAM era promover a arte moderna a partir de um amplo projeto cultural, abrangendo sessões musicais, teatrais, danças, conferências, jantares e exposições em menores proporções (FORTE, 2010).

a de Hans Baluschek ou a de V. Kulaguin, ou mesmo as duas podem ter sido registradas por Tarsila em sua viagem, apesar de ainda não existir nenhum documento que comprove tais colocações:

Os dois trabalhos citados poderiam ter sido vistos e admirados pela pintora na ocasião de sua viagem, e anotados, cuidadosamente, da mesma maneira que ela o fez em seus flagrantes de Minas, Oriente Médio ou URSS, como registros 'fotográficos' e também para gerar trabalhos (AMARAL, 2004, p.61).

Aconteceu também, em outubro de 1933, uma grande exposição individual de Tarsila, no Palace Hotel, Rio de Janeiro. Nesse momento, a artista já havia realizado as mais significativas obras de sua carreira, que compunham as principais fases de sua pintura apresentadas nesse capítulo: Acadêmica, Cubista, Pau-Brasil, Antropofagia e Social. De acordo com o catálogo *Raisonné* de 2008 (BASE 7, 2008), foram relacionadas para exposição 50 obras da artista, datadas de 1918 a 1933. Estima-se, entretanto, uma quantidade maior de obras pela lista exibida no catálogo da exposição no Rio por Amaral (2010, p. 372), com os valores para venda⁶¹ de 67 pinturas e 106 desenhos (FIG. 87).

Nessa ocasião, Di Cavalcanti publicou algumas considerações sobre a mostra, no jornal *Diário Carioca*, em 15.10.1933. O pintor em A exposição de Tarsila, a nossa época e a arte (CAVALCANTI, 1933) revelava que a artista conseguia ser de acordo com seu tempo porque se aproximava da grande massa com sua simplicidade. Para o pintor, não era a estética da artista que lhe despertava o interesse, mas a sua capacidade de acessar o popular, de fazer a ligação entre o que se passava na atualidade e suas obras.

O pensamento não sendo mais que um reflexo intelectual do movimento real das coisas, ele não pode por um instante separar-se da base material, do fenômeno exterior, ele não pode separar o homem das condições de sua existência. A exposição de Tarsila é a demonstração (CAVALCANTI, 1933, p.23).

Entretanto, pela análise crítica de Patrícia Galvão (1910-1962), em seu depoimento quando da retrospectiva da obra de Tarsila em 1950 (GALVÃO,

⁶¹ Dessa lista de 1933, a tela mais cara era *Operários* (1933), de 15.000 reis. Em seguida, com valores bem inferiores estavam *Antropofagia* (1929), *a Negra* (1923) e *Retrato* (1922), todas anunciadas por 5.000 reis. Telas hoje muito conhecidas e exploradas visualmente pelos produtores culturais, como *Abaporu* (1928), *Carnaval em Madureira* (1924) e *Manteau Rouge* (1923), apresentavam preços medianos de 4.000 reis, 2.500 reis, 3.000 reis respectivamente.

1950) a artista perdia muito de sua força criativa com a pintura social. Isso porque, na visão da militante comunista, a pintora não conseguiu de fato se envolver com os problemas sociais:

A descoberta do social, entretanto, devia-lhe ser de uma fatalidade esgotante. A pintora voltou a sua atenção para a cidade, e não foi tão feliz [...]. Não sei por que vicissitudes Tarsila não continuou a ser a grande pintora que vinha sendo entre 1925 e 1930. Não lhe adiantou nada à sensibilidade a sua viagem à Rússia. Aliás, que é que podia mesmo adiantar? Ela como artista colocara-se marginalmente à camada social a que pertencia. Isto sem jamais deixar de ser individualizada, na sua criação e no seu esforço. A descoberta do social tendo produzido alguns quadros destroçadores de sua visão da vida, Tarsila retorna ao nível anterior da pintura gratuita. Não encontrei, entretanto, nela, nenhuma das descobertas mais de outrora [...] (GALVÃO, 1950, p.41).

A percepção de que o entusiasmo de Tarsila com o social fora apenas superficial também foi declarada pelo próprio companheiro Osório César. Em sua última viagem internacional, em 1933, acompanhando Osório em congresso de teor político em Montevidéu, Uruguai, Tarsila deixou transparecer, segundo o médico, a sua dificuldade em integrar-se no meio proletário. Para o namorado socialmente engajado, esse envolvimento parecia ser “além de suas possibilidades” (AMARAL, 2010, p.372).

Mesmo com essas críticas, as duas telas de Tarsila, Segunda Classe (1933) e Operários (1933), tornaram-se emblemáticas dessa fase de sua pintura. Conforme verificamos pela lista da exposição de 1933, Operários alcançou uma valorização bem acima das obras das fases mais felizes, Pau-brasil e Antropofagia. Entretanto, segundo depoimento do jovem jornalista e escritor Luís Martins (1907-1981), embora atraindo muitos visitantes, as obras de Tarsila ainda não tinham alcançado uma boa aceitação pelo mercado:

A retrospectiva de Tarsila realizou-se no saguão do Palace Hotel, na avenida Rio Branco. Enquanto durou, foi muito visitada, não só por jornalistas, artistas e intelectuais, como também por pessoas da sociedade, industriais, banqueiros, políticos, diplomatas. Mas ao que parece, nada se vendeu. Eu tinha a impressão de que todos aqueles homens, importantes e bem vestidos, interessavam-se mais pela pintora do que pelos quadros (MARTINS, 2010, p.30).

Mesmo sem o vigor da juventude e não se vestindo sofisticadamente como na década de 1920, segundo o jornalista, Tarsila conservava uma beleza

peculiar que encantava os homens. Luís Martins (1907-1981) em seu livro de memórias *Um bom sujeito* (MARTINS, 1983) conta sobre a impressão que teve ao ver pela primeira vez a artista que seria sua companheira por dezoito anos. Naquele momento, ele com 26 anos e Tarsila com 47 anos:

Era muito grande a diferença de idade entre nós. Não obstante, ao vê-la, fiquei profundamente perturbado: foi um verdadeiro *coup de foudre*. Não só fui eu quem me impressionei com Tarsila. Tenho a certeza de que, mais ou menos, quase todos os meus companheiros ficaram secretamente enamorados (MARTINS, 2010, p.29-30).

Apesar da grande admiração durante a exibição pública da artista, conforme recordação de Martins (1983), foi em fins de 1933 ou início de 1934, em jantar de homenagem aos escritores Jorge Amado, Dante Costa e Peregrino Junior, no Rio de Janeiro, em um bar-restaurant, que o romance entre a pintora e o jornalista se iniciou. Ao lado de Martins, Tarsila viveu, durante os anos de 1933 a 1951, um período de instabilidade financeira e pouca produtividade, o que se refletiu em um transitório esquecimento da importância da artista no cenário das artes brasileiras (MARTINS, 2010).

A produção artística de Tarsila realizada entre 1928 e 1933, que apresentamos nesse tópico foi reunida no Mural 3 – Da Antropofagia ao Social, fase em que a artista alcançou maior liberdade na sua linguagem e pintou a maioria de suas obras que se tornaram emblemáticas como *Abaporu* (1928) (FIG. 64), *Antropofagia* (1929) (FIG.76), *Cartão Postal* (1929) (FIG. 77), *Operários* (1933) (FIG. 82) e *Segunda Classe* (1933) (FIG.83). As obras aproximaram-se do surrealismo, representando elementos da cultura brasileira sob um ponto de vista de mistério, aliando também referências visuais de sua infância na composição de bichos antropofágicos. O mural evidencia ainda a mudança que sua arte sofreu com a crise econômica e social de 1929, revelando seu interesse em abordar a temática social.

Acrescentamos nesse mural ainda alguns elementos textuais e visuais que foram significativos nesse período da vida e obra de Tarsila: a página da *Revista Antropofagia* com a publicação do *Manifesto Antropófago* de 1928 (FIG.65), a lista de obras à venda do acervo de Tarsila do Amaral, feita provavelmente em 1930, (FIG.80) e a lista de obras com valores de venda no catálogo da *Exposição de Tarsila* no Rio de Janeiro em 1933 (FIG.87).



FIGURA 64

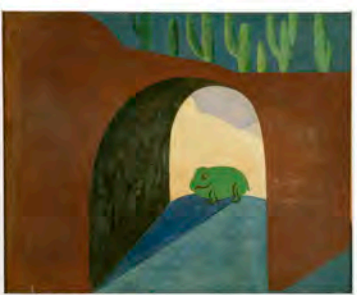


FIGURA 66

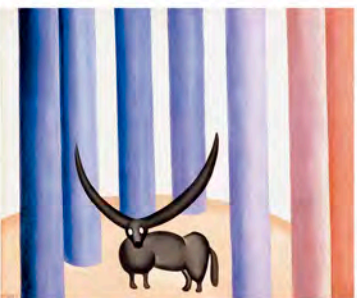


FIGURA 67



FIGURA 68

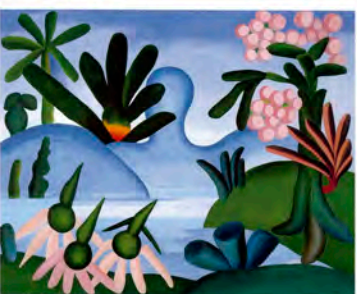


FIGURA 69



FIGURA 65



FIGURA 70



FIGURA 71



FIGURA 72

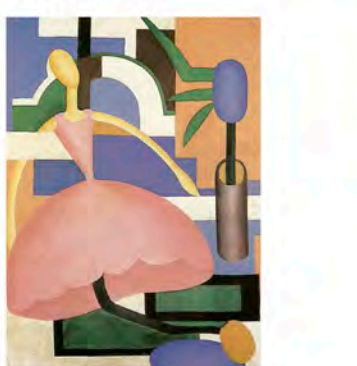


FIGURA 73

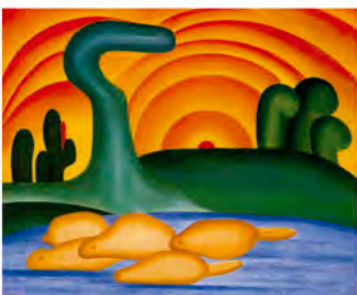


FIGURA 74



FIGURA 75

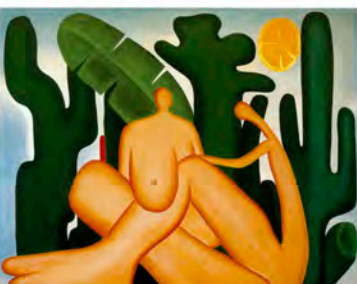


FIGURA 76



FIGURA 77

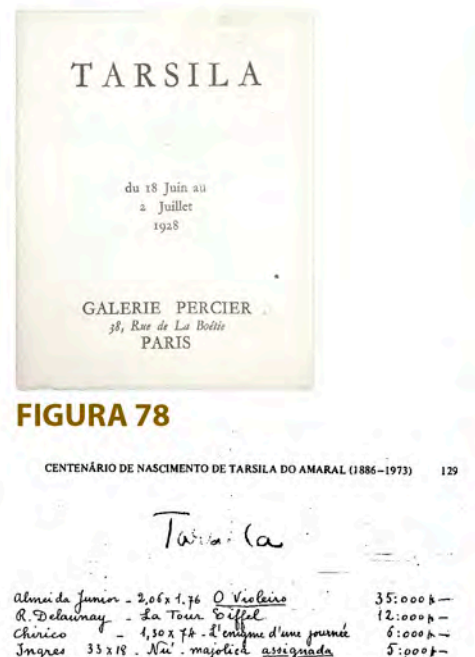


FIGURA 78

Table listing works by Tarsila and their prices. Includes titles like 'Abaporu', 'O Sapo', 'O Touro', etc., with prices in francs and dollars.

FIGURA 80



FIGURA 81



FIGURA 82

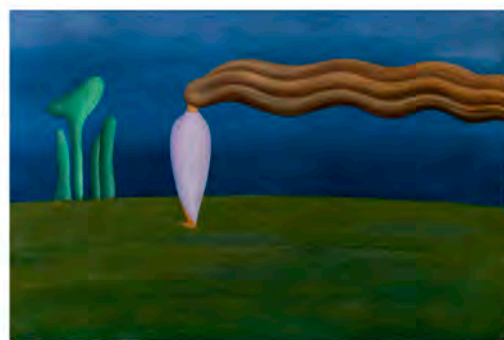


FIGURA 79



FIGURA 85



FIGURA 83



FIGURA 84



FIGURA 86



FIGURA 87

Table listing works and their prices. Includes titles like '1 operarios - 1933', '2ª classe - 1933', etc., with prices in francs and dollars.

LEGENDA

FIGURA 64: Abaporu, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 65: "Manifesto Antropófago" em 01.03.1928 na Revista de Antropofagia. Fonte: ANDRADE (1928:3)

FIGURA 66: O Sapo, 1928, óleo sobre tela, 50,5 x 60,5 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 67: O Touro, 1928, óleo sobre tela, 50,4 x 61,2 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 68: A Lua, 1928, óleo sobre tela, 110 x 110 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 69: O Lago, 1928, óleo sobre tela, 75,5 x 93 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 70: Distância, 1928, óleo sobre tela, 65 x 74,5 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 71: O Sono, 1928, óleo sobre tela, 60,5 x 72,7 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 72: Urutu, 1928, óleo sobre tela, 60 x 72 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 73: A boneca, 1928, óleo sobre tela, 60 x 45 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 74: Sol Poente, 1929, óleo sobre tela, 54 x 65 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 75: Floresta, 1929, óleo sobre tela, 64 x 62 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 76: Antropofagia, 1929, óleo sobre tela, 126 x 142 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 77: Cartão Postal, 1929, óleo sobre tela, 127,5 x 142,5 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 78: O catálogo da exposição de 1928 em Paris. Fonte: AMARAL (2010:292)

FIGURA 79: Composição (Figura só), 1930, óleo sobre tela, 83 x 129 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 80: Lista de obras feita pela própria artista de seu acervo. Data provável 1930. Fonte: BATISTA (1986:129)

FIGURA 81: Proletarierinnen (Operárias) de Hans Baluschek, 1900. Fonte: MILLIET (2011:246)

FIGURA 82: Operários, 1933, óleo sobre tela, 150 x 205 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 83: Cidade (A Rua), 1929, óleo sobre tela, 81 x 54 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 84: Capa de Tarsila para o livro "Onde o proletariado se dirige.." de Osório César, 1932. Fonte: MILLIET (2011:238)

FIGURA 85: Segunda Classe, 1933, óleo sobre tela, 110 x 151 cm. Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 86: Litografia russa de V. Kulaguin em homenagem ao "Dia Internacional da Mulher trabalhadora" de 1930. Fonte: MILLIET (2011:249)

FIGURA 87: Lista de obras com os valores de venda no catálogo da Exposição de Tarsila no Rio de Janeiro, 1933. Fonte: AMARAL (2010:372)

1.1.4 Dos desdobramentos aos últimos anos (1934-1973)

Avaliando o catálogo *raisonné* (BASE 7, 2008) e os estudos de Amaral (2010) e Gotlib (2012), podemos afirmar que as mais relevantes pinturas de Tarsila do Amaral foram realizadas até o ano de 1933. A partir dessa data, percebe-se que as telas demoravam mais tempo para serem pintadas, algumas permanecendo inacabadas. A dificuldade financeira tornou-se uma constante na vida da pintora, o que a obrigou a mobilizar suas energias para buscar maior estabilidade econômica. A fazenda Santa Tereza do Alto, ainda hipotecada, forçava Tarsila a transitar entre São Paulo e Rio de Janeiro, na luta para reavê-la, o que de fato aconteceu apenas em 1937. Esse período, segundo Amaral (2010), foi um tempo bastante nebuloso e incerto:

São esses quatro ou cinco anos um *intermezzo* de tempo, início de um longo período de perda de caminhos, de dúvidas em sua arte, bem como lutas, profissionalmente falando. Em seu trabalho essa intermitência se refletiria em grande quantidade de telas iniciadas por volta de 1934-35 até 1940 e que seriam retomadas pela artista somente a partir de 1950. É o caso de *Costureiras*, ou nas demais consideradas depois não-terminadas, mas como tal adquiridas a partir de fins dos anos 60 por colecionadores, como *Vaca amarela*, *Crianças (Orfanato)*, *Maternidade*, *Dois meninos em azul*, entre outros (AMARAL, 201, p. 374.).

Em 1938, Luís Martins mudou-se para São Paulo, passando a dividir a residência com Tarsila, alternando períodos na capital paulista e em Santa Tereza do Alto (MARTINS, 2010). Entretanto, apesar do novo romance, a vida financeira da artista não lhe proporcionava estabilidade emocional, como na década de 1920, para desenvolver um trabalho mais constante como nas fases anteriores.

Enquanto a produção de Tarsila tornava-se mais escassa, segundo Amaral, (2010), Portinari se destacava pela monumentalidade de suas pinturas, integradas à arquitetura moderna de Niemeyer e ao paisagismo de Burle Marx, todos trabalhando em obras do governo:

Portinari [...] captara a inclinação populista do governo estadonovista de Getúlio Vargas transpondo para o mural, de forma monumental, o trabalhador brasileiro. [...] Portinari assumia o posto de pintor oficial. Indiscutivelmente, no Ministério da Educação e na Pampulha em sua melhor fase,

bastou ao artista a primeira colaboração com os jovens arquitetos modernos para ser situado como o artista que melhor expressava o seu tempo – no caso, monumentalmente. E por mais de quinze anos, obscurecendo tanto jovens promissores como pintores já maduros, Portinari passou a ser, para efeito de exportação, o grande artista do Brasil [...]. (AMARAL, 2010, p. 357).

A participação de Tarsila no cenário artístico tornava-se cada vez mais tímida. Após a exposição de 1933, outra grande individual aconteceria apenas em fins de 1950, início de 1951 (BASE 7, 2008). Entretanto, ela manteve participações em mostras coletivas como, por exemplo, nos Salões de Maio de 1937, 1938 e 1939, em São Paulo (BASE 7, 2008). Nesse último ano, publicou o texto *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia* na Revista Anual do Salão de Maio (AMARAL, 1939), no qual relatou suas experiências como pintora em seu período de maior produtividade.

Apesar da pouca atuação, em 1940, segundo Amaral (2010) e Gotlib (2012), a artista foi homenageada pela Revista Acadêmica do Rio de Janeiro, nº 51 (FIG. 88). A edição de setembro de 1940 foi um número especial dedicado à artista com vários textos críticos sobre sua obra. Mário de Andrade publicou na revista o texto *Decorativismo*⁶² no qual ele defende as qualidades da obra de Tarsila e responde às críticas que tentavam rebaixar sua pintura a algo apenas decorativo. Mário, no entanto, admirava como a amiga conseguia encontrar nas cores uma maneira pessoal de se expressar, não se prendendo ao convencional, que consistia em utilizar apenas tons baixos. Esse texto de Mário, ao mesmo tempo em que defende a pintura de Tarsila nos mostra o ambiente hostil, de críticas e regras, que a arte moderna ainda enfrentava:

Tarsila não é decorativa, ela é [...] feliz!. A arte dela tem ar de festa [...] E eu me divirto esteticamente com a vitalidade, a coragem de certo mau-gosto nacional que Tarsila impôs aos seus quadros, com certos rosas e amarelos, certos azuis e certos verdes, certos acordes, tudo expressões de uma 'ignorância' superior, de quem soube ultrapassar a falsa cultura do aprendido de cor. E se tudo isto é decorativo, que seja, por Deus!...É decorativo porque a felicidade é mesmo decorativa neste mundo, um completamento ulterior que, por ser ulterior, a imbecilidade humana sempre deixou...para amanhã. (ANDRADE, 1940, p.134).

⁶² O texto foi publicado na Revista Acadêmica, nº51 de 1940 e consultado em Amaral (2001b, p.133-134).

Luís Martins, em suas memórias (MARTINS, 2010), destacou que, na década de 1940, o público ainda não aceitava as inovações modernas, o que dificultava a vida não somente para Tarsila, mas para todos os artistas mais ousados da década de 1920. Segundo Martins (MARTINS, 2010, p. 45): “em geral, as pessoas de posses preferiam ostentar em seus salões uma paisagem de Almeida Junior, ou uma natureza-morta de Pedro Alexandrino.” Os que conseguiam se manter na ativa, vendendo relativamente bem seus quadros, tais como Di Cavalcanti e Cândido Portinari, segundo o jornalista, deviam principalmente “ao bom relacionamento nos meios mundanos” (MARTINS, 2010, p.45). Mesmo assim, a maioria deles, até os mais bem aceitos, exerciam outras atividades para garantir a subsistência.

Para se ter uma ideia de como as manifestações mais ousadas da pintura de vanguarda eram pouco consideradas e valorizadas basta dizer que Tarsila tinha em casa, amontoadas, todas as telas das fases Pau-brasil e Antropofagia – que seriam disputadas depois a peso de ouro – pois ninguém daria um centavo por elas. Para ganhar algum dinheiro, ela fazia retratos acadêmicos dos convencionais de Itu, copiados de fotografias e destinados ao Museu Republicano daquela cidade, por encomenda do seu diretor, o eminente historiador Afonso Taunay (MARTINS, 2010, p.45).

A instabilidade na produção de novas telas, entretanto, cedeu lugar a outra atividade que Tarsila começou a exercer com frequência: a de escritora. A partir de Amaral (2001a) e Brandini (2008),⁶³ conseguimos ter um vasto panorama dos textos escritos pela pintora. Seu primeiro artigo, Um grande artista, publicado no jornal O Globo, do Rio de Janeiro, em dezembro de 1934 (AMARAL, 1934, p.47-49) foi dedicado à arte muralista de David Alfaro Siqueiros, que havia realizado um ano antes importante conferência sobre a arte revolucionária para o Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo. Tarsila, em sua crônica, mostrou-se entusiasmada pela capacidade de Siqueiros expressar em seus murais as “reivindicações do proletariado oprimido” (AMARAL, 1934, p.48).

Este texto inaugurou o papel da artista como cronista que se firmou dois anos depois, a partir da parceria como colaboradora para o jornal Diário de S.

⁶³ Além das crônicas já citadas como relatos de experiências da artista nas décadas de 1920, nesse momento julgamos importante tecer algumas considerações e trechos de outras crônicas para melhor visualizarmos a figura de Tarsila como cronista dos jornais de Chateaubriand.

Paulo, com republicações em O Jornal, no Rio, ambos pertencentes a Assis Chateaubriand (BRANDINI, 2008). A sua atuação como cronista nestes jornais foi de 22 de março de 1936 a 2 de setembro de 1956. Nos dois primeiros anos as publicações eram semanais. A partir de 1938 a frequência dos artigos foi ficando cada vez menor até uma pausa entre os anos de 1953 a 1956, quando publica sua última crônica em setembro. Durante todo esse tempo, Tarsila discorreu sobre assuntos da atualidade, mas em sua maioria, rememorou fatos da década de 1920, período em que possuía recursos para viagens e intensa participação na vida cultural parisiense (AMARAL, 2001a; BRANDINI, 2008).

Em seu primeiro ano como cronista, em 1936, os temas versavam principalmente sobre as artes plásticas (artistas, estilos e obras), reavivando lembranças do tempo em que participava e promovia encontros junto a artistas da vanguarda parisiense da década de 1920. Ela não somente escreveu sobre o trabalho e aspectos da vida de artistas como Giorgio de Chirico (1888-1978), Pablo Picasso (1881-1973), Fernand Léger (1881-1955), André Lhote (1885-1962), Henri Rousseau (1844-1910), Constantin Brancusi (1876-1957), Albert Gleizes (1881-1953), Le Corbusier (1887-1965) e Robert Delaunay (1885-1941), dentre outros, como discutiu a relação que estabeleceu com esses artistas e suas obras, no período em que viveu em Paris.

Da visita de Tarsila ao apartamento de De Chirico em 1928, nasceu a primeira crônica no Diário de S. Paulo, Chirico, o grande pintor ocidental, de 22.3.1936. Nessa crônica, a pintora apresentou seu ponto de vista sobre a interpretação da obra de arte, polêmica levantada a partir dos enigmáticos quadros do pintor italiano. Para ela, obra de arte deveria ser sentida e não compreendida:

Mas, para que interpretar a obra de arte? Por que dissecá-la? Por que a mania de perguntar o porquê de cada detalhe? Se arte é emoção, deve antes de tudo, ser sentida e não compreendida. Para sua interpretação aí está a psicanálise, que encontra vastíssimo campo de estudo nas manifestações artísticas, descobrindo complexos e psicoses (AMARAL, 1936,p.48).

Ainda em 1936, Tarsila escreveu sobre os principais mestres que contribuíram para sua formação artística: Pedro Alexandrino (1856-1942), Fernand Léger (1881-1955), André Lhote (1885-1962) e Albert Gleizes (1881-

1953). Nessas, como nas diversas outras crônicas vinculadas às personalidades com quem a artista conviveu, absorvemos aspectos da arte que se produzia na década de 1920. Tarsila dedicou ainda crônicas nas quais abordou mais enfaticamente as transformações na arte do início do século XX e suas percepções sobre a criação artística. Ismos, de 12.5.1936, Influências artísticas, de 2.8.1936, Beleza, de 16.8.1936, As origens da Pintura, de 15.09.1936, Escultura, de 29.10.1936,⁶⁴ dentre outras, revelam muito sobre o que Tarsila pensava sobre o mundo artístico que vivenciou, de como ela absorveu os ensinamentos que recebeu e as influências que guardou na memória. Em Influências artísticas (AMARAL, 1936), declarou:

A criação artística, ao meu ver, não passa de uma acomodação nova, de um arranjo novo de ideias externadas por outros, às quais juntamos, em doses grandes ou pequenas, a nossa contribuição pessoal. Se essa contribuição pessoal é diminuta, a obra de arte revelará, com evidência, a fonte de sua inspiração e poderá, nesse caso, chegar a plágio. Quanto maior for a contribuição pessoal, tanto mais se manifestará a personalidade do artista, o seu estilo que o distinguirá dos outros. [...] Se tal aluno não tiver fibra artística, não passará de um copista a vida toda (AMARAL, 1936, p.89).

A artista não falou explicitamente sobre seu método de criação, mas analisando sua trajetória artística, percebe-se que buscou absorver os ensinamentos dos mestres, suas técnicas de pintura, para depois alçar vôo, em uma descoberta pessoal sobre a maneira de representar o que experienciava no mundo. Essa fibra artística que mencionou foi então a principal característica da pintora, permitindo que ela passasse do estágio de aluna para a de artista referência da arte moderna, tanto no Brasil como no exterior.

A pintora também escrevia sobre literatura, música e personalidades influentes no meio artístico que não necessariamente eram artistas. Ela dedicou crônicas a mulheres elegantes e marcantes, amigas de artistas que, segundo a pintora, deixaram o nome na história da arte moderna. A primeira delas foi Dona Olívia, em 9.6.1936, dedicada à importante dama de São Paulo, colecionadora de obras e promotora de eventos artísticos em Paris e na capital paulista. Dona Adelaide, de 6.10.1937 referia-se à irmã do poeta Castro Alves, em um relato sobre sua visita ao apartamento dessa senhora que foi cantora,

⁶⁴ Crônicas publicadas no Diário de S. Paulo reproduzidas em Amaral (2001a) e Brandini (2008).

pianista, desenhista e poetisa, no Rio de Janeiro. Outra crônica dedicada a grandes mulheres foi Eugenia Erazuris, de 30.12.1943, em homenagem à embaixatriz do Chile em Paris, uma mulher adorável, segundo Tarsila, querida por todos os artistas modernos e que mantinha grande amizade com Picasso.

Tarsila dedicou especial atenção ao amigo Blaise Cendrars (1887-1961) em vários momentos de suas crônicas, especialmente em Blaise Cendrars, de 19.10.1938, Paris, de 30.05.1943 e Cézanne, de 27.09.1953. Como apontado anteriormente, a artista sempre demonstrava reconhecimento da significativa participação de Cendrars para o sucesso de sua carreira. Devido às possibilidades proporcionadas pelo bem relacionado poeta franco-suíço, Tarsila vivenciou a década de 1920 em Paris em constante contato com a elite cultural. É interessante notar que, após o seu início como cronista, em 1936, ela escolheu datas-chaves para lembrar-se do amigo: 1938, uma década após o Manifesto Antropófago, 1943 e 1953, duas e três décadas, respectivamente, após conhecê-lo.

Tarsila falava com respeito e admiração de artistas e arquitetos que atuaram no Brasil, tais como Cândido Portinari (1903-1962), Lasar Segall (1891-1957), Gregori Warchavchik (1896-1972), Anita Malfatti (1889-1964) e Victor Brecheret (1894-1955).⁶⁵ A pintora escreveu, ainda, sobre assuntos diversos da atualidade, como cartazes, cinema, jornais, quadrinhos, Walt Disney e o rádio⁶⁶ e mostrou-se atenta a lançamentos de livros e eventos.⁶⁷

A partir de 1939, a Segunda Guerra Mundial tornou-se assunto recorrente até o fim do conflito, em 1945. Nessas crônicas,⁶⁸ Tarsila

⁶⁵ As crônicas referentes a esses artistas, respectivamente, são: Cândido Portinari de 16.6.1936, Lasar Segall de 24.11.1936, Gregori Warchavchik, de 6.12.1936 e O poeta dos Jardins de 22.08.1936 e Uma visita à Brecheret de 16.4.1949, Anita Malfatti de 6.12.45. Crônicas publicadas no Diário de S. Paulo reproduzidas em Amaral (2001a) e Brandini (2008).

⁶⁶ Cartazes de 6.9.1936, Cinema de 20.6.1939, Anúncios de 10.4.1941 e Rosinha, Mickey Mouse e Caropita de 30.8.1941. Crônicas publicadas no Diário de S. Paulo reproduzidas em Amaral (2001a) e Brandini (2008).

⁶⁷ Lapa, em 6.10.1936, e A Terra que Come Tudo, em 24.10.1937, divulgava obras de Luiz Martins, Fernanda Castro, em 6.3.1937, remetia a obras dessa escritora e Música no Brasil de 3.6.1941 uma apresentação ao livro de Mário de Andrade. Divulgou espaços culturais em No salão das Arcadas de 14.04.1936 e duas exposições, nas crônicas de mesmo nome Exposição de Arte Francesa, de 8.8.1940 e 24.11.1945 que tratam, respectivamente, das exposições de 1940, no Rio de Janeiro, e a de 1945, em São Paulo. Crônicas publicadas no Diário de S. Paulo reproduzidas em Amaral (2001a) e Brandini (2008).

⁶⁸ Várias notícias de Paris de 11.9.1940, Que restará depois? de 10.5.1944, Paris de 15.6.1944, e Marselha de 16.5.1945. Crônicas publicadas no Diário de S. Paulo reproduzidas em Amaral (2001a) e Brandini (2008).

demonstrava carinho e saudades do velho mundo, preocupando-se com os estragos que o conflito causaria em lugares que conhecia, como se pode ver em Que Restará depois, de 10.5.1944:

Já agora devo resignar-me a esperar, como tantos outros, a oportunidade de rever as velhas e queridas cidades tão ricas de tradição e de polimento civilizador, onde passei tantos anos felizes. Entretanto, com o progresso devastador da guerra, uma inquietude nos avassala: como estarão elas até lá? Sobreviverão? (AMARAL, 1944, p.189).

A segunda guerra mundial trouxe de volta ao Brasil artistas de nossa terra, como Di Cavalcanti, e impediu Tarsila de realizar seu desejo de voltar à Europa. O que em sua mente seria apenas mais uma espera transformou-se em seu afastamento definitivo de Paris, local de múltiplas vivências que ficaram em sua memória e que foram o pano de fundo de grande parte de suas crônicas. Mesmo não mais voltando à Europa, os momentos lá vividos, durante a década de 1920, retornaram para nós, durante os anos seguintes, por meio de crônicas, depoimentos, exposições e correspondências em que Tarsila foi protagonista.

Enfim, não poderíamos deixar de destacar um dos assuntos preferidos da pintora em seus textos no Diário de S. Paulo: a música. O interesse sobre essa arte foi cultivado desde sua infância na fazenda por influência de sua mãe, exímia pianista e compositora autodidata. Tarsila chegou até a ficar em dúvidas sobre a qual aptidão artística iria se dedicar: pintura ou música (AMARAL, 2010). Mesmo escolhendo a pintura, a música sempre lhe atraiu, fato percebido em várias de suas crônicas como em Música, de 29.4.1937, na qual faz diversas declarações sobre a sua profunda ligação com essa arte:

A música, a mais bela das artes, presta-se docilmente a todas as interpretações do sentimento. É a mais expressiva, a mais flexível, possuindo todas as gradações, sugerindo todas as paixões. E a rotação de todos os mundos, como na fantasia platônica, continua a se processar ao som formidável da “harmonia das esferas” (AMARAL, 1937, p.120).

Em Violino de Ingres, de 8.6.1940, Tarsila confessou nunca ter se esquecido de sua vocação como pianista: “quanto a mim sou pintora mas faço também escultura, pertenço ao sindicato dos jornalistas e vivo dizendo que a

minha verdadeira vocação é para música: adoro o piano – o meu violino de Ingres.” (AMARAL, 2010, p.151). As crônicas intituladas Souza Lima, de 30.6.1936, e Uma *Rentrée*, de 28.6.1944,⁶⁹ Tarsila dedicou ao amigo pianista que a incentivou a viajar para Paris, na década de 1920, para aprofundar seu aprendizado nas artes.

Foi ainda em homenagem a uma musicista que Tarsila escreveu três crônicas de mesmo nome, Magdalena Tagliaferro,⁷⁰ sendo a personalidade que mais recebeu crônicas em seu nome. Nelas, Tarsila demonstrava sua admiração pela mulher, pianista e educadora que foi Magdalena Tagliaferro (1893-1986). As crônicas elogiavam seu grande talento, sensibilidade, inteligência, beleza e elegância. A pianista também viveu em Paris, lá fundou a Escola Magdalena Tagliaferro, promoveu cursos e “recepções grandfiníssimas, às quais comparecia todo o Paris inteligente” (AMARAL, 1942, p.176).

Segundo Tarsila, no Brasil, foi grande a atuação de Magdalena em brilhantes exposições no Teatro Municipal de São Paulo e como educadora, contribuindo com a discussão sobre o ensino da música e promovendo intercâmbio cultural não só com a França, mas com vários países da Europa. A ela foi dedicada a última crônica de Tarsila, publicada em 2.9.1956, no Diário de S. Paulo, na qual a pintora relatou um encontro a sós com Magdalena em um almoço íntimo no apartamento da musicista. Desse momento, Tarsila registrou a seguinte frase da pianista: “conquistar um nome não é nada. O difícil é conservá-lo” (AMARAL, 1942, p.177).

Trazendo a observação de Magdalena para a trajetória artística de Tarsila, verificamos que a pintora, mesmo conquistando, durante a década de 1920, um nome no cenário das artes brasileiras, não conseguia conservá-lo nos anos posteriores, principalmente após a sua instabilidade financeira. Salvo alguns momentos, como as retrospectivas de 1950-1951, em São Paulo, e a de 1969, em São Paulo e Rio de Janeiro - segundo Amaral (2010), foi apenas em 1995, com a venda do quadro *Abaporu* (1928) para o Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) que Tarsila voltou a ser lembrada. Desde então, na visão da historiadora, seu nome foi mantido em evidência em

⁶⁹ Crônicas publicadas no Diário de S. Paulo reproduzidas em Amaral (2001a) e Brandini (2008).

⁷⁰ As crônicas “Magdalena Tagliaferro” foram publicadas no Diário de S. Paulo em 4.8.1942, 7.9.1952 e 2.9.1956, reproduzidas em Amaral (2001a) e Brandini (2008).

escala cada vez maior até a atualidade, por meio de instituições capazes de legitimar a importância da obra da artista.

Amaral (2001) destacou que, como cronista, Tarsila não buscou se autopromover, já que ela sempre se colocava em segundo plano. Um claro exemplo disso foi o fato dela não mencionar em suas crônicas importantes eventos nos quais foi homenageada, como sua retrospectiva Tarsila 1918-1950, no Museu da Arte Moderna, em São Paulo, em fins de 1950 e início de 1951 e sua premiação na I Bienal de São Paulo, em 1951. Essa omissão, segundo a historiadora, denota um constrangimento da artista em escrever sobre eventos nos quais ela foi ressaltada e que foram importantes para reafirmar sua imagem como grande artista brasileira, depois de anos sem muito destaque no cenário artístico e cultural.

Mesmo não registrando nas crônicas, Tarsila revelou, em correspondências enviadas a Luís Martins, o entusiasmo com o sucesso de Tarsila 1918-1950, retrospectiva organizada por Sérgio Milliet (MARTINS, 2010). De acordo com a catalogação de 2008,⁷¹ essa mostra exibia obras de todas as fases de sua pintura, apresentando inclusive as que foram pintadas após a primeira retrospectiva em 1933, no Rio de Janeiro. Entretanto, diferente do que aconteceu na retrospectiva de 1933 onde, segundo Luís Martins, pouco ou nada se vendeu (MARTINS, 2010), Tarsila, por meio de carta ao mesmo, em 28.12.1950, apresentou indícios que conseguia boas vendas de suas telas:

Eu continuo muito importante: as críticas, aliás muito boas, continuam saindo. O [Pietro Maria] Bardi comprou “2º Classe” para o Museu de Arte (10.000,00); A “Negra” está reservada p^a o Museu de Arte Moderna (30.000,00); Segall comprou a paisagenzinha “Rio”, de 1923 (4.000,00) Oswald [de Andrade] comprou “Sôno” e “Primavera” ou “O Beijo”, conforme o batismo do Sérgio [Amaral, sobrinho de Tarsila] (15.000); a “Procissão” + ou – apalavrada com um amigo do Lourival e Maria Eugênia vai hoje escolher 1.000,00 de desenhos p^a a Biblioteca. Até fins de janeiro espero fazer muitos outros negócios, pois sei que há pretendentes (MARTINS, 2010, p. 76).

Dois textos publicados no catálogo da retrospectiva, Tarsila 1818-1950, também refletem o sentimento de entusiasmo em torno dessa exposição: Uma visão retrospectiva, de Sérgio Milliet, reproduzido em Amaral (2010:454-457), e

⁷¹ Foram relacionadas ao evento pelo Catálogo Raisonné (BASE 7, 2008) 72 obras das diversas fases da pintora, entre os anos de 1918 a 1950.

Confissão geral, de Tarsila do Amaral, consultado em Brandini (2012, p. 727-730). No primeiro, Milliet (1950) relembrou a importância de Tarsila dos anos 1920, período de grande contato com artistas de vanguarda em Paris, do aprendizado cubista e de descobertas de um Brasil popular e fantástico que foi representado nas pinturas das fases Pau-brasil e Antropofágica. Milliet também não deixou de falar sobre a experiência da artista na pintura social, no início da década de 1930, em que, segundo ele, as cores vivas e a festividade desapareciam e sua arte assumia um caráter missionário de transmitir a cruel realidade social brasileira. Entretanto, como visto anteriormente, as únicas obras mencionadas com tais intenções foram Segunda Classe (1933) e Operários (1933).

Milliet (1950), em seu olhar retrospectivo, destacou a falta de seguidores da artista, o que o fez considerar, em 1950, Tarsila como uma manifestação isolada da pintura brasileira que influenciou a literatura:

[...] observa-se um fenômeno curioso e por assim dizer inédito na nossa história literária e artística: o da pintura influenciando na literatura. São os escritores que seguem o pintor e suas ideias literárias nascem da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela. Talvez isso explique a desconfiança com que os meios plásticos paulistas acolheram as telas de Tarsila, vendo nelas não a realização de uma obra pictórica mas a ilustração mais ou menos anedótica de alguma coisa que devia ser enquadrada na literatura [...] Por isso seria hostilizada pelos técnicos e aceita pelos 'literatos' que constituíam a ala avançada da crítica. E na Europa, onde expusera antes de expor no Brasil, houve também quem visse na obra apresentada apenas cartazes divertidos, quem lhe censurasse o artificialismo das composições e a facilidade dos temas. É que a novidade excedia a expectativa e, lá como aqui, perturbava um pouco os menos sensíveis, os menos imaginativos (MILLIET, 1950, p.455-456).

Para Milliet (1950), o potencial da arte de Tarsila voltava-se aos assuntos brasileiros, justificando a permanência das cores cruas, esquemas geométricos e assuntos das fases anteriores nas obras executadas na década de 1940, fase que Amaral (1969) denominou de neo pau-brasil. A insistência de Tarsila em temas e cores de sua fase anterior, de acordo com Milliet, rendia a ela críticas que enxergavam seus desenhos nítidos e coloridos como cartazes. Assim, a importância de uma retrospectiva da produção artística de Tarsila, naquele momento, ia além de uma homenagem, era uma oportunidade de revisão de valores.

Uma exposição retrospectiva da obra de Tarsila do Amaral não é apenas uma justa homenagem a uma pioneira do movimento de libertação artística brasileiro, é também uma primeira tentativa de revisão de valores após a anarquia de dois decênios. Trata-se agora de ver o que merece ficar e em que lugar deve ficar (MILLIET, 1950, p.457).

Em Confissão Geral (AMARAL, 1950), a própria pintora fez uma revisão de sua carreira de 1918 a 1950. Interessante notar que, como confirmação do apagamento do trabalho da artista após a fase social, Tarsila não relatou nenhum acontecimento importante na sua carreira entre a última retrospectiva no Rio de Janeiro, em 1933, àquela exposição de 1950, apesar da exposição exibir obras desse período:

No Rio [...] apresentei, numa retrospectiva, todas as telas de minha carreira artística e agora, passados 17 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 (AMARAL, 1950, p.730).

Outro texto que nos mostra a importância da retrospectiva de 1950 para reavivar o nome de Tarsila no cenário das artes brasileiras foi Retrospectivamente, Tarsila do Amaral, de Geraldo Ferraz, publicado no Jornal de Notícias, de São Paulo em 17.12.1950, um dia antes da abertura da exposição (FERRAZ, 1950, p. 6). O texto convidava o leitor a voltar à sociedade paulista de 1920 para vislumbrar a importância da pintura de Tarsila como aquela que buscava representar o Brasil:

[...] o azul de Tarsila é o azul da casa do caipira do Interior, da cidade pequenina até hoje: o rosa também, o verde e os terras. A fixação de uma etnia inicial como documento através da arte, está ali, nos olhos rasgados, negros enormes e ingênuos mulatos. A negra, a terra, a caipirinha, o cacto, o tipo de bicho doméstico, o boi, a ponte, o rio no fundo da casa, nosso céu azul, tudo é Brasil respirando, numa época de *prosperity* embora *prosperity* esteja na classe cafeeira, no limiar do industrialismo paulistano da classe da casta da dona Tarsila do Amaral (FERRAZ, 1950, p.6).

Tarsila da década de 1920 fazia parte de uma elite intelectual que, segundo Ferraz (1950), absorvia apenas aqueles bem dotados financeiramente. Ele lembrava ainda o importante papel da artista como organizadora de salões em sua residência em São Paulo, como fazia também Dona Olívia Guedes Penteadó. Assim, Ferraz (1950) destacava que, na

década de 1920, Tarsila não foi somente uma artista, mas promotora das artes modernas e que aquela exposição que evocava seu nome, era de grande importância para lhe restituir um lugar de destaque:

Pois agora esta evocação vai emergir na retrospectiva de Tarsila, a partir de amanhã no Museu de Arte Moderna. Não sei o que vão fazer das telas e dos desenhos de Tarsila. Mas, que pelo simples tom de evocação, já se trata de uma novidade grandiosa, de uma ressurreição, não há dúvida. A artista que me perdoe restituí-la, no clichê, a sua fisionomia irradiante, dos seus tempos áureos da Descoberta da Arte Moderna, e da sua introdução, da introdução da arte, nessa cinzenta e obtusa alta burguesia, dando-lhe um motivo para, legitimamente, alçar-se na escala da vida (FERRAZ, 1950, p.6).

Apesar dos indícios de que a exposição fora muito bem visitada, o nome da pintora não se sustentou por muito tempo. A artista ainda vivia tempos difíceis, o que pode ter abalado sua produção. Em meados de 1951, Tarsila separou-se de Luís Martins (MARTINS, 2010), em 1961, vendeu a fazenda Santa Tereza do Alto e, em 1966, sua filha Dulce faleceu, já tendo também perdido sua única neta, em 1945 (AMARAL, 2010). Outro inconveniente foi que, desde 1965 até seus últimos anos de vida, Tarsila permaneceu sob uma cadeira de rodas, o que, apesar de não ter impedido de continuar pintando, afetou sua produtividade.⁷²

Foi nesse intervalo de tempo que Tarsila realizou também suas duas únicas experiências com pinturas em painéis. A primeira delas foi Procissão (1954) (FIG. 89), pintura sobre a procissão do Santíssimo Sacramento encomendada para o Pavilhão de História, no Ibirapuera, em comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo. E a segunda foi Batizado de Macunaíma (1956) (FIG. 90), uma homenagem a Mário de Andrade que a pintora realizou para a Editora Martins (AMARAL, 2010).

De acordo com Amaral (2010) e Gotlib (2012), o reconhecimento da obra da artista dar-se-ia lentamente, uma década após a exposição no Rio de Janeiro, a partir de 1961, ano em que foi realizada uma pequena retrospectiva na Casa do Artista Plástico: “foi a partir dessa exposição que Tarsila começaria a ter seus quadros disputados entre colecionadores de São Paulo. Além de

⁷² Tarsila do Amaral ficou paraplégica após uma cirurgia na coluna conforme a matéria de Nogueira Moutinho, A morte de Tarsila do Amaral, publicada em 18 de janeiro de 1973, na Folha de São Paulo (MOUTINHO, 1973).

Portinari, talvez tenha sido a primeira, como artista nacional, a ver suas obras valorizadas” (AMARAL, 2010:394). Outras importantes participações durante a década de 1960 seriam na VII Bienal de São Paulo em 1963, com sala especial; na XXXII Bienal de Veneza, em 1964; e homenagem na Galeria Tema em São Paulo, em 1967. Porém, o evento de maior destaque foi a grande retrospectiva de 1969 (GOTLIB, 2012; AMARAL, 2010).

A exposição Tarsila: 1918-1968 foi organizada pela historiadora Aracy A. Amaral, em 1969 no Rio de Janeiro e em São Paulo.⁷³ O catálogo da exposição (FIG. 30) forneceu, além dos dados biográficos, lista de obras, relação de exposições e publicações sobre a artista, além de três relevantes textos sobre a vida e a obra da artista, entre 1918 e 1968: Tarsila: 50 anos de Pintura, de Aracy Amaral; Tarsila uma pintura estrutural, de Haroldo Campos e Itinerário de Tarsila, de Mário da Silva Brito (AMARAL, 1969).

Em Tarsila: 50 anos de Pintura, Amaral (1969) discorreu sobre os possíveis motivos da interrupção da divulgação da obra da artista, do pioneirismo de Tarsila em representar nossa brasilidade, analisou a personalidade da pintora pelos depoimentos de pessoas que conviveram com ela e o desenvolvimento de sua obra ao longo do tempo. Pode-se dizer que esse texto, juntamente com os dados organizados pela historiadora que constam do catálogo, já refletia, em 1969, o grau de comprometimento de Aracy Amaral com o estudo da obra de Tarsila:

Dizer Tarsila até agora tem sido visualizar um tipo de pintura intimista, 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. É também lembrar a deglutição das lições do cubismo filtradas através de uma personalidade maravilhosamente feminina, que compõe, em arranjos mágicos, atmosfera de sonho em composições estruturadas com precisão, aliando o sonho à racionalidade, em visões sem sombra, recortadas do mundo mas fora dele, ancestrais em seu relacionamento com a terra mas profundamente atuais no registro do seu tempo (AMARAL, 1969, p.6).

⁷³ A retrospectiva realizou-se entre abril e maio de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, entre maio e junho, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (AMARAL, 2010). A exposição exibiu, de acordo com a catalogação de 2008, 634 obras no Rio de Janeiro e 635 em São Paulo (BASE 7, 2008). No catálogo da exposição no Rio de Janeiro (AMARAL, 1969), foram numeradas 93 pinturas, já as demais obras listadas, desenhos, gravuras e esculturas, não foram numeradas.

Para Amaral (1969), o cubismo, somado ao imaginário cultivado desde a infância em fazendas, ofereceu a base para que Tarsila elaborasse sua forma peculiar de ver o mundo. Por esse olhar, ela criava representações do cosmopolitismo, a partir de suas vivências em várias cidades do mundo, em especial São Paulo e Paris, e do popular brasileiro visto nas viagens que fez pelo país, principalmente ao interior de São Paulo e Minas Gerais.

Amaral (1969) discorreu ainda sobre a mudança das cores e da relação com a paisagem que Tarsila expressou em suas obras após o término do relacionamento com Oswald, o início das dificuldades financeiras e o seu interesse pelo social. Entretanto, Amaral (1969, p. 26) avaliava uma continuidade na obra de Tarsila: “[...] desde 1924, a factura lisa, sem rastros, a mesma atmosfera irreal, agora definida e envolvente.” O traço definido, concreto, segundo a autora, mantinha uma ligação formal com a realidade. Utilizado para compor cenas paralisadas ou suspensas, esse seu traço peculiar nos transportava para um ambiente mágico, onírico e subjetivo que, segundo Amaral (1969) era o que a aproximava dos surrealistas.

Para a historiadora, essa dualidade cerebral-sentimental, recorrente em suas obras, foi uma característica marcante de Tarsila. Sobre esse prisma, segundo Amaral (1969), obras de diferentes fases aproximavam-se, a exemplo da cabeça em levitação de seu Autorretrato I (1924) (FIG. 26), a figura monstruosa de Abaporu (1928) (FIG. 64), a figura-árvore-pedra em Composição (1930) (FIG. 79) e a multidão de cabeças desligadas de Operários (1933) (FIG. 82). Para não falar ainda da aproximação das obras O Lago (1928) (FIG. 69), Distância (1928) (FIG. 70) e Antropofagia (1929) (FIG. 76) daquelas pintadas em sua fase mais introspectiva, tais como Maternidade (1938) (FIG. 91), Primavera (1946) (FIG. 92), Praia (1947) (FIG. 93) e Terra (1943) (FIG. 94).

A historiadora considerava, já em 1969, que a pintura de Tarsila, dotada de muita imaginação e fantasia, tornara-se ícone do modernismo brasileiro. Destacava a fase pau-brasil, com obras que mostravam uma relação mais objetiva com o que era observado e a fase antropofágica, uma expansão do universo criativo da artista em imagens elaboradas pela sua mente. Apesar de reconhecer a aproximação com os surrealistas, Amaral (1969) convocou um trecho do depoimento de Mário de Andrade, publicado em 21.12.1927 no jornal

Diário Nacional, para apontar o pioneirismo da pintura de Tarsila na inauguração de uma arte nossa:

Pode-se dizer [...] que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. O que a distingue de um Almeida Júnior, por exemplo, é que a inspiração de seus quadros versa temas nacionais. Afinal obras que nem o Grito do Ipiranga ou Carioca só possuem de brasileiro o assunto. Técnica, expressão, comoção, plástica, tudo encaminha a gente para outras terras de por trás do mar. Em Tarsila, como aliás em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte (ANDRADE, 1927, p. 2).

Dessa forma, a inovação de Tarsila, segundo Andrade (1927), reiterada por Amaral (1969), não estava no tema brasileiro, mas na forma como ela pintava, que também expressava a nossa cultura. A brasilidade foi então de suma importância para o reconhecimento da importância da obra de Tarsila do Amaral pelos literatos que estavam envolvidos no movimento moderno paulista dos anos 1920, sendo a pintora considerada por Amaral (1969), já na década de 1960, a pioneira da brasilidade. No entanto, isso não impediu que, após a crise econômica que afetou a aristocracia cafeeira, grande patrocinadora das artes modernas no país, a figura de Tarsila fosse gradativamente sendo apagada (AMARAL, 1969).

Amaral (1969) avaliou os motivos para o enfraquecimento da imagem de Tarsila após o seu período áureo da década de 1920. Segundo a historiadora, primeiramente, houve um recolhimento da artista após o *crack* da bolsa de Nova York e ainda mais após as revoluções de 30 e 32, eventos com grande repercussão na economia do país e com severas consequências sociais, inclusive para a família de Tarsila. Outros fatores foram a elevação de Portinari, nas décadas posteriores, a pintor oficial do governo e de poucos museus brasileiros possuírem obras da artista. Assim, a falta de divulgação de sua obra colaborou para que ela começasse a cair no esquecimento durante as décadas de 30, 40 e 50 (AMARAL, 1969).

A não participação da pintora como artista convidada na primeira Bienal de Artes em São Paulo, de 1951, foi um dos reflexos desse apagamento.

Tarsila teve que submeter ao júri as telas E.F.C.B (1924) (FIG. 38), O Lago (1928) (FIG. 69) e Fazenda (1950) (Fig. 95) para conseguir sua participação no evento. A injustiça havia sido feita, segundo Amaral (1969), pelo não reconhecimento da importância da artista, coisa que não acontecera com outros artistas contemporâneos como Portinari, Brecheret e Segall, que foram convidados pela direção artística (AMARAL, 1969).

Para Amaral (1969), Tarsila não deixou seguidores, assim como pensava Milliet (1950), na ocasião da retrospectiva de 1950-1951. Por isso, a sua ausência no cenário das artes criava uma grande lacuna frente à efervescência que sua obra e figura causaram nos anos 20. Tarsila somente voltaria à tona com maior força no momento em que, ao final da década de 1960, aconteceria uma revisão do Modernismo e seriam reconvocados “[...] os elementos que tentaram uma renovação nas artes no Brasil” sendo ela “[...] a primeira manifestação de pintura moderna brasileira” (AMARAL, 1969, p.7). A retrospectiva de 1969 colaborou, nesse sentido, para legitimar a volta de Tarsila ao cenário das artes brasileiras.

O texto de Haroldo Campos, Tarsila: uma pintura estrutural (CAMPOS, 1969, p.35-37), em uma análise formal e técnica da pintura de Tarsila, também diagnosticava o pioneirismo de sua pintura.

Do cubismo soube Tarsila extrair essa lição não de coisas, mas de relações, que lhe permitiu fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira. Reduzindo tudo a poucos e simples elementos básicos, estabelecendo novas e imprevistas relações de vizinhança na sintagmática do quadro, Tarsila codificava em chave cubista a nossa paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo que redescobria o Brasil nessa leitura que fazia, em modo seletivo e crítico (sem por isso de deixar de ser amoroso e lírico), das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância fazendeira (CAMPOS, 1969, p.35).⁷⁴

Campos (1969) também diagnosticava a aproximação da artista ao surrealismo, em uma convergência de linguagens muito pessoal, devorando as técnicas importadas e reelaborando-as “em um modo nosso, em condições nossas, com resultados novos e nossos” (CAMPOS, 1969, p.35). E complementou, ainda de forma bem clara, aquilo que Amaral (1969) chamou

⁷⁴ Essa abordagem crítica e seletiva na pintura de Tarsila que Haroldo vislumbra a interpretamos muito mais como um critério pessoal de escolha daquilo que representou em seus quadros do que uma análise mais aprofundada da realidade social brasileira.

de dualidade cerebral-sentimental: “seu realismo não é, portanto, um realismo descritivo, da temática exterior, retórico, mas um realismo intrínseco, de signos, que pode abrir inclusive para o devaneio e para o mágico” (CAMPOS, 1969, p.36).

Já Itinerário de Tarsila, de Mário da Silva Brito (BRITO, 1969, p.38-43), conseguiu resumir em um curto texto a trajetória artística da pintora desde seu período acadêmico, quando Anita Malfatti abria os caminhos para arte de vanguarda no Brasil, até os trabalhos mais recentes, em uma idade já bem avançada. De acordo com Brito (1969) esse último momento foi quando “[...] a própria Tarsila, satisfeita e fatigada de aventuras, passa a praticar uma ‘volta ao Pau-Brasil’ com outra técnica e começa a realizar a sua obra de maturidade” (BRITO, 1969, p. 41).

Dessa última fase de sua pintura selecionamos do Catálogo *Raisonné* (BASE 7, 2008) alguns exemplares que foram associados à retrospectiva de 1969, muitos deles uma segunda versão de temas já desenvolvidos na fase pau-brasil: Fazenda (1950) (FIG. 95), Povoação I (1952) (FIG. 96) e Povoação II (1953) (FIG. 97), Fotografia (1953) (FIG. 98), A feira III (1953) (FIG. 99), Passagem de nível II (1953) (FIG. 100) e Passagem de nível III (1965) (FIG. 101), Vilarejo com ponte e mamoeiro (1953) (FIG. 102), Religião brasileira III (1964) (FIG. 103), Paisagem 68 (1968), (FIG. 104).

Em nossa interpretação, a retrospectiva de 1969 buscava legitimar a importância da artista para a arte brasileira. Todos os textos do catálogo exaltavam a grandiosidade da obra de Tarsila, pela forma como ela escolhia e trabalhava, tendo como base pictórica o cubismo, os signos presentes em suas vivências, em criações que partiam de uma percepção sentimental, aproximando-a do surreal. Nesse sentido, a arte de Tarsila não era somente uma busca pelo brasileiro, mas uma visão pessoal da artista sobre o mundo que a cercava.

Em maio de 1971, Tarsila concedeu ao Museu da Imagem e do Som uma entrevista em que estavam presentes, dentre outros, a historiadora Aracy Amaral, Oswald de Andrade Filho (Nonê), além de jornalistas do Correio da Manhã e de O Estado de S. Paulo. Nessa ocasião, de acordo com matéria da Folha de S. Paulo, em 16.02.1975, a saúde da artista já estava bem debilitada, o que prejudicou o seu depoimento com afirmações fragmentárias. Por isso, o

jornal afirmava que esse documento era mais válido como registro sonoro do que como fonte de informação sobre a artista.⁷⁵

De acordo com Gotlib (2012), a artista recebeu ainda, em agosto de 1971, uma homenagem na Mansão França, à avenida Angélica, em São Paulo, na qual foi muito aplaudida e presenteada:

O publico [sic] convidado aplaudiu de pé quanto ela atravessava o corredor principal em sua cadeira de rodas para receber a homenagem, que procurava atender a seu gosto pessoal: ouviu música tocada em cravo, ao lado de uma mesinha com um vaso de cactos. E recebeu oito telas, pintadas especialmente para ela, de artistas brasileiros: Volpi, Aldemir Martins, Rebolo. Cuoco, Clóvis Graciano, Boris Arrivabene, Olney Kruse, Tuneu. [...] Lá estavam muitos convidados, dentre eles, alguns velhos amigos: Menotti del Piccha, Di Cavalcanti... (GOTLIB, 2012, p.188-190)

Em 23.02.1972, Tarsila concedeu entrevista à revista *Veja* (1972). Como esperado falou-se sobre suas principais obras, seus contatos com artistas brasileiros e estrangeiros, além da importância de sua infância para a pintura que realizou. Ao final, o entrevistador, querendo resumir todo o conteúdo abordado na entrevista, a interrogou se sua pintura seria “uma evocação enternecedora de uma infância feliz?” Ela, em um tom enigmático, respondeu: “Acho que o senhor não está longe de ter acertado” (VEJA, 1972, p.6).

Em menos de um ano depois, em 17 de janeiro de 1973, a artista morreu. A notícia foi publicada em revistas e jornais da época. A própria *Veja* (1973) publicou, em 24.01.1973, na secção de Arte, Tarsila do Amaral (1890-1973).⁷⁶ A matéria iniciava lamentando a perda dos protagonistas da arte moderna, constatando restar, com a morte da artista, apenas a figura de Di Cavalcanti (1897-1976). Tarsila, segundo a reportagem, mesmo em uma cadeira de rodas, continuava pintando e ainda era vista, em 1972, em algumas exposições ou leilões na capital paulista. A partir daquele momento, com a sua morte, segundo a *Veja* (1973), Tarsila enfrentaria um julgamento mais sólido e sábio que se daria com o passar do tempo, lançando a pintora nos braços da história:

⁷⁵ Entrevista concedida, em 13 de maio de 1971, na residência da pintora, à rua Albuquerque Lins, 1129, 10º andar. O áudio dessa entrevista está disponível para consulta no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, e foi posteriormente transcrito no 6º Caderno, Caderno de Domingo, p. 52, da Folha de S. Paulo, de 16 de fevereiro de 1975, em Saudades Caipirinha (FOLHA DE S. PAULO, 1975). Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1975/02/16/390>. Acessado em 29/06/2015.

⁷⁶ Nota-se que o ano de nascimento de Tarsila está errado. Ela nasceu em 1886.

Qual é o legado para a arte no Brasil desta fascinante personagem, belíssima mulher, amálgama de culturas conflitantes, “caipirinha vestida por Poirer” (o mais ilustre costureiro de época) – como a definiu em um poema o também fascinante Oswald de Andrade? [...] agora que Tarsila está instalada, definitivamente, sob os microscópios da história, vão começar as grandes distinções. Como acontece com todos os verdadeiros grandes artistas, o que for obra-prima se imporá como tal. [...] É certo, aliás, que os próximos tempos trarão uma alta geral de Tarsila em nosso esfuziante mercado de arte. É o costume. Mas os preços não são a última palavra. Nem permanecem estáveis para sempre (VEJA, 1973, p.68).

A Folha de S. Paulo, de 18 de janeiro de 1973, publicou matéria de Nogueira Moutinho (MOUTINHO, 1973). Como na reportagem da Veja, foi feita uma breve retrospectiva da vida e obra da pintora. Foi exaltada a sua beleza como mulher e sua importante participação na propagação da arte moderna em nosso país, sendo aquela que redescobriu o Brasil a partir do contato com a nossa terra e o representou em uma pintura de vanguarda, a exemplo de sua famosa tela Abaporu (1928).

Não poderíamos ainda deixar de mencionar a crônica de seu último marido, Luís Martins,⁷⁷ publicada em 18.01.1973 no Estado de S. Paulo. Martins (MARTINS, 2010, p.242) afirmou ser Tarsila, naquele momento, a pintora mais importante de nosso século que possuía quadros disputados “a peso de ouro.” Entretanto, o escritor relembrou os tempos difíceis que a artista viveu, período em que ficou esquecida e lhe foi negado o reconhecimento de seu talento:

São Paulo e o Brasil reconheceram-lhe o valor muito tarde. Durante anos, Tarsila viveu quase esquecida e ignorada. A importância de sua obra era negada ou diminuída. Tarsila passou dias difíceis. Mas sempre contente consigo mesma e com a humanidade. Agora, que está morta, é que podemos avaliar a sua grandeza (MARTINS, 2010, p.242).

No ano da morte da pintora, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) lançou o livro *As impurezas do Branco* (ANDRADE, 2012). Nele foi publicado *Brasil/Tarsila* (FIG. 105), poema no qual Drummond nos apresentava a artista sob diversos ângulos. Tarsila “princesa do café”,

⁷⁷ Apesar do romance com Luís Martins ter terminado em 1951, quando ele se apaixonou por Anna Maria Martins, o escritor manteve amizade com a artista até a sua morte, realizando visitas frequentes ao seu apartamento. (MARTINS, 2010, p. 240)

“paulistinha de Capivari”, que estudou no exterior, mas reaprendeu em nosso país a usar as cores “amarelo vivo”, “rosa violáceo”, “azul pureza” e “verde cantante” (ANDRADE, 2012, p.97). Tarsila que pintou nossas cidades mineiras e suas paisagens rurais. “Tarsila mágica” (ANDRADE, 2012, p.97) que criou “cactos-animais”, “pedras-árvores” e “monstros a expulsar de nossa mente” (ANDRADE, 2012, p.98). Tarsila bela, alegre, livre, elegante, antropofágica. Ao final do poema, Drummond expressou seu sentimento de carinho por ela, consagrando-a como musa representante do nosso país:

Tarsila
 nome Brasil, musa radiante
 que não queima, dália sobrevivente
 no jardim desfolhado, mas constante
 em serena presença nacional
 fixada com doçura,
 Tarsila
 amora amorável d'amaral
 prazer dos olhos meus onde te encontres
 azul e rosa e verde para sempre.

(ANDRADE, 2012, p. 98)

Apesar de publicado pela primeira vez em 1973, não encontramos depoimentos de Drummond declarando ter escrito o poema em decorrência da morte da artista. Mesmo assim, Brasil/Tarsila pareceu-nos uma tentativa de emoldurar a artista em torno de uma figura forte que viveu intensamente, produzindo importantes pinturas que ficariam para nós como legado.

Essa última fase, entre os anos de 1934 e 1973, abarca o maior tempo da vida de Tarsila, 39 anos, porém reflete a fase menos produtiva, em que a artista passava por crise financeira e várias perdas afetivas. O Mural 4 – Dos desdobramentos aos últimos anos (1934-1973) é um recorte visual desse período, no qual podemos perceber obras em tons terrosos e acinzentados (FIG. 90 a FIG. 94), outras que se assemelham a temas já tratados durante sua fase Pau-Brasil, no entanto com cores mais escuras (FIG. 95 a FIG. 104) e as únicas produções de sua carreira em painéis (FIG. 89 e FIG. 90). Além das obras, acrescentamos ao mural a capa da Revista Acadêmica nº51, de 1940, na qual Tarsila foi homenageada (FIG.88) e o Poema Brasil/Tarsila de Carlos Drummond de Andrade, publicado no ano de sua morte, 1973 (FIG.105).

Assim, com a morte da artista, encerrava-se uma vida que havia edificado um importante legado para as artes brasileiras. O que faríamos dele? Esse foi um dos questionamentos da reportagem da *Veja* (1973), uma semana após o seu falecimento. Pela revista, era certa a valorização da obra da pintora naquele momento, não sendo, entretanto, garantia de sucesso vindouro. Amaral (2010), em sua 4ª edição de *Tarsila: sua obra e seu tempo*, confirmou que a obra da artista teve uma valorização gradativa após a retrospectiva de 1969 até aquele momento, em 2010. O destaque seria a venda do quadro *Abaporu*, em 1995, para o Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) por um valor considerado o mais bem pago por uma obra de arte brasileira (AMARAL, 2010).

A nossa pesquisa, no entanto, não pretendeu avaliar a valorização no mercado das artes das obras de Tarsila do Amaral (1886-1973), passadas mais de quatro décadas de sua morte. O que buscamos comprovar, pelo olhar da história cultural, é que continuamos construindo conhecimento e interpretações sobre o legado de Tarsila e que cada tempo tem sua forma de fazê-lo. Nos próximos capítulos, demonstramos isso ao evidenciarmos que Tarsila chega ao século XXI de diversas formas, não apenas por meio do campo artístico e educacional, mas pelo campo do consumo, em produções que formam uma rede de acionamento cultural.⁷⁸ E ainda, que as práticas e representações que envolvem essa rede retomam não somente o legado deixado por Tarsila do Amaral, mas dizem muito sobre o nosso tempo presente.

Esse primeiro capítulo, no qual apresentamos quem foi Tarsila em seu tempo histórico delimita, em nosso trabalho, a participação ativa da artista na edificação de seu legado. Antes de finalizá-lo, no entanto, voltamos várias vezes ao texto apresentado com o intuito de sintetizarmos características de sua vida e obra apontadas ao longo do capítulo por artistas e críticos de seu tempo e pelos principais estudiosos de sua obra por nós consultados.

A partir da visão desse conjunto, percebemos a mulher e pintora Tarsila do Amaral frequentemente caracterizada como ousada, corajosa, moderna, bela, musa, feminina, elegante, imaginativa, criativa, ingênua, curiosa, brasileira e cosmopolita. Já sua obra foi qualificada como brasileira, moderna,

⁷⁸ Assuntos discutidos nos capítulos posteriores.

nacional, sintética, simples, bem humorada, alegre, feliz, colorida, infantil, ingênua, livre, singular, única, exótica, sincera, misteriosa, fantasiosa, audaciosa, futurista, cubista e surrealista. Sabemos que essa listagem não é fechada, está aberta a modificações, dependendo de como e a partir de onde se lê e interpreta o legado de Tarsila. O fato é que as qualidades atribuídas à pintora e obra, ao longo de sua vida, foram fundamentais no direcionamento das construções de memória que continuaram a ser feitas após sua morte.



FIGURA 88



FIGURA 89



FIGURA 92



FIGURA 90

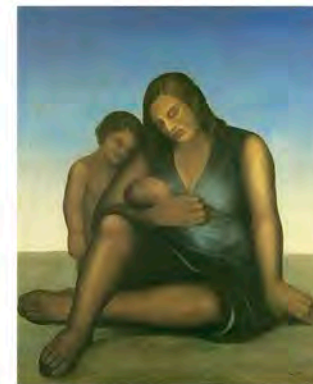


FIGURA 91

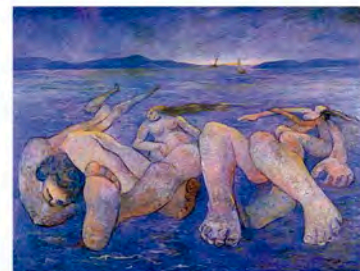


FIGURA 93



FIGURA 95



FIGURA 96



FIGURA 97

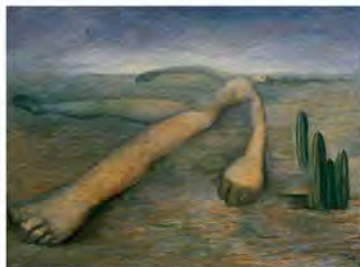


FIGURA 94



FIGURA 98



FIGURA 99



FIGURA 100

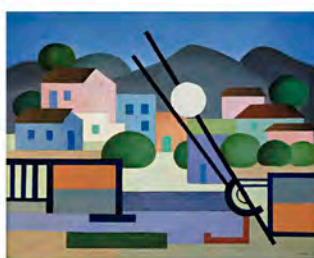


FIGURA 101

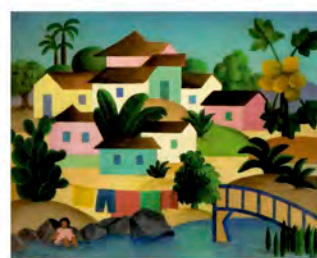


FIGURA 102



FIGURA 103



FIGURA 104

BRASIL/TARSILA

Tarsila
descendente direta de Brás Cubas
Tarsila
princesa do café na alta de ilusões
Tarsila
medularmente paulistinha de Capivari reaprendendo
o amarelo vivo
o rosa violáceo
o azul pureza
o verde cantante
desprezados pelo doutor bom gosto oficial.

Tarsila radar tranquilo
captando em traço elíptico
o vazio da rua de Congonhas com um cachorro e uma
[galinha servindo de multidão
a mudez da rua de São João del-Rei com duas meninas
[no cenário operístico de casas e igreja
o silêncio do desvio rodoviário
o sono da cidade pequena onde as casas são boizinhos
[espalhados em presépio.
(Tarsila, Oswald e Mario revelando Minas aos mineiros
[de Anatole.)

Tarsila acordando para o pesadelo
de assombrações pré-colombianas tão vivas como outrora
abaporu das noites na fazenda
bichos que não existem? mas existentes
cactos animais, pedras-árvores,
monstros a expulsar de nossa mente
ou a recolher para melhor
seguir nosso traçado preternatural.
Tarsila mágica,
meu Deus, tão simples,
alheia às técnicas analíticas de Freud
e desvendando
as grutas, os alçapões, as perambeiras
da consciência rural,
expondo ao sol
a alegria colorida da libertação
Tarsila relâmpago
de beleza no Grande Hotel de Belo Horizonte em 24
acabando com o mandamento das pintoras feias

Quero ser em arte
a caipirinha de São Bernardo
A mais elegante das caipirinhas
a mais sensível das parisienses
jogada de brincadeira na festa antropofágica.

Tarsila
nome Brasil, musa radiante
que não queima, dália sobrevivente
no jardim desfolhado, mas constante
em serena presença nacional
fixada com doçura,
Tarsila
amora amorável d'amaral
prazer dos olhos meus onde te encontres
azul e rosa e verde para sempre

Carlos Drummond de Andrade

FIGURA 105

LEGENDA

FIGURA 88: Capa Revista Acadêmica do Rio de Janeiro, nº 51, Ano 1940.
Fonte: AMARAL (2010:384)

FIGURA 89: Procissão (Painel), 1954, óleo sobre placa de madeira compensada, 253 x 745 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 90: Batizado de Macunaíma, 1956, óleo sobre tela, 132,5 x 250 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 91: Maternidade, 1938, óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 92: Primavera (Duas figuras), 1946, 75 x 100 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 93: Praia, 1947, óleo sobre tela, 75 x 100 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 94: Terra, 1943, óleo sobre tela, 60 x 80 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 95: Fazenda, 1950, óleo sobre tela, 75 x 100 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 96: Povoação I, 1952, óleo sobre tela, 75 x 99,5 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 97: Povoação II, 1953, óleo sobre tela, 60 x 72 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 98: Fotografia, 1953, óleo sobre tela, 65 x 81 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 99: A feira III, 1953, óleo sobre tela, 74 x 90 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 100: Paisagem de nível II, 1953, óleo sobre tela, 45 x 60 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 101: Passagem de nível III, 1965, óleo sobre tela, 40 x 49 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 102: Vilarejo com ponte e mamoeiro, 1953, óleo sobre tela, 41 x 52 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 103: Religião brasileira III, 1964, óleo sobre tela, 60 x 79,3 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 104: Paisagem 68, 1968, óleo sobre tela, 22 x 33 cm
Fonte: BASE 7 (2008)

FIGURA 105: Poema Brasil/Tarsila
Fonte: ANDRADE (1976)

2. TARSILA DO AMARAL NOS ANOS DE 1995-2015: SEU LEGADO COMO OBJETO DE HISTÓRIA, MEMÓRIA E CONSUMO

No capítulo anterior apresentamos Tarsila do Amaral em seu tempo histórico. Apontamos elementos da sua trajetória de vida e artística que atuaram na construção do seu legado. A partir desse momento da tese, não mais lidamos com Tarsila ativa, aquela que tinha voz, mas tomamos a artista como objeto de apropriação de terceiros.

A partir de 17 de janeiro de 1973, data do falecimento da pintora, delimitou-se o universo de sua produção intelectual e artística. Desde então, não foi mais possível introduzir novos elementos como legado. No entanto, não se encerrava a construção de conhecimento e interpretações sobre a artista. Este é o ponto central do presente capítulo, no qual vamos contextualizar o momento em que se intensificou a reapropriação de elementos da vida e obra de Tarsila como objeto de memória e de consumo.

Poderíamos ter escolhido abordar outra forma de reapropriação daquilo que Tarsila nos legou, a partir do campo educacional, por exemplo. Entretanto, o que nos interessa nesse trabalho é como a artista chega à atualidade por um viés que está interessado em explorar comercialmente sua vida e obra e de como esse movimento está atrelado às iniciativas de divulgação do legado da artista em diversas produções culturais. A nossa hipótese é de que existe uma retroalimentação de valores entre o que é vendido no mercado e o que é produzido nos diversos espetáculos, exposições, livros e demais projetos culturais.

Depois da sua morte, com base na catalogação de 2008 (BASE 7, 2008), o legado de Tarsila continuou sendo requisitado em sucessivas mostras individuais e coletivas. No entanto, segundo a historiadora Aracy Amaral (AMARAL, 2010), a venda do quadro *Abaporu* (1928), em 1995, para o argentino Eduardo Constantini (1946-) “pelo maior valor já pago a uma obra de arte brasileira” (AMARAL, 2010, p. 9) foi o desencadeador de maior interesse do mercado das artes pela produção dessa artista.

Estudamos esse momento de retomada do legado de Tarsila pelo mercado, a partir de 1995, e de como intensificou-se no século XXI a

reapropriação da obra da artista em diversas produções culturais. Julgamos, nesse processo, importante contextualizar o caso da pintora no universo brasileiro e articulá-lo a um movimento mais global, em que as artes, em um âmbito internacional, passaram a ser objeto de memória e de consumo. Após esta abordagem, apresentamos o rastreamento das produções culturais, elaboradas a partir da venda do quadro *Abaporu* em 1995, até 2015, que exploraram o seu legado para agregar valor simbólico a suas produções.

Essa contextualização demonstra que a retomada da obra da artista não foi um caso isolado, mas fruto de um movimento de reapropriação comercial de obras de arte que se intensificou, no final do século XX, afirmando o mercado de licenciamento desse gênero no Brasil. Tarsila foi um dos artistas precursores explorado para esse tipo de negócio, acompanhando o caso pioneiro de Cândido Portinari (1903-1962).

2.1 Arte do passado como produto cultural: um recurso do presente e objeto da história cultural

Este tema tem como fio condutor as interpretações de autores dos séculos XX e XXI que estudaram o universo cultural e artístico a partir do sistema de produção industrial. Nele, argumentamos a importância de se analisar as reapropriações da arte de outro tempo histórico pelo olhar da história cultural, uma vez que por esse viés ela se insere como prática e representação social, em um entendimento amplo de cultura. Apresentamos, ainda, a atual demanda da arte do passado com a finalidade de agregar valor simbólico e comercial às produções culturais do presente.

Foram selecionados, como referência, autores da sociologia, filosofia, antropologia, história da arte e história, considerando a interdisciplinaridade do tema e a existência de vasta teoria que aborda cientificamente as práticas sociais de produção de sentido.

2.1.1 Arte como produto cultural, objeto da história cultural

A arte, antes de ser estudada como objeto da história cultural, passou por transformações advindas do modo de produção industrial, que a deslocou de sua posição de erudição para a de produto cultural, que abrange tanto produções intelectuais quanto às do homem comum, do produtor individual ao grande empresário, industrializadas ou não.

Walter Benjamin, em seu célebre texto, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, publicado pela primeira vez em 1936, elaborou teses sobre as tendências da arte que passava a conviver com as novas condições de reprodução da imagem. Para ele, a reprodução técnica possibilitaria que a imagem de uma obra de arte alcançasse situações antes impensáveis para a peça original, aproximando os indivíduos da arte, ao mesmo tempo em que destruiria a aparição da obra como um acontecimento único e distante do espectador, responsável por criar a aura do objeto artístico (BENJAMIN, 1994).

Benjamin (1994) não enxergava, entretanto, a destruição da aura como algo negativo, mas como sinal de profunda transformação da obra de arte enquanto objeto social, que se emancipava de sua função ritual, diminuindo seu valor de culto para aumentar consideravelmente o de exposição e com isso expandir suas formas de utilização.

[...] com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.[...] Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1994, p.171).

Ainda segundo o autor, nos primórdios da produção humana, a arte era cultuada como objeto sagrado não havendo sentido para sua exposição. Mesmo quando o objeto artístico galgou visibilidade, a partir da antiguidade clássica, em espaços públicos, como templos, praças e, mais recentemente, a partir dos séculos XVIII e XIX, em grandes galerias e museus, o seu valor de

exposição ainda era restrito, já que visto somente pelo público que tivesse condições de ir ao local em que o objeto de arte se encontrava.

Com os avanços das técnicas de reprodução da imagem, especialmente após a fotografia, a obra de arte passou a ser divulgada para grandes massas, em revistas, jornais, livros. Segundo Benjamim (1994), a amplitude que a arte alcançava, ao ser vista por multidões, foi responsável por lhe atribuir novas funções, sendo a artística uma delas e, talvez, a partir de então, não a mais importante.

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária (BENJAMIN, 1994, p. 173).

Esse era uma nova questão que surgia no início de século XX, com a aproximação entre a arte e sistema de produção industrial, despertando o interesse de historiadores e cientistas sociais em tornar o objeto artístico um objeto de estudo e, no caso da história, um documento:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. [...] Numa palavra, como tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (FEBVRE, 1985, p. 249).

Lucien Febvre (FEBVRE, 1985) foi um dos precursores da renovação teórico-metodológica na história que decorreu do movimento iniciado pela *Escola dos Annales* na década de 1920, principalmente após a fundação da revista *Annales* em 1929, que deu nome à escola. O foco era questionar a historiografia tradicional por restringir seus estudos a partir do saber das instituições, elites sociais, de datas e fatos históricos.

A *nouvelle histoire* ampliou seus objetos de estudos, incorporando novas abordagens e objetos com o intuito de alcançar a noção de história total. Os métodos de pensar e escrever história começaram a ser revistos, bem como a

representação do tempo histórico que, segundo Reis (2000),⁷⁹ é o que define, de fato, as diferenciações entre programas históricos. Nessa visão, a história é uma construção do homem e isto ocorre de acordo com sua relação com o social, ao ritmo de suas percepções e representações.

Com a proposta dos *Annales*, o passado deixava de ser visto como um lugar distante, invariável, puro, para ser revisitado de acordo com o presente. O historiador, segundo Febvre (1985), deveria preencher as lacunas da informação, ampliando suas fontes de pesquisa, trabalhando não só a partir de documentos textuais de arquivos, mas considerando como objeto de análise pinturas, poemas, estatísticas, materiais arqueológicos, dentre outros. Cada registro humano possibilitaria uma nova observação e interpretação da realidade pelo historiador.

Para abordar essas realidades humanas, a história teve de se renovar quanto às técnicas e métodos. A renovação dos objetos exigirá a mudança no conceito de fonte histórica. A documentação será agora relativa ao campo econômico-social-mental: é massiva, serial, revelando o duradouro, a longa duração. Os documentos não são mais ofícios, cartas, editais, textos explícitos sobre a intenção do sujeito, mas listas de preços, de salários, séries de certidões de batismo, óbito, casamento, nascimento, fontes notariais, contratos, testamentos, inventários. A documentação massiva e involuntária é prioritária em relação aos documentos voluntários e oficiais. Todos os meios são tentados para vencer as lacunas e silêncio das fontes. (REIS, 2000, p. 23).

A ampliação dos objetos de estudos propiciou a aproximação da história à vida cotidiana, em diálogo com os estudos culturais que se iniciavam em meados do século XX,⁸⁰ quando houve aumento substancial da produção industrial e dos novos meios de comunicação de massa voltados para o entretenimento e a difusão de informações e imagens. A linguagem e as formas de comunicação tornaram-se preocupações do historiador e do sociólogo.

⁷⁹ De acordo com Reis (2000), o tempo histórico orienta o historiador na percepção das experiências humanas, sempre articulada por uma representação, um saber simbólico, e estabelece o ritmo na organização do conhecimento.

⁸⁰ A partir do segundo pós-guerra, iniciaram-se estudos na Europa fundamentais para inserirmos a arte como objeto de estudo, resultado de produção cultural dotada de sentidos que não podem ser dissociados da nossa experiência social e de suas demandas como produto a ser comercializado. Os principais focos voltados aos Estudos Culturais decorrem da Escola de Frankfurt na Alemanha, da crítica literária de esquerda na Grã-Bretanha e da Semiologia na França (MILNERO In: WILLIAMS, 2007).

As noções que se acoplam mais habitualmente à de “cultura” para constituir um universo de abrangência da História Cultural são as de “linguagem” (ou comunicação), “representações”, e de “práticas” (práticas culturais, realizadas por seres humanos em relação uns com os outros e na sua relação com o mundo, o que em última instância inclui tanto as “práticas discursivas” como as práticas não-discursivas) (BARROS, 2005, p.129).

As contribuições do sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) e dos historiadores Michel de Certeau (1925-1986) e Roger Chartier (1945-), que se firmavam na segunda metade do século XX, foram fundamentais para a interdisciplinaridade dos estudos culturais e na afirmação da história cultural como campo historiográfico.

Bourdieu desenvolveu, a partir da década de 60, estudos relevantes no campo da sociologia e antropologia. Aprofundou os temas sobre mercado de bens simbólicos, lógicas de distinção social e noções operatórias de análise social, tais como capital, poder simbólico, *habitus* e campo, que se tornaram referências para as mais variadas temáticas das ciências humanas, relacionadas à educação, cultura, arte, política e história, dentre outras (SELTON, 2008). Destacamos de seu estudo algumas observações que nos serão úteis para dialogar com demais autores ao longo deste trabalho, no intuito de analisar a arte como produto cultural.

Bourdieu percebia a sociedade articulada por um sistema de hierarquização de recursos, distribuídos de maneira desigual, denominando-os de capitais. Seriam eles: capital econômico (renda e bens), capital cultural (saberes adquiridos), capital social (relações sociais) e capital simbólico (prestígio, *status*). Esses capitais entrariam no jogo de poderes entre indivíduos, grupos e instituições sociais, sendo determinantes para as distinções econômicas e culturais que estruturam e estabelecem as divisões no espaço social (SELTON, 2008).

Para o estudo das distinções sociais que determinam gostos, grupos sociais, prestígios e poderes, Bourdieu (2007a) elaborou as noções de campo e *habitus*. Campo como um espaço social com certa estrutura e autonomia de grupo social que se reúne em torno de questão comum. Como exemplo, temos os campos científico, desportivo, artístico. Já *habitus* seria um sistema de

disposição de cultura, isto é, de como percebemos, agimos e representamos o mundo social, intimamente relacionado com a composição dos capitais adquiridos e dos campos em que atuamos e nos quais nos relacionamos. Ele tanto classificaria as práticas culturais como seria formado em função delas, definindo os estilos de vida do campo simbólico.

Nesse sentido, para Bourdieu (2007a), as práticas culturais associam-se às preferências ou gostos construídos durante a vida e não são algo inato. A formação do gosto dependeria do conjunto de capitais incorporados e de como isso se reflete no nosso *habitus*. O autor destacou ainda a importância do processo educativo, por meio da escola e da família, na conformação das preferências em assuntos diversos. O gosto pela arte seria, então, nessa visão, formado pela experiência do indivíduo na sociedade na qual ele acumularia capitais, aprendendo a distinguir os signos do admirável e do vulgar.

Bourdieu (2007b) relembrou a importância da emancipação da arte dos domínios da aristocracia e da igreja, a partir do renascimento, na constituição de uma categoria social de intelectuais e artistas profissionais que almejavam autonomia nas definições de sua produção. Mas, segundo o autor, foram os efeitos do capitalismo industrial, com as divisões de trabalho e formação do público consumidor diverso e em grande escala, que induziram os artistas profissionais a distinguirem o que produziam de uma mera mercadoria. Essa seria uma justificativa para teorias e práticas autônomas sobre como apreciar a arte, tendo como referência seu próprio universo, sua história e avaliações de seus pares e críticos.

Nessa nova forma de produção, em consonância com a industrialização, o artista intelectual almejava sua valorização como gênio, sendo necessário distinguir a produção intelectual erudita da produção voltada para a indústria cultural. No campo da arte erudita, o interesse primordial dos artistas era alcançar a legitimidade cultural de sua obra pela consagração por regras e instituições próprias, e destinada a um público conhecedor dos códigos para sua apreciação.

Deste modo, é a própria lei do campo [...] que envolve os intelectuais e os artistas na dialética de distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância. Essa mesma lei que impõe a busca da distinção, impõe também os limites no interior dos quais tal busca pode exercer legitimidade e ação. E a brutalidade com

que uma comunidade intelectual ou artística fortemente integrada condena qualquer recurso tecnicamente montado com procedimentos de distinção não reconhecidos – e assim imediatamente desvalorizados como meros artifícios [...].(BOURDIEU, 2007b, p.109).

Nesse trecho o autor apresenta, de forma bem clara, o poder simbólico que existe dentro do campo artístico erudito para bloquear interferências externas que atuem inoportunamente nas dinâmicas de distinção da arte. Para a sobrevivência desse campo, Bourdieu (2007b) apontou a existência de instâncias sociais de conservação e consagração de bens simbólicos, como os museus, e as instâncias de reprodução, como o sistema de ensino. Essas duas instâncias seriam imprescindíveis para a manutenção de um público erudito, capaz de dialogar com as teorias e práticas do campo da arte culta, separando as obras de arte legítimas das ilegítimas, de forma que as segundas não ameaçassem a superioridade das primeiras.

Bourdieu (2007b) distingue as produções do campo da indústria cultural das do campo da arte erudita, a partir de características que são próprias às primeiras: a natureza da obra produzida como cultura média ou arte média; público médio e/ou heterogêneo; maior concentração e volume de público para a rentabilidade do investimento; diferentes categorias de agentes para criação e (re)produção da obra; subordinação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão de conhecimentos, imagens e sons (universidade, museus, teatros, óperas); ideologias políticas e teorias estéticas associadas a essa produção e produção em função do mercado.

Diversamente das obras de arte do passado – cuja tendência era exprimir os valores e visão do mundo de uma categoria particular de clientes, [...] a arte média em sua forma típico-ideal destina-se a um público muitas vezes qualificado de “médio” [...]. É lícito falar de cultura média ou arte média para designar os produtos do sistema da indústria cultural pelo fato que estas obras produzidas para seu público encontra-se[*sic*] inteiramente definidas por ele. Embora ambígua e imprecisa, a definição espontânea do “público médio” ou do “espectador médio” designa de modo bastante realista (tal cultura encontra-se submetida às sanções do mercado) o campo de ação potencial demarcado *explicitamente* pelos produtores deste tipo de arte e cultura, campo que comanda suas escolhas técnicas e estéticas (BOURDIEU, 2007b, p. 36-37).

Entretanto, apesar da visão de cada campo conformar uma dinâmica interna, Bourdieu (2007b) evidencia a relação de dominação simbólica entre a arte erudita e a produção da indústria cultural, sendo a primeira uma criação individual de mentes geniais, necessária para renovação da segunda, produção coletiva que realiza adaptações de temas já consagrados:

Assim, a arte média só pode renovar suas técnicas e suas temáticas tomando de empréstimo à cultura erudita, e ainda mais à “arte burguesa”, os procedimentos mais divulgados dentre aqueles usados há uma ou duas gerações passadas, e “adaptando” os temas e os assuntos mais consagrados ou os mais fáceis de serem reestruturados segundo as leis tradicionais de composição das artes populares (BOURDIEU, 2007b, p. 143).

Articulando a abordagem da história cultural, nas contribuições dos historiadores Michel de Certeau e Roger Chartier, em diálogo com os estudos de Pierre Bourdieu, percebemos a interferência dos conceitos da sociologia na análise dos produtos culturais. No entanto, estes historiadores atentavam para as potencialidades de analisar as interlocuções entre as diversas formas de manifestações culturais, evitando estabelecer critérios hierárquicos entre elas, como feito por Bourdieu (2007b).

Certeau, entre as décadas de 1960-80, trouxe-nos considerações fundamentais para o atual entendimento de cultura como algo diverso e amplo. Em *A Cultura no plural*, Certeau (2005) não analisou a cultura erudita em uma posição superior às culturas que elaboramos no cotidiano. O autor discordava do pensamento estruturalista de Bourdieu (2007b) que determinava a dependência da cultura média à produção da cultura erudita, inibindo as possibilidades de uma contribuição mútua entre elas. Ele não considerava apenas o sentido das referências partindo da arte erudita para as produções da indústria cultural. Para Certeau (2005), o que existia era um intercâmbio entre as diversas formas de produção cultural, uma podendo influenciar a outra, acatando inclusive o fato dos intelectuais partirem da cultura banal para criarem suas obras eruditas.

Cultura, para Certeau (2005), era um modo de vida,⁸¹ que incluía todas as produções humanas, presente na interação entre o que consumimos,

⁸¹ Esse conceito de Certeau (2005) é semelhante ao desenvolvido por Williams (2007), importante figura da vertente dos Estudos Culturais vinculada à crítica literária da Grã Bretanha que se estruturava no segundo pós-guerra.

produzimos e assimilamos em nosso cotidiano, as maneiras que utilizamos para nos comunicar, estabelecendo aproximações e divergências entre indivíduos, grupos sociais e instituições. Invenção e criatividade seriam capacidades de todo aquele que interage nos fluxos de sentidos das práticas e objetos que lhes tocam, modificando-os e marcando sua passagem no mundo, sejam como artistas conceituados, intelectuais ou pessoas comuns. Certeau (2005) frisava, com isso, a participação ativa do sujeito ao consumir o que a sociedade fornece e apropriar-se desses elementos para criar novas práticas e objetos. Assim, o controle do homem comum pelas pessoas, saberes e instituições hegemônicas não paralisava sua criatividade. No prefácio de *Cultura no plural*, Certeau (2005) afirma seu ponto de vista:

[...] desconfiava da visão, tão generalizada, que concebia a ação cultural e social como uma chuva benéfica que levava à classe popular as migalhas caídas da mesa dos letrados e dos poderosos. Estava igualmente convencido de que nem a invenção, nem a criatividade são apanágio dos profissionais do assunto e que, dos práticos anônimos aos artistas reconhecidos, milhares de redes informais fazem circular, nos dois sentidos, os fluxos da informação e garantem esses intercâmbios sem os quais a sociedade se asfixia. [...] a cultura 'não consiste em receber, mas em realizar o ato pelo qual cada um marca aquilo que os outros lhe dão para viver e pensar'(CERTEAU, 2005, p.9-10).

Assim, o autor inseria a arte, considerada como erudita por uma elite intelectual, em um fluxo de informação que circula em nossa sociedade. Tanto as criações dos intelectuais como as do homem comum, para Certeau (2005), marcavam a presença humana em um tempo histórico, sendo o intercâmbio entre elas saudável para que a interinfluência estimulasse renovações criativas.

Em se tratando da sociedade de consumo de massa, ao contrário de Adorno e Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1947),⁸² Certeau acreditava na liberdade e capacidade do consumidor contribuir ativamente ao adquirir e dar novos valores às diversas produções culturais, da banal ou industrial à arte

⁸²Adorno e Horkheimer foram os principais críticos da Escola de Frankfurt, adeptos da arte contemplativa. Em *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947, lançaram críticas que rebaixavam possíveis formas de expressões artísticas que se aproximavam das massas e que tinham uma função social. Eles inauguraram o termo indústria cultural para esse novo modo de produção, uma vez que a produção cultural passava a ser um negócio, tecnicamente administrado, gerando força produtiva para reproduzir capital. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947)

erudita. Em *A invenção do Cotidiano*, Certeau (1998) discute um dos pontos centrais de sua obra que são as artes de fazer, estratégias e táticas utilizadas pelos atores sociais. As estratégias vincular-se-iam às forças hegemônicas de empresas, instituições e governo que exercem um poder sobre a sociedade, induzindo as maneiras de pensar e fazer. Já as táticas seriam as reações daqueles sujeitos às estratégias, inovando, sendo percebidas nas várias produções que driblam o controle das forças hegemônicas.

Certeau (1998)⁸³ apresenta ainda as noções de práticas e relatos. Segundo o autor, podemos transformar um lugar em espaço, praticando ou relatando nossa vivência, de forma a articular elementos dispersos para com eles atribuir significados às coisas. Nesse sentido, acreditamos que as produções culturais do presente que trazem as referências do passado de Tarsila do Amaral nos apresentam ao mesmo tempo práticas e relatos que podem criar, cada qual, espaços para a artista e sua obra na atualidade e nos dizer sobre relações estabelecidas entre passado e presente.

Certeau (1998) avaliou o uso do discurso e da palavra na transformação de uma realidade cultural. Ele se propôs analisar o diferente pela sua maneira de falar e agir, isto é, o outro que é capaz de transformar o estado atual de uma situação. Considerava o homem sempre em transformação, que se reinventava a todo instante pelas suas práticas sociais, pelo que absorve do mundo e pelo que faz a partir do que experiencia com o estranho nele mesmo e no outro. Por isso, seu interesse pelo cotidiano, pelo homem comum, suas práticas, representações e obras tanto do presente quanto do passado que são estranhas à ordem ditada pelas instituições, tais como as religiosas, de ensino, políticas ou militares.

A visão do que é diferente foi fundamental para o entendimento de Certeau sobre a história (1982). O passado seria o estranho, o outro do presente, aquilo que foge do modo de vida atual, decorrente de outro tempo histórico. Isto é, o passado só existiria porque se diferenciava do presente, por isso a impossibilidade de compreendê-lo por completo, uma vez que estaria sempre condicionado por uma visão distante de seu tempo. Embora nosso foco

⁸³ Certeau (1998) define espaço como lugar praticado. É importante destacar que sua definição é distinta dos geógrafos que apresentam exatamente o contrário: lugar como sendo o espaço praticado. Entretanto, ambos destacam o papel humano em modificar uma realidade.

não sejam as práticas do homem avesso à ordem advinda de lugares hegemônicos, mas daquele que tira partido da arte já consagrada por esses lugares na elaboração de seus produtos, as considerações de Certeau nos são pertinentes. A contribuição do autor para nossa análise é seu questionamento sobre a influência do lugar de onde se fala, pratica e registra uma percepção de mundo, as estratégias e táticas de distinção social e a percepção da presença do outro do passado no presente.

A comunicação, através da fala, escrita e práticas do cotidiano, poderia ser analisada pelos códigos da linguagem (verbais e não verbais), como proposto pela semiologia francesa.⁸⁴ Entretanto, a opção de análise do historiador parte das condições da produção do discurso, do espaço e do tempo que o condiciona, e não da sua estrutura interna. Para Certeau (1982), o discurso era influenciado pelo seu lugar de fala, que permitia ou limitava o que se queria dizer e as formas de se dizer. Ao falar de passado, ligamos o nosso discurso a outro tempo histórico, mas influenciados por tudo aquilo que nos liga ao presente.

Esta abordagem da cultura pelo olhar da História nos mostrou que o passado, quando trazido para o presente por alguma produção cultural, não é algo somente de outro tempo histórico, mas uma visão do presente sobre esse passado. Foi essa visão que nos fez determinar a história cultural como ferramenta de análise para o caso das produções culturais que acionam Tarsila do Amaral no presente.

No intuito de construirmos nossa abordagem para o estudo proposto, não poderíamos deixar de mencionar as contribuições de Roger Chartier, que define como princípio da história cultural “[...] identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002a). O autor buscava novas possibilidades de análises que se distinguiam dos métodos quantitativos da história econômica e social e dos métodos que partiam das análises das ideias e discursos que configuravam a história das mentalidades. Sua atenção voltava-se para as práticas sociais e representações individuais ou coletivas.

⁸⁴ A Semiologia Francesa foi uma das principais vertentes dos Estudos Culturais a partir do segundo pós- guerra. (MILNERO In: WILLIAMS, 2007).

Chartier (2002a) incorporou às práticas culturais não só maneiras de fazer objetos, técnicas artísticas, formas de ensinar, mas quaisquer circunstâncias em que o homem atua no mundo de uma determinada maneira, seja no seu modo de vestir, comer, andar. Já as representações seriam resultantes das práticas, objetivando a existência humana, para que sejam percebidas por meio de imagens (mentais, iconográficas, textuais).

Pela análise de Barros (2005), as noções de Chartier, práticas e representações, atuam em complementaridade em decorrência de determinadas motivações e necessidades sociais. As práticas geram representações, criadas para dar significado ao que produzimos que, por sua vez, geram práticas. Nessa abordagem, as práticas corresponderiam aos modos de fazer, e representações aos modos de ver.

Em O mundo como representação, Chartier (2002b) reflete sobre a crise do pensamento estruturalista na maneira de desenvolver pesquisas em história. O historiador renunciava à tirania do recorte social a que de certa forma Bourdieu ainda estava vinculado, não aceitando as divisões sociais prévias como determinantes da apropriação dos bens culturais. Para Chartier (2002b), esta visão seria uma perspectiva muito limitada e reducionista. Ele lutava por ampliar as análises para as pluralidades de apropriações dos códigos e bens culturais que compartilhamos para viver em sociedade. Por isso, o autor nos recomenda partir das práticas e das representações, e não das classes sociais, para estudar as diversidades de apropriações.

Chartier (2002b) retoma duas definições para representação, do antigo dicionário universal de Furetière, edição de 1727. Uma como “[...] instrumento de um conhecimento mediato que revela algo ausente, substituindo-o por uma ‘imagem’ capaz de trazê-lo à memória e ‘pintá-lo’ tal como ele é” (CHARTIER, 2002b, p.74). A outra como “[...] exibição de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa” (CHARTIER, 2002b, p.74).

A partir dessas definições, Chartier (2002b) nos abre a possibilidade das representações utilizarem de sua atribuição, de relacionar uma imagem que vale por um objeto ausente, como artifício para figurar algo que na verdade não tem compromisso com o seu referente, a não ser no seu discurso. Há, então, uma apresentação de uma coisa diferente daquela que se diz representar. Neste sentido, as duas definições de representação apontadas misturam-se,

pois o que muitas vezes se faz é uma associação de imagens construídas de acordo com o interesse de quem as produz, utilizando o referente como recurso para dar respaldo aos outros sentidos que são criados:

A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se torne o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma posição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso a força bruta (CHARTIER,2002b, p.75).

Entretanto, Chartier (2002b) acrescenta que as representações criadas com um determinado interesse são livres para serem lidas e apropriadas de forma diferente daquela que foram pensadas. Segundo o autor, na elaboração dos dispositivos formais, as divisões prévias não limitam as diversas maneiras de representá-los. Por exemplo, um mesmo texto de Shakespeare pode ser representado no teatro de diferentes formas, proporcionando pluralidades de apropriações do texto original por diversos produtores e múltiplas leituras por um público bastante diverso daquele para quem o autor direcionou sua obra.

Por isto, uma obra do passado chega ao presente de diversas formas, em um processo dinâmico, rearranjado a todo instante, pelos espaços e tempos em que essas obras são acionadas sendo que, em cada reapropriação há algo que lhe é acrescentado que não corresponde ao tempo histórico de sua elaboração.

De um lado, a transformação das formas através dos quais o texto é proposto autoriza recepções inéditas, portanto cria novos públicos e usos. De outro lado, a partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade suscita a busca de novas distinções, aptas a marcar as distâncias mantidas (CHARTIER, 2002b, p. 76-77).

Nessa percepção, as diversas formas de ler uma obra multiplicam-se à medida que essas se tornam mais comuns pelas sucessivas reapropriações ao longo do tempo, isto é, mais presentes na sociedade. Assim, a partilha de bens culturais resultaria de representações coletivas que decorrem de lutas no plano simbólico, pois, ao mesmo tempo em que compartilham de um referente

comum, estabelecem distinções em cada apropriação por grupos heterogêneos.

Segundo o autor, as lutas de representações coletivas decorrem de estratégias simbólicas que determinam posições e relações sociais que constroem para cada grupo sua identificação. Mesmo estabelecendo esse condicionamento das práticas e representações pelas relações sociais de poder, Chartier (2002b), pelo viés crítico das pluralidades de apropriações dos bens culturais, afastava-se dos condicionamentos rígidos e hierarquizados de análises dos objetos da história. O autor direcionava seu olhar a partir de pontos de entrada particulares, frutos das práticas sociais, considerando que os sentidos no mundo são construídos pelas representações sempre existentes nas relações entre indivíduos e grupos. Esses pontos de entrada seriam objetos, formas ou códigos a partir dos diferentes usos e significações que fazemos deles em nossas apropriações. O autor esclarece:

A apropriação tal como a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem. Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em tantos outros também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as idéias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER, 2002b, p. 68).

Chartier (2002b), pelo viés da história cultural, parte da relação entre a materialidade dos objetos que representam algo, as práticas envolvidas para sua elaboração e as pluralidades de apropriações decorrentes desses fatores.

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, segundo a qual o texto existe em si mesmo, independente de qualquer materialidade, deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou ouvir) e que não há compreensão de um escrito, seja qual for, que não dependa das formas nas quais ele chega ao seu leitor. Por isso a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: aqueles que dizem respeito às estratégias de escrituras e às intenções do autor, aqueles que resultam de uma decisão de editor ou uma imposição de oficina. Os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que outros transformam em objetos impressos (CHARTIER, 2002b, p. 71).

Assim, as variações possíveis de apropriações decorrem da relação entre a construção do sentido e a materialidade do objeto representado. O

espaço de construção de sentidos, pelas práticas e representações, entre o que se escreve e suas várias formas de materialização, segundo o autor, é muitas vezes esquecido nas análises da história cultural, sendo de grande importância para sua renovação e vitalidade.

Os estudos de Chartier nos indicam a necessidade de tratar os discursos não apenas em seus próprios dispositivos, com a narrativa que eles buscaram representar, mas em suas descontinuidades e discordâncias, a partir das práticas sociais que vão gerar novas representações. Dessa forma, seriam demandadas ao historiador contínuas análises das re-representações do que produzimos, isto é, das pluralidades de apropriações que geram novas práticas e representações, cada qual de acordo com o tempo e o espaço em que são realizadas.

A tarefa parece ser menos simples quando cada série de discursos deve ser compreendido em sua especificidade, isto é, inscrita em seus lugares (e meios) de produção e suas condições de possibilidade, relacionada aos princípios de regulação que a ordenam e a controlam, e interrogada em seus modos de abonação e veracidade (CHARTIER, 2002b, p. 77).

Chartier percebe as produções culturais considerando as interferências de sua materialidade na proliferação de sentidos para quem as lê. Um esforço que exige que o historiador analise cada objeto cultural a partir do seu lugar, seus meios de produção e as circunstâncias sociais que o conforma.

As pesquisas do sociólogo Bourdieu (Bourdieu (2007a); Bourdieu (1989); Bourdieu (2007b) e dos historiadores Certeau (Certeau (2005); Certeau (1998); Certeau(1982) e Chartier (Chartier (2002a); Chartier (2002b), mesmo tendo divergências em sua abordagem e não terem alcançado a complexidade do século XXI, são bases teóricas importantes para o nosso estudo. Explorar a pluralidade de apropriações da vida e da obra de Tarsila do Amaral pelas atuais produções culturais parte da arte como sistema simbólico, como apontado por Bourdieu, sendo a função política articuladora das diversas formas de apropriações da obra artística pelos produtores culturais do presente.

A partir das abordagens da história cultural com Certeau e Chartier, percebemos a necessidade de articular cada apropriação à sua particularidade, ao seu lugar de produção e atuação, associando as práticas (modos de fazer) às representações (modos de ver) e vice-versa. Assim, é tomando como ponto de partida cada produção cultural rastreada pela pesquisa que se apropria do legado de Tarsila do Amaral no século XXI, que analisamos como esses produtos colaboram na construção da memória da pintora no presente.

Pretendemos com esta tese enfrentar a tarefa de fazer uma história do tempo presente, consciente dos diversos problemas, como os apresentados por Hobsbawm (1998):

Considerarei principalmente três problemas: o da própria data de nascimento do historiador ou, em termos mais gerais, o das gerações; os problemas de como nossa própria perspectiva do passado pode mudar enquanto procedimento histórico; e o de como escapar às suposições da época partilhadas pela maioria de nós (HOBSBAWN, 1998, p. 243).

Mesmo reconhecendo os desafios desta empreitada, ainda com imperfeições, buscamos contribuir para o conhecimento histórico, social e cultural das práticas e representações do fazer memória no presente a partir de casos específicos de produções culturais no século XXI, que valorizam e acionam vida e obra da pintora modernista Tarsila do Amaral.

Antes, porém de nos aproximarmos dos produtos, abordaremos a questão da demanda da arte do passado como recurso para agregar valor simbólico às produções culturais no presente. Essa discussão torna-se necessária para o entendimento das circunstâncias históricas em que os produtos foram gerados no século XXI.

2.1.2 Arte e memória como recursos do século XXI, objetos da história cultural do presente

A questão da memória como objeto da história também foi uma conquista da já citada revolução teórico-metodológica dos *Annales*. Com a ampliação de suas fontes e mais próxima às práticas e representações sociais, a história passou a analisar a questão da memória a partir de novos parâmetros, como memória social, lugares de memória, dialética entre

lembranças e esquecimentos e construção ou invenção coletiva (BARROS, 2009).

Segundo Barros (2009), apesar das limitações para o século XXI, os pontos de vista dos autores da Escola de *Annales* abrem “[...] uma nova perspectiva em termos de organização e percepção da Memória Coletiva” (BARROS, 2009:50). Os historiadores passaram a investigar os suportes materiais das práticas e representações que produzem e difundem a memória coletiva. Entretanto, necessitamos atualizar este problema para o século XXI.

Neste momento, selecionamos apontamentos específicos de autores que contribuíram para a nossa visão de que a memória é uma construção do homem no espaço e no tempo e que a escolha daquilo e de como se rememora algo do passado faz parte do momento histórico em que essa ação é realizada. Começamos destacando conquistas dos historiadores no século XX para, em seguida, conduzir essa discussão à complexa realidade do século XXI, que potencializa as relações humanas pelos novos meios de comunicação e experiência tecnológicas.

Um primeiro ponto que consideramos, ainda em meados do século XX, discutido por Maurice Halbwachs (1877-1945) (HALBWACHS,2006), foi a dimensão social da memória, tanto individual quanto coletiva, que exige um instrumental (ideia, imagem, palavras, escrita) para organizá-la. Toda memória, então, guardaria uma convenção social coletiva associada às diversas formas de linguagem humanas. Isto é, uma memória só é percebida se comunicada e socializada. Essa consideração foi fundamental para afirmarmos a construção da memória como prática social que exige uma forma de representação, principalmente quando ela deixa de ser algo individual e passa a atender à coletividade, sendo as produções culturais que acionam referências do passado uma destas formas.

Já mais ao final do século XX, Pierre Nora (1931-) (NORA, 1993)⁸⁵ discutiu a problemática do fim da tradição da memória marcada pela subjetividade dos grupos vivos e sua ligação cada vez maior com os lugares e instituições que armazenam arquivos com registros do passado.

⁸⁵ Pierre Nora publicou o texto Entre memória e História: a problemática dos lugares em 1984, como apresentação do primeiro volume da trilogia *Les lieux de mémoire* (NORA, 1993).

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais [...] Sem a vigilância comemorativa, a história depressa os varreria (NORA, 1993, p. 13).

Nora, em decorrência da ameaça do desaparecimento de certas comunidades, afirma que a mutilação da memória é um fenômeno da mundialização, democratização, massificação e mediatização. A vontade de memória, segundo Nora, é que faz com que surjam lugares para afirmá-la, deixando à história o papel de organização e disponibilização dos registros para o futuro: “desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (NORA, 1993, p. 9).

Pela visão de Nora (1993), a perda da memória nos leva a uma constante busca por vestígios, testemunhos, documentos, imagens. Foi por essa necessidade de perpetuar registros para futuras gerações que surgiram bibliotecas, arquivos, museus, monumentos, emblemas e comemorações nacionais. Dessa forma, a memória passava a ser representada e materializada em lugares que não eram fruto das práticas sociais a que se referiam e sim a partir de um comando externo de quem tem poder para instituir esses lugares, tornando-se uma preocupação de administrações públicas e empresas privadas.

Jacques Le Goff (1924-2014) (LE GOFF, 2013), a partir da leitura de Nora (1993), manifestou o interesse da história pelo estudo dos lugares da memória coletiva. Para o autor, a construção desses lugares acompanhou os tempos históricos, sendo que em cada período eles existiram de forma diferente. Dos povos sem escrita, passando pela Antiguidade Clássica, Idade Média, Renascimento ao seu tempo contemporâneo, o autor chegava à problemática do aumento da memória artificial que transfere para dispositivos materiais a função de armazenar dados e gerenciar construções de memórias.

As invenções da imprensa no século XV, da fotografia no século XIX e dos dispositivos magnéticos e eletrônicos no século XX foram mencionadas por Le Goff (2013) por aumentarem, cada qual em seu tempo, as possibilidades de

se elaborar narrativas a respeito do que se deseja lembrar.⁸⁶ O desenvolvimento de suportes com maior capacidade de armazenamento de dados e possibilidades de organização e disponibilização de narrativas é, para nós, um ponto relevante que deve ser considerado ao se tratar de produções culturais como práticas sociais e representações destas memórias.

Le Goff (2013), assim como Nora (1993), observou ainda que eventos que abalaram sociedades já consolidadas, como a Revolução Francesa e a Segunda Guerra Mundial, aumentaram a proliferação de museus, monumentos e comemorações. Por meio desses lugares e de acordo com o interesse dos grupos sociais que os constituem, as memórias desses eventos foram sendo construídas.

Nesse sentido, as contribuições de Nora (1993) e Le Goff (2013) quanto aos lugares de memória convergem com as de Certeau (2005) e Chartier (2002a; 2002b) sobre práticas sociais e representações, uma vez que as construções de memória inserem-se dentro das dinâmicas dos modos e usos da produção cultural: os modos de fazer (práticas), modos de ver (representações) e pluralidade de apropriações que, em cada momento histórico, atribui novos sentidos e usos para o passado. No entanto, apesar da relevante colaboração desses autores, considerações devem ser feitas ao abordar esse assunto já na segunda década do século XXI.

O historiador alemão Andreas Huyssen (1942-) (HUYSSSEN, 2014), em seu recente livro, *Culturas do passado-presente*, nos esclarece que quando os estudos da memória começaram se fortalecer na Europa na década de 1980, com a reedição do livro de Halbwachs (2006) e publicação dos textos de Nora (1993) e Le Goff (2013), eles se vinculavam aos contextos nacionais, sendo ainda problemática a relação entre memória e história. Eram comuns conflitos entre os estudiosos quanto aos limites da representação da memória e a oposição entre cultura de massa e cultura superior.

Já ao final da década de 1990 esse cenário se modificava. De acordo com Huyssen (2014), história e memória se aproximavam e não ignoravam, como antes, representações da memória em produtos culturais de massa,

⁸⁶ Nota-se que, nesse momento, não foi abordado pelo autor as possibilidades decorrentes das mídias digitais e sua conexão pela internet, devido ao texto consultado ter sido escrito ao final da década de 1970.

passando a memória a expandir-se para além dos limites da nação. Para o autor, as denominações memória coletiva e lugares de memória tornavam-se frágeis para os discursos transnacionais.

O fato observado de que tropos discursivos e as iconografias (HUYSSSEN, 2014:14) do Holocausto migravam para os mais diferentes contextos, ligando-se a experiências distintas de sofrimento e dor, como a do *apartheid* na África do Sul e os desaparecidos da ditadura militar na América Latina, nos fez refletir sobre o papel das produções culturais e artísticas no século XXI na construção de memórias.

Huysen (2014) remete ainda a outro ponto também observado em seu livro anterior, *Seduzidos pela Memória* (HUYSSSEN, 2000), que existe uma cultura da memória caracterizada por um excesso de passados num mesmo presente:

[...] modas retrô, móveis retro autênticos, museologização da vida cotidiana através de câmeras filmadoras, Facebook e outras mídias sociais, reencontros saudosistas de músicos de rock mais velhos etc. Já houve quem falasse numa 'retromania' característica da década passada. O que está em jogo aí, num sentido mais amplo, a meu ver, são mudanças contínuas nas estruturas da temporalidade vivida e novas percepções do tempo e do espaço nas sociedades midiáticas contemporâneas. As dimensões políticas dessas mudanças e percepções ainda estão em discussão. Tudo isso começou na década de 1980, mas se acelerou, é claro, com a introdução comercial da Internet em 1995 (HUYSSSEN,2014, p. 15-16).

Essas mudanças apontadas por Huysen (2014) ocasionaram diversas análises sobre a relação entre arte e memória nas últimas décadas, principalmente quando as circunstâncias do final do século XX induziram a vários questionamentos quanto à necessidade de se elaborar memórias e sobre os rumos da arte na sociedade capitalista. Neste cenário, a globalização e as novas tecnologias digitais mostravam suas potencialidades para um mundo dinâmico, transferindo para suportes materiais e simbólicos funções antes executadas por seres humanos.

Néstor García Canclini (1939-), antropólogo argentino, em *Sociedade sem relato* (CANCLINI, 2012), discute sobre as possibilidades que se abriram para a arte no séc. XXI que vão além da sua interlocução com o fazer memória. Para o autor, não conseguimos mais delimitar um campo autônomo para a arte, como visto em Bourdieu (2007b), uma vez que ela ocupa um lugar da iminência, vinculando-se com vários interesses sem se comprometer de fato

com eles, sendo elástica o suficiente para se articular, ao mesmo tempo, com vários discursos.

Devido a essa multifuncionalidade, a arte passou a ser, segundo o autor, uma alternativa para “investidores decepcionados, laboratório de experimentação intelectual, na sociologia, na antropologia, na filosofia e na psicanálise, manancial da moda, do design e de outras táticas de distinção” (CANCLINI, 2012, p.17). Assim, Canclini nos convence que mais importante do que analisar a função da arte é avaliar as maneiras que são utilizadas para que ela se molde a diversos interesses, promovendo consensos ou estabelecendo distinções.

Outro ponto desenvolvido por Canclini (2013), acompanhando as transformações do final do século XX, foi o conceito de culturas híbridas, resultante de combinações interculturais. Segundo o autor, arte e cultura abandonavam as tentativas dos séculos XIX e XX de representar uma só identidade para representar conexões entre povos e culturas heterogêneas. Os processos clássicos de misturas decorrentes de migrações, intercâmbios comerciais e políticos somavam-se aos gerados pelas produções culturais e artísticas.

[...] frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-los em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2013, p.XXII).

Assim, as práticas culturais, objeto de interesse de historiadores como Certeau e Chartier, tornaram-se mais complexas no final do século XX ao aumentarem suas possibilidades de relatos.⁸⁷ Canclini (2013) apontava a reconversão como estratégia de apropriar-se de elementos disponíveis no circuito intercultural e inseri-los em contextos diversos. Ainda de acordo com o autor, os processos de hibridação⁸⁸ responsáveis pelas combinações entre tradicional e moderno, global e local, artesanal e industrial, popular e massivo,

⁸⁷ Relato como visto em Certeau (1998), configurado a partir da articulação de elementos dispersos na sociedade para dar significado às coisas.

⁸⁸ Os processos de hibridação, para o autor, não seriam simples misturas de culturas diferentes que homogeneizam as diferenças em prol de identidades, mas processos que envolvem contradições e conflitos, existindo partes que não se deixam hibridar (CANCLINI, 2013).

dentre outras, encontraram nas diversas manifestações artísticas e culturais uma forma de representação:

Apesar de vivermos em um presente excitado consigo mesmo, as histórias da arte, da literatura e da cultura continuam a aparecer aqui e lá como recursos narrativos, metáforas e citações prestigiosas. Fragmentos de clássicos barrocos, românticos e do *jazz* são convocados no rock e na música tecno. A iconografia do Renascimento e da experimentação vanguardista nutre a publicidade das promessas tecnológicas (CANCLINI, 2013, p.XXXVI).

Essas produções, ao adotarem as dinâmicas de reapropriação e de reconversão de elementos interculturais, a nosso ver, representam práticas do fazer memória em um contexto de culturas híbridas. Exemplo disso, posto por Canclini (2013), são as reconversões de objetos artísticos e músicas, reeditados por designers e *discjockeys* em criações antes de domínio exclusivo de pintores e músicos.

Bendassoli (2009) acrescenta que, ao final do século XX, mudanças sociais e econômicas de países industrializados direcionaram as atividades industriais para o setor de serviços, que privilegiavam o conhecimento e a informação. Foi um movimento relacionando economia, políticas públicas e transformações de valores sociais e culturais, que ficou conhecido como virada cultural que “[...] surge da combinação de dois fenômenos simultâneos: a emergência da sociedade do conhecimento e a transição de valores materialistas para valores pós-materialistas” (BENDASSOLI, 2009, p. 11)

Neste momento, o termo indústrias criativas ou a versão no plural de indústria cultural começou a ser utilizado para se referir a setores de produção em que a criatividade é o ponto principal do negócio, como apontado por Rogério Santos (SANTOS, 2007), pela definição da UNESCO:

Para a UNESCO, as indústrias culturais incluem a edição, a música, a tecnologia audiovisual (cinema, televisão), a electrónica (multimedia), a indústria fonográfica (discos), os jogos vídeo e a internet. Abre-se ainda a porta para o design, a arquitectura, as artes visuais e performativas, os desportos, a publicidade e o turismo cultural. As indústrias culturais combinam criação, produção e comercialização de conteúdos por natureza intangíveis e culturais, adicionam valor aos conteúdos e geram valor individual e social. Baseiam-se em conhecimento e trabalho intensivo, criam emprego e riqueza, alimentam a criatividade e desenvolvem a inovação nos processos de produção e comercialização. São, por regra, protegidas pelos direitos

de autor e podem tomar a forma de bens ou serviços. Dependendo do contexto, as indústrias culturais também são referenciadas como “indústrias criativas”, “indústrias orientadas para o futuro” e indústrias de conteúdo (terminologia tecnológica) (SANTOS, 2007, p. 65).

As indústrias criativas aproximam artes, negócios e tecnologia, fato já antevisto pelo conceito de indústria cultural da Escola de Frankfurt (ADORNO; HORKHEIMER, 1947), mas com diferenciações nessa relação que modificaram as formas de produção, características do produto e do consumo. O lucro do negócio deixava de ser uma questão de otimização entre capital e trabalho para se calcar nos recursos intelectuais. Indivíduos criativos se responsabilizam pela elaboração de produtos dotados de sentidos que são socialmente compartilhados e por isso valorizados comercialmente, ficando as qualidades materiais em segundo plano.

Enquanto nas indústrias tradicionais, a racionalidade, a funcionalidade e a instrumentalidade tendem a definir prioridades e alocação de recursos, nas indústrias criativas as concepções estéticas e artísticas têm forte influência sobre as escolhas e o direcionamento de recursos (SANTOS, 2007, p.13).

George Yúdice (YÚDICE, 2013) complementa essa visão posicionando a cultura de nosso tempo como recurso para atores sociais conferirem legitimidade a ações políticas, turísticas, amenizar conflitos sociais e proporcionar desenvolvimento econômico, dentre outras atribuições. Yúdice (2013) afirma ainda que a distinção entre alta cultura e cultura popular deixou de ter sentido quando obras de arte em museus e costumes e práticas simbólicas do dia a dia passaram a agregar valor simbólico às indústrias culturais.

Huyssen (2014), em *Culturas do passado-presente*, corrobora:

Hoje com certeza, não enfrentamos uma indústria da cultura totalitária e seu outro superior autônomo, como sugerido pelos escritos de Adorno ou de Clement Greenberg na era do nazismo e do stalinismo, e sim um marketing diferenciado de massas, com nichos para todos os tipos de consumo cultural, em níveis divergentes de demanda, expectativa e complexidade (HUYSSSEN, 2014, p.31).

Em seus últimos relatos sobre arte e sociedade no século XXI, Eric Hobsbawn (1917-2012) caracteriza esse quadro de transformações que vivenciamos como algo inédito:

O desenvolvimento de sociedades nas quais uma economia tecnoindustrializada imerge nossas vidas em experiências universais, constantes e onipresentes de informação e produção cultural – de som, imagem, palavra, memória e símbolos – é, historicamente inédito. Transformou totalmente nossa maneira de apreender a realidade e a produção de arte, sobretudo acabando com o tradicional status privilegiado das “artes” na velha sociedade burguesa, quer dizer, sua função como medida do que é bom e do que é ruim, como transmissora de valores: verdade, beleza e catarse (HOBSBAWN, 2013, p.13-14).

A demanda do século XIX e XX, da velha sociedade burguesa em vivenciar as artes e a cultura separadas das demais atividades humanas, como uma devoção religiosa, no século XXI, não se fortalece. Arte e cultura, ainda de acordo com Hobsbawn, passam atender as vontades da civilização consumista que busca vivenciar tudo junto, na tentativa de obter satisfação imediata.

O muro que separa cultura e vida, reverência e consumo, trabalho e lazer, corpo e espírito, está sendo derrubado. [...] No fim do século XX, a obra de arte não só se perdeu no dilúvio de palavras, sons e imagens do ambiente universal que um dia seria chamado de “arte”, como também desapareceu na dissolução da experiência estética na esfera em que é impossível distinguir sentimentos desenvolvidos dentro de nós de sentimentos trazidos de fora. Nessas circunstâncias, como seria possível falar em arte? Quanta paixão por uma música ou por uma pintura hoje se deve a associações — não por ser a canção bonita, mas por ser “a nossa canção”? Não se pode saber, e o papel das artes vivas, ou de sua existência ainda no século XXI, continuará obscuro até que possamos sabê-lo (HOBSBAWN, 2013, p.38).

Em uma tentativa de desvendar esse caminho obscuro, voltamos aos estudos de Huyssen⁸⁹ que percebem as artes no final do século XX como instrumentos aliados às construções de memórias, à produção de objetos de consumo e formas de entretenimento. Segundo abordagem do autor, em *Seduzidos pela memória* (HUYSSSEN, 2000), o século XX iniciou-se apostando em formas de garantir o futuro, que foram traduzidas em diversas utopias sociais, e terminou assombrado pelos fracassos destas tentativas.

⁸⁹ Utilizamos para o nosso estudo três obras desse autor: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, política da memória* (HUYSSSEN, 2014), *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos* (HUYSSSEN, 2000) e *Memórias do modernismo* (HUYSSSEN, 1996).

Ainda nessa obra de 2000, o autor afirma que as experiências de duas guerras, do Holocausto e dos processos de descolonizações desestabilizaram a crença no futuro. Tremores que ameaçavam o mito do progresso e as narrativas do século XX nos induziam à busca de tradições e ao excesso da memória. O discurso, que antes era do presente para o futuro, deslocou-se para o passado.

Assim, as novas tecnologias e as artes que caminhavam em consonância com as vanguardas modernistas, acenando promessas de futuros melhores foram, a partir de experiências traumáticas do século XX, tornando-se instrumentos aliados às construções de memórias e à produção de objetos de consumo, além de oferecerem novas formas de entretenimento (HUYSSSEN, 2000).

Huyssen (1996), já em Memórias do modernismo, levantou a questão de estarmos vivendo uma crise da memória, ao mesmo tempo em que experimentamos seu excesso. A aproximação do final do século XX e do milênio intensificou o nosso olhar sobre o passado. Segundo o autor, o temor pelo apagamento de nossas lembranças estimulou a busca por dados a serem armazenados e a construção de monumentos e museus. Então, não foram somente as artes que se voltaram para o passado, mas a falta de perspectivas de futuro fez instalar, principalmente a partir da década de 60, uma vontade generalizada de memória que, em uma ação aparentemente inversa, acontecia simultaneamente aos discursos apocalípticos que declaravam o fim da história, fim da obra de arte e das metanarrativas.

Hans Belting (BELTING, 2012), no entanto, nos esclarece que as vontades de estabelecer um fim, na verdade, expressavam o desejo de se analisar as disciplinas que estruturavam narrativas ou parâmetros que não mais se enquadravam com o que produzimos e como vivemos em sociedade. Para Belting, a inadequação de regras fixas para a arte, ao final do século XX, abriu possibilidades para que ela prosseguisse de várias maneiras, não sendo possível uma história da arte, mas várias formas de se aproximar do objeto artístico:

O resultado paradoxal consiste, contudo, em que, apesar disso ou por causa disso, deixa de existir aquela história da arte que discute seu tema com uma apresentação única do acontecimento artístico, mas surge uma possibilidade da escolha entre várias 'histórias da arte', as

quais se aproximam da mesma matéria por diferentes lados (BELTING, 2012, p.2003).

Assim, no séc. XXI, a arte pode ser analisada por diferentes ângulos, dependendo da abordagem do estudo que se propõe: como linguagem, como representação, como registro, como multimídia, dentre várias outras possibilidades. Escolhemos, para esse trabalho, analisar a arte como representação cultural de um tempo histórico que se conecta com demandas do século XXI, guiados pelo seguinte pensamento do historiador da arte Ernest Gombrich, ao final do século XX:

[...] obras de arte, não menos do que outros produtos e trabalhos em geral, devem sua existência ao que é hoje descrito como ‘forças do mercado’ – a interação entre demanda e suprimento. Pois mesmo as obras não comissionadas por patronos foram, em sua maioria, produzidas na esperança de levantar interesse e encontrar um consumidor – em outras palavras, esperam encontrar uma demanda existente (GOMBRICH, 2012, p.6).

Nessa visão, as obras de arte podem ser estudadas a partir de demandas surgidas em outro tempo, como complementa Gombrich: “o sucesso de pôsteres e papéis de parede cubistas é um exemplo disso: os experimentos formais de Picasso e Braque criaram uma demanda subseqüentemente aproveitada por fabricantes e artistas comerciais” (GOMBRICH, 2012, p.7).

Gombrich (2012) ainda nos indica que a conexão de certa produção artística com a demanda de um tempo histórico é relevante para que essa arte alcance popularidade e se torne referência nos livros de história da arte. Por isso, acreditamos que a demanda por uma artista em um determinado momento é um ponto chave a ser estudado, pois é quando algo de sua produção encontra conexão com algum interesse contido em outro tempo histórico.

Neste mesmo viés, recente estudo de Bonazzoli *et al* (2009) em *De Mona Lisa A Los Simpsons*, nos faz o seguinte questionamento: por que grandes obras de arte têm se convertido em ícones do nosso tempo? Segundo os autores, os anos 1960 foram um momento em que se ampliaram produções a baixo custo, publicidades, viagens e visitas a exposições e museus. Essas experiências, por sua vez, proporcionaram maior acesso visual a obras de arte, antes limitado a uma elite intelectualizada.

Os autores ainda destacaram que sucessivas reapropriações de determinada obra evitam que ela caia no esquecimento, havendo casos em que a obra passou a ser mais valorizada e conhecida após a contribuição de reapropriações de outro tempo histórico. Podemos, então, dizer que maiores possibilidades de reprodução da imagem de uma obra do passado colaboram para trazer fama para a obra original.

Um exemplo são as diversas reapropriações que a obra *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci (1452-1519) de 1505 sofreu ao longo dos anos. Citamos desde as feitas por artistas renomados como Marcel Duchamp (1887-1968) em 1919 (L.H.O.O.Q), Salvador Dalí (1904-1989) em 1954 (autorretrato) e Andy Warhol (1928-1987) em 1963 (*Double Mona Lisa*) às sucessivas reapropriações mais atuais de artistas, pessoas comuns, empresas ou profissionais como designers, publicitários e arquitetos.

Sem dúvida, essas constantes reapropriações tiveram um papel importante para manter a alta popularidade da *Mona Lisa* até os dias atuais. Com a expansão de sua imagem, seja a obra original ou as diversas reapropriações para além de seu campo artístico, percebemos de forma mais clara aquilo que Canclini (2012) discutiu sobre a perda da autonomia da obra de arte, passando ela ser objeto de design e de moda.

O icônico vestido Mondrian, de Yves Saint Laurent, feito em 1965, é um exemplo da forte influência da arte na moda, a partir da década de 1960. O vestido baseou-se na obra *Composição com vermelho, amarelo e azul* (1921) de Mondrian e ganhou fama pela ousadia do estilista, sendo exibido em revistas, fotografias e eventos da época e lembrado ainda hoje por publicações do setor de moda, além de compor a coleção *online* do The Metropolitan Museum of art (THE, [s.d]).⁹⁰ Nos anos posteriores, as reapropriações das obras de Mondrian multiplicaram-se nos mais diversos itens: acessórios de moda, objetos utilitários, decoração e produtos em geral, como se pode ver em Neotte (2013).

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (LIPOVETSKY;SERROY, 2015), no livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, abordam exatamente a sobreposição entre indústria, arte e mercado, que se intensificou

⁹⁰ THE Metropolitan Museum of art. *The collection online*. [s.d.]Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/83442>. Acesso em 03 out. 2014.

nos anos de 1960 e que caracteriza o que eles chamaram de capitalismo artista ou transestético.

O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experimental: ele se afirma como um sistema conceptor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento. Em troca, uma das funções tradicionais da arte é assumida pelo universo empresarial. O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhando em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores. O capitalismo artista é a formação que liga o econômico à sensibilidade e ao imaginário; ele se baseia na interconexão do cálculo e do intuitivo, do racional e do emocional, do financeiro e do artístico (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.43).

Na visão dos autores arte e mercado nunca estiveram tão intimamente ligados na promoção de produtos que exploram o componente sensível para gerar lucro para as empresas. Inventividade, emoção e estética, comuns às belas-artes, com as novas tecnologias de comunicação e o consumo acelerado, passaram a nutrir a moda, o design, a publicidade, a decoração, o *show business*, dentre outras produções culturais, no intuito de seduzir o consumidor, veiculando afetos e sensibilidade ao produto gerado.

Nessa perspectiva, podemos dizer que no capitalismo artista, acontece, ao mesmo tempo, a dessacralização da arte e a estetização do cotidiano, diminuindo as diferenças entre obras de arte e produtos/serviços voltados para atender uma demanda de mercado. Lipovetsky e Serroy (2015) falam da estetização e artealização do cotidiano possíveis a partir do esmorecimento das fronteiras entre cultura erudita e popular, produção cultural e industrial, arte de elite e cultura de massa, abrindo espaço para a hiperarte que adota estratégias estéticas e emocionais com a finalidade de tornar o consumo uma experiência prazerosa e afetiva. Seria uma forma de atribuir às mais diversas e heterogêneas práticas culturais um valor capaz de legitimar sua produção como algo especial e autêntico e por isso dotado de valor econômico.

O capitalismo artista ou transestético não é apenas o sistema que acimata ao mundo da empresa os valores ou ideologia artista, ele é antes de mais nada o sistema que dilata e incorpora a seu funcionamento as atividades pertencentes ao mundo da arte, a ponto de fazer delas uma dimensão fundamental da vida econômica. [...] O capitalismo artista se apresenta como o sistema em que a inovação criativa tende a se generalizar, infiltrando-se num número crescente

de outras esferas. Transformando o universo da produção por hibridização estética, ele remodela ao mesmo tempo a esfera dos lazes da cultura e da própria arte (LIPOVETSKY;SERROY, 2015, p.65).

A própria memória, tão explorada no capitalismo transtético é, segundo os autores, uma dimensão do sensível, capaz de vincular afetividade a objetos produzidos no passado. Assim como Huyssen (2014), Lipovetsky e Serroy (2015) acreditam existir, a partir do final do século XX, uma crise no futuro das artes devido ao apagamento da fé no progresso prometido pelas vanguardas artísticas modernas: “a nova atração pelo passado vem em resposta a essa ‘morte da arte’, com o sentimento de que ‘pelo menos são obras de arte’. O fim da cultura vanguardista foi o trampolim para o retorno do antigo e da moda vintage” (LIPOVETSKY;SERROY, 2015, p. 247).

Reviver mitos e lembranças por meio da reapropriação de objetos e figuras do passado foi incorporado como estratégia para promover a identificação entre o consumidor e o produto. Um objeto que conta uma história, segundo os autores, desperta emoções, sonhos, fantasias e condiz menos com a necessidade coletiva de reconvocar um passado e mais com a busca individual por experiências sensitivas. Por isso afirmamos que quando uma obra do passado é reapropriada em produtos do presente ela se torna objeto de memória e consumo.

Como exemplo dessa constatação trouxemos, por fim, a visão de Canclini (2011) para o caso da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954). Segundo o autor, é possível conhecer Frida por meio das escolas; das suas obras de arte; de outros artistas, como Diego Rivera (1886-1957); da biografia de Hayden Herrera de 1983 (lançada no Brasil em 2011); do filme Frida, ganhador de Oscar em 2002; das várias exposições sobre ela e dos diversos produtos comerciais que exploram sua imagem e obra. Isso sem contar, ainda, com o que se pode conhecer da artista por meio das mídias televisivas, impressas e virtuais, como jornais, revistas, *websites* e *blogs*, que se referem à artista.

Não é inútil conhecer o contexto de uma obra e de que modos um artista construiu socialmente o seu lugar. Mas fica a pergunta de porque é que foi Frida que pintou *Mi mamá y yo*, *La venadita* ou *Raíces*. As respostas centradas nos acidentes e nas doenças, no narcisismo dos insistentes auto-retratos, nos amores e na militância

são insuficientes. Este é o momento em que as explicações devido aos condicionamentos históricos e à industrialização cultural das imagens se detêm: para avançar temos de nos confrontar com o trabalho enigmático a que por enquanto continuamos a chamar arte. Por isso, os trabalhos plásticos em que Diego Rivera, Nahum Zenil, Maris Bustamante e Adolfo Patiño indagaram o que Frida significava para eles, juntamente com a biografia de Hayden Herrera, não são caminhos mais verdadeiros do que as jóias ou os ténis da Frida Kahlo Corporation, mas sim mais significativos para apreciar as muitas Fridas possíveis (CANCLINI, 2011, p.27).

Diante das diversas Fridas possíveis, Canclini não ignora a possibilidade de acessar a memória de determinado artista por meio dos produtos que levam sua imagem e nome, mas estabelece uma distinção. Para ele, as produções intelectuais abrem perspectivas mais amplas para compreender os diversos sentidos que o legado do artista adquire nas produções comerciais. No entanto, isso não justificaria a segregação entre o fenômeno das indústrias culturais e a produção artística que o motivou:

De cada vez que se faz uma megaexposição, surgem críticos empenhados em separar a obra das mercadorias derivadas, a admiração artística da fridomania. Tenta-se esconjurar o culto em massa com mesas-redondas e lições magistrais. Mas, ao considerar a recepção da sua obra, como em muitos artistas contemporâneos, as indústrias culturais continuam amiúde a desempenhar o papel de guia (CANCLINI, 2011, p.24).

O estudo de Canclini para o caso de Frida Kahlo, nos fez ter a convicção de que a nossa proposta de investigação do legado de Tarsila como objeto de memória e consumo é relevante, uma vez que estabelecemos a conexão entre o que se expõe em museus e as diversas reapropriações através de produtos do mercado. Canclini (2011) nos conduz ainda a perceber a importância do contexto de cada rememoração, analisando as motivações dos acionamentos de certos fragmentos do passado e as conexões estabelecidas com eventos do presente. Ele destaca que uma data comemorativa, como a do centenário de nascimento do artista, pode desencadear novos modos de produção, numa série de movimentos culturais que buscam resgatar a sua memória. Esta percepção nos alertou para averiguarmos as possíveis relações entre o lançamento de um produto cultural referente a Tarsila com as ocasiões de datas comemorativas ou eventos de grande porte.

Por ora encerramos essa discussão, que é um dos pontos de fundamental interesse, com a constatação de que as formas de fazer memória em produtos para o consumo fazem parte do presente vivido e, por isso, são objetos de estudo para o fazer história do presente, uma vez que nos dizem sobre como estamos construindo o nosso tempo e de como visitamos o nosso passado.

2.2 Tarsila do Amaral: dos museus para as vitrines

Já paramos para pensar na quantidade de produtos elaborados a partir do legado de artistas modernos renomados e consolidados no imaginário coletivo? Como exemplos deste fenômeno, citamos o automóvel Picasso (1881-1973);⁹¹ serviço de banco Van Gogh (1853-1890);⁹² Piet Mondrian (1872-1944)⁹³ como ícone da moda; Frida Kahlo (1907-1954)⁹⁴ em tênis, tequilas e roupas; Candido Portinari (1903-1962)⁹⁵ como cerâmica e perfume; e Tarsila do Amaral (1886-1973) em joias,⁹⁶ roupas,⁹⁷ tecidos de decoração⁹⁸ e lápis de cor.⁹⁹

Esses casos, como muitos outros comuns à atualidade, nos fizeram pensar na hipótese de que artistas modernos e suas obras carregam referências simbólicas e visuais que são valorizadas na atualidade para promover a identificação do público consumidor com o produto ou serviço

⁹¹ CITROËN. *C4 Picasso*. Disponível em: <http://www.citroen.com.br/veiculos/citroen/citroen-c4-picasso.html>. Acesso em: 10 out. 2014.

⁹² SANTANDER. *Santander Van Gogh*. Disponível em: <http://www.santander.com.br/portal/wps/script/templates/GCMRequest.do?page=5869>. Acesso em: 10 out. 2014

⁹³ NEOTTE (2013). Disponível em: <http://fashionatto.literatortura.com/2013/07/02/modaarte-mondrian-yves-saint-laurent-e-o-simbolo-de-dois-genios/>. Acesso em: 10 out. 2014.

⁹⁴ FRIDA KAHLO CORPORATION. Disponível em: <http://www.fridakahlocorporation.com/>. Acesso em: 15 fev. 2014.

⁹⁵ BLECHER (1997). Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/629/noticias/portinari-para-as-massas-m0049541>. Acesso em: 24 abr. 2014.

⁹⁶ JOIAS DE TARSILA-COLECIONÁVEL®. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/>. Acesso em: 20 set. 2014.

⁹⁷ ESTÚDIO ABELHA. *Os artistas saem de férias*. Disponível em: <http://loja.estudioabelha.com.br/os-artistas-saem-de-ferias-ct-4949e>. Acesso em: 20 set. 2014.

⁹⁸ JRJ TECIDOS. *Tarsila*. Disponível em: <http://www.jrj.com.br/tecidos/estampados/tarsila.html>. Acesso em: 20 mar.2014.

⁹⁹ TARSILA DO AMARAL. *Obras de Tarsila do Amaral estampam estojos da Faber Castell*. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras-de-tarsila-do-amaral-estampam-estojos-da-faber-castell/>. Acesso em: 20 mar.2014.

oferecido. Como exemplo desse acionamento de artistas modernistas brasileiros, o caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, em 10.08.2014, destacou o investimento nas figuras de Tarsila, Niemeyer e Portinari para agregar valor simbólico ao produto destinado ao consumo:

O sujeito acorda, bebe um "Abaporu", come um pão de queijo em cima do projeto da catedral de Brasília e sai pra rua, pisando em "A Negra" e exalando o cheiro de "Meninos Soltando Pipas". O roteiro poderá ser real num futuro próximo: os herdeiros de Tarsila do Amaral (1886-1973), Candido Portinari (1903-1962) e Oscar Niemeyer (1907-2012) estão aumentando o número de produtos baseados em obras dos três Camafeus das belas artes brasileiras. São os chamados licenciamentos (FELITTI, 2014).

Resgatar Tarsila, Niemeyer e Portinari em produtos do dia a dia é envolver a visualidade de obras que remetem a um período artístico comum: o modernismo brasileiro. No próximo tópico, buscamos contextualizar a construção do lugar de Tarsila do Amaral neste cenário em que o modernismo desponta como um valor a ser consumido no presente.

2.2.1 A consagração do modernismo brasileiro e o lugar de Tarsila do Amaral

Esse assunto é por si só muito denso e exige um estudo aprofundado sobre a construção do modernismo como um lugar ímpar da história da cultura no Brasil. Apesar da questão permear o nosso objeto de estudo - as construções da memória de Tarsila do Amaral a partir das pluralidades de apropriações de seu legado, entre 1995 e 1915, nos produtos voltados para o mercado - ela não é um ponto fundamental em nossa pesquisa. Pois, acreditamos que o acionamento do modernismo no século XXI é um fenômeno transnacional e não uma singularidade brasileira.

Por isso, temos também o retorno de Frida Kahlo, Picasso, Van Gogh, Mondrian não somente em seus países de origem, mas participantes de uma rede transnacional, sendo que cada um desses artistas, com suas particularidades de vida e obra, tornam-se populares em diferentes partes do mundo, onde suas histórias não foram construídas enquanto vivos.

Em *Memórias do Modernismo* (HUYSSSEN, 1996) e *Culturas do passado-presente* (HUYSSSEN, 2014), Huyssen analisa a cultura da memória que se instaurava no final do século XX. Nessas duas obras, o autor explicita as recorrentes propostas de manifestações culturais do nosso tempo trabalharem com legados do modernismo, sem se vincular, no entanto a suas causas e utopias sociais.

Ao trazermos essa ponderação para o nosso caso, percebemos que não podemos ver a demanda de artistas brasileiros modernistas como um indício de uma nova necessidade de se inventar tradições nacionais ou Estados fortes, como ocorreu em vários casos de modernismos não europeus em meados do século XX, mas como uma âncora temporal que se conecta com um mundo transnacional:

[...] as convulsões mnemônicas de nossa época mais caóticas, fragmentárias e flutuantes. Elas não parecem ter um foco político ou territorial claro, mas sem dúvida expressam a necessidade cultural por uma 'âncora temporal' de sociedades nas quais a relação entre passado presente e futuro está sendo transformada no despertar da revolução informacional. Formas de 'âncora temporal' se tornam cada vez mais importantes na medida em que as coordenadas territoriais e espaciais de nossas vidas no final do nosso século se esmaecem cada vez mais, ou são até mesmo dissolvidas pela crescente mobilidade em todo mundo (HUYSSSEN, 1996, p. 18).

Isso quer dizer que as reapropriações do legado destes artistas pelas produções culturais do presente devem ser vistas como integrante da política da memória que seleciona partes do passado e as recoloca em conexão com um presente rizomático, conectado com diferentes realidades e que não se prende apenas a uma possibilidade local.

É claro que o cânone se expandiu nos últimos anos, incluindo, por exemplo, fenômenos como a vanguarda brasileira da antropofagia ou o modernismo caribenho, mas os processos de tradução e as migrações transnacionais e seus efeitos continuam insuficientemente teorizados, e são estudados, sobretudo, em especializações locais (HUYSSSEN, 2014, p. 23).

Os apontamentos de Huyssen são relevantes para o nosso trabalho, alertando-nos para que consideremos as reapropriações do legado de Tarsila

como um fenômeno nem local, nem global, nem inferior, nem superior, já que a nossa realidade aponta “um conjunto muito mais complexo de relações que envolvem palimpsestos de tempos e espaços que são tudo, menos binários” (HUYSEN, 2014, p.27).

Julgamos necessário, no entanto, apresentar alguns pontos que, segundo o estudo de Simioni (2013), foram fundamentais para que o modernismo brasileiro conquistasse a sua consagração e suas “principais obras [...] vistas como artefatos materiais capazes de cristalizar simbolicamente uma cultura nacional de valor internacional” (SIMIONI, 2013, p.2). Nesse cenário, destaca-se a construção do lugar de destaque de Tarsila do Amaral, desde 1917, quando artistas modernistas começaram a se unir, a 1975, quando foi publicada a primeira catalogação da obra e a biografia da artista pela historiadora Aracy Amaral (AMARAL, 2010).

Para Simioni (2013), o início do processo de construção da memória do modernismo aconteceu a partir do depoimento de seus próprios integrantes entre os anos de 1917 e 1940, e a consolidação operou-se pela institucionalização dessa memória por meio das universidades, museus e mercado, entre as décadas de 1940 a 1970.

São Paulo foi o palco da exposição de obras expressionistas produzidas por Anita Malfatti em decorrência de estudos na Alemanha e Estados Unidos, em 1917. De acordo com Marta Rosseti Batista (BATISTA, 2012), essa individual provocou o surgimento do modernismo, devido à reação dos artistas favoráveis à renovação artística às severas críticas que Anita sofrera pela sua arte. A principal delas foi de Monteiro Lobato em seu artigo, *Paranoia ou Mistificação?* publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917 (LOBATO, 1917).

A partir de então, jovens favoráveis à atualização artística e cultural agruparam-se e passaram a escrever nos jornais e revistas. Inicialmente, em defesa de Anita e, ao longo da década de 1920, para afirmar seus ideais. Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti Del Piccha e Emiliano Di Cavalcanti, dentre outros, passaram a se reconhecer e atuar como grupo de modernistas.

Os jornais e revistas ilustrados constituíam o lócus em que tais intelectuais se encontravam, expunham seus trabalhos e propagavam seus ideais. Foi por meio das publicações na imprensa paulistana que a primeira geração de modernistas aos poucos se impôs localmente (SIMIONI, 2013, p.2).

Esses mesmos intelectuais organizaram a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, e começaram a construir a imagem da capital paulista como o berço das novas ideias abertas à modernização, às novas linguagens artísticas e às transformações sociais e culturais. De acordo com Simioni (2013), primeiramente, os artistas foram reconhecidos como futuristas e não tinham o firme propósito de valorizar a cultura brasileira e sim de buscar experiências internacionais para aprimorarem seus estudos.

Foi então, na década de 1920, que vários artistas brasileiros viajaram rumo a Paris (BATISTA, 2012), alguns com o intuito de estabelecer contato com a vanguarda modernista, como Oswald de Andrade e Di Cavalcanti, e outros para estudar em academias de arte tradicionais, como o caso de Tarsila. No entanto, como vimos no primeiro capítulo, o contato que a artista manteve com Anita, desde os tempos das aulas com Pedro Alexandrino, aproximou-a da vanguarda artística brasileira logo após a Semana de Arte Moderna de 1922, quando regressou ao Brasil. Essa aproximação com os jovens modernistas, ainda sob efeito da Semana de 1922, a fez retornar a Paris, já envolvida no desejo de aprender as novas tendências da arte moderna (AMARAL, 2010).

A experiência internacional motivou o interesse dos modernistas brasileiros pelas particularidades de nosso país e a representarem em suas obras elementos de nossa cultura. Simioni (2013) destacou o papel de Tarsila nessa fase da construção da memória do modernismo como fundamental em decorrência de estratégias por ela adotadas: ter aulas com mestres cubistas conceituados e produzir obras com a linguagem moderna a partir de elementos da cultura brasileira; colecionar obras de artistas modernistas conceituados, pelo contato que estabelecia com os próprios pintores ou galerias; produzir sua imagem de pintora moderna ao adotar penteado e roupas de estilistas conceituados. Somadas a essas estratégias ainda destacamos a agitada vida social, buscando sempre participar ou promover encontros com artistas e intelectuais influentes da sociedade moderna parisiense dos anos de 1920 (AMARAL, 2010).

Foi assim que começou a ser criada, pela própria pintora, a sua imagem de mulher moderna, elegante e que inaugurava um estilo modernista brasileiro. Como Tarsila, vários outros artistas atuantes na capital paulista buscaram construir a sua própria imagem como participantes de um movimento de vanguarda, expondo em jornais, revistas ilustradas e, no caso de pintores, em galerias conceituadas, suas produções artísticas.

Alçado à condição de primeiro movimento genuinamente brasileiro e compreendido como um grito da consciência nacional, o modernismo garantiu a certos grupos e a seus protagonistas um lugar de grande proeminência; eles tornaram-se, assim, símbolos culturais – e políticos – dos poderes de transformação oriundos das nações “periféricas” (SIMIONI, 2013, p.5).

Como bem apontou Simioni (2013), Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, dentre vários outros modernistas desta primeira geração (década de 1920), começavam a conquistar um lugar na história ao se promoverem, a partir de seus próprios depoimentos. Isto é, eles mesmos criaram elementos que valorizavam aquilo que eles estavam fomentando naquele período histórico, que era a renovação cultural e artística brasileira.

Nas décadas seguintes, de 1930-1960, o modernismo já não era uma grande novidade e mudanças econômicas e políticas do país promoviam a oficialização de suas produções. Outros artistas e intelectuais passaram a ocupar o protagonismo na produção das artes modernas, ao serem contratados para atuarem junto ao governo brasileiro, como foi o caso de Candido Portinari (1903-1962) e Oscar Niemeyer (1907-2012) em obras dos governos de Getúlio Vargas (1882-1954) e Juscelino Kubitschek (1902-1976).

De acordo com Schawrcz (1995), durante a Era Vargas (1937-45), a proposta de construir um homem brasileiro era uma questão de Estado. Nesse momento foram oficialmente criados vários símbolos nacionais, desde práticas culturais como feijoada, capoeira e samba às representações do homem mestiço por Portinari, além de construções encomendadas pelo governo como o Edifício do Ministério de Educação (1936-45) no Rio de Janeiro e o Conjunto da Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte (1942-1943) (SCHAWRCZ, 1995; SIMIONI, 2013).

Essa já seria a segunda fase (1940-1970), apontada por Simioni (2013), responsável pela consagração do modernismo brasileiro, numa participação do fundamental do Estado ao utilizá-lo como linguagem para criar e exportar a imagem positiva de um país em prosperidade. Após o Estado Novo, obras modernistas continuaram a atender a esta finalidade. A mais emblemática delas foi a construção da capital federal, Brasília, na gestão de Juscelino Kubitschek. A consagração do modernismo brasileiro, no entanto, não acontecia apenas no Brasil. Oscar Niemeyer e Candido Portinari internacionalizaram o fenômeno ao participarem do projeto da Sede das Nações Unidas (1949-1952) em Nova York:

Na década seguinte, Niemeyer e Portinari foram consagrados definitivamente no âmbito internacional ao colaborarem na construção da sede das Nações Unidas: o arquiteto carioca foi um dos coautores do projeto arquitetônico e o pintor paulista realizou dois imensos painéis representando a Guerra e a Paz. A batalha para expandir e consolidar o modernismo brasileiro havia sido vencida. O modernismo se impôs como cânone incontestável até o ingresso das linguagens construtivas no país durante os anos 1950 (SIMIONI, 2013, p.6).

Quando as obras modernistas deixaram de ser valorizadas pelo campo artístico, com a ascensão do concretismo na década de 1950, de acordo com Simioni (2013), o processo de consagração histórica desse movimento acontecia pela universidade. A autora destacou o papel de Antônio Candido de Mello e Souza na propagação da concepção do modernismo paulista como cânone em seu texto de 1953, *Literatura e cultura de 1900 à 1945*, e como docente na Universidade de São Paulo (USP) formando “gerações de professores, pesquisadores e críticos, ainda hoje atuantes nos campos artísticos e literários” (SIMIONI,2013:7). A revista acadêmica *Clima* também foi mencionada como aglutinadora de intelectuais paulistas que creditavam ao modernismo “a legitimação concreta e simbólica outorgada pela instituição” (SIMIONI, 2013, p.7).

Ao longo das décadas de 1950 e 1960, vários textos foram publicados, em livros e artigos, reforçando a importância das produções modernistas para a valorização da cultura brasileira e a Semana de Arte Moderna de 1922 como fundadora desse movimento. Além dos textos de intelectuais, foram publicados testemunhos, memórias e epistolário dos próprios modernistas da década de

1920.¹⁰⁰ Outro fator que colaborou para a construção da memória do modernismo foi a aquisição de coleções modernistas por entidades públicas, como no caso da transferência do arquivo pessoal de Mário de Andrade e da sua coleção de artes visuais para a USP.

Simioni (2013) destacou ainda que a consagração das obras modernistas também acontecia por meio de estratégias mercadológicas. Em meados da década de 1960 e em 1970, o país vivia o milagre econômico e o Estado facilitava linhas de crédito para a aquisição de obras de arte. As obras modernistas, apesar de serem consagradas pelas universidades, ao final da década de 1960 estavam desvalorizadas no mercado.

Vendo a oportunidade, ainda de acordo com Simioni (2013), *marchands* paulistas compraram por preços módicos obras modernistas e passaram a investir na exibição do acervo em galerias e na publicação de livros sobre os artistas. Somado a esse fato, a morte de vários dos modernistas¹⁰¹ delimitava suas produções e ações, favorecendo economicamente os colecionadores que detinham suas obras e estimulando acadêmicos a produzirem pesquisas sobre suas obras e vidas.

Importantes estudos foram concluídos e disponibilizadas para consulta na década de 1970 e, ainda hoje, são referências principais sobre vários artistas modernistas pesquisados. Como foi o caso da conclusão da dissertação de mestrado de Annateresa Fabris sobre Candido Portinari, em 1975; da tese de doutorado de Aracy Amaral sobre Tarsila do Amaral, em 1976 e do mestrado de Marta Rosseti Batista sobre Anita Malfatti, em 1980 (SIMIONI, 2013).

Na década de 1970, acontecia o coroamento da consagração do modernismo brasileiro, visto a legitimação proporcionada por várias instituições públicas e privadas: universidades, colecionadores e museus.

Em 1972, no cinquentenário da Semana de Arte Moderna, o modernismo atingira sua consagração absoluta, chancelado pela crítica, pela universidade, pelo mercado, pelos museus, pelos

¹⁰⁰ Simioni destacou o “Testamento de Mario de Andrade e outras reportagens”, de Francisco de Assis Barbosa, em 1954; o livro de memórias de Di Cavalcanti, “Viagem da Minha Vida: o testamento da alvorada”, em 1955; a autobiografia “Itinerário a Pasárgada” de Manuel Bandeira e a coletânea de cartas escritas por Mário de Andrade à Manuel Bandeira, editada com o título de “Cartas a Manuel Bandeira”. (SIMIONI, 2013).

¹⁰¹ Segall em 1957; Portinari e Guignard, em 1962; Anita Malfatti, em 1964; Vicente do Rego Monteiro, em 1970; e Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho, em 1973 (SIMIONI, 2013).

coleccionadores, e, mesmo que indiretamente, pelo Estado Nacional (SIMIONI, 2013, p.9).

Avaliando esse ciclo de consagração do modernismo brasileiro responsável por canonizar o grupo dos modernistas paulistas de 1920 e a Semana de Arte Moderna de 1922 como seu marco principal, enxergamos melhor o lugar de Tarsila neste cenário. Assim, visualizamos a construção histórica da consagração da artista ao longo do século XX no interior deste movimento maior apontado por Simioni (2013).

Vários fatores contribuíram para o processo de canonização do Abaporu (1928) e para que a obra se perpetuasse até hoje como um importante ícone das artes brasileiras, constantemente reapropriado nas produções culturais da atualidade e reconhecido pela sociedade como algo que nos une. Sua imagem é hoje facilmente reconhecida como pertencente a nossa cultura, mesmo quando não se sabe sobre quem a fez e a qual contexto histórico ela pertence. A construção histórica desse ícone sem dúvida é um dos fatores para a popularidade do Abaporu (1928) na atualidade.

A obra, logo ao ser executada por Tarsila, em 1928, ganhou destaque por se tratar de um presente de aniversário ao seu marido Oswald de Andrade. Naquele momento, o modernismo já havia se projetado no Brasil, principalmente após o Manifesto da Poesia Pau Brasil, e as pinturas de Tarsila do Amaral que representavam a nossa cultura com uma linguagem que lhe é particular. A exposição da artista, em 1926, na Galeria Percier em Paris, legitimava o sucesso da pintora no cenário internacional.

No entanto, foi após a tela Abaporu (1928) que o movimento ganhou maior destaque nacional e internacional. Conforme detalhado no capítulo I deste trabalho, o quadro Abaporu estimulou Oswald de Andrade a escrever o Manifesto Antropófago e a criar a Revista Antropofagia, na qual publicou o manifesto, acompanhado pelo esboço da obra presenteada por Tarsila. Logo em seguida, ainda em 1928, Tarsila expôs novamente em Paris, exibindo pela primeira vez ao público a obra Abaporu, e realizou suas primeiras individuais no Brasil, no Rio de Janeiro e São Paulo.

Após esse primeiro contato do público brasileiro com as obras de Tarsila, várias críticas foram publicadas nos principais jornais do Rio e São

Paulo, destacando qualidades da pintora. Como visto no capítulo I, adjetivos tais como extraordinária, única, audaciosa, infantil, representante do Brasil foram registrados por vários modernistas - Flavio de Carvalho (1899-1973), Manoel Bandeira (1886-1968), Jorge de Lima (1993-1953), dentre outros - responsáveis por construir o lugar de Tarsila do Amaral nas artes brasileiras. Como visto em Simioni (2013), a contribuição dos próprios modernistas foi o primeiro impulso para a consagração também das obras de Tarsila.

A tela *Abaporu* (1928), de acordo com Tarsila do Amaral (AMARAL, 2015), sobrinha-neta e atual administradora do legado da artista, permaneceu no ateliê da artista,¹⁰² mesmo após o término do casamento com Oswald de Andrade, até ser vendida para Pietro Maria Bardi, fundador do Museu de Arte de São Paulo, na década de 1960. A autora ainda afirma que Tarsila vendeu a obra a Pietro por um valor muito abaixo do mercado, devido à promessa do quadro passar a integrar o acervo de um importante museu brasileiro. No entanto, o comprador a revendeu rapidamente por um preço bem mais alto a outro colecionador, Érico Stikel. Essa situação deixou Tarsila arrasada, devido à traição que sofrera (AMARAL, 2015).

Novamente, analisando o caso da venda de *Abaporu*, confirmamos o mecanismo de consagração de obras modernistas apontado por Simioni (2013), por meio de estratégias mercadológicas. Após a morte da pintora, em 1973, o quadro ainda foi vendido mais duas vezes, ambas, segundo Tarsilinha, por preços *record* para um quadro brasileiro. Em 1984, para o colecionador Raul Forbes por US\$ 250 mil, e em 1995 para o argentino Eduardo Constantini por US\$1,35.¹⁰³

Somada a essa valorização das obras de Tarsila no mercado, duas grandes exposições retrospectivas, *Tarsila 1818-1950*, no final de 1950, em

¹⁰² De acordo com Tarsila do Amaral, sobrinha-neta homônima da artista, a tela saiu do ateliê da artista para compor onze exposições, antes de sua morte em 1973: em 1928, para a exposição em Paris; em 1929, para as primeiras individuais em São Paulo e Rio de Janeiro, em 1933, na retrospectiva da pintora no Rio de Janeiro; em 1950 e 1952 para ser exposta no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, sendo que a segunda vez foi para participar da comemoração dos 30 anos da Semana de Arte Moderna; em 1963, para a VII Bienal de São Paulo; em 1964, para a XXXII Bienal de Veneza, em 1969, para a retrospectiva *Tarsila: 50 anos de pintura*, exibida em São Paulo e Rio de Janeiro; e por fim, em 1972, para compor a mostra coletiva no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em comemoração aos 50 anos da Semana de Arte Moderna (AMARAL, 2015).

¹⁰³ Segundo Tarsila do Amaral, sobrinha-neta, com a comissão o valor chegava a Us\$ 1,5 milhão. (AMARAL, 2015)

São Paulo, e Tarsila: 50 anos de Pintura, no Rio de Janeiro e São Paulo, em 1969, colaboraram para manter viva sua memória. Como visto no capítulo I, essas mostras tiveram um público expressivo e seus catálogos traziam textos de críticos que reforçavam as qualidades da pintora conquistadas na década de 1920. Além disso, elas proporcionaram a venda de obras da pintora, mas nenhuma valorização extraordinária como a que de fato aconteceu com a venda do Abaporu, em 1984.

Por fim, ainda na década de 1970, a consagração também acontecia pela legitimação conferida pela tese de doutorado da historiadora Aracy Amaral, Tarsila: sua obra e seu tempo, publicada, em 1975, em forma de livro (AMARAL, 2010). A publicação, pouco tempo após a morte da artista, disponibilizava para o público uma catalogação extensa da obra da pintora, matérias em jornais de diversos autores sobre a artista, além dos textos publicados pela própria pintora e cartas que ela trocara com a família e amigos modernistas.

Foi objetivo deste trabalho analisar a importância de Tarsila no contexto das artes plásticas em nosso país no movimento de renovação das artes através do Modernismo. Ao mesmo tempo, especificar a qualidade singular desta artista na década de 20 no Brasil, e tentar uma análise de sua formação, assim como de sua produção posterior ao seu período máximo (1923-33), em função das implicações artista-sociedade. [...] Seu tempo, suas relações, sua correspondência, tudo o que hoje constitui material valioso para o levantamento da revisão do Modernismo foi por nós considerado valioso de constar neste trabalho (AMARAL, 2010, p.17).

A obra de Aracy Amaral, além de ser um instrumento de legitimação do legado de Tarsila do Amaral, foi também responsável por atribuir à própria historiadora lugar de principal referência a qualquer pesquisador que busque investigar a vida e a obra de Tarsila. No desenvolvimento de nosso trabalho, verificamos que Aracy é sempre requisitada para participar de novas pesquisas e exposições sobre a artista.

Foi a partir da quarta edição atualizada, em 2010, de Tarsila: sua obra e seu tempo (AMARAL, 2010) que definimos o marco inicial de nosso trabalho, que busca compreender como os produtos voltados para o mercado contribuem para a construção da memória de Tarsila do Amaral no presente. Para investigar este tema foi necessário, primeiramente, encontrar o momento

em que Tarsila se afirmava como objeto de interesse no mercado das artes. Aracy nos respondeu categoricamente:

Quando das duas primeiras edições de Tarsila: sua obra seu tempo, em 1975 e 1986, hoje esgotadas, a artista não gozava ainda do mesmo reconhecimento de hoje. A valorização de sua obra, iniciada a partir da grande retrospectiva em 1969, no Rio de Janeiro e São Paulo, se daria gradativamente, no Brasil e Exterior, através da presença de suas pinturas em sucessivas mostras de arte brasileira do século XX na Europa e nos Estados Unidos. Sem dúvida, o grande despertar dos colecionadores e do mercado de arte foi a venda em 1995 para uma coleção argentina – a de Eduardo Constantini, hoje Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires – do Abaporu, de 1928, pintura desencadeadora do movimento antropofágico, pelo maior valor já pago por uma obra de arte brasileira. A partir de então seus trabalhos mais significativos dos anos 20 tem mudado de mãos, em ritmo bastante acelerado, e infelizmente cada vez mais distantes das instituições museológicas brasileiras, impossibilitadas de adquirir para seus acervos obras do período máximo da artista (AMARAL, 2010:9).

A partir do marco definido, que foi a venda do quadro Abaporu, em 1995, passamos a investigar o caminho traçado, no Brasil, de reapropriação das artes para agregar valor simbólico aos produtos vendidos no mercado e de como Tarsila do Amaral novamente destacou-se nesse cenário, juntamente com Candido Portinari.

2.2.2 A arte brasileira como um produto de consumo

A mostra Arte/cotidiano: Consumo (INSTITUTO, 1999), organizada pelo Instituto Itaú Cultural em São Paulo, ao final do século XX, fez um exercício de análise das conexões entre arte e objetos do cotidiano tendo como foco o consumo. O catálogo deste evento foi uma importante fonte para o nosso trabalho, uma vez que, a partir dele, tivemos um termômetro de como havia se dado, até então, a relação arte e cotidiano no Brasil, com a finalidade de atender ao mercado.

Ao tematizar a relação arte/cotidiano pelo foco do consumo, este evento quer exercitar a memória histórica, repondo signos da formação do estado atual da arte e da cultura; inventariar o sentido da arte quando considerada produto de consumo; e perguntar sobre o

estatuto da arte após as intervenções vanguardistas e a imersão nas novas tecnologias (INSTITUTO, 1999, p.3).

Como descrito, foram três as principais preocupações do evento: a memória histórica que integra as novas formas de produzir arte e cultura; a arte como produto de consumo; e as modificações na arte pelas novas tecnologias. Todas questões, como visto anteriormente, abordadas nas discussões teóricas acerca das mudanças da arte no século XX rumo ao século XXI.

O evento Arte/Cotidiano foi composto por cinco exposições: Beba Mona Lisa, Kitsch, Metamorfose do Consumo, Paratodos e Novos Alquimistas. Pelo catálogo (INSTITUTO, 1999), foi possível ter uma ampla visão das diversas formas de reapropriação da arte para se tornar um objeto de consumo, de acordo com os três principais interesses mencionados: memória, consumo e tecnologia.

Beba Mona Lisa evidenciava a via de mão dupla entre arte e cotidiano. “[...] a arte invade o cotidiano por meio de numerosas apropriações da Mona Lisa e o cotidiano invade a arte, valendo-se da Coca-Cola como referência” (INSTITUTO, 1999, p.4). Kitsch, como o próprio nome diz, revelava a presença do Kitsch em nossa vida cotidiana, não somente pelos objetos, mas em nossos comportamentos. Metamorfose do Consumo abordou um importante momento da indústria têxtil brasileira, na década 1960, quando a empresa Rhodia realizava desfiles de moda: “[...] nessa época a moda consumia a cultura brasileira incentivando a produção de obras de arte, música e poemas. O valor atribuído à arte transformava a moda numa espécie de glamour cultural” (INSTITUTO, 1999, p.3).

A exposição Novos Alquimistas apresentava o trabalho de designers brasileiros que se reapropriavam de materiais desvalorizados pela sociedade para elaborar objetos que ganhavam outros sentidos de uso e valor. E por fim, Paratodos foi a exposição que mais nos chamou atenção por se aproximar da nossa abordagem de estudo. Essa exposição apresentava casos em que artistas e/ou empreendedores transferiam o valor cultural da arte para objetos comuns e utilitários. Foi por meio dessa exposição que chegamos aos primeiros casos de reapropriação do legado de Tarsila do Amaral e conseguimos contextualizar este movimento no Brasil.

De acordo com a curadora da exposição Paratodos (INSTITUTO, 1999:45-63), Adélia Borges, durante as últimas décadas do século XX ocorreram várias iniciativas de criação artística que não propunham afixar na parede ou colocar em um pedestal seus objetos. Eram manifestações que buscavam levar a arte às pessoas por meio de objetos utilitários. Apesar de tangenciar o design, essas manifestações foram identificadas pela curadoria como arte utilitária ou arte aplicada:

Esta não é, contudo, esclareça-se desde já, uma exposição de design. Se houvesse uma classificação para dar conta da multiplicidade de manifestações aqui contidas, ela seria uma exposição de arte utilitária ou arte aplicada – e mesmo assim esses são conceitos reducionistas, com os quais alguns artistas participantes da mostra não concordam (INSTITUTO, 1999, p. 46).

Apesar de ser algo já bastante comum no final do século XX, segundo a curadora, vários desses trabalhos, pela falta de visibilidade institucional ou preconceito com relação às artes chamadas menores, perderam-se no tempo. Respondendo a essa demanda de registrar as iniciativas em que a arte saía dos museus para ocupar as vitrines de diversas lojas e empreendimentos, Paratodos apresentou um levantamento de três vertentes de como esse movimento vinha acontecendo no Brasil até então: pela ação direta dos artistas, por meio de experiências vinculadas a empreendedores e através de licenciamentos e congêneres, sendo esta última a vertente onde encontramos o caso de Tarsila do Amaral.

A aproximação da terceira e última vertente da exposição Paratodos ao nosso estudo deu-se de maneira mais incisiva ao apontar casos “[...] em que obras artísticas são transplantadas a *posteriori* para aplicações em objetos, sem que tenha havido necessariamente uma intenção explícita do autor de fazer aquilo como mercadoria” (INSTITUTO, 1999, p. 49).

Para melhor contextualizar este movimento, que se intensificava no final do século XX, com o incremento das experiências de licenciamentos de obras de arte, buscamos conjugar as informações contidas no catálogo da exposição Paratodos com matérias em revistas ou jornais de grande circulação

nacional,¹⁰⁴ publicadas a partir do final da década de 1990, que se referiam ao tema.

Primeiramente, localizamos no tempo o momento em que a prática de licenciamentos de obra de arte ganhou força no Brasil. Segundo Adélia Borges (INSTITUTO, 1999, p. 49), existente no mercado internacional desde a década de 1930, essa prática somente firmou-se em nosso país com a criação da Marcas Brasileiras Administradas (MBA) em 1997. Até então, os casos restringiam-se ao mercado de *souvenirs* e aos produtos vendidos nas lojinhas de museus. Na visão da curadora de Paratodos, com a MBA o mercado abriu-se para outras aplicações:¹⁰⁵

A Marcas Brasileiras Administradas, MBA, surgiu em 1997 para profissionalizar o licenciamento de obras de arte no Brasil. A empresa fugiu às limitações de um mercado tradicional restrito aos *souvenirs*, como canecas e camisetas, de pouca expressão econômica, para incluir tapetes, luminárias, baralhos, copos de requeijão, latas de leite em pó, papelaria, jóias, garrafas térmicas, roupas de cama, etc. Portinari, o primeiro licenciado, já motivou 280 tipos de produto. A ele seguem-se Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Glauco Rodrigues, Aldemir Martins e Carybé, entre outros. Uma equipe de design é encarregada de conceber as aplicações das obras de arte nos diferentes suportes, de maneira a garantir sua qualidade. (INSTITUTO, 1999, p. 60).

Importante destacar que no mesmo período em que aumentava a oferta de produtos derivados de obras de arte, o Brasil entrava no circuito das grandes mostras internacionais, vindas de museus da Europa e Estados Unidos, locais onde se iniciou a cultura de oferta de serviços e venda de produtos em museus.

Segundo o jornal Valor Econômico (SHIRAI,2012), grandes mostras internacionais começaram a chegar ao Brasil na década de 1950, sendo que até os anos de 1980 elas não eram frequentes, concentrando-se em eventos promovidos pela Bienal de São Paulo. O jornal *online* aponta ainda a década de 1990, com o sucesso das exposições de Rodin, em 1995, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e de Monet, em 1997, no Museu de Arte de São Paulo

¹⁰⁴ Essa seleção não foi a partir de uma revista ou jornal específicos, mas por meio da ferramenta de busca na internet por casos de licenciamentos no Brasil. Muitas dessas revistas possuem sua versão impressa.

¹⁰⁵ Nota-se que Borges utilizou o termo aplicações para se referenciar às reapropriações das obras de artistas feita por designers para atender o interesse de empresas de diferentes ramos.

(MASP), como fundadora de um movimento ascendente de exposições internacionais no país.

Já em 2010, de acordo com Rodrigues (2012) em Arte para consumo, publicado na revista Época, o acesso a exposições nos grandes centros urbanos do país possibilitou um contato maior do público brasileiro com obras de arte de grande vulto e também a todo o pacote promocional e de serviços que acompanham essas megaexposições.

O movimento, iniciado em 1995 com a exposição de esculturas de Rodin (público de 376 mil pessoas), consolidou-se neste ano com a mostra Picasso - Anos de Guerra 1937-1945. Depois de vista por 163 mil pessoas no Rio, chega ao Masp com a expectativa de tornar-se também uma campeã de vendas de bugigangas. A novidade é que, ao lado dos chaveiros Picasso ou das canecas Monet, o brasileiro está tendo acesso a relógios Tarsila do Amaral e tapetes Portinari. Timidamente, o país começa a incorporar-se a um mercado bilionário. O licenciamento mundial de produtos derivados de obras de arte movimenta US\$ 10 bilhões por ano. Para os fãs de Picasso que não podem investir milhões numa tela do pintor andaluz, a oferta é variada. Vai desde um lápis até um carro de US\$ 16 mil (RODRIGUES, 2012).¹⁰⁶

Pode-se dizer, então, que o aumento das grandes exposições no Brasil intensificou o contato do público também com produtos licenciados que acompanhavam tais eventos. Essa nova realidade, por sua vez, passou a despertar o interesse de empresários a seguirem, no Brasil, o caminho já feito internacionalmente: o de expandir o mercado de licenciamento de objetos de arte também para fora dos museus.

Ao final do século XX, de acordo com Blecher (1997) o licenciamento de obras de arte já era considerado um negócio lucrativo tanto para quem fabricava os produtos quanto para os detentores dos direitos autorais da obra do artista, museus ou fundações. Em 12.02.1997, a revista Exame informava que, internacionalmente, o negócio rendia grande lucro e que o “seu trunfo é a associação de nomes ou marcas reconhecidas aos produtos” (BLECHER, 1997).¹⁰⁷

¹⁰⁶ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI168610-15220,00-ARTE+PARA+CONSUMO.html>. Acesso em: 15 dez. 2013.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/629/noticias/portinari-para-as-massas-m0049541>. Acesso em: 24 abr. 2014.

Em 27.02.2004, a mesma revista afirmou que “a cada ano o licenciamento de nomes de artistas como Picasso e Miró gera vendas de mais de 8 bilhões de dólares mundo afora, com produtos que vão desde carros a vasos sanitários” (GRANGEIA, 2004).¹⁰⁸ Segundo a reportagem, esse nicho de mercado na Europa e Estados Unidos já se encontrava consolidado. No entanto, no Brasil, o movimento ainda era pequeno, mas com grande potencial para crescer.

Dos primeiros artistas licenciados para além das lojinhas de museu apontados em Paratodos (INSTITUTO, 1999), boa parte deles, naquele momento, tratava-se de personalidades já mortas que foram importantes figuras do modernismo brasileiro como Portinari (1903-1962), Tarsila do Amaral (1886-1973), Alfredo Volpi (1896-1988) e Carybé (1911-1997). O que nos faz afirmar que, nesse momento, havia o interesse de familiares ou detentores de direitos autorais de explorar comercialmente seu patrimônio artístico, notadamente do período modernista.

O pioneiro caso de licenciamento de obras artísticas no Brasil foi o de Cândido Portinari (1903-1962), ainda na década de 1990 (BLECHER, 1997). A empresária Dora Kaufman associou-se ao único filho e herdeiro do pintor, João Candido Portinari (1939-), antes mesmo de expandir seus negócios com a já citada MBA. Dessa parceria, em novembro de 1996, foi criada a Portinari Licenciamentos que passou a administrar a cessão de imagens do acervo do artista para serem exploradas em produtos (D’OLIVEIRA, 1998): “pode colocá-lo na parede, no banheiro, no pulso, no bolso” (BLECHER, 1997),¹⁰⁹ informava o material publicitário destinado a atrair empresas à marca Portinari, apontando versatilidades de aplicações possíveis a quem quisesse investir nesse mercado.

Entretanto havia, na década de 1990, uma questão que dificultava o sucesso da iniciativa: o público consumidor pouco conhecia a importância de Portinari para as artes brasileiras.

¹⁰⁸ Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/812/noticias/portinari-desenquadrado-m0054629>. Acesso em: 24 abr. 2014.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/629/noticias/portinari-para-massas-m0049541>. Acesso em: 24 abr. 2014.

Como constatou uma pesquisa encomendada à agência Young & Rubicam, é praticamente nulo o conhecimento a respeito de sua vida e obra. Alguns confundem suas produções com as de Volpi e Di Cavalcanti (BLECHER, 1997).¹¹⁰

No catálogo da mostra Arte/Cotidiano em Paratodos, vimos como pouco se conhecia sobre o artista, a partir da afirmação de uma criança de escola pública no Ceará: “Portinari? Ah, eu sei quem é. É aquele que pinta copos de requeijão” (INSTITUTO, 1999:46). Havia então não só o desconhecimento, mas um equívoco ao atribuir como atividade principal de Portinari pintar copos de requeijão.

A solução encontrada pela Portinari Licenciamentos, no final do século XX, foi conjugar o lançamento dos produtos com um grande volume de eventos que divulgavam a obra do artista:

A estratégia tem por objetivo reavivar a memória do pintor e amplificar a importância de seu trabalho. Suas obras poderão ser apreciadas em retrospectivas itinerantes ou por meio de uma versão digital em CD-ROM. Sua trajetória artística será lembrada em um documentário a ser veiculado numa emissora de TV a cabo. As duas edições anuais do Morumbi Fashion, onde são lançadas coleções de moda, terão Portinari como tema. Os produtos para casa e decoração serão expostos no shopping D&D, em São Paulo. Haverá um concurso de pintura e um desfile dos figurinos que ele desenhou para o Balé Yara (BLECHER, 1997).¹¹¹

A necessidade de informar ao público consumidor quem era o artista que estampava os produtos à venda ligava o processo de licenciamento da obra de arte a outro, o da promoção de eventos diversos com a finalidade de tornar o artista e obra mais conhecidos, sendo para isso fundamental a organização e disponibilização do acervo de tal artista. Neste ponto, pode-se afirmar que João Candido também foi pioneiro no Brasil. Em 1978, ele fundou o Projeto Portinari e, em pouco tempo, em 1979, iniciava a catalogação de todas as obras do pai, segundo entrevista cedida ao jornal Globo Universidade em 30.03.2012 (JOÃO, 2012).

¹¹⁰ Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/629/noticias/portinari-para-as-massas-m0049541>. Acesso em: 24 abr. 2014..

¹¹¹ Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/629/noticias/portinari-para-as-massas-m0049541>. Acesso em: 24 abr. 2014..

Nessa entrevista, realizada em 2012, na ocasião da exposição do painel Guerra e Paz (1956) no Brasil, João Cândido revelou a motivação que o fez dedicar-se à preservação do legado de seu pai:

O que me ocorreu foi a necessidade de fazer algo pela memória e pelo legado de meu pai que ia se dissolvendo. Quando fundei o Projeto Portinari, em 1978, não havia nenhuma catalogação, nenhum catálogo, o paradeiro das obras (mais de cinco mil!) era ignorado, os livros publicados sobre sua obra e vida estavam esgotados (JOÃO, 2012).¹¹²

Em 2003, o Projeto Portinari (PROJETO, 2013)¹¹³ celebrou 25 anos de existência e o centenário de nascimento do pintor. Como parte da comemoração, em 2004, foi lançado o Catálogo *Raisonné* Candido Portinari – Obra Completa (PETROBRÁS, 2004). Segundo Grangeia (2004), em Portinari desenquadrado, João Candido aproveitou ainda a ocasião do centenário para alavancar mais seus negócios de licenciamentos, declarando que o nome do pai valorizava os produtos dos parceiros, ao mesmo tempo em que esses contribuíam para cultivar a memória do artista.

Guerra (2009: [s.p]) acrescentava que “quando um artista de renome morre, o trabalho de manter o legado de sua obra pode ser a missão de uma vida”, referindo-se à iniciativa de João Candido com relação à obra de Portinari, em 28.01.2009, na revista Isto é Dinheiro. De acordo com a matéria, o cancelamento do patrocínio da Petrobrás ao Projeto Portinari e ao museu do artista em Brodósqui, sua cidade natal, fez com que a família intensificasse os investimentos no licenciamento de produtos com a intenção de “associar o nome do pintor modernista a produtos de luxo [...] a marcas que remetam aos mesmos valores de brasilidade e maestria do artista” (GUERRA, 2009: [s.p]).

Na entrevista cedida ao jornal Globo Universidade (JOÃO, 2012), em 2012, João Candido reafirmou o firme propósito de manter o Projeto Portinari (PP) e a Portinari Licenciamentos (PL) como frentes de trabalho que colaboram uma para o sucesso da outra. A PL, com quase vinte anos, de acordo com João Candido, visa sustentar financeiramente o PP. Por meio de um estudo

¹¹² Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/03/joao-candido-portinari-fala-sobre-o-projeto-portinari-e-sua-trajetoria.html#>. Acesso em: 24 abr. 2014.

¹¹³ Atualmente, o site do Projeto Portinari disponibiliza para consulta pública todo o acervo do Catálogo Raisonné. (PROJETO, 2013).

encomendado à Interbrand, foram definidos quatro atributos a serem cultivados pela PL: “excelência (que eles denominaram "Maestria"), Brasilidade, Beleza e Amor à Vida” (JOÃO, 2012).¹¹⁴ Segundo João Candido, o objetivo era associar a marca Portinari às empresas que visam com seus produtos as mesmas qualidades da obra do pintor.

Já o Projeto Portinari, de acordo com João Candido (JOÃO, 2012), com mais de trinta anos, mantém pesquisas, organiza exposições, oferece consultorias, publica livros e desenvolve ações pedagógicas sobre o artista. Todas essas iniciativas visam, fortalecer a imagem do artista e a tornam mais atraente para investidores. Desta forma, entende-se que há uma retroalimentação de valores entre a PP e a PL. Avaliamos ser essa a fórmula adotada pelo filho e dono dos direitos autorais da obra de Portinari para manter viva a memória do pai e de todo o seu trabalho, muitos anos após a sua morte.

Assim, as funções do Projeto Portinari (PP), de organizar o seu acervo e manter viva a memória do artista, e da Portinari Licenciamentos (PL), de torná-lo atraente como objeto de consumo, são mantidas para que Portinari não caia no esquecimento e seu legado renda lucro para o sustento desta estrutura e para seus herdeiros.¹¹⁵

Grangeia (2004)¹¹⁶ ao questionar o presidente da Associação Brasileira de Licenciamento (ABRAL), Sebastião Bonfá, sobre o motivo das empresas recorrerem a nomes de artistas para vender produtos, obteve a seguinte resposta: "o que vale é licenciar um nome admirado pelo público que se quer atingir [...] Os artistas plásticos têm um apelo muito grande para as classes alta e média alta" (GRANGEIA, 2004).¹¹⁷

Diante dessa afirmação, nos interessa outra pergunta: mas o que Portinari oferecia de tão especial para ter sido a primeira grande experiência de licenciamento de obras de arte no Brasil? Dora Kaufman, à revista Época em 02.09.2010, afirmou que foi o fato da obra de Portinari estar muito bem organizada e ter um forte “apelo visual que se presta bem a variadas formas de

¹¹⁴ Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/03/joao-candido-portinari-fala-sobre-o-projeto-portinari-e-sua-trajetoria.html#>. Acesso em: 24 abr. 2014.

¹¹⁵ Essa fórmula adotada pelo filho de Portinari, João Candido, nos ficou evidente a partir de sua entrevista à Globo Universidade em 30.03.2012 (JOÃO, 2012).

¹¹⁶ Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/812/noticias/portinari-desenquadrado-m0054629>. Acesso em: 24 abr. 2014.

¹¹⁷ Ibid.

reprodução” (RODRIGUES, 2012).¹¹⁸ A reportagem informava ainda que a Portinari Licenciamentos, desde sua fundação até 2010, já havia licenciado 280 produtos com as obras do artista “[...] entre tapetes, copos de requeijão, relógios, cartões, potes de bala, leite em pó, porcelanas, roupas, perfumes e azulejos” (RODRIGUES, 2012, [s.p]).

Vista esta grande diversidade de produtos,¹¹⁹ poderíamos ter escolhido Portinari para analisar as reapropriações do legado de um artista que agregam valor simbólico e comercial a diversos produtos que, de alguma forma, também colaboram para manter viva a sua memória. No entanto, preferimos avaliar o caso da artista paulista, Tarsila do Amaral. Isso porque no momento em que decidimos investigar o tema, em 2011, a artista despontava como protagonista desse movimento, oferecendo uma riqueza de fontes para a nossa pesquisa.¹²⁰ Apenas em 2011 conseguimos registrar o lançamento de uma linha de lápis de cor e canetas, duas exposições e um novo livro sobre a artista.¹²¹ O movimento pulsante em torno da vida e da obra de Tarsila despertou-nos o interesse para investigar o momento atual e buscar compreender o porque do legado da artista ser requisitado no presente.

Enquanto a Portinari Licenciamentos já havia se estabelecido neste setor, os proprietários dos direitos autorais de Tarsila estruturavam-se para conquistar o mercado. Vimos este fato como uma oportunidade de acompanhar o objeto de estudo vivo, em movimento. Isso significa dizer que o desenvolvimento desta pesquisa aconteceu concomitante ao evento estudado, o que exigiu o monitoramento dos acontecimentos em torno de Tarsila do Amaral durante todo o percurso do trabalho, já que a qualquer momento ações envolvendo a artista poderiam fornecer novos dados à pesquisa.

¹¹⁸ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI168610-15220,00-ARTE+PARA+CONSUMO.html>. Acesso em: 15 dez. 2013.

¹¹⁹ Ao final da década de XX, já utilizavam a marca Portinari a Cecrisa (linha de pisos e azulejos), a Boticário (perfume), H. Stern (coleção de joias), Schmidt (aparelho de jantar em porcelana), Nestlé (copos requeijão *light*), dentre outros. E ao longo da década do século XXI a marca continuou expandindo-se, atraindo novos investidores: Amsterdam Sauer (coleção de joias) e Hotel Portinari em Capocabana no Rio de Janeiro. (BLECHER, 1997)

¹²⁰ Os produtos e eventos associados à artista foram registrados em catálogos de exposições, *websites*, blogs, redes sociais (*facebook*, *instagram*) e material impresso. Conseguimos ainda ter contato com grande parte dos produtos à venda no mercado e ir a eventos e exposições ligados à artista durante o período da pesquisa (2011-2015).

¹²¹ Essas produções são especificadas no próximo item do capítulo.

Ao desbravar o universo de Tarsila identificamos demais produções desenvolvidas em anos anteriores referentes à artista e tomamos conhecimento do já citado evento Cotidiano/Arte: consumo, em 1999-2000, no Itaú Cultural, São Paulo (INSTITUTO, 1999). As experiências apresentadas pela exposição Paratodos foram fundamentais para localizar o caso de Tarsila do Amaral no universo brasileiro.

O exemplo de Portinari mostrou-nos que quanto mais organizado o acervo do artista e estruturada a presença de uma figura ou instituição para administrar o legado, mais fácil torna-se a promoção de estratégias de divulgação de sua imagem e obra, possibilitando um maior contato do público com o artista, seja por meio de exposições ou eventos. E quanto mais conhecido o artista, mais atraente ele se torna para empresas apostarem em produtos que se reapropriam de seu legado como forma de agregar-lhe valor artístico através do qual o público se identifique e consuma os produtos.

Agora nos perguntamos: será essa também a estratégia adotada pelos herdeiros e responsáveis pelo legado de Tarsila? Como a memória da artista tem sido mantida viva e sua imagem atraente para ser reapropriada em produtos para consumo? A partir deste ponto do trabalho a nossa proposta foi tornar visível o caminho traçado pela pintora modernista como objeto de apropriação de terceiros.

No próximo e último item do presente capítulo, iniciamos esta investigação apresentando o rastreamento das produções culturais que acionaram o legado de vida e obra de Tarsila do Amaral, no período compreendido entre a venda do quadro Abaporu, 1995 e 2015, que determina o marco cronológico final da pesquisa. O levantamento engloba tanto as produções que visam informar o público sobre a vida e obra da artista quanto os produtos lançados no mercado que se reapropriaram do legado de Tarsila.

2.2.3 Tarsila do Amaral: rastreamento das reapropriações de seu legado entre 1995-2015

Até este ponto do trabalho, vimos que o período áureo da vida e obra de Tarsila ocorreu nos anos de 1920, fase em que executou suas principais obras e se tornou internacionalmente conhecida. Na década de 1930, poucas obras produzidas ficaram conhecidas. Segunda Classe (1933) e Operários (1933) foram as últimas grandes contribuições de Tarsila¹²² e apenas uma significativa exposição individual aconteceu em 1933, no Palace Hotel, Rio de Janeiro.¹²³ Nas décadas seguintes, Tarsila tornou-se ainda menos participativa no cenário das artes brasileiras, fato bem destacado por Luís Martins (MARTINS, 1983), seu último marido, e Aracy Amaral (AMARAL, 2010), sua principal biógrafa.

Vimos ainda que nas décadas de 1940, 1950 e 1960, outros artistas modernistas tomaram a cena das artes brasileiras, principalmente Portinari (1903-1962) e que o público interessado em artes ainda preferia investir em obras acadêmicas (MARTINS, 1983). Somente ao final da década de 1960 quando, segundo Amaral (2010), fazia-se uma revisão do modernismo, emergiram as propostas de renovação das artes brasileiras do início do século XX, sendo inevitável o destaque de Tarsila nesse cenário. Consideramos a exposição retrospectiva da artista organizada pela historiadora Aracy Amaral, em 1969, uma instância de legitimação, no sentido proposto por Bourdieu (2007b), da retomada da pintora ainda em vida.

No entanto, como posto por Amaral (2010) na quarta edição de Tarsila: sua obra e seu tempo, o marco do retorno de Tarsila que se perpetua até a atualidade aconteceu apenas duas décadas após essa retrospectiva, a partir de um importante evento no mercado das artes: a venda do quadro Abaporu (1928), em 1995, para o argentino Eduardo Costantini (1946-) pelo maior valor¹²⁴ já pago a uma obra brasileira (AMARAL, 2010).

¹²² A exposição Tarsila: anos 20 realizada em 1997 avaliou estas duas obras como as derradeiras grandes contribuições da carreira da pintora (SALZSTEIN, 1997).

¹²³ Ver levantamento das exposições realizadas na década de 1930 no Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral disponível online. (BASE 7, 2008)

¹²⁴ A venda do Abaporu tornou-se notícia rapidamente. De acordo com a revista Veja, de 29 nov. 1995 (POR, 1995), o quadro acabava de ser leiloadado na Christie's por US\$ 1,3 para Eduardo Costantini, o mesmo colecionador que adquirira naquele ano Autorretrato com

De acordo com Forbes Brasil em 06.04.2013 (TERZIAN, 2013), a iniciativa de Raul Forbes, então proprietário da tela Abaporu, de levar essa emblemática obra a leilão na Christie's em Nova Iorque mudou o rumo das artes brasileiras no cenário internacional. A informação fornecida pela reportagem era de que a tela, que valia US\$ 250 mil na década de 1980 passou, em 2013, a ser cotada por US\$ 60 milhões.

A venda do Abaporu (FIG. 105) foi então escolhida como marco inicial do rastreamento das produções culturais, realizadas entre 1995 e 2015, que consideramos significativas na construção da memória da artista durante este período (QUADRO 1). No intuito de seguir a proposta de apresentação das imagens em murais, organizamos as figuras deste capítulo em uma linha do tempo que configurou o Mural 5, Reapropriações do legado de Tarsila do Amaral: 1995 à 2015, apresentado ao final.

Neste ponto do trabalho, a partir do rastreamento das produções, analisamos as possíveis correlações entre o período de lançamento de cada produção com marcos temporais¹²⁵ que julgamos colaborar no acionamento da figura e obra da artista. No capítulo seguinte, passamos para a análise de cada produto voltado para o mercado que se reapropriou do legado de Tarsila e de como eles fazem parte de uma rede de acionamento de memória que chamamos de dispositivo de memória Tarsila do Amaral.

A primeira produção rastreada após a venda do quadro Abaporu (1928), em 1995, foi a exposição Tarsila, anos 20 (SALZSTEIN, 1997) (FIG. 106), realizada na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, em 1997. A curadora Sônia Salzstein, com a consultoria de Aracy Amaral, selecionou 70 obras para a mostra, todas da década de 1920, com exceção da tela Operários, de 1933. Os textos do catálogo, incluindo os das historiadoras Aracy e Sônia,

Macaco e Papagaio (1942) de Frida Kahlo, aumentando ainda mais a sua fama. Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/33117?page=124§ion=1>. Acesso em: 28 abr. 2016. Já Tarsilinha, 20 anos após a venda do quadro, confirma em seu livro, Abaporu: uma obra de amor, o preço arrematado em 1995 por Constantini de US\$ 1,35 milhão chegando a US\$ 1,5 milhão com a comissão (AMARAL, 2015).

¹²⁵Consideramos os seguintes marcos temporais: 1996, 2006 e 2016 que são 110, 120 e 130 anos, respectivamente, de nascimento de Tarsila. 2003 e 2013 que são 30 e 40 anos, respectivamente, da morte de Tarsila do Amaral. 2002 e 2012 que são 80 e 90 anos, respectivamente, da Semana de Arte Moderna de 1922. 2005 que é o Ano do Brasil na França. 1998 e 2008 que são, respectivamente, os 70 e 80 anos do manifesto antropófago e da obra Abaporu. 2013, ano da Copa das Confederações da Fifa no Brasil. 2014, ano da Copa do Mundo da Fifa no Brasil. 2016, ano das Olimpíadas no Rio de Janeiro.

apresentaram cada qual sua visão desta importante fase da produção da pintora modernista que a colocaram em um lugar de destaque nas artes daquele período (SALZSTEIN, 1997).

Fragmento do texto de apresentação da exposição, escrito pelo representante do Sesi, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, que exalta a capacidade de síntese da obra de Tarsila, nos chamou atenção pela associação da artista à Semana de 1922:

Basta um quadro de Tarsila para definir a Semana de Arte Moderna de 1922 – evento fundamental da mudança proposta pelos novos valores daquela época. Sua obra pode também ilustrar historicamente o processo de radical evolução nas cidades num momento em que o País projetava, na prática, seus sonhos de grandeza e de superação do atraso. Na obra de Tarsila, as raízes do Brasil e seu povo também estão expressos nas mais variadas dimensões (SALZSTEIN, 1997, p.5).

Mesmo Tarsila não tendo participado da Semana de Arte Moderna de 1922, na visão de Ferreira (SALZSTEIN,1997), sua obra é representativa da proposta de mudança nas artes reivindicada pelo evento. Essa associação, conforme veremos adiante, explica o fato de obras de Tarsila serem vinculadas às datas comemorativas de 80 anos, em 2002, e 90 anos, em 2012, decorridos da Semana de Arte Moderna.

A biografia escrita pela doutora em letras Nádya Gotlib, Tarsila do Amaral: a modernista (FIG.107) também foi lançada em 1997.¹²⁶ Como apontado no primeiro capítulo deste trabalho, esta obra ressalta a personalidade de Tarsila no estudo de sua vida e sua obra. Por isso, a autora permeia seu livro com trechos de diversas narrativas (depoimentos, entrevistas, cartas) de pessoas e artistas que conviveram com a pintora, além de desenhos, autorretratos e principais obras da artista. Essas duas iniciativas de 1997, a exposição e o livro, foram as que mais próximas estiveram dos 110 anos de nascimento da pintora em 1996.

No ano seguinte, em 1998, aos 70 anos do Manifesto Antropófago e da obra Abaporu (1928), a coleção de Eduardo Constantini foi exposta, a partir de junho, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, a partir de agosto, no Museu de Arte Moderna do Rio. O fato virou notícia. O jornal Folha de S. Paulo

¹²⁶ A obra de Gotlib foi editada em 1997, 2000, 2003 e 2012 (GOTLIB, 2012).

, no caderno Ilustrada de 4.11.1997 (GODINHO, 1997) e a revista Veja de 03.06.1998 (PIMENTA, 1998) (FIG.108) destacaram a importância do acervo chegar ao Brasil, trazendo “[...] 40 anos de arte moderna latino-americana (dos anos 20 aos 60)” (GODINHO, 1997)¹²⁷ com obras da mexicana Frida Kahlo (1907-1954), do uruguaio Joaquín Torres-García (1887-1949), dos argentinos Antonio Berni (1905-1981), Xul Solar (1887-1963) e dos brasileiros Di Cavalcanti (1867-1976), Portinari (1903-1962) além, é claro do Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral (1886-1973). Esta foi a primeira vez que a tela retornou ao Brasil, após a sua venda, e justamente 70 anos após ser pintada.

Quanto ao evento no Rio de Janeiro, a revista Veja Rio, de 26.08.1998 (EFEITO, 1998) noticiou importantes considerações sobre a participação do Abaporu no novo mercado que se abria com as últimas grandes exposições realizadas no país no final do século XX. De acordo com a matéria, foi notável o aumento de produtos que se apropriavam de obras de artistas que compunham as mostras. Em 1996, na exposição de Rodin, no Rio de Janeiro, “[...] a oferta nacional se limitava a uma insossa coleção de camisetas” (EFEITO, 1998).¹²⁸ No entanto, a diferença foi que, nesse momento, o empresário Jaime Vila Seca resolveu investir na importação de mercadorias do Museu Rodin de Paris para serem vendidas em sua loja no museu.

No ano seguinte, com a exposição de Monet, de acordo com a revista Veja Rio (EFEITO, 1998), artesãos brasileiros apostaram nesse nicho que se abria no mercado e produziram diversos produtos para suprir a demanda da lojinha do museu. O mesmo ocorreu, em proporções ainda maiores, quando a coleção de Constantini chegou ao Brasil. No entanto, era nítida a falta de intimidade do público brasileiro com a arte que consumia, conforme relato do mesmo Jaime Vila Seca, em sua loja Le Petit Musée, montada no MAM-Rio, durante a exposição do acervo de Constantini:

O cliente era de primeira. Debruçou-se no balcão cheio de vontade de levar para casa uma sacola cheia de produtos inspirados no Abaporu, de Tarsila do Amaral, e no auto-retrato da mexicana Frida Kahlo.

¹²⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq041116.htm>. Acesso em: 28.05.2014.

¹²⁸ Disponível em: <http://ideiasplasticas.blogspot.com.br/2012/04/na-imprensa.html>. Acesso em: 22.05.2013.

Com as compras já ensacadas, ele diz a esposa: 'Esse tal de Constantini pinta demais' (EFEITO,1998).¹²⁹

Estas primeiras experiências no Brasil com as famosas lojinhas de museu, já comuns na Europa e EUA, como visto pelas reportagens veiculadas na época, nos mostraram o interesse do público brasileiro em consumir produtos elaborados a partir de obras de arte, mesmo que ele não tivesse conhecimento sobre o artista que executou a obra:

[...] Às vezes a pessoa leva uma camiseta do Di Cavalcanti sem nunca ter escutado falar do pintor. Outras sabem tudo sobre a obra', diz Villa Seca. Não importa a motivação, essa clientela eclética é capaz de fazer fila para arrematar as formas volumosas de uma gordinha em um copo de licor no estande da mesma Le Petir Musée erguido no Museu de Belas Artes há um mês para fisgar os visitantes da exposição do colombiano Fernando Botero. Enquanto cresce o interesse por baralhos, cinzeiros, canetas, relógios e toda sorte de bugigangas, com estampas de quadros famosos, pululam na cidade artesãos que vêm-se especializando no negócio (EFEITO,1998).¹³⁰

Articulando este movimento aos produtos lançados fora dos museus, lembramos que foi justamente em 1998, ano da exposição do acervo de Constantini no Brasil e da comemoração dos 70 anos do Manifesto Antropófago/Abaporu, que a Nestlé lançou a coleção de copos de requeijão da Série Artistas Brasileiros, iniciando com as reproduções das obras de Portinari. No ano seguinte, 1999, foi a vez das telas de Tarsila do Amaral (FIG.109) estamparem o produto que se tornou popular nas prateleiras dos supermercados.

Acontecia um fato novo com as artes brasileiras, como bem documentado pelo evento Arte/Cotidiano do Itaú Cultural (INSTITUTO, 1999), já citado, realizado em 1999: as artes passavam invadir o cotidiano, servindo de referência para diversos produtos vendidos fora dos museus, sendo os artistas modernos¹³¹ os carros chefes desse fenômeno.

¹²⁹ Disponível em: <http://ideiasplasticas.blogspot.com.br/2012/04/na-imprensa.html>. Acesso em: 22.05.2013.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Como vimos no item anterior desse capítulo, vários artistas modernos entravam, no final do século XX início do XXI, no mercado de licenciamentos sendo que, devido ao fato de Portinari já ter seu acervo mais bem organizado, ele rapidamente conseguiu lançar um número maior de produtos no mercado.

Em 2001 foi fundada a Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento LTDA¹³² (FIG.110), apenas um ano antes dos 80 anos da Semana de Arte Moderna, pela sobrinha-neta homônima da artista, Tarsila do Amaral, conhecida como Tarsilinha. Apesar da pintora não ter participado da Semana, os eventos comemorativos da mesma, que aconteceram em 2002, indicam-nos a probabilidade dos herdeiros da pintora terem aproveitado esta oportunidade para oficializarem a marca Tarsila do Amaral como um negócio.

Em 2002, foi lançado o primeiro grande empreendimento de Tarsilinha após a criação da empresa – o perfume Tarsila, do Boticário (FIG. 111). O produto, em edição limitada, mesmo não mencionando a ligação com as comemorações dos 80 anos da Semana de Arte Moderna, marcava a presença da pintora naquele ano.

A matéria, publicada no jornal Folha de S. Paulo, caderno Ilustrada (CYPRIANO, 2002), em 24.10.2002, indicou várias outros acionamentos de Tarsila naquele ano, nomeando o fenômeno de Furacão Tarsila e associando o nome da artista a de outra pintora modernista de destaque internacional: “ícone modernista, ‘nossa Frida Kahlo’ reaparece em três mostras, duas biografias e um espetáculo teatral.”¹³³ Na reportagem foram lembrados atributos da personalidade da artista: alegria, glamour, charme, exotismo, ressaltando a importância do Abaporu para o modernismo e do seu lugar como a tela brasileira mais cara já vendida.

Das três mostras realizadas consideramos apenas duas em nosso rastreamento: Brasil 1920-1950: da Antropofagia a Brasília (SCHWARCZ, 2000) (FIG. 112) e Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no Modernismo Brasileiro (MILLIET, 2002) (FIG.113). A primeira, apesar de ser coletiva, foi destacada pelo fato de ter conseguido agregar à mostra a tela Abaporu (1928) e ter sido montada também no exterior, em Valência, Espanha,

¹³² Segundo nossas pesquisas, a empresa foi fundada em 12/04/2001. Ver Infoplex (<https://www.infoplex.com.br/perfil/04404143000110>) e Empresas do Brasil (<http://empresasdobrasil.com/empresa/tarsila-do-amaral-licenciamento-e-empreendimentos-ltda-me-04404143000110>).

¹³³ As produções mencionadas na matéria da Folha S. Paulo Ilustrada foram: as exposições Da Antropofagia a Brasília, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: Mito e Realidade do Modernismo Brasileiro, e Arte Brasileira na Coleção Fadel; o espetáculo teatral Tarsila de Maria Adelaide Amaral, o lançamento dos livros Tarsila por Tarsila de Tarsila do Amaral, sobrinha-neta e da 3ª Edição de Tarsila: sua obra seu tempo (CYPRIANO, 2002). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2410200206.htm>. Acesso em: 12.03.2013.

no ano anterior, 2001. Já a segunda tornou-se significativa pela expressiva quantidade de obras da pintora exibidas¹³⁴ e pelo contraponto realizado entre a realidade social representada pelas obras de Di Cavalcanti e a imaginação de Tarsila na criação de mitos regionais (CYPRIANO, 2002).

Jorge Schwartz, o curador de *Da Antropofagia a Brasília*, revelava ao jornal *Folha de S. Paulo* sua percepção sobre Tarsila: "Ela virou um ícone, é a nossa Frida Kahlo. Embora Anita Malfatti seja mais pintora, Tarsila tem um charme, uma alegria e um exotismo surpreendentes" (CYPRIANO, 2002).¹³⁵ Então, não foi só a qualidade da obra que fez de Tarsila a pintora ícone do modernismo, mas também a sua personalidade e o impacto que sua presença causava por onde passava.

A peça teatral e as duas biografias mencionadas na matéria foram projetos para o ano de 2003-2004, quando se completavam 30 anos de morte da pintora. A peça *Tarsila* (FIG.114) foi escrita por Maria Adelaide Amaral, encenada em 2003 e publicada no formato de livro em 2004 (AMARAL, 2004). A autora escolheu privilegiar as relações sociais de sua personagem que entra em cena no ano de 1922, ao conhecer a vanguarda modernista de São Paulo, e permanece até sua velhice, no início da década de 1970. Correspondências entre a artista e Anita Malfatti, Mário de Andrade e Oswald de Andrade foram preciosas fontes para se construir os diálogos (GLOBOLIVROS, 2013).

Os 30 anos de morte da artista também motivou a reedição da biografia mais completa da artista, *Tarsila: sua obra e seu tempo* (AMARAL, 2010) (FIG.115) de Aracy Amaral, após quase 20 anos da última edição, que foi dedicada ao centenário do nascimento de artista, em 1986. A biografia de Gotlib (2010) (FIG.107) também foi reeditada em 2003, embora não mencionada na matéria do jornal *Folha de S. Paulo*, caderno *Ilustrada* (CYPRIANO, 2002).

A outra biografia referida pelo mesmo jornal (CYPRIANO, 2002) foi *Tarsila* por Tarsila (AMARAL, 2004) (FIG. 116), escrita pela sobrinha-neta homônima da pintora. A autora, concordando que a biografia de Aracy continuava sendo a principal referência sobre a vida e obra da artista, revelou

¹³⁴ De acordo com o catálogo *Raisonné Tarsila do Amaral* foram associadas 50 obras de Tarsila do Amaral à mostra. (BASE 7, 2008)

¹³⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2410200206.htm>. Acesso em: 12.03.2013.

ao jornal (CYPRIANO, 2002) que seu livro dedicava-se mais às histórias de família e que a tia-avó havia se tornado uma bola de neve em sua vida. Tarsilinha, com a fundação da Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimento Ltda, passou a ser a principal gestora do legado da tia-avó.

Em 2005, considerado o ano do Brasil na França, foi realizada uma exposição da pintora em Paris, local muito significativo para o seu aprendizado e onde conheceu artistas famosos, quando também marcou presença com sua personalidade e suas obras consideradas exóticas. O jornal Folha de S. Paulo, no caderno Ilustrada de 14.02.2005, confirma o vínculo entre a exposição Tarsila do Amaral, pintora brasileira em Paris, 1923-1929 (Fig. 117) e aquele ano comemorativo (CARMONA, 2005).

A mostra teve curadoria francesa, de Brigitte Hedel-Samson, e brasileira, de Paulo Herkenhoff, e restringiu-se à produção de Tarsila nos anos 20, valorizando a capacidade da pintora de absorver o aprendizado com mestres franceses para criar sua própria linguagem (CARMONA, 2005). Este ponto ainda impressiona os franceses, como bem descreveu a curadora Brigitte Hedel-Samson à Folha de S. Paulo:

Acho que esta liberdade é a coisa mais difícil de fazer aceitar na França. Com Tarsila não estamos diante de nossas referências, nem de nossos critérios, apesar de uma base cultural que é européia. Nossa intenção foi mostrar quem é esta artista, quem é esta mulher que, nos anos 20, em suas idas e vindas entre França e Brasil, consegue marcar sua própria identidade a partir de conhecimentos técnicos aprendidos na França, mas procurando inspiração na sua própria cultura (CARMONA, 2005).¹³⁶

A associação desta exposição ao ano do Brasil na França, bem como dos eventos de 2002-2003 aos 80 anos da Semana de Arte Moderna e 30 anos de morte de Tarsila, confirmam a necessidade que Canclini (2011) destacou, a partir do caso de Frida Kahlo, de perceber possíveis ligações entre o lançamento do produto e datas comemorativas. Nos anos seguintes, novas associações nos fizeram confirmar que os marcos de nascimento e morte da artista e das datas comemorativas da Semana de Arte Moderna e do Manifesto

¹³⁶ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56013.shtml>. Acesso em: 04.03.2015.

Antropofágico/Abaporu tonaram-se momentos chave e oportunidades para acionar a memória da artista e promover o lançamento de produtos.

No ano de 2006, marco dos 120 anos do nascimento da pintora, dois importantes eventos foram registrados: a exposição Tarsila do Amaral na BM&F: percurso afetivo — 120 anos de nascimento (FIG. 118) e o lançamento do segundo perfume do Boticário, Tarsila *Rouge* (FIG.119). O nome da exposição, Percurso afetivo, segundo o curador Antônio Carlos Abdalla, foi escolhido por simbolizar “[...] as voltas que os quadros, as obras e as referências dão em torno da emoção de Tarsila do Amaral. Por isso o diário no início, por isso as obras importantes afetivamente para ela” (FOCHETTO, 2006).¹³⁷ A celebração do aniversário de nascimento da artista foi então o que motivou a exibição deste lado íntimo da pintora, traduzido pelo curador em mais de 30 obras da sua carreira e um diário de viagens de 1926.

Já o perfume Tarsila *Rouge* (2006), também envolveu o lado pessoal da artista, fazendo uma clara referência à sua personalidade ousada. O produto, em edição limitada, foi proposto pela empresa em homenagem ao dia internacional das mulheres e, pelo fato de ter sido lançado em 2006, ainda podemos ligá-lo à ocasião do aniversário de nascimento de Tarsila.

Os 120 anos de nascimento da artista também motivaram a elaboração do Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, uma das mais significativas iniciativas para a organização e disponibilização do legado artístico da pintora ao grande público. Com a preciosa colaboração da historiadora que iniciou a catalogação da obra de Tarsila ainda na década de 1960, Aracy Amaral,¹³⁸ o projeto foi realizado pela Base 7, em parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O catálogo foi lançado apenas em 2008 na versão impressa (SATUINI, 2008) (FIG. 120) e *online* (BASE 7, 2008) (FIG. 121), quando se comemorava outra importante data, os 80 anos do Manifesto Antropófago e da obra Abaporu

¹³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QLbMnQBMO4c&noredirect=1>. Acessado em: 15 jan 2014.

¹³⁸ A obra de Tarsila do Amaral começou a ser catalogada antes mesmo de Portinari, ainda na década de 1960, decorrente de uma pesquisa pessoal e isolada da historiadora Aracy Amaral (1930-). Foi pelas mãos de Amaral, em seu livro, “Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo” primeira edição, volume 2, que tivemos acesso à primeira catalogação da obra de Tarsila, publicada em 1975 e às suas reedições em 1986, 2003, 2010. (AMARAL, 1975). Entretanto, a catalogação definitiva da artista, Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, foi lançada apenas em 2008, já depois do lançamento do Catálogo *Raisonné* Candido Portinari, finalizado em 2004.

(1928). Entretanto, encontramos no texto Projeto Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, no *link* O Projeto do catálogo online o mote para o projeto:

Consciente do panorama de ausência quase total desse tipo de trabalho em profundidade no contexto da produção artística brasileira e em face da proximidade dos 120 anos de nascimento de Tarsila do Amaral, a ocorrer no ano seguinte, a Base7 Projetos Culturais aceitou, em 2005, o desafio de proceder à catalogação sistemática dos trabalhos de uma das mais destacadas artistas do país, de forma a colaborar na difusão qualificada de sua obra, uma das mais representativas do movimento modernista brasileiro (BASE 7, 2008).¹³⁹

No primeiro grande esforço de catalogação, a historiadora Aracy Amaral (AMARAL, 1975) mantinha frequente contato com a artista em seus últimos anos de vida. Entretanto, segundo Amaral “[...] apesar da regularidade de minhas visitas, tornava-se praticamente impossível documentar o local exato das assinaturas nas obras, ou seu destino, antes da venda das mesmas” (AMARAL, 1975:3). Mesmo com todas as deficiências, Amaral, em nota ao texto escrito para o Catálogo *Raisonné*, declarou conseguir, na primeira catalogação, reunir um total de 910 obras, entre pinturas, desenhos, aquarelas, ilustrações e estudos (AMARAL, 2008).

Para a segunda catalogação, a Base 7 (2008) declarou serem endossadas pela comissão técnica 2.132 obras para a publicação. Apesar de atingir um número bem superior à primeira iniciativa, nesta segunda catalogação, segundo Amaral (1975), a dificuldade enfrentada foi ainda maior. Com o falecimento da artista as anotações, estudos e esboços de obras que eram cuidadosamente guardados por ela foram comercializados, o que dificultou substancialmente a localização de sua obra. Ao final da segunda catalogação, Aracy comemorou o resultado final obtido. No entanto, frisou que nenhuma (re) catalogação pode ser considerada um trabalho definitivo, sendo passível de constantes revisões (AMARAL, 2008).

De fato, o Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral tornou-se, para nós não apenas um produto, mas um marco em nosso rastreamento. Assim como no caso de Portinari, a organização do acervo da artista facilitou a produção de eventos e produtos culturais, além da captação de empresas interessadas em

¹³⁹ Disponível em: <http://www.base7.com.br/tarsila/>. Acesso em: 30 dez. 2015.

licenciar produtos diversos. Fato que pode ser confirmado com a constatação de maior frequência de acionamentos da figura e da obra da pintora, após 2008 (QUADRO 1).

Antes do *Catálogo Raisonné* ser disponibilizado para o público, no mesmo ano de seu lançamento, ele já mostrava um resultado concreto: a exposição Tarsila Viajante/Viajera¹⁴⁰ (FIG. 122), sob curadoria de Regina Teixeira de Barros, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e executada pela Base 7, mesma parceria que estava à frente do Projeto *Raisonné* (BARROS, 2008). Logo na apresentação da exposição, em seu catálogo, o fato foi mencionado:

Em fevereiro de 2006, a Pinacoteca do Estado e a Base7 Projetos culturais iniciaram, em parceria, um projeto de catalogação da obra de Tarsila do Amaral, com a consultoria de Aracy Amaral. Desenvolvido a partir das pesquisas iniciadas da década de 70 por essa historiadora de arte – que constituem referência obrigatória para o estudo da obra da artista - o projeto encontra-se em sua fase final, prevendo-se a publicação do catálogo *raisonné* ainda no primeiro semestre de 2008. A exposição Tarsila Viajante é também um dos resultados desse projeto, que, ao identificar um grande número de trabalhos da artista, permitiu novos olhares sobre essa produção emblemática do modernismo brasileiro. (BARROS, 2008, p.9)

Tarsila Viajante/Viajera (BARROS, 2008) foi uma iniciativa inovadora¹⁴¹ ao evidenciar uma abordagem da leitura da fase mais produtiva da obra de Tarsila, a década de 1920, a partir do impacto das diversas viagens que a artista realizou, pelo interior do Brasil e ao exterior, na sua produção artística. Nessa proposta, buscou-se compreender que o olhar ao mesmo tempo cosmopolita e caipira de Tarsila foi fundamental para que ela elaborasse sua própria maneira de representar o Brasil com uma linguagem que lhe foi peculiar e virou ícone do modernismo brasileiro. Os desenhos e anotações de viagens serviram de referência para a apresentação das obras de Tarsila na exposição (BARROS, 2008).

¹⁴⁰ A exposição Tarsila Viajante/Viajera foi realizada entre 19 de janeiro e 16 de março de 2008 na Pinacoteca do Estado de São Paulo e, entre 27 de março e 2 de junho de 2008, no Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. (BARROS, 2008).

¹⁴¹ Conforme verificado no levantamento de todas as exposições individuais e coletivas do Catálogo *Raisonné* de 2008, essa foi a primeira exposição inteiramente montada a partir das experiências adquiridas por Tarsila durante suas viagens e a influência delas em sua pintura (BASE 7, 2008).

Além da mais completa catalogação das obras, outro importante acervo foi disponibilizado em 2008. Por meio do livro de Brandini (2008), Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral (FIG. 123) foram reunidos textos publicados pela artista, principalmente no jornal Diário de S. Paulo, no período de 1930 a 1950. Como referido no primeiro capítulo, esta publicação veio complementar a contribuição de Amaral em Tarsila Cronista (AMARAL, 2001a), lançado em 2001 (FIG. 124), na qual alguns textos escritos pela artista em jornais já haviam sido disponibilizados. Entretanto, a coletânea disponibilizada por Brandini (2008) foi mais completa, oferecendo rico material para se conhecer Tarsila como escritora.

Ainda em 2008, temos as primeiras peças da coleção de joias de Tarsila Colecionável® (FIG.125) da designer Bialice Duarte, finalizadas. Em nosso rastreamento, este foi o primeiro trabalho que se reapropriou do legado de Tarsila em artigos sofisticados, destinados a um público com maior poder aquisitivo. A coleção de joias foi um dos produtos aos quais dedicamos maior atenção nas análises no capítulo seguinte, devido à grande variedade de peças produzidas a partir das obras da artista e das possibilidades oferecidas pelas fontes coletadas sobre o material produzido.

Outras produções que começaram a ser realizadas após a finalização do Catálogo *Raisonné* foram a exposição Tarsila do Amaral, na Espanha (FIG.126), uma animação (FIG.127) e um documentário (FIG.128), todas em 2009. A exposição foi a primeira individual de Tarsila na Espanha e a mais completa da Europa¹⁴², novamente uma ação da Base 7, agora em parceria com a *Fundación Juan March* de Madri. Percebemos que, em um curto intervalo de tempo, 2008-2009, foram organizadas duas exposições internacionais, Tarsila Viajante/Viajera (2008) na Argentina e Tarsila do Amaral (2009) na Espanha, no entanto, com abordagens diferentes. A primeira foi montada no Museu de Arte Latinoamericano em Buenos Aires, onde se encontra a tela Abaporu (1928) e, assim como a versão brasileira, enfatizou a abordagem de sua obra a partir da influência dos lugares visitados por Tarsila. A segunda, montada em duas cidades espanholas, Madri e Santiago de

¹⁴² A mostra reuniu mais de 100 obras da pintora pertencentes a coleções brasileiras e cerca de 50 obras e documentos que mostram a influência de artistas da vanguarda francesa dos anos 1920 e do modernismo brasileiro na produção artística de Tarsila (BASE 7, 2009).

Compostela, privilegiou o contato da pintora brasileira com outros artistas de vanguarda, estrangeiros e brasileiros, e de como eles interferiram na sua produção artística. Ambas as iniciativas foram realizadas pela mesma executora do Catálogo *Raisonné*, a Base 7, demonstrando que a internacionalização do legado da artista foi uma das prioridades após a catalogação de 2008.

As outras duas iniciativas de 2009 foram investimentos na produção audiovisual. Notícias sobre as mesmas foram publicadas em diversos *websites*, inclusive em revistas e jornais online. O caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo de 15.07.2009 (MIKEVIS, 2009) anunciou o início da produção do longa animado, Tarsilinha, em agosto de 2009 pela TV Pinguim. Como resultado do projeto ganhador do Edital BNDES 2008, a animação, segundo o jornal, não é uma obra que conta a vida da artista, mas utiliza os aspectos formais da obra como pano de fundo para o filme que tem como personagem principal uma menina chamada Tarsilinha.

Já o blog Mulher 7x7 (MELO, 2009) da revista Época ofereceu, em 30.09.2009, informações referentes ao documentário em desenvolvimento, já aprovado pela Ancine, sobre a vida e a obra de Tarsila do Amaral. A partir de entrevista que realizou com Tarsilinha, sobrinha-neta da artista, foi destacada a proposta do documentário de evidenciar a personalidade ousada da artista que sofreu preconceito da família pelos vários casamentos que teve mas, ao mesmo tempo, foi admirada pelos brasileiros como grande artista modernista. O blog ainda constatou o avanço nas últimas décadas na consolidação da imagem e obra de Tarsila no presente: “se há algumas décadas os brasileiros ainda titubeavam ao ouvir o nome de Tarsila, hoje a nova geração já sabe quem é a autora dos quadros Abaporu, Antropofagia, Operários e A Negra” (MELO, 2009).¹⁴³

A informação sobre os dois projetos audiovisuais foi o tema, ainda, da matéria Tarsila em dobro, da Revista de História da Biblioteca Nacional de fevereiro 2010 (CAMARA, 2010) que destacou a fundamental participação de Tarsilinha para que a pintora continuasse conhecida na atualidade:

¹⁴³ Disponível em: <http://colunas.revistaepoca.globo.com/mulher7por7/2009/09/30/sobrinha-neta-faz-documentario-sobre-tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 23.02.2016

Viagens para o exterior, quatro casamentos, uma prisão política e muita troca de ideias com outros artistas. A vida de Tarsila do Amaral (1886-1973) era uma agitação só. E muito tempo depois de sua morte, seu nome e sua obra continuam ecoando por aí. Uma das responsáveis por isso é sua sobrinha-neta, que tem o mesmo nome. Aos 44 anos, Tarsilinha, como é conhecida, criou um site (tarsiladoamaral.com.br), escreveu um livro – Tarsila por Tarsila –, organiza exposições e se prepara para levar a tia-avó às telonas (CAMARA, 2010, p. 8).

A sobrinha-neta procurava explorar as diversas possibilidades que a vida agitada da artista oferecia nas produções que organizava, sendo os projetos audiovisuais os maiores desafios a serem concretizados. Devido ao alto custo e complexidade dos dois projetos mencionados, até 2015 eles não haviam sido lançados. No entanto, este sonho ainda é alimentado pela sobrinha-neta. De acordo com notícia de 04.08.2015, no site oficial da artista (ANCINE, 2015)¹⁴⁴, a nova previsão para o lançamento do documentário, que acabava de ser autorizado pela Ancine para captar R\$ 19,4 milhões, é em 2017.

No entanto, Tarsilinha conseguiu viabilizar várias outras iniciativas, principalmente a partir de 2011, quando importantes datas comemorativas passaram a colaborar para o acionamento da vida e da obra da artista. Além dos marcos de 2012 (90 anos da Semana de Arte Moderna), 2013 (40 anos da morte de Tarsila) e 2016 (130 anos de seu nascimento) vinculados diretamente a eventos da vida da artista, os megaeventos esportivos de 2013 (Copa das Confederações), 2014 (Copa do Mundo) e 2016 (Olimpíadas) não puderam ser ignorados.

Mas o que Tarsila teria a ver com eventos esportivos? Na verdade, como observado em nosso rastreamento, a conexão não foi entre Tarsila e o universo esportivo e sim entre Tarsila e o sentimento de brasilidade despertado por esses eventos. Isto porque a pintora modernista é reconhecida como aquela que soube, com maestria, representar esse sentimento em suas obras, como bem enunciou Aracy Amaral, já em 1969, no catálogo da Retrospectiva Tarsila: 1918-1968:

E em sua obra o Brasil transparece límpido, não somente no assunto como nos elementos que estão intrínsecos na criação de uma obra de arte, em seu caso particular o elemento “cor” assumindo desempenho de fundo. Essa brasilidade de Tarsila é de suma

¹⁴⁴ Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/exposicao-sobre-tarsila-com-palestras-gratuitas-para-criancas-e-adultos/>. Acesso em 15 nov. 2015.

importância. Bem como na visão “elementar”, diríamos, dos acontecimentos mais familiares do calendário do Brasil do interior e da vida simples da cidade. Voltar-se para o Brasil foi a palavra de ordem dos modernistas. Mas Tarsila o fez pioneiristicamente, neste sentido, na história de nossas artes plásticas (AMARAL, 1969, p. 8).

Percebemos que, quase sempre, o pano de fundo que envolve os acionamentos da vida e da obra de Tarsila em eventos e produtos da atualidade vincula-se à brasilidade. No entanto, não foi somente esse atributo que ligou Tarsila ao presente. A matéria A Musa do Brasil Cosmopolita, da Revista Bravo! de junho de 2011 (KATO, 2011) nos forneceu uma leitura possível sobre os motivos que perpetuaram Tarsila e sua tela Abaporu como símbolos nacionais. Na ocasião, a artista estava presente em duas grandes mostras: Mulheres Artistas Brasileiras (FIG.129), em Brasília, e Tarsila e o Brasil dos Modernistas (FIG.130), em Belo Horizonte.

A exposição Mulheres Artistas Brasileiras¹⁴⁵ realizada no Palácio do Planalto entre março e maio de 2011, foi proposta pela primeira presidenta, Dilma Rousseff, pouco tempo após a sua posse, em homenagem ao mês da mulher. Na abertura da exposição, Tarsila e Abaporu ganharam destaque no discurso da presidenta, fato que a revista Bravo! fez questão de ressaltar:

A presidente captou, com sua fala e atitude, um sentimento recorrente entre os brasileiros, leigos ou especialistas, que apreciam arte: o de que a pintora Tarsila do Amaral é a artista que melhor traduziu o que mais tarde seria chamado de ‘espírito de brasilidade’. E que se há um quadro dela que hoje resume isso no imaginário coletivo seria exatamente o Abaporu [...] (KATO, 2011, p.24).

A presença de Tarsila (figura e obra) na exposição em Brasília foi justificada por Bravo! pelo fato da pintora trazer para o presente qualidades como coragem e criatividade, importantes para o Brasil da atualidade:

O Brasil que emerge das telas de Tarsila, vibrante e nada acanhado com o mundo lá fora, continua sendo o que muita gente quer para o país – entre elas, a presidente, claro (KATO, 2011, p. 25).

¹⁴⁵ Para saber mais sobre essa exposição ver blog do Planalto. Disponível em: <http://blog.planalto.gov.br/exposicao-mulheres-artistas-e-brasileiras-vai-ser-aberta-no-palacio-do-planalto/#>. Acesso em: 10 Nov. 2014.

Observamos que a artista e sua obra se misturam, já que características da personalidade da artista passam a ser reconhecidas nos quadros em que pinta. Nada mais adequado para uma presidenta valorizar a arte produzida por uma mulher corajosa que constrói a imagem de um país alegre e exalta sua cultura.

Apesar da importância política da exposição de Brasília, outra mostra, Tarsila e o Brasil dos Modernistas, realizada em Belo Horizonte, maio a julho de 2011, foi o destaque principal da reportagem da Bravo!:

A exposição em cartaz em Belo Horizonte explora bastante essa ideia de Brasil construída por Tarsila, colocando-a lado a lado com a de outros nomes do período, como Ismael Nery (1900-1934), Di Cavalcanti (1897-1976) e Lasar Segall (1891-1957) [...]. Mas não há como brigar com o imaginário coletivo. No inconsciente das pessoas, no fim das contas, é o Abaporu que surge soberano. Se não a tela específica, ao menos a paleta de cores da artista paulista e seus bichos antropofágicos. (KATO, 2011, p. 28)

Mesmo reconhecendo a importância de tantos outros artistas modernistas que se propuseram construir uma identidade visual para o Brasil, também nesta exposição, Tarsila do Amaral foi escolhida como a principal representante da arte brasileira. Pelo catálogo (BARROS, 2011), vinculamos o evento a mais um resultado do Projeto Catálogo *Raisonné* Tarsila:

A mostra é um desdobramento do Projeto Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral desenvolvido pela Base7 sob coordenação de pesquisa da historiadora Regina Teixeira de Barros, que assina a curadoria da exposição com a seleção de grandes expoentes do modernismo brasileiro para o público mineiro. (BARROS, 2011, p.7)

A figura central de Tarsila, nas duas exposições de 2011, levou a revista Bravo! a destacar elementos vinculados à artista que fazem com que seu título de Musa do Modernismo - imortalizado por Carlos Drummond de Andrade¹⁴⁶ no ano de sua morte, 1996 – perpetue-se até a atualidade. Pelo olhar de Bravo!, a memória de Tarsila permanece viva devido a características da artista serem valorizadas no presente.

¹⁴⁶ ANDRADE, Carlos Drummond. Brasil/ Tarsila. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *As impurezas do Branco*. (1 ed. 1973) 3 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. P. 95-97.

O primeiro grande ponto destacado foi a invenção do conceito de Brasilidade, tão explorado na atualidade, atribuído a Tarsila, sendo o Abaporu uma imagem que “surge soberano” (KATO, 2011:28) no imaginário coletivo. A Tarsila cosmopolita, cidadã do mundo, atenta à moda internacional também foi destacada: “Tarsila está ligada a um conceito caro aos dias de hoje: o cosmopolitismo. A mulher que apresentou a caipirinha aos parisienses era uma cidadã do mundo, e sua obra reflete isso” (KATO, 2011:31). O moderno dos anos 1920 não ficou apenas em suas obras: a maneira de se vestir, se pentear, a habilidade com várias línguas e com o piano também foram marcas vinculadas a sua imagem:

E para entender essa sua popularidade, a habilidade pictórica só não basta. Porque, nessa área, outros rivalizam com ela. A artista, no entanto, soube somar ao talento artístico uma personalidade ímpar, algo que não só bancou como alimentou o quanto pôde. [...] Ou seja, ela não tinha receio de ser desejada e de, inclusive, explorar essa imagem em público. ‘Tarsila inventou um tipo, como fez a Frida Kahlo ao adotar as vestimentas mexicanas’, diz a curadora independente Denise Mattar (KATO, 2011:28-29).

O tipo Tarsila, de acordo com a Bravo!, foi criado pela própria artista e alimentado por ela enquanto viva. E, ao nosso ver, as sucessivas reapropriações do legado da pintora colaboraram para que a figura de uma personagem marcante, talentosa, com uma vida agitada e rica em curiosidades se perpetuasse até o século XXI. Mais uma vez ressaltamos o paralelo entre Tarsila e Frida, mulheres ousadas e exóticas e por isso tão lembradas na atualidade.

A parceria afetiva e artística entre Tarsila do Amaral (1886-1973) e Oswald de Andrade (1890-1954) foi outro ponto destacado por Bravo!.

A parceria dos dois extrapolou muito o âmbito particular: em Paris e em São Paulo, nos anos 20, eles formaram uma espécie de grife. Eram referência para a moda, a decoração da casa – a sala de jantar tinha móveis assinados por Poiret – o comportamento, a arte (KATO, 2011, p.29-30).

Assim como Frida Khalo (1907-1954) e Diego Rivera (1886-1957), Tarsila de Amaral (1889-1973) e Oswald de Andrade (1890-1954) tornaram-se casais emblemáticos para as artes de seus países e conhecidos internacionalmente. No caso brasileiro, o casal demonstrava ainda que a união

entre as artes plásticas e a literatura, que aconteceu no modernismo paulista, durante a década de 1920, não poderia ser vista apenas pela ligação estabelecida entre Abaporu (1928) e o Manifesto Antropófago (1928), mas entre dois artistas que viveram um romance e estiveram juntos durante boa parte do período produtivo de ambos.

Além das exposições, a coleção de lápis de cor e canetinhas Tarsila, da Faber Castell (FIG.131), os livros *O Anel Mágico da Tia Tarsila* (AMARAL, 2011) (FIG. 132) e *Tarsila: os melhores anos* (MILLIET, 2011) (FIG.133) foram lançados em 2011. A primeira produção foi uma edição especial dos 250 anos da Faber-Castell (1761-2011) com obras da pintora Tarsila, vendida também durante o ano de 2012, aos 90 anos da Semana de Arte Moderna.

O livro *O Anel Mágico da Tia Tarsila* (AMARAL, 2011), foi escrito pela sobrinha-neta, Tarsilinha, voltado para o público infantil. A narrativa mistura ficção e dados reais tendo como mote o anel que a empresária herdou da pintora. A autora, em seu livro, revela suposto poder especial da joia, capaz de transportá-la para o lado da artista em diferentes momentos da sua vida, quando ela pintou seus principais quadros. Essa obra, de uma maneira lúdica, divulga, para o público infantil, o legado da artista, além de colaborar para construir a memória afetiva entre as duas Tarsilas, sobrinha-neta e a artista (LEITURA, 2013).

Já *Tarsila: os melhores anos* (MILLIET, 2011) foi um livro para o público adulto interessado em artes. Também foi projeto de Tarsilinha, no entanto, dessa vez, encomendado a Maria Alice Milliet,¹⁴⁷ historiadora e amiga da família, com a intenção de alavancar Tarsila do Amaral no cenário internacional.¹⁴⁸ Por esse motivo, abrimos parênteses para apresentar algumas considerações sobre a obra.

Por ter este caráter de divulgar o legado da pintora na cena internacional, o livro é um tributo à artista. Percebemos que a estratégia de marketing da obra não fugiu muito ao que a própria Milliet indicou ter sido

¹⁴⁷ Milliet, dentre outras funções, foi diretora técnica da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do MAM/SP, diretora e curadora da Fundação Nemirovsky e curadora da exposição *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: Mito e Realidade no Modernismo Brasileiro* realizada em 2002 no MAM/SP.

¹⁴⁸ Tarsilinha declara a intenção do livro em entrevista concedida a CMais+ (LIVRO, 2011). Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/comecando/livro-narra-os-melhores-anos-de-tarsila>. Acesso em: 20 out. 2013.

explorada por Tarsila, na década de 1920, ao associar seu rosto à obra “tal como uma marca adere a determinado produto e com ele se identifica” (MILLIET, 2011, p. 7). Percebemos isto pelo destaque a autorretratos e fotografias da artista na publicação de Milliet. A capa do livro é uma fotografia de 1930, a primeira página, um autorretrato de 1924 e a última, uma fotografia da artista de 1964, diante do Abaporu (1928).

As imagens (fotografias, pinturas, esculturas, desenhos, cartazes) também são uma tônica da metodologia de investigação dos principais trabalhos de Tarsila, pautada pela associação entre o que a artista produziu e obras de artistas contemporâneos a ela. Permeando as comparações, Milliet ressaltou ainda a Tarsila viajante e cosmopolita, prestigiada pela intelectualidade paulista e parisiense pelas suas qualidades como mulher bela, forte, sedutora e ambiciosa.

A seguir, destacamos alguns exemplos das associações apresentadas por Milliet, que nos indicam a preocupação da autora em colocar a artista em um lugar similar à grandes mestres da arte internacional, especialmente a desenvolvida na Europa dos anos 1920. A pintura Autorretrato I (1924) foi comparada a esculturas de Brancusi, fotografias de Man Ray e obras de Matisse. Os Estudos n. 1 e n.2 (1923) foram associados ao contato da artista com Léger. O seu famoso Autorretrato *Manteau rouge* (1923) aos ensinamentos de Lhote. A Negra (1923) ganhou destaque pelas associações às obras de artistas estrangeiros renomados, como Brancusi, Picasso e Frida Khalo, além de ser comparada a obras populares de madeira dedicadas a lemanjá no Brasil do séc. XIX e à fotografia de uma negra colada em seu álbum de viagens de 1926.¹⁴⁹

Reportagem publicada no jornal Folha de S. Paulo (MARTÍ, 2011), em dezembro de 2011, logo após lançamento do livro, apostou que o objetivo da obra em divulgar Tarsila no mercado internacional relacionava-se ao momento de visibilidade que o Brasil alcançava no exterior. De acordo com a fala da própria autora do livro, Maria Alice Milliet, à Folha essa seria a oportunidade de

¹⁴⁹ O Diário de Viagens de 1926 já foi referência para as exposições Tarsila Percurso afetivo (2006) e Tarsila Viajante/Viajera (2008). Essa foi a primeira vez que uma obra apresenta a reprodução de parte do Diário como um documento avulso. Nesse álbum, Tarsila reuniu tickets de entrada em eventos, fotografias, ilustrações, anúncios e desenhos próprios. Sem dúvida, uma rica fonte para análise da vivência que Tarsila teve em decorrência das viagens realizadas no período para Europa e Oriente Médio (MILLIET, 2011).

Tarsila alcançar a popularidade que Frida Kahlo teria conquistado no cenário internacional:

“Está na hora de fazer um aprofundamento das relações internacionais de Tarsila”, diz Milliet, que pretende traduzir o livro para o inglês. “Ela tem gabarito para estar na cena internacional. A Frida Kahlo só tem o nome que tem por causa de um esquema de marketing brutal.” Nessa mesma pegada, herdeiros de Tarsila também querem aproveitar a Copa e a Olimpíada que estão por vir no Brasil para organizar mostras da artista para o público internacional, que deve abarrotar museus do país (MARTÍ,2011).¹⁵⁰

De fato, importantes exposições chegavam ao Brasil, na segunda década do século XXI.¹⁵¹ No ano de 2012, destacamos a maior exposição de obras de Caravaggio na América Latina, de maio a julho, em Belo Horizonte (maio/julho de 2012) e a vinda, pela primeira vez, de obras impressionistas do acervo do museu francês D’ Orsay, em São Paulo (ago/set de 2012) e Rio de Janeiro (out de 2012 /jan de 2013).

No segundo caso, além de recebermos influências externas, levamos também as obras nacionais para outros países. O mesmo museu na França que emprestava as obras ao Brasil também tinha a presença brasileira em suas instalações, por meio da reforma de seu café assinada pelos designers irmãos Campana, de São Paulo, que recebeu o nome de Le Café Campana (MUSÉE, [s.d]), onde consta do cardápio até sorvete de limão com cachaça. Este é apenas um caso, dentre vários intercâmbios que registramos durante os preparativos dos mega eventos, criando híbridos culturais.

Em meio a exposições internacionais, uma nova versão de Tarsila do Amaral: Percurso Afetivo¹⁵² (FIG. 134) aconteceu no primeiro semestre de 2012 (14 fev/ 29 abr), na cidade do Rio de Janeiro, atraindo um grande

¹⁵⁰ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1019824-novo-livro-quer-alavancar-tarsila-do-amaral-ao-cenario-global.shtml>. Acesso em: 20 fev. 2014.

¹⁵¹ Apesar de grandes exposições internacionais já terem acontecido, desde o final do século XX, no Brasil - como já citado por nós, Rodin em 1996 e Monet em 1997- foi apenas na segunda década do século XXI que o Brasil passou a alcançar posição de destaque no ranking internacional de exposições mais visitadas do mundo. Pelo jornal inglês The Art Newspaper, o CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) Rio atingiu, em 2011, com a exposição O Mundo Mágico de Escher, o primeiro lugar no ranking (9.700 visitantes/dia) (EXHIBITION, 2012); em 2012, o segundo lugar com Amazônia, Ciclos de Modernidade (7.928 visitantes/dia) (VISITOR, 2013) e; em 2013, o terceiro lugar com Impressionismo: Paris e a Modernidade (8.099 visitantes/dia) (VISITOR, 2014).

¹⁵² A exposição Tarsila do Amaral: percurso afetivo, conforme indicado pelo nosso rastreamento, teve sua primeira edição em 2006, na cidade de São Paulo. Foi um evento comemorativo aos 120 anos de nascimento de Tarsila.

público.¹⁵³ O evento, realizado em comemoração aos 90 anos da Semana de Arte Moderna, nos fez refletir, também, sobre a relação entre a visibilidade que o Brasil viveu com os megaeventos e o acionamento da imagem da pintora Tarsila do Amaral em diversos produtos e ocasiões, seja por meio do design, de recursos audiovisuais e de exposições. Esta relação veio à tona de forma mais incisiva a partir da apresentação, pela própria família da pintora, no catálogo desta exposição:

Esta nova exposição individual de Tarsila do Amaral constitui um marco na história da arte brasileira. Na verdade, constitui sua primeira mostra no Rio de Janeiro, desde 1969. A cidade maravilhosa se encontra num momento único, com a realização de futuros grandes eventos internacionais. As transformações podem ser observadas em todos os lugares, com novas construções e muitas reformas. No âmbito social essas mudanças também já são sentidas. Tarsila adorava o Rio e fez diversas obras retratando-o. Também viveu nesta cidade nos anos de 1930 e 1940. Em 2012, estaremos celebrando os noventa anos da Semana de Arte Moderna de 1922 (AMARAL, 2012, p.8).

Fica claro que os megaeventos internacionais os quais a cidade maravilhosa hospedaria, tornando-a alvo das atenções do mundo, foram um dos fatores considerados ao propor a exposição de Tarsila no Rio de Janeiro, em comemoração aos 90 anos da Semana de Arte Moderna. Nesta nova exposição, o Diário de Viagens, de 1926, novamente ganhou destaque e, como em 2006, a mostra focou objetos pessoais e obras pelas quais a artista demonstrava maior afetividade. O diferencial da versão de 2012 foi a ênfase dada às obras que remetem à iconografia do Rio de Janeiro e aos acervos e coleções cariocas. A proposta foi valorizar a afetividade da artista pela cidade maravilhosa e, de certa forma, aproveitar o momento em que as atenções estavam voltadas para o local (ABDALLA; AMARAL, 2012).

O catálogo da exposição, escrito pelos curadores Antônio Carlos Abdalla e Tarsilinha do Amaral (ABDALLA; AMARAL, 2012), assim como o livro de Milliet (2011), valorizava o convívio social de Tarsila com artistas e intelectuais no início do século XX. Para os curadores da exposição, o fato da pintora brasileira ter vivido esse momento de grande efervescência cultural junto à elite intelectual a inclui no rol de nomes que ficaram para a história. Isso seria dizer

¹⁵³ De acordo com o jornal inglês The Art Newspaper, a exposição Tarsila do Amaral: Affection Path atraiu uma média de 2.948 visitantes por dia, totalizando 192.434 visitantes em dois meses e meio (VISITOR, 2013).

que Tarsila, ao passar pelos lugares certos nos momentos certos, conquistava um lugar especial na história do modernismo, assim como muitos que conseguiram se projetar naquela época. Por isso, esses nomes são tão lembrados na atualidade:

Além dos indiscutíveis aspectos estéticos e históricos de seu trabalho, o fascínio por Tarsila é resultado de sua vida intensa numa época de brilho e convívio com intelectuais, artistas e promotores de cultura que fizeram história nesta terra nas quatro primeiras décadas do século XX. São todos os nomes respeitados até hoje por sua importância e ineditismo (ABDALLA, 2012, p.5).

Além disso, de acordo com a curadoria da exposição, o fato de Tarsila ter conquistado esse lugar sendo mulher a tornava ainda mais especial, uma vez que não eram comuns mulheres daquele período serem tão cultas e terem conhecido tantos lugares no mundo. Somada a isto, a artista destacava-se pela sua beleza e personalidade forte:

Era inteligente, de grande talento, linda, elegante, culta, poliglota, viajada, personalidade forte. Naquele tempo não era fácil reunir tantas qualidades, pois o que esperava das mulheres é que se casassem, cuidassem do marido, dos filhos, da casa, e no máximo, tocassem um pouco de piano. Em vão Tarsila tentou todas essas coisas (AMARAL, 2012, p. 9).

Este lado diferente e ousado de Tarsila, sempre destacado nos livros e exposições, foi também privilegiado nos produtos lançados com o seu nome, como no perfume Tarsila *Rouge* (2006) de O Boticário (PENKAL, 2006).

Em 2012, registramos a homenagem que a marca Havaianas fez aos 90 anos da Semana de Arte moderna. Foram produzidas sandálias com estampa do *Abaporu* (1928) (FIG. 135), para o modelo feminino e com a estampa de *Sonhos de Carnaval* (1955) de Di Cavalcanti, para o modelo masculino. Apesar de não terem sido vendidos em lojas, exemplares das sandálias foram registrados em vários blogs, como apresentado no capítulo III da tese, dedicado aos produtos comercializados em lojas e supermercados.

Ainda em 2012, o Restaurante Tarsila do Hotel Intercontinental de São Paulo (FIG. 136) finalizou sua reforma. Segundo reportagem de 30.07.2012 do *Hôtelier News* (A ENGRENAGEM, 2012), o estabelecimento, inaugurado em 1996, homenageia a pintora e outros artistas contemporâneos a ela que

participaram da Semana de Arte Moderna de 1922. Embora, em visita ao restaurante, não houve oficialmente a confirmação da relação existente entre o estabelecimento e a pintora, a assinatura exibida em sua entrada é bem semelhante à utilizada pela artista em seus quadros, além da decoração do ambiente fazer alusão ao estilo modernista, em seu mobiliário e curvas no rebaixamento do teto e paredes.

Desta forma, mesmo não existindo um discurso oficial por parte do hotel que valida a identificação promovida entre o empreendimento e a artista, os elementos decorativos são suficientes para aqueles que conhecem o estilo modernista fazer essa correlação. Há ainda a coincidência de datas. Em 1996, ano de inauguração do Restaurante, completavam-se 110 anos de nascimento da artista.

Outra produção de destaque no ano de 2012 foi o espetáculo de dança Vila Tarsila (FIG. 137) da companhia Cia Druw de São Paulo. Como parte do projeto Palco Giratório do Sesc (SESC, 2012), o espetáculo, voltado para o público infante-juvenil, percorreu o país. Quando em Belo Horizonte, em agosto de 2012, tivemos oportunidade de assisti-lo, adquirir o catálogo do evento e o material impresso utilizado em oficinas oferecidas pela companhia.

O espetáculo,¹⁵⁴ de maneira bem lúdica, ressaltava as experiências de vida de Tarsila que influenciaram suas pinturas. Cores, formas e percepções visuais da infância, do contato com a cultura francesa, das viagens ao redor do mundo, bem como elementos dos seus quadros foram transportados para o figurino, o cenário e a narrativa do espetáculo de dança. O Abaporu, os bichos antropofágicos, a natureza exótica, os signos das cidades e dos meios de transporte presentes nas obras da artista ganharam movimento e dividiram o palco com os dançarinos que interpretavam personagens, sendo a figura principal a própria artista, Tarsila do Amaral.

Mesmo não encontrando nenhuma referência no material de divulgação do Sesc (2012) ligando o espetáculo ao marco do aniversário de 90 anos da Semana de Arte Moderna ou a qualquer outra data comemorativa ou megaevento, consideramo-lo como um importante evento propagador da

¹⁵⁴ Descrição com base no catálogo do evento (SESC, 2012) e a partir da experiência pessoal ao assistir o espetáculo.

imagem de Tarsila, em um ano que se evocava a memória da Semana de 1922, já que percorreu mais de 100 cidades de todas as regiões do Brasil,

Após a turnê em 2012, o espetáculo continuou sendo apresentado pela Companhia de Dança que já havia produzido outros espetáculos envolvendo obras de artistas renomados. Lúdico, baseado na obra de Kandinsky e Girassóis na obra de Van Gogh (PREFEITURA, 2014). O artigo, Genuinamente brasileira (SESC, 2013), publicado em 01.03.2013, no site¹⁵⁵ do Sesc SP, divulgava o evento em cartaz no Sesc Consolação até março de 2013. Agora sim, estabelecia-se um elo entre o espetáculo e o momento em que Tarsila é “revalorizada e lembrada em decorrência dos 40 anos de sua morte, completados em 17 de janeiro deste ano” (SESC, 2013).¹⁵⁶

Nos anos seguintes, 2013 e 2014, significativas iniciativas colaboraram ainda mais para a divulgação do nome e obra de Tarsila. A página do *facebook* Tarsila do Amaral – Oficial (TARSILA, 2013) (FIG. 138) lançada no final do ano de 2013 e a nova versão do Site Oficial Tarsila (TARSILA, 2014) (FIG. 139), inaugurado no início de 2014, tornaram-se bancos de dados de nossa pesquisa. Tanto a *timeline* da página do Facebook quanto o *link* Novidades do *website* passaram a nos manter atualizados sobre os principais eventos e lançamentos de produtos licenciados vinculados à pintora.

Os anos de 2013 e 2014 foram também os que registramos maior quantidade de produtos lançados. Como pode ser verificado no rastreamento (MURAL 5, QUADRO 1), nestes dois anos, o legado da artista foi reapropriado para a criação de cinco obras literárias para o público infantil, todos com co-autoria de Tarsilinha, e vários produtos utilitários e decorativos. Dentre eles, estão artigos de papelaria (FIG. 140), vestuário (FIG. 141), tecidos para decoração (FIG. 142), vinho (FIG. 143) e diversos objetos (FIG.144) como canecas, sacolas, garrafas, sendo que a maioria desses produtos ainda se encontravam à venda até o final de 2015, quando encerramos o levantamento de dados para a pesquisa.

Pela Editora Rideel, no ano de 2013, foi lançada a Coleção Aprendendo pelo Mundo de Tarsila do Amaral (AMARAL; ESMERALDO, 2013) (FIG.145),

¹⁵⁵

Disponível

em:

http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6653_GENUINAMENTE+BRASILEIRA#/tagcloud=lista.

Acesso em: 12 out. 2014

¹⁵⁶ Ibid.

escrita por Tarsilinha e Valéria Porto. Com fins pedagógicos, a coleção contempla os conteúdos essenciais dos cinco primeiros anos do ensino fundamental (língua portuguesa, matemática, ciências, história, geografia), utilizando como referência as obras da pintora. Já pela Editora Melhoramentos foram lançados quatro livros. Dois em 2013, Tarsilinha (SECCO; AMARAL,2013a) (FIG. 146) e Um dia para não esquecer (SECCO; AMARAL,2013b) (FIG. 147), e dois em 2014, Tarsilinha e as cores (SECCO; AMARAL,2014a) (FIG. 148) e Tarsilinha e as formas (SECCO; AMARAL,2014b) (FIG. 149), todas obras de autoria de Tarsilinha e Patrícia Secco. A primeira obra, Tarsilinha, conta a infância da pintora:

A família, os animais de estimação, a brincadeira favorita, as cores caipiras bem brasileiras que ela tanto amava e, principalmente, o carinho que rodeou a menina durante os primeiros anos de sua vida – com referências a algumas de suas principais obras como o Abaporu, A Negra, A Cuca, Manacá e A Lua – estão presentes nesta história. (EDITORA, 2013).¹⁵⁷

Já Um dia para não esquecer, é uma obra de ficção, em que Tarsilinha, sobrinha-neta, vira personagem da história e vai com os amigos visitar uma exposição de arte modernista e Tarsila, a pintora, sai de um dos seus autorretratos para contar fatos de sua vida, mostrando que a determinação e a autoestima foram fundamentais para seu sucesso (EDITORA, 2013). As duas obras, de 2014, Tarsilinha e as cores e Tarsilinha e as formas são voltadas para que a criança conheça, respectivamente, as cores e as formas, por meio das obras de Tarsila. As cores são exploradas na fauna e na flora e as formas nas figuras geométricas tão presentes nos quadros da artista (MELHORAMENTOS, 2015).

Com relação aos produtos utilitários lançados em 2013 e 2014, nosso estudo foi feito no capítulo III. No entanto, teceremos algumas considerações sobre esse momento em que Tarsila se tornava alvo de empresas e investidores. Pela página do *Facebook* tivemos acesso ao texto Dos Museus para as vitrines, publicado no exemplar de Dezembro 2013 /Janeiro de 2014 da

¹⁵⁷ Disponível em: <http://editoramelhoramentos.com.br/v2/wp-content/uploads/2013/08/Tarsilinha-e-Um-Dia-Para-N%C3%A3o-Esquecer.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

Forbes Brasil (ESTEVEES, 2013), relevante publicação no setor de negócios e economia. A matéria nos ofereceu informações sobre as estratégias de Tarsilinha para alavancar os negócios da Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento Ltda.

A empresária admitiu à Forbes Brasil sofrer pressão dos herdeiros das 16 quotas que administra referentes ao legado da pintora: “existe uma pressão por parte dos herdeiros, todos querem ganhar dinheiro com a imagem dela. Mas temos que ter critério para não banalizar o nome” (ESTEVEES, 2013:107). A fim de tornar o negócio mais lucrativo, a solução encontrada por Tarsilinha foi contratar experiente profissional no ramo de licenciamentos, Paulo Ferreira, que já atuou no licenciamento de produtos Disney, Ivete Sangalo e Pelé. Esta iniciativa posiciona Tarsila como uma marca que investe em sua expansão no mercado de licenciamento no Brasil.

Apesar de declarar que teve acesso ao programa de licenciamento da Marca, a Forbes Brasil não revelou detalhes do que Tarsilinha e Ferreira desenvolviam, mas antecipou alguns lançamentos programados para ano de 2014: joias, sandálias, biquínis, lingerie, tecidos para a decoração e vinho. Alguns deles conseguimos reconhecer em nosso rastreamento: Havaianas Edição especial Tarsila do Amaral (FIG. 150), a coleção de tecidos decorativos Tarsila do Amaral da JRJ Tecidos (FIG. 142) e o Vinho Tarsila Gamay da Miolo (FIG. 143), todos lançados em 2014. No entanto, os produtos prometidos em parceria com a Cia Marítima, a companhia de dança Cisne Negro e Tereza Perez Tours que produziriam, respectivamente, biquínis, um espetáculo de dança e roteiros de viagens, não chegaram ao mercado até 2015.

Apesar de nem todos os projetos alcançarem o sucesso almejado, ficou claro na reportagem da Forbes que as histórias vividas por Tarsila do Amaral em seu tempo forneciam valores atraentes o suficiente para serem reapropriadas por empresas de diversos ramos. Até mesmo os momentos de grande sofrimento vividos por Tarsila, como o término de quatro relacionamentos amorosos, a morte de sua neta, de sua filha e os últimos anos de vida em uma cadeira de rodas, serviram para possibilitar a associação à marca de valores como força e superação (ESTEVEES, 2013:107).

Além de ser reapropriado em produtos voltados para o mercado e obras literárias, o Abaporu (1928) de Tarsila estampou o capô do carro 23 do piloto

Marco Cozzi (FIG. 151) em algumas de suas provas do Campeonato Brasileiro de Turismo da categoria *Stock Car*, em 2013. Essa iniciativa foi uma ação integrada ao Projeto Galeria de Arte mais rápida do Brasil, com curadoria de Suzana Lobo e Luís Ferrari. Além da obra de Tarsila, trabalhos de outros artistas estamparam o capô do carro 23 no ano de 2013 (CAMPEONATO,2013).

Não obtivemos informações sobre o impacto econômico dessa ação e quem financiou o projeto, mas podemos afirmar que, de igual modo em outras iniciativas, como o Palco Giratório do Sesc, o campeonato da *Stock Car* percorreu o Brasil levando obras de arte para o grande público. Este é mais um exemplo de que a arte hoje é objeto de reapropriação por diversas instituições e produtores culturais, de acordo com seus interesses, e que ela está cada vez mais saindo dos museus para alcançar um público diverso que talvez não fosse a uma exposição de arte convencional. E, assim como a precursora iniciativa da Nestlé estampando obras de arte em sua coleção de copos de Requeijão, na virada do século XX para o XXI, carros de corrida, em 2013, inovam ao proporcionar um possível primeiro contato do público com o trabalho de artistas.

Observamos, ainda, a partir do rastreamento, que nos anos em que tivemos maior quantidade de produtos lançados, 2013 e 2014, não foram realizadas exposições especialmente dedicadas a Tarsila, somente mostras coletivas. No entanto, o marco dos 40 anos da morte de Tarsila não foi esquecido. O Guia Uol (PASINI;AGUIRRA, 2013) publicou, há exatos 40 anos após o dia do falecimento da artista, em 17.01.2013, um roteiro de museus e espaços culturais em quatro estados do Brasil nos quais se poderiam ver obras de Tarsila do Amaral naquele ano.¹⁵⁸

Apenas em 2015 é que duas novas exposições, uma coletiva e outra individual, voltaram a privilegiar as obras da artista. Após Percurso afetivo, em 2012, no Rio de Janeiro, a capital carioca recebeu, Tarsila e mulheres

¹⁵⁸ No Rio de Janeiro, foram indicados o Museu de Arte Moderna e o Museu Nacional de Belas Artes. Em São Paulo, o roteiro incluiu o Gabinete do Desenho, Museu Histórico da Faculdade de Medicina da USP, Casa Guilherme de Almeida, Pinacoteca do Estado na capital e o Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão. No Distrito Federal, foram mencionados o Museu Nacional dos Correios e a Galeria de Arte do Banco Central e no Paraná o Museu Oscar Niemeyer (PASINI; AGUIRRA, 2013).

modernas no Rio (FIG. 152), realizada entre maio e setembro de 2015 no Museu de Arte do Rio:

É a primeira vez que Tarsila é contextualizada para além do campo das artes, abordando também o período pelo qual o Brasil e o Rio passavam, de lutas pelos direitos das mulheres que assumiam seu papel na sociedade, seus corpos e desejos. Nesse contexto, a vida e a obra da artista, representada com 25 pinturas e dez desenhos, serve como ponto de partida para a mostra da qual também fazem parte outros grandes nomes como Djanira, Maria Martins, Maria Helena Vieira da Silva, Anita Malfatti, Lygia Clark, Zélia Salgado e Lygia Pape (AMARAL, 2015).¹⁵⁹

Semelhante ao que aconteceu na exposição Mulheres Artistas Brasileiras, de 2011, em Brasília, esta mostra escolheu Tarsila do Amaral como a figura feminina aglutinadora de mulheres que se destacaram no cenário das artes brasileiras. Outras personalidades, com atuações mais efetivas na luta pelos direitos das mulheres poderiam ter sido escolhidas como representantes, mas a opção foi o ícone já consolidado de Tarsila como mulher moderna e avançada. Pelo site¹⁶⁰ do Museu de Arte do Rio, foi possível acessar um texto (TARSILA, 2015b) sobre a exposição que explicita a associação estabelecida entre Tarsila e a cidade do Rio de Janeiro. Representações do mar, morros e vegetação da cidade que se repetem em diversas obras, como em Rio de Janeiro (1923), o seu pintar brasileiro em Carnaval em Madureira (1924) e Morro da Favela (1924), além da semelhança entre a paisagem da Lagoa Rodrigues de Freiras e a tela antropofágica O Lago (1928) são alguns exemplos das aproximações entre a artista e a cidade carioca. Essas associações foram feitas como forma de justificar o destaque de Tarsila em uma mostra que pretendeu reunir mulheres significativas para as artes modernas no Rio.

A última mostra registrada pela nossa pesquisa foi O Universo de Tarsila do Amaral, (FIG.153) realizada em agosto e setembro de 2015, no *shopping* Pátio Higienópolis em São Paulo. A rádio Cultura FM disponibilizou o áudio da entrevista realizada em 27.08.2015 com Tarsilinha, curadora da exposição

¹⁵⁹ Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/tarsila-e-mulheres-modernas-no-rio-no-dia-12-de-maio/>. Acesso em: 20 jun. 2015.

¹⁶⁰ Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/textos_exposicao_tarsila.pdf. Acesso em: 15 jan. 2016

(EXPOSIÇÃO, 2015a). O objetivo da mostra, de acordo com o depoimento da empresária, foi inovar a forma de apresentar a vida e a obra da artista para um grande público. Por isso a escolha por montar um mostra interativa e inclusiva, em um *shopping*.

A exposição foi divulgada nas páginas do *facebook* do *shopping* Pátio Higienópolis (SHOPPING, 2015)¹⁶¹ e Tarsila do Amaral – Oficial (TARSILA, 2015a)¹⁶² interligada ao site oficial da artista (EXPOSIÇÃO, 2015b)¹⁶³. Estas interfaces digitais possibilitaram a nossa visita virtual à exposição e acesso às matérias publicadas na revista digital *Westing Home and Living* (VIDA, 2015)¹⁶⁴ e no *site* *Catraca livre* (PÁTIO, 2015)¹⁶⁵. O jornal *Valor Econômico* (KLINKE, 2015)¹⁶⁶ associou o evento à antecipação da comemoração dos 130 anos de nascimento da artista, a ser completado em 2016.

Por esse material disponibilizado virtualmente, foi possível a compreensão de cada ambiente da exposição, que apresentava três maneiras de se conhecer a vida e a obra da artista: pelo seu ambiente de criação, pelo seu universo intimista e pela interatividade com as obras. A partir do ponto de vista do ambiente de criação, foi montada uma réplica do ateliê da artista para que o público pudesse sentir-se próximo da atmosfera em que foram pintados os quadros da artista: “a sala traz peças originais, desenhos, pinturas e gravuras, além de alguns móveis e objetos da família Amaral” (VIDA, 2015).¹⁶⁷

A visão intimista foi proporcionada por um ambiente em que se reuniram objetos pessoais que revelavam o gosto da artista. Foram expostas fotografias, réplicas das joias de Tarsila e da capa vermelha do quadro *Manteau Rouge*, um piano de cauda, além de um sachê com a fragrância do perfume *Moment Supreme*, utilizado diariamente pela pintora, dentre outros objetos.

¹⁶¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.929304670458931.1073741975.172876236101782&type=3>. Acesso em: 20. 02. 2016.

¹⁶² Disponível em: <https://www.facebook.com/tarsiladoamaraloficial/posts/703900493043620>. Acesso em 15 nov. 2015.

¹⁶³ Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/exposicao-sobre-tarsila-com-palestras-gratuitas-para-criancas-e-adultos/>. Acesso em 15 nov. 2015.

¹⁶⁴ Disponível em: <https://www.westwing.com.br/magazin/lifestyle-cult/vida-obra-tarsila-amaral/>. Acesso em: 20 nov. 2015.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/patio-higienopolis-comemora-130-anos-de-tarsila-do-amaral-com-mostra-interativa/#>. Acesso em: 15 fev. 2015

¹⁶⁶ Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/blue-chip/4186612/seja-abaporu-por-um-selfie-exposicao-interativa-de-tarsila>. Acesso em: 15 nov. 2015.

¹⁶⁷ Disponível em: <https://www.westwing.com.br/magazin/lifestyle-cult/vida-obra-tarsila-amaral/>. Acesso em: 20 nov. 2015.

Mas o destaque maior foi a proposta interativa. As obras *Abaporu* (1928), *A Floresta* (1929) e *Manacá* (1927) viraram instalações em 3D que instigavam o visitante a entrar e sentir a obra por outro ponto de vista e registrar essa experiência em *selfies*. Adaptações táteis, como o sistema braile, e versões das obras em tecidos, além de recursos áudio visuais, permitiram que as pinturas fossem percebidas também por pessoas com deficiências visuais (VIDA, 2015).

Além da mostra, como parte da programação do evento, foram organizadas duas palestras, *Tarsila do Amaral, a pintora do Brasil* e *O Universo de Tarsila*, ministradas pela curadora da exposição, Tarsilinha, e divulgadas no site oficial da pintora:

A primeira, [...] um bate-papo voltado para crianças e jovens, sobre a infância de Tarsila, vivida nas ricas fazendas do interior de São Paulo, com uma educação que incluía o ensino de línguas, música e pintura. A segunda [...] destinada aos adultos e irá abordar detalhes da vida de Tarsila, como mulher à frente de seu tempo e que fez da pintura sua profissão, aos 30 anos de idade, já separada do marido e mãe de uma menina (EXPOSIÇÃO, 2015b).¹⁶⁸

O interesse de se construir a memória da artista, tanto para crianças e jovens, quanto para adultos, ficou evidente, privilegiando para cada tipo de público certos atributos da pintora. Apesar de não conseguirmos o conteúdo das palestras, os livros que a sobrinha-neta lançou entre os anos de 2011 e 2015 nos mostram essa distinção.

Para as crianças, a curiosidade e as travessuras da infância de Tarsila com seus quarenta gatos, suas histórias de assombração, brincadeiras e os aprendizados na fazenda são temas que lhes chamam atenção e mais facilmente registrados em suas memórias. Já a ousadia e coragem da bela mulher que soube conquistar o seu lugar nas artes de vanguarda, estudou em Paris dos anos 1920, viveu vários romances e deixou um grande legado artístico valorizando a cultura brasileira, são características admiradas pelo público adulto pelo exemplo de personalidade de sucesso.

Outro evento que aconteceu no *shopping* Pátio Higienópolis, simultaneamente à mostra, foi o lançamento do livro *Abaporu: uma obra de*

¹⁶⁸ Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/exposicao-sobre-tarsila-com-palestras-gratuitas-para-criancas-e-adultos/>. Acesso em 15 nov. 2015.

amor (AMARAL, 2015) (FIG.154), também escrito por Tarsilinha do Amaral. Esse livro foi a última produção registrada em nosso rastreamento. Nesta obra, a sobrinha-neta da artista buscou construir uma nova versão para a tela *Abaporu* (1928). A tese apresentada é que o quadro, pintado para presentear seu marido, Oswald de Andrade, em janeiro de 1928, é um autorretrato da artista, sentada nua em frente a um espelho inclinado que distorcia a sua imagem, deixando seu pé grande em primeiro plano e sua cabeça pequena. Para conferir brasilidade à tela, de acordo com a versão de Tarsilinha, a artista plantou seu autorretrato à frente de um cacto com uma flor ou sol amarelo sobre um monte verde com o céu azul ao fundo. O resultado seria um autorretrato distorcido com as cores da bandeira nacional.

Apesar de não existir nenhum depoimento da artista que confirme essa versão, Tarsilinha defende a teoria apontando semelhanças entre a figura do *Abaporu* e a pintora. A primeira delas é similitude entre a cabeça do *Abaporu* e o *Autorretrato I* de 1924: um rosto com cabelo colado e partido ao meio, sobrancelhas arredondadas. Outra identificação estaria no pé: a pintora teria “o segundo pododáctilo maior que o primeiro, o hálux” (AMARAL, 2015:48), assim como o pé do *Abaporu*. E o terceiro argumento seria o fato da tela ter sido intitulada *Nu* na exposição de 1928, em Paris, o que casaria muito bem com a versão da pintura como um autorretrato da pintora nua (AMARAL, 2015).

Todas essas semelhanças, a nosso ver, são conjecturas. No entanto, evidenciam que a história é dinâmica e que podemos no presente atuar para construir novas versões para o passado. É isso que Tarsilinha pretendia em seu livro, mesmo sabendo que o *Abaporu* como antropófago não deixaria de existir:

Com esse livro, não quero mudar a brilhante ideia que Oswald de Andrade teve ao achar que o *Abaporu* era o homem plantado na terra. O importante é que fique também clara a inspiração da obra, a perspicácia de Tarsila do Amaral – sua capacidade de transformar uma cena do cotidiano, do acaso, no mais famoso quadro brasileiro de todos os tempos (AMARAL, 2015, p. 5).

Tendo em vista todo este movimento em torno da exposição *Universo de Tarsila*, percebe-se o investimento na aproximação do legado de Tarsila a um grande público, fazendo com que as pessoas sentissem a presença da artista

em pleno século XXI. A proposta interativa e inclusiva da mostra seria então um meio de proporcionar ao público a experiência de, por meio dos objetos pessoais, réplicas dos ambientes em que viveu, obras e palestras, conhecer o universo da artista.

Outra questão que percebemos foi que Tarsilinha conseguiu aglutinar diferentes elementos que acionam Tarsila do Amaral em um mesmo espaço, um *shopping center*, e um mesmo intervalo de tempo, durante o mês de setembro de 2015, quando a artista completava 129 anos de nascimento. Durante o período da exposição no *shopping*, além de ser possível ao público interagir com a mostra, assistir palestras e participar de lançamento de livro, havia a opção de se comprar produtos licenciados da marca Tarsila do Amaral.

Essa última informação foi confirmada ao consultar a *timeline* no *Facebook* das empresas que mantinham produtos à venda naquele momento. Verificamos, então, que Teca Produtos de Papelaria, no dia da abertura da exposição, 27.08.2015, postava uma imagem da vitrine de uma papelaria do *shopping* com seus produtos da linha Tarsila e os dizeres: “quem visitar a exposição ‘Universo de Tarsila’ no *shopping* Pátio Higienópolis Oficial vai encontrar ali pertinho os produtos TECA na Papel Magia!” (TECA, 2015).

Podemos então dizer que Tarsilinha atuou nesse espaço-tempo como curadora, palestrante, autora de livro, empresária e sobrinha-neta da artista, explorando sempre o fato de ter convivido com a artista quando criança e sido muito querida por ela, além de ter o mesmo nome da tia-avó: “ter esse nome sempre me fez sentir especial e me fazia ter uma ligação forte com ela” (AMARAL, 2015:7), relatou em seu último livro. A ligação afetiva que Tarsilinha buscava promover entre ela e a tia-avó, a nosso ver, também seria uma forma de legitimar os seus projetos envolvendo o legado da artista.

Analisando o fenômeno de reapropriação do legado de Tarsila do Amaral nos últimos 20 anos (MURAL 5, QUADRO 1), percebemos claramente o movimento das artes expandindo-se para fora dos museus em reapropriações diversas, desde as elaboradas com o objetivo de apresentar quem foi Tarsila e o que ela fez (exposições, catálogos, livros, documentário, peça de teatro, *website* e rede social) àquelas que exploraram comercialmente o legado em diversos produtos utilitários e decorativos (copos de requeijão, perfumes, joias, lápis de cor, sandálias, roupas, tecidos, acessórios de moda e

objetos diversos). Existiram ainda casos de produções que desenvolveram narrativas fictícias a partir de aspectos da vida e obra da artista (animação e espetáculo de dança).

As imagens e informações que formaram o Mural 5, Reapropriações do legado de Tarsila do Amaral (1995-2015), foram organizadas em uma linha do tempo na qual sinalizamos alguns marcos temporais que correspondem a datas comemorativas (nascimento e morte da artista, aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922 e do Manifesto Antropófago/Abaporu em 1928, Ano Brasil-França), à fundação da Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos e megaeventos esportivos (Copa das Confederações em 2013 e Copa do Mundo em 2014). A ideia foi de possibilitar uma síntese dos 20 anos em que Tarsila voltou à tona no presente.

Vimos que o aumento de grandes exposições, no Brasil, ao final do século XX, propiciou o contato, pelas lojinhas dos museus, com produtos que se reapropriavam do legado dos artistas. Pouco tempo depois, o evento Cotidiano/Arte (INSTITUTO, 1999), realizado em 1999, apresentava um levantamento dos primeiros produtos licenciados vendidos fora dos museus, em supermercados e lojas diversas.

Observamos, ainda, que antes do Catálogo *Raisonné* Tarsila ser finalizado, em 2008, apenas os perfumes Tarsila (2002) e Tarsila *Rouge* (2006) de O Boticário haviam sido produtos exclusivamente¹⁶⁹ dedicados à pintora, para além das exposições. E ainda que, após o Catálogo, várias produções culturais foram realizadas e produtos lançados no mercado. Fato que nos convence de que, assim como no caso de Portinari, há uma ligação entre organização do acervo do artista e a reapropriação de seu legado através de produtos para consumo. Destacamos também que os anos 2012 à 2014, em que o Brasil vivia uma grande projeção internacional devido aos megaeventos esportivos favoreceram os produtos que vendiam a cultura brasileira.

Na segunda década do século XXI, momento que estabelecemos para finalizar nosso rastreamento – em 2015 - obras de arte e objetos relacionados (originais ou réplicas) saem dos museus e participam como objetos de

¹⁶⁹ Produtos criados tendo a vida e obra de Tarsila do Amaral como referências exclusivas, diferente do caso dos copos de requeijão da Nestlé que se reapropriaram da obra de vários outros artistas modernistas (INSTITUTO, 2015).

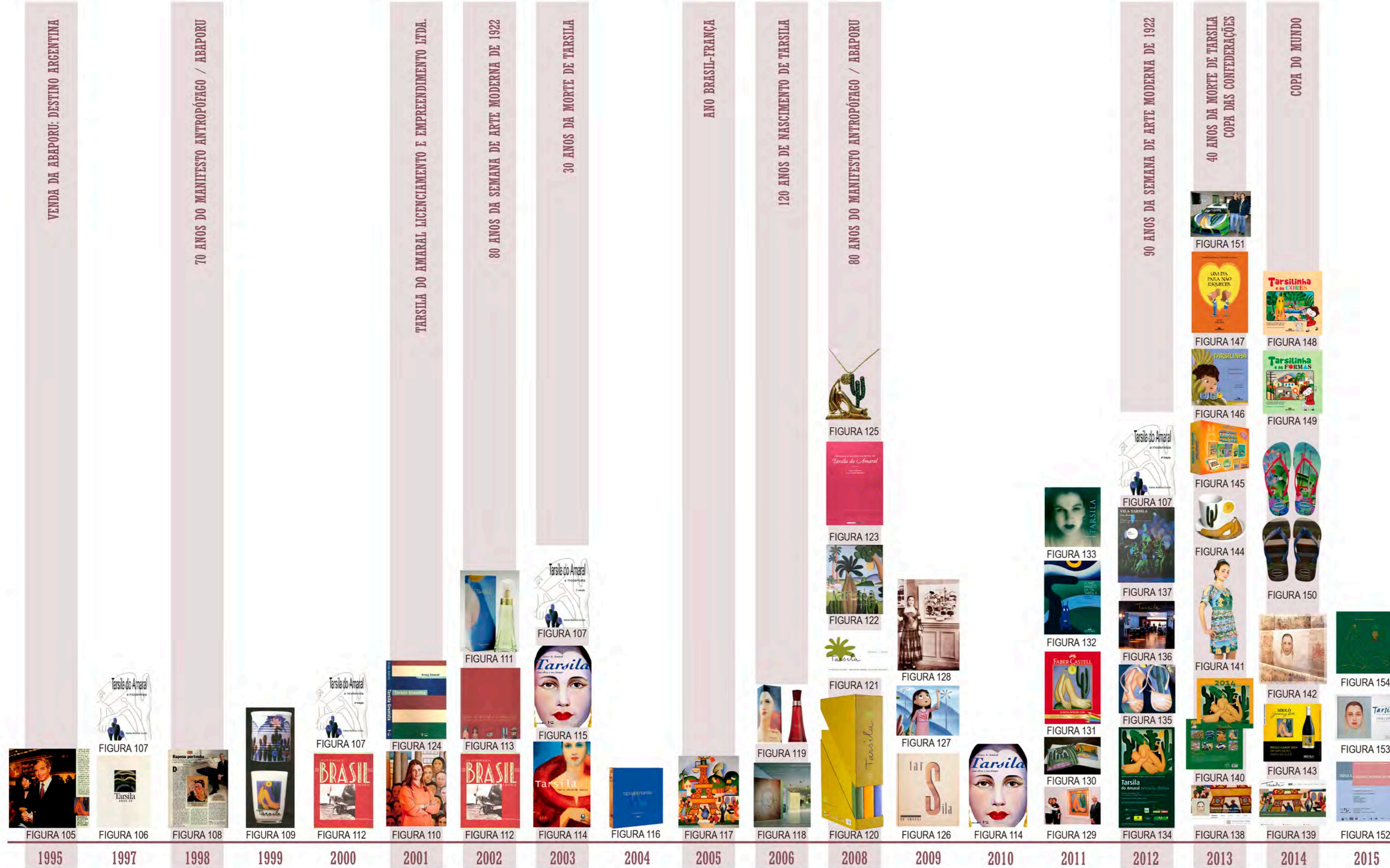
reapropriações em diversas práticas e representações culturais. O exemplo mais atual foi o deslocamento de peças do acervo particular da família de Tarsila do Amaral (VIDA, 2015) para a exposição montada em um *shopping* que agrupou diversas produções envolvendo o legado da artista.

Interpretamos todos estes exemplos apontados em nosso rastreamento, desde os copos de requeijão às iniciativas mais recentes, como práticas do fazer memória em um contexto de culturas híbridas (CANCLINI, 2013). Aqui não fizemos um juízo de valor se as iniciativas são ou não legítimas, se são ou não inferiores à obra de arte referenciada, discussão essa originária do pensamento desenvolvido pela Escola de Frankfurt, para o qual o que está por detrás disso tudo são manipulações e o interesse econômico: tal discussão não é o foco de nossa pesquisa.

O que abordamos converge com o que Canclini (2011) alertou para considerarmos as mercadorias que se reapropriam do legado do artista como produções que também dizem ao seu respeito. Em sua visão não devemos depreciá-las mas vê-las como possíveis formas de se aproximar do legado do artista. O nosso trabalho condiz, ainda, com os argumentos de Certeau (2005) sobre a arte não ser vista como algo à parte dos fluxos de sentidos que circulam em nossa sociedade e do passado não ser visto isolado do presente. Ao rastreamos as diversas formas de como o legado de Tarsila é articulado no presente, de acordo com este pensamento, há de se compreender que estamos lidando com visões do presente sobre outro tempo histórico.

Analisando esta questão também sob a perspectiva das práticas e representações culturais (CHARTIER, 2002a; 2002b), as pluralidades de apropriações do legado da artista, durante os anos investigados pela pesquisa (1995-2015) foram, sem dúvida, fundamentais para que elementos da vida e da obra de Tarsila, em seu tempo histórico, chegassem à atualidade. No entanto, estes elementos são reconvertidos¹⁷⁰ em diversas produções culturais como “recursos narrativos, metáforas e citações prestigiosas” (CANCLINI, 2013, p. XXXVI) para atender a interesses no presente.

¹⁷⁰ Termo utilizado por Canclini em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. (CANCLINI, 2013)



LEGENDA

- FIGURA 105:** Abaporu, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm.
Fonte: POR (1995)
- FIGURA 106:** Catálogo da Exposição “Tarsila: anos 20”, 1997.
Fonte: SALZSTEIN (1997)
- FIGURA 107:** Livro “Tarsila do Amaral: a modernista” de Nádya Gotlib. Editado em 1997, 2000, 2003, 2012.
Fonte: GOTLIB (2012).
- FIGURA 108:** Reportagem Veja 3.06.1998: “Raposa portenha: Brasil recebe a coleção de Constantini, o argentino bom de olho - e de marketing”
Fonte: PIMENTA (1998)
- FIGURA 109:** Coleção Copo de Requeijão e Lata de Leite Nestlé de Tarsila do Amaral, 1999.
Fonte: COTIDIANO/ARTE (1999)
- FIGURA 110:** Foto Tarsilinha do Amaral, sobrinha-neta e administradora da “Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento”, fundada em 2001
Fonte: ALMEIDA (2011).
- FIGURA 111:** Perfume “Tarsila” de O Boticário. Edição Limitada, 2002.
Fonte: PENKAL (2006)
- FIGURA 112:** Catálogo da Exposição “Brasil 1920-1950: De Antropofagia a Brasília” realizada em 2000/2001 em Valência, Espanha e 2002 em São Paulo.
Fonte: SCHWARTZ (2000)
- FIGURA 113:** Catálogo da Exposição “Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: Mito e Realidade do Modernismo Brasileiro”, 2002
Fonte: MILLIET (2002)
- FIGURA 114:** Peça de Teatro “Tarsila” encenada em 2003 e publicada no formato livro em 2004.
Fonte: AMARAL (2004a)
- FIGURA 115:** Livro “Tarsila: sua obra seu tempo” de Aracy Amaral. Editado em 1975, 1986, 2003, 2010.
Fonte: AMARAL (2010)
- FIGURA 116:** Livro “Tarsila por Tarsila”, publicado em 2003.
Fonte: AMARAL (2004b)
- FIGURA 117:** Carnaval em Madureira, 1924, óleo sobre tela, 76 x 63 cm. Uma das obras destaque da Exposição Tarsila do Amaral, pintora brasileira em Paris, 1923-1929
Fonte: BASE 7 (2008)
- FIGURA 118:** Foto da entrada da Exposição “Tarsila do Amaral na BM&F: percurso afetivo — 120 anos de nascimento” realizada na Bolsa de Mercadorias e Futuros em 2006.
Fonte: CULTARTE (2006)
- FIGURA 119:** Perfume “Tarsila Rouge” de O Boticário. Edição Limitada, 2006.
Fonte: PENKAL (2006)
- FIGURA 120:** Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral. Versão Impressa. 2008
Fonte: SARTUNI (2008)
- FIGURA 121:** Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral. Versão Online. 2008.
Fonte: BASE 7 (2008)
- FIGURA 122:** Catálogo “Tarsila Viajante / Viajera”. 2008.
Fonte: BARROS (2008)
- FIGURA 123:** Livro “Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral” de Laura Brandini. 2008.
Fonte: BRANDINI (2008)
- FIGURA 124:** Livro “Tarsila Cronista” de Aracy Amaral. 2001.
Fonte: AMARAL (2001a)
- FIGURA 125:** Joia Abaporu Poderoso/Ícone.
Fonte: DUARTE (2008)
- FIGURA 126:** Catálogo da Exposição “Tarsila do Amaral” na Fundación Juan March de Madri em parceria com a Base7.
Fonte: FUNDACIÓN (2009)
- FIGURA 127:** Animação Tarsilinha em desenvolvimento pela TV Pinguim, desde 2009.
Fonte: TV PINGUIM (2016)
- FIGURA 128:** Documentário sobre vida e obra de Tarsila aprovado pela Ancine.
Fonte: MELO (2009)
- FIGURA 129:** Tarsilinha e Dilma Rouseff na Exposição “Mulheres, Artistas, Brasileiras” em Brasília, 2011.
Fonte: TARSILA (2013b)
- FIGURA 130:** Catálogo “Tarsila e o Brasil dos Modernistas”, Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, 2011.
Fonte: BARROS (2011)
- FIGURA 131:** Estojo lápis de cor Faber Castell com Abaporu (1928)
Fonte: FABER-CASTELL (2011)
- FIGURA 132:** Livro “O Anel Mágico da Tia Tarsila” de Tarsilinha do Amaral, publicado em 2011.
Fonte: AMARAL (2011)
- FIGURA 133:** Livro “Tarsila: os melhores anos” de Maria Alice Milliet, publicado em 2011.
Fonte: MILLIET (2011)
- FIGURA 134:** Convite abertura exposição “Tarsila do Amaral – Percurso Afetivo”.
Fonte: TARSILA (2013c)
- FIGURA 135:** Sandália Havaiana modelo feminino, ano 2012, com estampa Abaporu (1928).
Fonte: HAVAIANOMAÍACOS (2012)
- FIGURA 136:** Entrada Restaurante Tarsila do Intercontinental SP.
Fonte: A ENGRENAGEM (2012)
- FIGURA 137:** Espetáculo Vila Tarsila no Catálogo do Palco Giratório.
Fonte: SESC (2012)
- FIGURA 138:** Tarsila do Amaral – Oficial. Página Facebook criada em 2013
Fonte: TARSILA (2013)
- FIGURA 139:** Site Oficial Tarsila nova versão criada em 2014.
Fonte: TARSILA (2014)
- FIGURA 140:** Calendário de Parede 2014 da Linha “Tarsila do Amaral”, Teca Produtos de Papelaria.
Fonte: TECA (2013)
- FIGURA 141:** Coleção “As férias de Tarsila do Amaral” do Estúdio Abelha.
Fonte: ESTÚDIO ABELHA (2013)
- FIGURA 142:** Coleção “Tarsila do Amaral” da JRJ Tecidos.
Fonte: JRJ (2014)
- FIGURA 143:** Vinho Tarsila Gamay 2014 da Miolo, com estampa Abaporu (1928).
Fonte: VINHO (2014)
- FIGURA 144:** Linha Tarsila do Amaral da Ponto SP
Fonte: PONTO SP (2013)
- FIGURA 145:** Coleção “Aprendendo pelo Mundo de Tarsila do Amaral” de Tarsilinha e Valéria Esmeraldo
Fonte: AMARAL; ESMERALDO (2013)
- FIGURA 146:** Livro “Tarsilinha” de Tarsilinha e Patrícia Secco publicado em 2014.
Fonte: SECCO; AMARAL (2013a)
- FIGURA 147:** Livro “Um dia para não esquecer” de Tarsilinha e Patrícia Secco, publicado em 2013.
Fonte: SECCO; AMARAL (2013b)
- FIGURA 148:** Livro “Tarsilinha e as cores” de Tarsilinha e Patrícia Secco, publicado em 2013.
Fonte: SECCO; AMARAL (2014a)
- FIGURA 149:** Livro “Tarsilinha e as formas” de Tarsilinha e Patrícia Secco publicado em 2014.
Fonte: SECCO; AMARAL (2014b)
- FIGURA 150:** Havaianas Edição especial Tarsila do Amaral, modelos feminino e masculino, ano 2014.
Fonte: HAVAIANOMAÍACOS (2014)
- FIGURA 151:** Piloto Marco Cozzi e Tarsilinha ao lado do Carro 23 com a obra Abaporu, no Campeonato Brasileiro de Turismo da categoria Stock Car em 2013.
Fonte: JOIAS (2013)
- FIGURA 152:** Exposição “Tarsila e mulheres modernas no Rio”, no Museu de Arte do Rio, mai. à set. 2015.
Fonte: TARSILA (2015)
- FIGURA 153:** Exposição “O Universo de Tarsila do Amaral” no Shopping Pátio Higienópolis, São Paulo, ago. a set. de 2015.
Fonte: UNIVERSO (2015)
- FIGURA 154:** Livro “Abaporu: uma obra de amor” de Tarsilinha do Amaral, publicado em 2015.
Fonte: AMARAL (2015)

QUADRO 1 - REAPROPRIAÇÕES DO LEGADO DE TARSILA DO AMARAL (1995 - 2015)

PRODUÇÕES	INÍCIO	TIPO	AUTOR/EXECUTOR	LOCALIZAÇÃO DA AÇÃO	OBSERVAÇÕES
Tarsila, anos 20	1997	Exposição	Curadoria Sônia Salzstein Consultoria Aracy Amaral	Galeria de Arte do Sesi, São Paulo	O Catálogo Raisonné associou 67 obras de Tarsila à exposição. Ver: www.base7.com.br/Tarsila
Tarsila do Amaral: a modernista	1997, 2000, 2003 e 2012	Livro	Nádia B. Gotlib / editora Senac	São Paulo / Nacional	1º Edição 1997, 2º Edição 2000, 3º Edição 2003, 4º Edição 2012
Mostra Coleção Constantini	1998	Exposição	Curadoria Marcelo Pacheco	MAM-SP e MAM-Rio	A mostra exibiu a tela Abaporu de Tarsila ao lado de importantes obras da arte moderna latino-americana
Copos de Requeijão e Latas de Leite Tarsila - Nestlé	1999	Produto Alimentício	MBA- Nestlé	Nacional	
Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento Ltda.	2001	Empresa	Tarsilinha do Amaral e herdeiros	São Paulo / Nacional	
Brasil 1920-1950: Da antropofagia a Brasília	2000-2001	Exposição	Curadoria geral de Jorge Schwartz. Curadoria artes visuais Annateresa Fabris.	Instituto Valenciano de Arte Moderna, Espanha Museu de Arte Brasileira da Faap em São Paulo	A mostra contou com a obra Abaporu. Ver obras associadas às exposições em www.base7.com.br/Tarsila
	2002				
Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti Mito e Realidade do Modernismo Brasileiro	2002	Exposição	Curadoria de Maria Alice Milliet Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo	O catálogo Raisonné associou 50 obras de Tarsila à exposição. Ver: www.base7.com.br/Tarsila
Tarsila	2002	Perfume	O Boticário	Nacional	Edição Limitada
Tarsila: sua obra e seu tempo	2003 e 2010	Livro	Aracy Amaral / editora 34	São Paulo / Nacional	1º Edição 1975, 2º Edição Especial 1986, 3º Edição 2003, 4º Edição 2010
Tarsila	2003	Espectáculo Teatral	Maria Adelaide Amaral	São Paulo / Nacional	A peça virou livro em 2004
Tarsila por Tarsila	2004	Livro	Tarsila do Amaral (Tarsilinha)	São Paulo / Nacional	
Tarsila do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923 - 1929 ¹	2005	Exposição	Maison de l' Amerique Latine, Paris, França. Curadores: Brigitte Hedel-Samson e Paulo Herkenhoff	Paris, França	
Tarsila do Amaral na BM&F: percurso afetivo - 120 de nascimento	2006	Exposição	Curadoria de Antônio Carlos Abdalla e organização da Bolsa de Mercadorias e Futuros	Espaço Cultural BM&F, São Paulo	O catálogo Raisonné associou 37 obras de Tarsila à exposição. Ver www.base7.com.br/Tarsila
Tarsila Rouge	2006	Perfume	O Boticário	Nacional	Lançado em comemoração ao 08 de maio - dia das mulheres Edição Limitada
Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral	2008	Catálogo - Livro	Base 7 / Pinacoteca do Estado de São Paulo. Coordenado por Regina Teixeira de Barros e consultoria de Aracy Amaral	São Paulo / Nacional	Disponibilizado em versão impressa, website e CD-ROM. Ver: www.base7.com.br/Tarsila

PRODUÇÕES	INÍCIO	TIPO	AUTOR/EXECUTOR	LOCALIZAÇÃO DA AÇÃO	OBSERVAÇÕES
Crônicas e outros escritos de Tarsila Amaral	2008	Livro	Laura Taddei Brandini/Editora Unicamp	São Paulo / Nacional	
Tarsila Viajante/Viajera	2008	Exposição	Curadoria de Regina Teixeira de Barros e consultoria de Aracy Amaral - Base 7	Pinacoteca do Estado de São Paulo Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires	A exposição reúne pela primeira vez três peças emblemáticas de Tarsila: A nega, Antropofagia e Abaporu, nas quais é possível enxergar uma proposta de construção da identidade brasileira
Jóias de Tarsila Colecionável	2008 a atual	Design de Jóias	Tarsilinha/Bealice Duarte	São Paulo	
Tarsila do Amaral	2009	Exposição	Fundación Juan March de Madrid em parceria com a Base7	Espanha	Primeira individual da artista na Espanha e a mais completa mostra da artista realizada na Europa.
Tarsilinha	2009/em andamento	Animação 3D	Tarsilinha / Tv Pinguim	São Paulo	O projeto é ganhador do edital do BNDES 2008
Tarsila do Brasil	2009/em andamento	Documentário	Tarsilinha / Direção Érico Rassi, Produção Spectrusgroup	São Paulo	Já havia sido noticiado em 2002 pela Folha de S. Paulo em 24/10/2002 a vontade em se fazer um filme sobre Tarsila: "Tarsila, o Olhar Antropofágico".
Mulheres Artistas Brasileiras	2011	Exposição	Dilma Rousseff	Palácio do Planalto/Brasília	Dilma fez questão da obra Abaporu na mostra.
Tarsila e o Brasil dos Modernistas	2011	Exposição	Curadoria Regina Teixeira de Barros, Casa Fiat de Cultura e Base 7	Casa Fiat de Cultura/Belo Horizonte	
Tarsila: Os melhores anos	2011	Livro	Maria Alice Milliet / M10	São Paulo	
O Anel Mágico da Tia Tarsila	2011	Livro	Tarsila do Amaral (sobrinha-neta) / Companhia das Letrinhas	São Paulo	
Tarsila Edição Especial Faber-Castell	2011/2012	Papelaria	Tarsilinha/Faber Castell	Nacional	Em comemoração aos 250 anos da Faber-Castell e dos 90 anos da Semana de Arte Moderna
Exposição Percurso Afetivo	2012	Exposição	CCBB - Rio de Janeiro Curadoria Antônio Carlos Abdalla e Tarsilinha do Amaral.	Rio de Janeiro	A primeira versão dessa exposição aconteceu em 2006 em SP no Espaço Cultural da Bolsa de Mercadorias e Futuros (BM&F)
Vila Tarsila	2012	Espectáculo de Dança	Miriam Druwe, Cia Druw	São Paulo	Em 2012 o Espetáculo participou do Circuito Nacional Palco Giratório do Sesc.
Restaurante Tarsila	2012	Restaurante	InterContinental São Paulo - Hotel	São Paulo	Reforma do restaurante inaugurado em 1996
Havaianas Tarsila do Amaral	2012 e 2014	Calçados	Havaianas	São Paulo / Nacional	
Página no Facebook Tarsila do Amaral - Oficial	2013 a atual	Internet	Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimentos Ltda	Nacional	

PRODUÇÕES	INÍCIO	TIPO	AUTOR/EXECUTOR	LOCALIZAÇÃO DA AÇÃO	OBSERVAÇÕES
Página no Facebook Tarsila do Amaral - Oficial	2013	Livro	Tarsila do Amaral e Valéria Porto, Editora Rideel	São Paulo / Nacional	A coleção pedagógica contém 5 volumes (1º ao 5º ano do ensino fundamental), 5 cartazes e 1 CD-ROM
Coleção Aprendendo pelo Mundo de Tarsila do Amaral	2013	Livro	Tarsila do Amaral e Valéria Porto, Editora Rideel	São Paulo / Nacional	
Tarsilinha	2013	Livro	Patrícia Secco e Tarsila do Amaral (sobrinha neta da pintora), Editora Melhoramentos	São Paulo / Nacional	
Um dia para não esquecer	2013	Livro	Patrícia Secco e Tarsila do Amaral (sobrinha neta da pintora), Editora Melhoramentos	São Paulo / Nacional	
Abaporu Stock Car	2013	Esporte-Automobilismo	Projeto Galeria de Arte mais rápida do Brasil - Curadoria Suzana Lobo e Luís Ferrari	Nacional	Campeonato Brasileiro de Turismo, nova categoria de acesso à Stock Car
Tarsila do Amaral - Teca		Papelaria	Teca Produtos de Papelaria	São Paulo / Nacional / Internet	
As férias de Tarsila do Amaral		Moda	Estúdio Abelha	São Paulo/ Internet	
Tarsila do Amaral - Ponto SP		Arte aplicada	Ponto SP	São Paulo/ Internet	
Tarsilinha e as formas	2014	Livro	Patrícia Secco e Tarsilinha do Amaral (sobrinha neta da pintora), Editora Melhoramentos	São Paulo / Nacional	
Tarsilinha e as cores	2014	Livro	Patrícia Secco e Tarsilinha do Amaral (sobrinha neta da pintora), Editora Melhoramentos	São Paulo / Nacional	
Site Oficial Tarsila do Amaral	2014	Internet	Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimentos Ltda	Nacional/ Internet	
Vinho Tarsila Miolo Gamay 2014	2014	Vinho	Miolo	Nacional/ Internet	
Tarsila e Tarsilinha da JRJ Tecidos Nacional	2014	Decoração	JRJ Tecidos Nacional	São Paulo/ Internet	
Tarsila e Mulheres Modernas no Rio	2015	Exposição	Curadoria Marcelo Campos, Nataraj Trinta e Paulo Herkenhoff, Museu de Arte do Rio (MAM-RJ)	Rio de Janeiro	
O universo de Tarsila Amaral	2015	Exposição	Tarsilinha	Shopping Pátio Higienópolis, São Paulo	
Abaporu, uma obra de amor	2015	Livro	Tarsilinha	São Paulo / Nacional	

3. TARSILA DO AMARAL COMO DISPOSITIVO DE MEMÓRIA NO SÉCULO XXI

Neste capítulo buscamos comprovar a tese de que reapropriações do legado de Tarsila do Amaral no século XXI, em produtos voltados para o consumo, compõem uma rede que funciona como um dispositivo de memória. Como vimos no capítulo anterior, existem várias formas de reconvocar Tarsila para o presente, seja por meio de exposições, livros ou produtos utilitários e decorativos. A rede formada por esses vários elementos é o que chamamos de dispositivo Tarsila do Amaral. E, pelo fato de ter como foco um legado construído em outro tempo histórico, essa rede se torna um dispositivo de memória, construindo diversas imagens da pintora que chegam até nós no presente.

Nesta última parte do trabalho, estudamos como se comportam os elementos da rede que se dirigem ao consumo. Entendemos que, por meio dos diversos tipos de produtos que se reapropriam do legado da artista, acessamos Tarsila do Amaral no presente, sendo que cada elemento do dispositivo não funciona de maneira isolada. Eles estão ligados uns aos outros, interferindo e alterando a forma de experienciar o seu legado. Isto é, acessando a rede a partir de cada elemento, visualizamos Tarsila do Amaral de um ângulo diferente.

Para analisar a obra da pintora como dispositivo de memória no século XXI, primeiro explicamos o que entendemos como dispositivo e em que situação ele se torna um dispositivo de memória. Não objetivamos uma discussão conceitual, no entanto, visamos mostrar ao leitor do que estamos falando ao usarmos o termo dispositivo de memória em nosso trabalho. Após essa delimitação conceitual, partimos para as análises dos produtos que movimentam o dispositivo de memória Tarsila do Amaral para, em seguida, analisarmos a sobreposição de tempos e espaços na construção da memória da artista no presente.

3.1 O que é um dispositivo de memória Tarsila da Amaral

O termo dispositivo nos foi apresentado por Giorgio Agamben (1942-) (AGAMBEN, 2009), em suas várias conotações, como sendo uma rede que envolve vários elementos heterogêneos. Agamben deixou evidente a importância do termo para Foucault, a partir da metade dos anos sessenta, em seus estudos sobre governabilidade, tendo como referência o conceito de positividade analisado por Jean Hyppolite, um exímio conhecedor da obra de Hegel (AGAMBEN, 2009).

Agamben (2009) nos elucidava que, na visão de Hyppolite, Hegel distinguia a relação humana com o divino entre religião natural e religião positiva. A primeira seria uma “imediate e geral relação da razão humana com o divino” (AGAMBEN, 2009, p. 30) e a segunda seria uma relação histórica, de acordo com “o conjunto das crenças, das regras e dos ritos que em uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior” (AGAMBEN, 2009, p. 30-31). Dessa forma, Hegel associava o termo positividade ao elemento histórico “com toda a sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas de crenças e dos sentimentos” (AGAMBEN, 2009, p. 32).

Foucault, ao utilizar o termo positividade, estava interessado em discutir a relação “entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder”. (AGAMBEN, 2009, p. 32). Foucault objetivava investigar como as positivities (que mais tarde passou a chamar de dispositivos) atuam como mecanismos presentes nos jogos de poder, entendendo positividade (dispositivo) não como um mecanismo específico, mas como “a rede (*le reseau*) que se estabelece entre estes elementos” (AGAMBEN, 2009, p. 34).

Agamben (2009) interpretou essa visão abrangente de Foucault sobre dispositivo como “um conjunto de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato”

(AGAMBEN, 2009, p. 34). Buscando ainda uma aplicação mais antiga que dos filósofos modernos, Agambem (2009) pesquisou o entendimento de dispositivo utilizado pela Igreja nos primeiros séculos de sua história.

Entre o segundo e sexto século de nossa era, de acordo com o filósofo, a Igreja utilizou o termo *oikonomia*, que em grego significa administração da casa ou simplesmente gestão, para explicar a trindade cristã: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. No intuito de evitar o entendimento da trindade como vários deuses, a Igreja explicou que eram necessárias essas três figuras para administrar o mundo que o Deus único criou. A *oikonomia* seria, então, a economia divina conferida a Cristo, dotada de um

conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens (AGAMBEN, 2009, p.39).

Para Agambem (2009), o termo *oikonomia (dispositio)*¹⁷¹ utilizado pela igreja, de alguma forma persiste nas demais interpretações modernas. Entretanto, o filósofo ampliou ainda mais esta concepção, apontando dispositivo como

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (AGAMBEN, 2009, p.40).

Para o autor, um mesmo indivíduo, dependendo da relação que estabelece com o dispositivo, pode se comportar como um sujeito diferente como, por exemplo, “o usuário de telefones celulares, o navegador da internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc” (AGAMBEN, 2009, p. 41). No entanto, a grande proliferação de dispositivos na contemporaneidade, em sua visão, dificulta a subjetivação consistente, capaz de atuar na transformação do indivíduo, podendo retirar o homem da sua experiência com o mundo e aprisioná-lo em ambientes separados. Agambem (2009) propõe, para romper com esta dinâmica de separação do mundo em

¹⁷¹ Os padres latinos traduziram o termo grego *oikonomia* como *dispositio* (AGAMBEN, 2009).

cápsulas, contradispositivos¹⁷² como mecanismos de profanação daquilo que os dispositivos retiraram do uso comum dos homens.

O problema da profanação dos dispositivos - isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado de si - é, por isso, tanto mais urgente. Ele não se deixará pôr corretamente se aqueles que se encarregarem disto não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação não menos que sobre os dispositivos, para levá-los a luz daquele In governável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política (AGAMBEN, 2009, p.50-51).

Agamben nos propõe dispositivos profanos para promover o encontro dos seres vivos com as coisas e pessoas, em uma relação palpável em que os processos de subjetivações ocorram de forma a modificar a relação dos indivíduos com o mundo. Neste ponto, a *oikonomia* da Igreja, os dispositivos de Hegel, Hyppolite, Foucault e a leitura de Agamben aproximam-se, uma vez que o dispositivo só realmente funciona, como tal, se houver comunicação entre as partes envolvidas em um processo dinâmico, de modificação dos indivíduos e das próprias partes envolvidas.

Após o entendimento de dispositivo por Agamben (2009), tornou-se mais clara a interpretação de outros textos que falam deste mecanismo de administração dos vivos. Mesmo não usando diretamente o termo dispositivo, a rede de elementos heterogêneos que interfere na conduta humana, em nossa visão, pode ser interpretada como tal.

Neste viés, enxergamos a partilha do sensível de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2005) como uma das análises possíveis dos mecanismos que movimentam essa rede (dispositivo) quando nela estão envolvidas maneiras de se fazer arte. Rancière (2005) introduz o assunto apresentando o duplo significado do que seria partilha: participação de algo em comum e a divisão deste comum em partes. Isso é, neste comum há elementos que unem as partes e outros que as segregam. Segundo o autor:

¹⁷² De acordo com Agamben (2009) os dispositivos podem ser de sacrifício ou de profanação. Os primeiros retiram as coisas, lugares, animais e pessoas do uso comum e os conduzem a esferas separadas, colocando-as em um universo sagrado e divino. Já os segundos restituem o que foi separado ao uso comum.

Essa repartição de partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Percebemos que a partilha do sensível que Rancière (2005) apresenta acontece em várias instâncias. Podemos eleger de sua abordagem, que tem como referência Platão, três dimensões principais. A primeira seria a delimitação do que está em jogo: define-se o que se vê e quem pode dizer sobre o que é visto. A segunda dimensão seria das práticas artísticas, que define as maneiras de se fazer, de relacionar as partes envolvidas que influenciam nas formas de visibilidades da arte. Já na terceira dimensão seriam definidas as distâncias entre a arte, o ambiente que ocupa e o público que a recebe.

Definir quem pode participar do comum, o recorte temporal e espacial que determina a partilha, o que e quem tem competência para ver e dizer sobre o que é visto, qualificando os espaços e tempos na experiência do comum é, segundo este autor, uma forma de política, pois para ele existe: “[...] na base da política uma ‘estética’ que não tem nada a ver com a estetização da política própria à era das massas’ [...]” (RANCIÈRE, 2005, p.16). A estética a que o autor se refere seria justamente os critérios e as maneiras de fazer as partilhas do sensível e que também configuram uma ação política. Neste ponto, Walter Benjamin (BENJAMIN, 1994) antecipou, ainda no séc. XX, as possibilidades de, com a reprodutibilidade técnica, a função social da arte ampliar-se para além de sua atribuição como obra de arte, passando a fundar-se na práxis política.

Assim, a estética, no sentido proposto por Rancière (2005), seria a parte gerencial do dispositivo, definindo os critérios para escolha de tempos, espaços, tipos de atividades e profissionais envolvidos que, por sua vez, determinam as maneiras de fazer arte, incluindo aí as formas de visibilidade, o lugar que ocupam no comum e o que fazem neste lugar com relação ao comum e às partes. Em outras palavras, o regime estético de distribuição de critérios e lugares que a arte ocupa no comum estrutura “[...] a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de

inscrição do sentido na comunidade” (RANCIÈRE, 2005, p.18), isto é, como fazem política.

Aproximando as propostas de Agamben (2009) e Rancière (2005), a política seria responsável por movimentar o dispositivo, afetando a escolha dos elementos que irão participar deste comum profano e quais serão separados em sacrifício, sendo esse processo dinâmico, à medida que entram e saem novos elementos nesta rede.

Esclarecida a ideia de dispositivo como uma rede, necessitamos explicar quando esse dispositivo se comporta como dispositivo de memória. Philippe Dubois (DUBOIS, 2006) utilizou este termo para explicar o processo de captura e formação de imagens por meio da fotografia. Em *O ato fotográfico*, Dubois (2006) ressalta a fotografia como um mecanismo que consegue guardar a imagem de um referente que não mais está presente. Esse seria um princípio de distância da fotografia, já que, por mais próximos que estejamos dessa imagem, ainda assim, estaremos sempre distantes do momento em que ela foi capturada pelo aparelho fotográfico. Aquele momento não volta mais.

Dubois (2006) nos mostra que a fotografia, como dispositivo, processa-se fundamentalmente na ordenação e escolha das imagens que se deseja revelar, ficando sempre outras imagens sem se tornarem visíveis.¹⁷³ Este processo entre a captura de uma imagem pela máquina até a sua revelação é o que Dubois (2006) chamou de dispositivo de memória. O autor ainda nos lembra que Freud comparou a memória humana a um aparelho que teria como mecanismo algo semelhante ao que acontece com a fotografia.¹⁷⁴

Neste sentido, dispositivo de memória seria um mecanismo de traduzir em imagens positivas, evidentes, aquilo que se deseja lembrar no âmbito de

¹⁷³ Segundo o autor, as escolhas se processam em diferentes momentos do ato fotográfico. Primeiramente, quando definimos um ângulo desejado para a captura da imagem, abrindo o obturador da máquina fotográfica para a luz entrar pela lente na “caixa preta” do equipamento e registrando uma imagem em um filme fotográfico que permanece ainda latente, não visível. Depois, quando escolhemos quais imagens irão passar por processo químico para se tornar um negativo, tornando-se semivisíveis, não evidenciando com clareza o que foi visto. Por fim, quando escolhemos as imagens a serem reveladas por meio de novo processo químico que irão representar aquilo que se fotografou.

¹⁷⁴ Para Freud, em analogia ao mecanismo fotográfico, a imagem latente seria tudo aquilo que foi registrado pelo nosso cérebro, mas que ainda não foi percebido, isto é, ficou registrado no nosso inconsciente. A imagem em negativo seria aquela que se encontra no nosso pré-consciente, que sabemos que existe, mas não conseguimos identificá-la com clareza. Já a imagem positiva, revelada, seria aquela no nosso consciente, que se apresenta luminosa e evidente.

um universo de imagens, que de alguma forma foram registradas e permaneciam disponíveis, mesmo que não visíveis (latentes) ou semi-visíveis (em negativo). No caso da fotografia, o fotógrafo foi o agente principal no acionamento do dispositivo que contou com a interferência de vários outros elementos (o ambiente fotografado, o tipo de luz, a máquina utilizada, o processo de revelação e impressão da foto), sendo a escolha da imagem final revelada o produto gerado por esse dispositivo.

Outra abordagem de dispositivo de memória que utilizou a comparação com o processo fotográfico foi o estudo de cartografias urbanas por Silva *et al* (2008), neste caso, com base na obra de Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta* (FLUSSER, 2011). Novamente, a comparação se deu pelo mecanismo do registro fotográfico possuir uma parte visível e controlável pelo operador (os *inputs* e *outputs*) e outra não visível, que ocorre dentro de uma caixa preta, inerente à natureza do equipamento com programação interna inacessível ou incompreensível pelos seus usuários:

Cada registro se torna, portanto, um ponto de vista da realidade sensível. Uma consequência de tal fenômeno é a impossibilidade de realização de toda e qualquer intenção do usuário – esta está limitada pela potência do programa (SILVA *et al*, 2008, p.5).

Na visão de Silva *et al* (2008), uma metodologia possível para narrar o espaço urbano contemporâneo seria utilizar a cartografia urbana como dispositivo de memória, isto é, como uma forma de selecionar, organizar e representar aquilo que desejamos lembrar, sendo que algumas possibilidades permanecem latentes. Para isto, a cartografia deveria se comportar como uma fotografia que não esgota todas as possibilidades de representação da realidade vivida.

Denominamos de dispositivos de memória ferramentas que nos ajudam a lembrar. Para tanto, nos apropriamos dos mecanismos de funcionamento da memória humana, que é lacunar e realiza seu trabalho por meio da tentativa de conexão dos fragmentos de tempo nela presentes. Não se tratou de uma tentativa de fixação da totalidade de uma memória em um suporte físico. O dispositivo de memória que nos interessa é aquele que não elimina a atividade daquele que o acessa, mas, pelo contrário, estimula o funcionamento da memória do observador por meio da disponibilização de fragmentos da história da cidade. Cabe ao indivíduo que utiliza nossos mapas complementar o que falta, por meio da atividade de

sua própria memória e imaginação. Nossa cartografia configura-se, portanto, através de mecanismos de rememoração coletiva, promovendo, desta forma, a narração do espaço urbano (SILVA *et al*, 2008, p.3).

Silva *et al* (2008) deixa ainda evidente, que a cartografia urbana funciona como dispositivo de memória somente se ela estiver envolvida em um processo dinâmico que não busca cristalizar imagens em um arquivo estático. As multiplicidades de tempos e espaços superpostos nas cidades oferecem uma gama imensa de abordagens e maneiras de representar o tecido urbano e seus diversos usos e apropriações.

Ao mesmo tempo em que o lugar urbano está no presente por completo ele também é composto por muitos tempos, ou seja, se apropria dos tempos/espaços antigos segundo novas normas. Mas o sentido social associado a ele nunca é levado a cabo de forma idêntica e se refere sempre a uma prática presente. Isso significa que não se pode estudar a cidade como algo inerte, coisificado para sempre pela ciência (SILVA *et al*, 2008, p.7).

Dubois (2006) utiliza o termo palimpsesto para falar desta superposição de tempos e espaços no processo de rememoração que liga o presente ao passado. Ancorado nos estudos de Freud, ele retoma a metáfora de Roma, cidade que possui um acúmulo de camadas históricas: “os tempos da história sobrepostos num mesmo e único lugar, mas sempre sob forma de fragmentos, mais ou menos destruídos, estragados, incompletos, Roma como um farrapo eclodido da História” (DUBOIS, 2006, p.319).

Silva *et al* (2008) ainda complementa observando que qualquer cidade não é absolutamente sincrônica. Apesar de a vivenciarmos no presente, as cronologias do que se passa em suas diversas ambiências são diferentes. Os tempos e espaços na conformação de seu tecido urbano, das políticas de planificação urbana, social e econômica, das relações sociais são divergentes, havendo sempre uma comunicação entre passado, presente e uma expectativa de futuro. Estes autores apoiaram-se em Koselleck (2006)¹⁷⁵ para argumentar

¹⁷⁵ O estudo de Koselleck (2006) nos apresenta duas categorias históricas: espaço de experiência e horizonte de expectativas, que substituem respectivamente espaço e tempo, pois. Nesta visão, as recordações estariam relacionadas com as experiências vividas até o momento, sendo um passado atual e as esperanças com as expectativas que temos hoje do porvir, isto é um futuro presente. Entretanto, espaço de experiência e horizonte de expectativa como categorias históricas não são construídos isoladamente, fazem parte de experiências e

a existência de amplas possibilidades de escritura para o presente histórico: “o presente contém e constrói a experiência passada e as expectativas futuras” (SILVA *et al*, 2008, p.7-8).

Por isso, reafirmamos que espaços e tempos contemporâneos são categorias importantes na partilha deste comum sempre em construção no presente, pois estabelecem elos com o que pode ser lembrado e projetado. Os dispositivos de memória seriam, então, este mecanismo dinâmico em rede que lida com elementos (objetos, instituições, pessoas e interesses) e tempos heterogêneos que de alguma forma integram-se em pontos comuns de interseção. Esse processo de obter participação no comum acontece permeado de disputas entre as partes que constantemente modificam a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005).

Massey (2008) contribui para entender como as temporalidades e espacialidades interagem e conformam o nosso viver juntos que inevitavelmente é repleto de conflitos e está sempre sendo (re) construído:

Essa é uma temporalidade que não é linear nem singular, nem preconcebida, mas integrante do espacial. É uma política que presta atenção ao fato de que entidades e identidades (sejam lugares, clientelas políticas ou montanhas) são produzidas, coletivamente, através de práticas que formam relações, e são essas práticas e relações que a política deve focalizar. Mas isto também significa insistir no espaço como uma esfera de relações, da multiplicidade contemporânea e, como sempre, em construção (MASSEY, 2008, p.212).

Olhando por este enfoque, percebemos que espacialidades são constantemente produzidas pelas relações estabelecidas por humanos e não humanos e que as temporalidades são parte integrante desta produção. Segundo Massey (2008) a ação política envolveria negociações e conflitos entre as partes na constante busca por um nós delimitado, mas ainda assim heterogêneo, antagônico e por isto sempre instável.

Um exemplo trazido pela autora foi a apropriação pela entidade responsável pela imigração estrangeira, em Hamburgo, da imagem de uma rocha que foi empurrada para esta região há milhares de anos. A rocha, um

expectativas compartilhadas, quando as pessoais e as alheias constituem um comum estabelecendo relações que hoje tendem, segundo Santos (2005), cada vez mais, a tornarem-se verticais, isto é, transnacionalizadas.

elemento não humano, foi colocada em um pôster promocional como portal de entrada da cidade para mostrar que a mesma estava aberta a novos moradores de qualquer lugar do mundo, que poderiam fazer parte do viver juntos na cidade.

Por fim, não poderíamos deixar de ligar o mecanismo do dispositivo de memória à política da memória que Huyssen tratou em *Culturas do passado-presente* (HUYSSSEN, 2014). Como visto no capítulo anterior, desde o fim do século XX este autor tem estudado o constante apelo nas produções atuais por referências iconográficas ou sonoras do passado, sendo a escolha daquilo que se referencia uma ação política.

O texto de abertura do programa Milênio, de 20.02.2015, no qual se exibiu entrevista realizada com Huyssen, articula o pensamento do autor a uma abordagem não linear da história:

A história, às vezes, parece seguir uma linha marcada por pontos decisivos. [...] Mas, e se, em vez de uma linha, os pontos estivessem dentro de uma rede? E se, em vez de uma história linear, eles fossem produto e consequência de símbolos que influenciam e determinam os significados e as tensões do mundo em que vivemos? Essa releitura da história a partir da conexão dos pontos é o foco da política da memória, uma das áreas de estudo do [...] Andreas Huyssen (HUYSSSEN, 2015).¹⁷⁶

As possibilidades de nos conectarmos a diferentes pontos dessa rede simultaneamente, de acordo com Huyssen (2014), aumentaram com o uso comercial da internet, a partir de 1995. Vinte anos após, percebemos que, com as redes sociais, as facilidades de conexões tornaram-se ainda mais intensas, fazendo mais complexas as articulações entre espaços e tempos heterogêneos.

Silva (2015), tomando como ponto de partida as mobilizações populares nas ruas e na internet ocorridas em 2013, reflete sobre “os múltiplos pontos de vista e as tentativas de conformação de um ponto de vista único” (SILVA, 2015, p. 8) na era da comunicação digital. Como em Huyssen novamente uma visão da história dinâmica, politizada e em rede:

¹⁷⁶ Entrevista de Andreas Huyssen cedida a Jorge Pontual e exibida no programa Milênio da Globo News. Disponível em: <http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3937464/>. Acessado em: 16/07/15.

As várias possibilidades de 'montagem' do tempo presente e da memória como o tempo passado sempre têm validade política específica nas relações que estabelecemos com o poder. Suas politicalidades se encontram menos nas chaves de interpretação do passado do que em sua articulação com as relações de poder e lutas políticas que se dão no momento de sua enunciação [...]”(SILVA, 2015, p.9).

As *hashtags*, os eventos programados no *Facebook* e as transmissões ao vivo em vídeos pelas redes sociais, de acordo com a autora, são maneiras de articular vários elementos em torno de um ponto em comum, sendo que isso acontece a partir de uma vontade política. Esta nova forma de viver juntos, em que espaços e tempos se articulam, afeta as histórias escritas no presente, constantemente alteradas a partir de interseções que possibilitam novos pontos de vista.

Mas como seria, em nosso caso, o funcionamento do dispositivo de memória Tarsila do Amaral? Em analogia com o mecanismo fotográfico, o legado de Tarsila seria um acervo de imagens latentes - suas obras, escritos, depoimentos - que representam o que a artista construiu em vida. Este legado ocupa lugares no presente. Os originais de sua produção artística, por exemplo, estão nas mãos de diversos donos, sejam museus, instituições, colecionadores particulares, familiares ou até mesmo perdidos. Determinados momentos da vida da pintora foram ainda registrados na mídia de sua época, em jornais, televisão, revistas, catálogos de exposições, fotografias, livros, cartas, diários. Estes documentos, por sua vez, também estão guardados em diversos lugares, como museus e arquivos particulares.

Não há como negar, pelo olhar da história cultural, que todo este acervo de documentos escritos, iconográficos e audiovisuais produzidos por ela ou por terceiros entre o nascimento (1886) e a morte (1973) da artista são representações do tempo histórico de Tarsila do Amaral. No entanto, nem todos estes documentos encontram-se acessíveis para consulta pública. Aqueles que ficaram esquecidos ou inacessíveis, consideramo-los como imagens latentes e o dispositivo formado por estes elementos como de sacrifício, mantendo em esferas apartadas da sociedade os documentos que dizem sobre a vida e a obra de Tarsila.

Já o que foi catalogado ou estudado sobre o legado da artista e de algum modo disponibilizado para consulta, torna-se um acervo de imagens

semi-visíveis, acessível a um número maior de pessoas devido ao trabalho realizado por instituições e pessoas que se propuseram a reconvocar o tempo histórico de Tarsila. Apesar de representar vida e obra da artista, este acervo, mesmo sendo de acesso público, é organizado para atender um público específico, interessado em artes. Consideramos como parte deste acervo as produções culturais – exposições, catálogos, livros, peça de teatro, documentário e o catálogo *Raisonné* - que acionam a vida e obra de Tarsila do Amaral.

Por fim, as reapropriações do legado de Tarsila que se voltam para o consumo, apesar de terem como fim gerar lucro financeiro, formam um acervo de imagens que se reapropriam de fragmentos daquilo que a artista viveu e produziu em seu tempo histórico e os disponibiliza para um maior número de pessoas. Neste sentido, interpretamos os produtos que são vendidos no mercado como capazes de profanar a memória de Tarsila do Amaral, socializando seu legado a um grande público e expandindo sua figura e obra para além da esfera sagrada das grandes obras de arte que conquistaram um lugar nos museus e galerias.

A percepção da arte produzida por Tarsila do Amaral e de quem foi esta pintora, ao nosso ver, é fruto das práticas e representações¹⁷⁷ que se constroem a partir dos elementos, de tempos e espaços distintos, que envolvem o legado da artista. A cada novo elemento introduzido na rede, novas relações podem ser estabelecidas e novos pontos de vista são construídos para se ver e perceber Tarsila do Amaral. A este mecanismo dinâmico de espaços e tempos que envolvem o legado da artista chamamos de dispositivo de memória Tarsila do Amaral.

Assim como a fotografia revelada apresenta-se como um resultado possível daquilo que foi registrado pela câmera, o produto que se reapropria do legado de Tarsila torna-se uma forma possível de se aproximar dos elementos da vida e obra da pintora que foram registrados em algum suporte, mas que permaneciam em seu estado semi-visível. Pelo rastreamento dos produtos comerciais feito em nossa pesquisa, percebemos que cada um revela o legado de Tarsila de forma diferente, mas com a mesma finalidade de agregar valor

¹⁷⁷ Ponto discutido no segundo capítulo da tese a partir dos estudos de Chartier (2002a; 2002b).

simbólico para atender os interesses de mercado. A memória, nestes casos, foi um valor utilizado para seduzir os consumidores e diferenciar o seu produto no mercado.

Ainda associando ao pensamento de Dubois (2006), o resultado alcançado a partir do ato fotográfico não é simplesmente uma foto,¹⁷⁸ pois implica a questão do sujeito em processo, seu ponto de vista e formas de representação. Por este motivo, vemos a necessidade de analisar, a partir de cada produto, como aconteceu o acionamento da memória do legado de Tarsila, avaliando como cada produto foi capaz de acionar a rede de elementos que, de alguma forma, vinculam-se ao legado de Tarsila do Amaral.

3.2 Produtos que movimentam o dispositivo de memória Tarsila do Amaral no séc. XXI

Como vimos, em Agamben (2009), um dispositivo é composto por um conjunto de elementos heterogêneos que possuem a capacidade de afetar a conduta dos seres viventes. E, ainda, que o dispositivo pode ser de profanação ou de sacrifício, se ele, respectivamente, promove ou segrega seus elementos do nosso convívio. Ou seja, quanto mais o dispositivo afeta a nossa vida mais profano ele se torna.

Novamente, frisamos que não estamos qualificando a memória construída pelos produtos comerciais, com boa ou má representação mas afirmando que estes elementos que levam a sua figura e a sua obra para os mercados são também responsáveis pela forma como enxergamos a pintora no presente. Estamos, neste sentido, discutindo as formas de partilha do sensível, como apresentada por Rancière (2005), ao percebermos que a instituição que gerencia os direitos autorais do legado artístico da pintora afeta substancialmente o que, onde, como e por quem são disponibilizados elementos que dizem sobre a vida e obra da artista.

Sabemos que Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento não é a única instituição capaz de definir os elementos participantes no dispositivo

¹⁷⁸ Dubois (2006) considerou o autorretrato fotográfico *Authorization* (1969) do artista canadense Michel Snow um acionamento da própria fotografia (DUBOIS, 2006). Para o autor, a imagem produzida pelo artista acionava o processo pelo qual a obra foi construída.

que atua na construção da memória da artista. A universidade, como instituição de ensino e pesquisa, que produz relevantes conhecimentos sobre a artista, em destaque a pesquisa de Aracy Amaral (AMARAL, 2010), bem como os museus e colecionadores proprietários de suas obras, não podem ser ignorados como atuantes na organização das partes envolvidas no dispositivo de memória. No entanto, no que tange aos produtos comerciais, a principal gerenciadora do dispositivo é aquela que detém os direitos autorais do legado artístico de Tarsila, já que é ela que autoriza as formas como podem ser comercializados os produtos que se apropriam do nome, imagem e obra da artista.

O Mural 6, Dispositivo das obras reapropriadas e empresas, foi construído com o objetivo de apresentar as empresas rastreadas¹⁷⁹ pela nossa pesquisa e quais obras¹⁸⁰ de Tarsila do Amaral foram reapropriadas na elaboração de produtos. Esse seria um ponto de vista do mecanismo que seleciona e organiza as imagens pertencentes ao acervo de obras catalogadas de Tarsila do Amaral, para torná-las visíveis por um público maior por meio de produtos comerciais.

Por meio do Mural conseguimos observar diversos aspectos. O primeiro deles, de caráter mais geral, é que a grande maioria das obras reapropriadas pelas empresas são coloridas, alegres, pertencentes ao período áureo da carreira da pintora, das fases Pau-Brasil e Antropofágica, com destaque para

¹⁷⁹ Foram dez empresas rastreadas: Nestlé, O Boticário, Joias de Tarsila Colecionável®, Faber Castell, Havaianas, Estúdio ABElha, Ponto SP, Teca Produtos de Papelaria, Miolo *Wine Group*, JRJ Tecidos. Apenas a Nestlé e Estúdio ABElha não produziram como licenciada de Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento. No primeiro caso, ainda não existia a empresa administradora do legado de Tarsila, no entanto, o produto foi licenciado pela MBA (Marcas Brasileiras Administradas). Já Estúdio ABElha elaborou produtos em que as obras de Tarsila foram desconstruídas, não configurando reproduções literais. Neste caso, a iniciativa nasceu da vontade da designer proprietária da empresa, não existindo a obrigatoriedade de se pagar direitos autorais para a administradora do legado de Tarsila.

¹⁸⁰ Foram 41 obras reapropriadas em produtos, dentre elas trinta e quatro pinturas e sete desenhos. As pinturas foram: Rio de Janeiro (1923), Caipirinha (1923), A Negra (1923), *Manteau Rouge* (1923), Autorretrato I (1924), A cuca (1924), Carnaval em Madureira (1924), Morro da Favela (1924), São Paulo (1924), São Paulo Gazo (1924), A feira I (1924), A feira II (1925), A gare (1925), Paisagem com Touro (1925), Romance (1925), O Pescador (1925), Palmeiras (1925), O Mamoeiro (1925), Capa do Livro Pau-Brasil (1925), Manacá (1927), Religião Brasileira I (1927), A Boneca (1928), Abaporu (1928), Urutu (1928), A Lua (1928), O Lago (1928), Distância (1928), Cartão Postal (1929), Sol Poente (1929), Antropofagia (1929), Idílio (1929), Paisagem com Ponte (1931), Operários (1933) e Religião Brasileira III (1964). Os desenhos foram: Panorama de São Paulo (1924), Vista do Vale do Anhangabaú (1925), Vilarejo com mamoeiro e crianças II (s.d.), Sede de fazenda com lavadeira e carro de boi (1940), Boiada (1948), Galinha Ciscando (1947) e A Moreninha (1952).

os anos de 1923, 1924, 1925, 1928 e 1929. As obras deste período, que compõem o mural, remetem a temáticas brasileiras em ambiente rural ou urbano, valorizando elementos tais como vegetação, geografia, animais, frutas, costumes religiosos, favela, carnaval, edificações, meios de transporte, fazendas, fantasias. Neste universo, notamos a centralidade que a obra *Apaboru* (1928) conquistou no dispositivo por ser a tela que mais foi reapropriada pelas empresas.¹⁸¹

Assim como apontado pelos críticos de arte do tempo histórico vivido pela artista,¹⁸² reafirmado pelo mercado da arte que lhe atribuiu alto valor econômico e pela importância que a tela adquiriu em exposições e livros de arte infantil,¹⁸³ a obra *Abaporu* (1928) conquistou um lugar de destaque na rede dos produtos comercializados pelas empresas rastreadas. Isto demonstra que tais empresas preferiram investir em uma obra já consolidada no imaginário coletivo e que continua sendo, na atualidade, a mais conhecida tela da pintora.

Outro ponto notado no Mural 6 foi a escolha, por um grande número de empresas,¹⁸⁴ da tela *A Cuca* (1924). Esta obra, como constatado nas análises dos produtos que se seguem neste capítulo, tornou-se uma das mais requisitadas pela presença da figura misteriosa da *Cuca* e de bichos e vegetação com cores e formas que despertam a imaginação dos consumidores. Além de ser uma obra de um ano importante na carreira da pintora, 1924, no qual Tarsila pintou diversas telas que evidenciavam o aprendizado em Paris e seu desejo de representar o nosso país, *A Cuca* (1924) apontava a vontade da artista de inventar bichos misteriosos, o que se tornou frequente em obras antropofágicas, desenvolvidas após 1928. *Cartão Postal* (1929), já nesta fase da pintora, com cores e formas bem semelhantes à *Cuca* (1924), foi outra figura bem requisitada pelas empresas, juntamente com *Manacá* (1927) e *A Boneca* (1928)¹⁸⁵.

¹⁸¹ A obra *Abaporu* (1928) foi reapropriada por nove das dez empresas rastreadas. Apenas O Boticário não investiu na visualidade de *Abaporu*.

¹⁸² Fato que pode ser constatado no primeiro capítulo da tese.

¹⁸³ Fato que pode ser constatado no segundo capítulo da tese.

¹⁸⁴ Seis das dez empresas rastreadas reapropriaram a tela *A Cuca* (1924) em seus produtos.

¹⁸⁵ *Cartão Postal* (1929), *Manacá* (1927) e *A Boneca* (1928) foram reapropriadas por quadro das dez empresas rastreadas.

Operários (1933), um dos poucos quadros de temática social pintados por Tarsila, foi também uma das telas com boa aceitação pelas empresas.¹⁸⁶ A obra evidenciava a diversidade étnica dos trabalhadores brasileiros nos diversos rostos em destaque na imagem. No entanto, outra importante obra deste período, Segunda Classe (1933), não foi requisitada nenhuma vez pelas empresas. Apesar de ambas terem tons escuros e retratarem um período de crise econômica e social, Segunda Classe possui uma atmosfera mais triste, mostrando uma família de trabalhadores e suas crianças famintas. Talvez este aspecto sombrio e cruel não tenha atraído as empresas a investirem na obra em questão.

O interesse das empresas pela imagem da própria pintora foi outro ponto que ficou evidente no Mural 6. Dois autorretratos,¹⁸⁷ *Manteau Rouge* (1923) e *Autorretrato I* (1924) foram explorados em diversos produtos, indicando-nos que a Tarsila carregava consigo características que hoje são valorizadas a ponto de serem exploradas comercialmente.

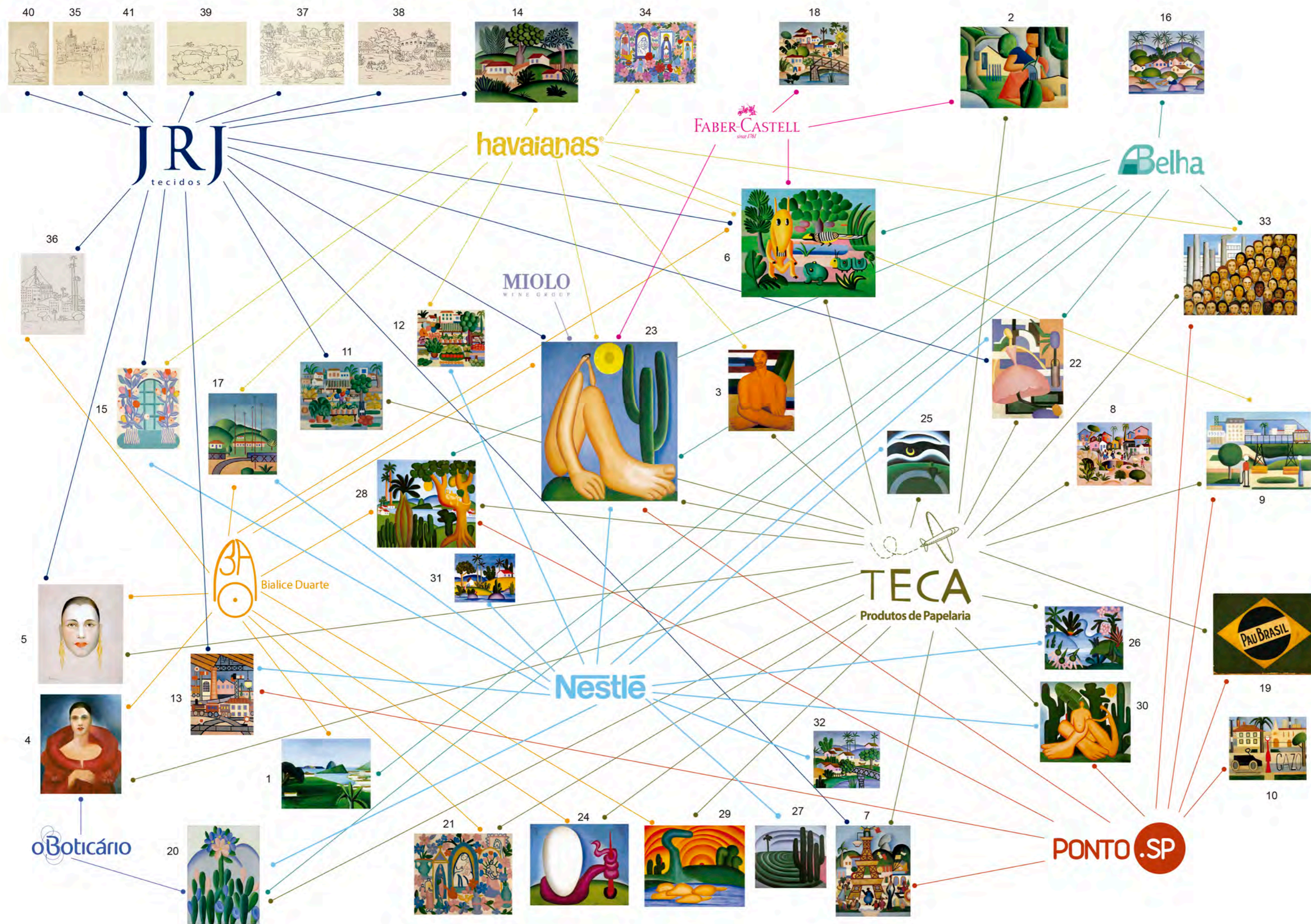
Após estas primeiras observações, de caráter mais geral, passamos para as análises dos produtos desenvolvidos pelas empresas rastreadas, partindo da recomendação de Chartier (2002b) de tomar os objetos como frutos de práticas e representações e, mais especificamente para o nosso caso, decorrentes de pluralidades de apropriações do legado de Tarsila. No entanto, sem perdemos a noção que estes produtos, suas práticas e representações, formam dispositivos que visam obter lucro a partir da reapropriação do legado de Tarsila do Amaral e atuam na permanente (re)construção de sua memória.

O principal banco de dados utilizado para a análise dos produtos foi a *internet*. Os blogs, *sites* e redes sociais que divulgaram os produtos forneceram importantes dados para a pesquisa. Como o estudo aconteceu durante o lançamento de muitos desses produtos, conseguimos ter acesso ao *site* das empresas no momento em que os mesmos eram anunciados. Em muitos casos, tivemos a preocupação de armazenar informações e imagens dos produtos. No entanto, em outros deixamos de fazer *print screen* da página do *website*. Dessa forma, a veracidade da documentação poderia ser questionada.

¹⁸⁶ A tela *Operários*(1933)foi reapropriada por quadro das dez empresas rastreadas.

¹⁸⁷ Cada autorretrato foi reapropriado por três empresas.

A solução encontrada para compensar esta falta de documentação foi complementar a busca feita nos *websites* das empresas com os dados colhidos em suas páginas oficiais nas redes sociais, principalmente *facebook* e *instagram*. Com isso, percebeu-se uma vantagem das redes sociais com relação aos *websites*. A existência de uma *timeline* que organiza os dados postados em uma linha cronológica, o que possibilitou-nos voltar às postagens feitas durante o lançamento do produto e resgatar textos e imagens que não mais se encontravam disponíveis nos *sites* das empresas, já atualizados com outros lançamentos. A documentação utilizada nas análises, disposta em murais, formam redes de elementos visuais e textuais que estabelecem ligação entre o legado de Tarsila e sua demanda, entre os anos de 1995 e 2015, para agregar valor simbólico e afetivo aos produtos comerciais.



LEGENDA

PINTURAS:

- Rio de Janeiro (1923)
- Caipirinha (1923)
- A Negra (1923)
- Manteau Rouge (1923)
- Autorretrato I (1924)
- A cuca (1924)
- Carnaval em Madureira (1924)
- Morro da Favela (1924)
- São Paulo (1924)
- São Paulo Gazo (1924)
- A feira I (1924)
- A feira II (1925)
- A gare (1925)
- Paisagem com Touro (1925)
- Romance (1925)
- O Pescador (1925)
- Palmeiras (1925)
- O Mamoeiro (1925)
- Capa do Livro Pau-Brasil (1925)
- Manacá (1927)
- Religião Brasileira I (1927)
- A Boneca (1928)
- Abaporu (1928)
- Urutu (1928)
- A Lua (1928)
- O Lago (1928)
- Distância (1928)
- Cartão Postal (1929)
- Sol Poente (1929)
- Antropofagia (1929)
- Idílio (1929)
- Paisagem com Ponte (1931)
- Operários (1933)
- Religião Brasileira III (1964)

DESENHOS:

- Panorama de São Paulo (1924)
- Vista do Vale do Anhangabaú (1925)
- Vilarejo com mamoeiro e crianças II (s.d.)
- Sede de fazenda com lavadeira e carro de boi (1940)
- Boiada (1948)
- Galinha Ciscando (1947)
- A Moreninha (1952)

FONTE: Base 7 (2008)

3.2.1 Copo de Requeijão e Lata de leite Nestlé (1999)

A coleção de copos de requeijão *light* Tarsila, da Série Artistas Brasileiros, da Nestlé, lançada no final da década de 1990, foi o primeiro produto amplamente comercializado que se reapropriou do legado de Tarsila do Amaral. Esta coleção compôs a exposição *Paratodos* do evento Cotidiano/Arte: consumo, realizado em 1999, e foi documentada pelo catálogo produzido pelo Instituto Itaú Cultural (INSTITUTO, 1999) (FIG. 156).

Os copos de requeijão foram licenciados pela MBA¹⁸⁸ (INSTITUTO, 1999) e reproduziram obras de artistas brasileiros famosos. Em 2001, a iniciativa da Nestlé foi publicada na EmbalagemMarca, revista especializada no setor de embalagens e marcas (PAIXÃO, 2001), na qual se afirmava que o objetivo da decoração dos copos era ampliar o público consumidor. Segundo a reportagem, a linha *light*, voltada para crianças e mulheres, reproduzia obras de arte brasileiras. Já a linha comum, destinada a homens e crianças, estampava escudos de times de futebol (FIG. 157).

A decoração da versão *light* é mais que uma estratégia de marketing, é um projeto cultural', considera Oduvaldo Viana. 'Muitas pessoas não tem disponibilidade para visitar museus. Essa é uma forma de brindá-las e de divulgar a cultura brasileira' (PAIXÃO, 2001, p.23).

A reapropriação das obras de arte acontecia pela aplicação direta da imagem da pintura no copo. Não havia interferências na obra dos artistas, sendo a proposta de colecionar os objetos com arte aplicada o diferencial desta prática comercial. No ano de 2001, de acordo com a EmbalagemMarca (PAIXÃO, 2001), o artista escolhido foi Alfredo Volpi (1896-1988), sucedendo cronologicamente, a Aldemir Martins (1922-2006), em 2000, Tarsila do Amaral (1886-1973), em 1999, e Portinari (1903-1962), em 1998.

¹⁸⁸ MBA foi a primeira empresa criada no intuito de profissionalizar o licenciamento de obras de arte no Brasil (INSTITUTO, 1999). Nessa época não existia ainda a Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento para gerenciar especificamente os negócios que envolviam o nome, imagem e a obra da artista.

Um *blog* (BANDONI, 2007)¹⁸⁹ elaborado em 2007 para colher dados para trabalho de mestrado, apresentou ainda a obra de Rubens Caribé (1911-1997) como tema para os copos de requeijão (FIG.158). No entanto, não conseguimos localizar a data de sua comercialização, supondo ser em 2002, ano seguinte aos copos estampados por obras de Volpi.

Na série da Nestlé, Tarsila participava de um grupo de artistas modernos valorizados por suas obras e escolhidos para estampar os produtos. Neste caso, não encontramos preocupação em informar o consumidor quem eram os artistas que haviam pintado tais quadros, mas apenas a vontade de utilizar a imagem das obras para agregar valor simbólico aos produtos e com isso diferenciá-los no mercado.

Passados mais de quinze anos do lançamento da coleção da Nestlé, alguns exemplares dos copos decorados com reproduções de obras de Tarsila e Volpi encontravam-se à venda até o final de 2015, pelo *site* Mercado Livre. Um produto comum, barato, disponibilizado nas prateleiras de supermercados no final da década de 1990, comercializado por colecionador a um custo elevado como parte de uma coleção muito rara.

Foram feitos dois anúncios (TARSILA, 2015b; TARSILA, 2015c),¹⁹⁰ cada qual colocando à venda um conjunto de cinco copos com diferentes estampas de obras de Tarsila do Amaral por 1.000,00 reais (FIG. 159). As obras, reproduzidas nos dez copos de requeijão anunciados, foram todas da década de 1920, representantes da fase Pau Brasil e Antropofágica. São elas: A Gare (1925), Palmeiras (1925), Romance (1925), Distância (1928), O lago (1928), Abaporu (1928), Antropofagia (1929), Manacá (1927), A Boneca (1928) e A Lua (1928).

Já em relação aos copos decorados com as obras de Volpi, foi anunciado (VOLPI, 2015)¹⁹¹ apenas um conjunto de quatro copos (FIG. 160)

¹⁸⁹ Nesse *blog* foram registradas várias colaborações de pessoas com fotos e depoimentos sobre o uso do copo de requeijão em diferentes versões e aplicações. Disponível em: http://projettorequeijao.blogspot.com.br/2007/12/fotoscomentrio-de-elenara-leito_17.html. Acesso em: 15 set. 20123.

¹⁹⁰ Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-723377924-tarsila-do-amaral-serie-artistas-brasileiros-copos-nestle-_JM. Acesso em: 20 set. 2015; Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-723381048-tarsila-do-amaral-serie-artistas-brasileiros-copos-nestle-_JM. Acesso em: 20 set.

¹⁹¹ Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-723383998-volpi-serie-artistas-brasileiros-copos-nestle-_JM. Acesso em: 20 set. 2015.

por 500,00 reais. A título de comparação, no mesmo *site* de vendas *online*, Mercado Livre, encontramos um conjunto de três copos da linha de requeijão comum de 2001, pintados com escudos do time Santos Futebol Clube (FIG. 161), ofertado por 19,90 reais (LOTE, 2015).¹⁹²

A confrontação entre valores anunciados em um mesmo *site* de vendas de copos decorados produzidos pela mesma empresa, entre 1999 e 2001, foi importante para percebermos duas diferenciações que o mercado fez sobre um mesmo produto de um passado recente, mudando apenas a sua estampa. Primeiro, que os objetos decorados com obras de arte adquiriram maior valorização que os com tema de futebol. Segundo, que os decorados com as obras de Tarsila do Amaral alcançaram valorização ainda maior, o que nos induz a dizer que a artista agregou algo de especial ao produto.

Outro produto da Nestlé que se reapropriou de obras de Tarsila do Amaral em sua embalagem, no final do século XX, foi a Lata de Leite Molico (FIG.162). Um *blog* de design (RABELO, 2012)¹⁹³ apresentou, em 2012, cinco modelos de latas decorados com as obras Manacá (1927), Palmeiras (1925), A feira II (1925), Idílio (1929) e Paisagem com Ponte (1931), como exemplos de produtos que, no Brasil, de alguma forma, levaram para o cotidiano obras de grandes artistas.

Em visita à Casa Cor Minas Gerais 2014, encontramos duas destas latas, com as obras Manacá (1927) e Paisagem com Ponte (1931), decorando o ambiente da cozinha (FIG. 163). Neste caso, a valorização do produto acontecia não apenas pelo seu valor de mercado,¹⁹⁴ mas pelo deslocamento do objeto como peça de decoração de um importante evento do segmento de decoração.

No Mural 7, Nestlé, visualizamos os produtos conectados a diferentes espaços e tempos. No mesmo ano do lançamento dos copos decorados Tarsila do Amaral, em 1999, os produtos participaram de exposição cuja temática era evidenciar a relação entre arte e consumo. Pouco tempo depois, em 2001, os

¹⁹² Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-696444318--trs-copos-requeijo-de-vidro-santos-nestle-ano-2001-_JM. Acesso em 29.12.2015.

¹⁹³ Disponível em: <http://www.designandoideias.com.br/2012/09/quando-embalagem-se-sobressai-ao-produto.html>. Acesso em: 29.12.2015.

¹⁹⁴ Exemplares à venda no OLX online por 80,00 reais. Disponível em: <http://es.olx.com.br/norte-do-espirito-santo/arte-e-decoracao/latas-decorativas-molico-tarsila-do-amaral-123042351>. Acesso em 29.12.2015. Acesso em: 29.12.2015.

copos de requeijão da Nestlé já eram analisados como um caso bem sucedido no mercado por revista especializada. E, mais recentemente, na segunda década do século XX o produto, com as obras de Tarsila, alcançou valor simbólico que supera o seu valor de uso, passando a ser objeto cobiçado por colecionadores e apropriado como elemento decorativo.

O legado de Tarsila, por meio dos produtos da Nestlé, mesmo reapropriado de forma direta, sem modificações nas obras e sem fornecer informações sobre a artista e sua obra, foi levado para diferentes espaços e tempos, possibilitando às pessoas acessarem a visualidade de obras do período áureo da produção da artista. Observamos, ainda, que o valor do produto, dependendo de onde e quando ele foi acessado, muda perante aquele que o consome. Os copos e latas Nestlé tornaram-se mais valorizados comercialmente quando saíram dos supermercados e deixaram de cumprir a função para o qual foram produzidos, como recipientes de produtos alimentícios, para se tornarem objetos de decoração e apreciados por colecionadores.

PAIXÃO E arte

Nestlé diversifica decoração de copos de requeijão para ampliar públicos

definitivamente consolidada como um sistema triunfante de rotulagem, a decoração de copos de vidro de requeijão cremoso vem tendo sua aplicação diversificada. Apesar de o sucesso desse instrumento estar se mantendo firme desde 1993, a Nestlé considera que ainda há espaço para ações inovadoras. Assim, acaba de fazer dois lançamentos nesse tipo de embalagem reutilizável.

O primeiro caso é de regionalização e, simultaneamente, de diversificação de público-alvo. A empresa decidiu ilustrar os copos do requeijão com os distintivos, flâmulas e mascotes de quatro grandes clubes de futebol do Estado de São Paulo – Corinthians, Palmeiras, Santos e São Paulo. “Trata-se de uma regionalização da promoção, o que não acontecia com outros temas de decoração”, explica Oduvaldo Viana, gerente de marketing consumidor da Nestlé.

Pesquisas do Serviço de Atendimento ao Consumidor (SAC) da Nestlé indicaram haver expectativa por parte dos consumidores para promoções regionais, em que houvesse identidade com seus gostos e interesses. “Começamos pelo Esta-



Apelo à paixão do brasileiro pelo futebol: tentativa de ampliar o target

do de São Paulo, mas, em breve, pretendemos levar a promoção para todo o Brasil”, diz Viana. E não está descartada a possibilidade de outros clubes serem homenageados.

O apelo à paixão pelo futebol dispensa explicações, pois, como ensina o consenso popular, “brasileiro pode trocar de mulher e até de nacionalidade, mas de time de futebol, não”. A busca do público em tese predominantemente masculino visa ir além das crianças e das mães, que representam 80% dos compradores do produto. “Estamos buscando ampliar o target, nos diferenciando e tornando a embalagem mais apelativa para outras faixas de consumidores”, conta Viana.

Linha Light

A segunda ação é um caso de manutenção de estratégia, com mudança de decoração. Trata-se, basicamen-

te, da mudança de decoração dos copos do requeijão Light Nestlé. Desde o princípio apostando em obras de artistas brasileiros para ilustrar os recipientes dessa linha de produto, desta vez o escolhido foi Alfredo Volpi, sucedendo os copos decorados com obras de Portinari, Tarsila do Amaral e Aldemir Martins. “A decoração da versão light é mais que uma estratégia de marketing, é um projeto cultural”, considera Oduvaldo Viana. “Muitas pessoas não têm disponibilidade para visitar museus. Essa é uma forma de brindá-las e de divulgar a cultura brasileira.”

“O consumidor não decide a compra influenciado apenas pela marca, mas também pelo preço e pela decoração”, analisa Viana. “Vale dizer que a embalagem mais atraente tem mais chance de ser escolhida.” Para comprovar, o gerente de marketing cita o desempenho de vendas dos requeijão light. Durante o ano passado, os copos foram decorados com obras de Aldemir Martins, e mesmo ele sendo o artista menos conhecido dos já reproduzidos as vendas aumentaram em 10% em relação aos demais. “Isso mostra como o consumidor opta pela beleza da obra.”

FOTOGRAFIAÇÃO



Decoração com obras de Volpi: “Mais do que marketing, cultura”

FIGURA 157

abr 2001 • EMBALAGEMMARCA – 23



FIGURA 156



FIGURA 158

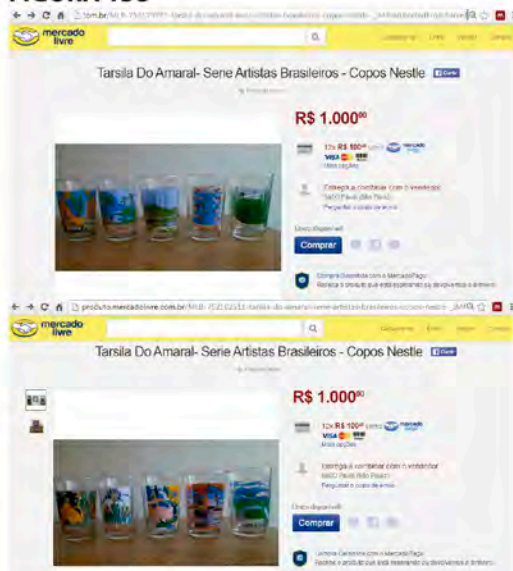


FIGURA 159



FIGURA 160



FIGURA 161

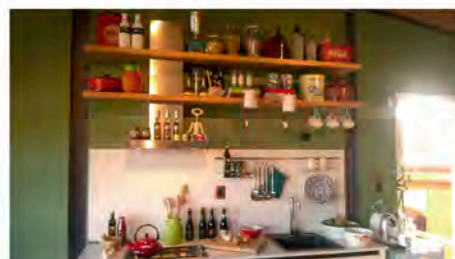
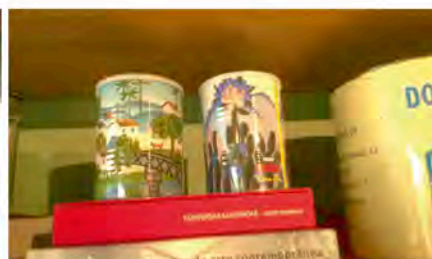


FIGURA 163



LEGENDA

FIGURA 156: Exposição Paratodos. Catálogo Cotidiano/Arte: o consumo, 1999
Fonte: Instituto (1999)

FIGURA 157: Matéria “Paixão e Arte” da Revista EmbalagemMarca, 1999
Fonte: Paixão (2001)

FIGURA 158: Aldemir Martins, Rubens Caribé e Alfredo Volpi em copos de requeijão Nestlé.
Fonte: Bandoni (2007)

FIGURA 159: Anúncios de Copos de Requeijão Nestlé Tarsila do Amaral no Mercado Livre
Fonte: Tarsila (2015b; 2015c)

FIGURA 160: Anúncio de Copos de Requeijão Nestlé Volpi no Mercado Livre
Fonte: Volpi (2015)

FIGURA 161: Anúncio de Copos de Requeijão Santos Futebol Clube no Mercado Livre
Fonte: Lote (2015)

FIGURA 162: Latas de Leite Molico da Nestlé
Fonte: Rabelo (2012)

FIGURA 163: Latas de Leite Molico da Nestlé em ambiente Casa Cor Minas Gerais, 2014
Fonte: Foto da autora em 11.12.2014

3.2.2 Tarsila e Tarsila Rouge de O Boticário (2002 e 2006)

O segundo e terceiro casos de reapropriações do legado de Tarsila do Amaral e as primeiras iniciativas de grande porte da Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento LTDA, foram os perfumes Tarsila (2002) e Tarsila Rouge (2006) de O Boticário, amplamente comercializados. A parceria entre os proprietários dos direitos autorais da pintora e uma das maiores empresas de perfumes do Brasil revelou-nos muito sobre possíveis associações entre a artista e mulheres da atualidade. Por meio dos perfumes, visualizamos a proposta de se estabelecer uma identificação entre o legado da pintora e os parâmetros de beleza e personalidade desejados para as mulheres do século XXI.

O perfume Tarsila (FIG. 164) foi lançado em 2002, quando a Semana de Arte Moderna completava 80 anos. No *website* do Grupo Boticário (GRUPO, 2012a)¹⁹⁵ localizamos, no *link* Nossa História, Tarsila como uma das colônias femininas daquele ano. A única peça publicitária do produto acessível pelo acervo da empresa foi um vídeo propaganda da colônia (FIG 165) no qual se vê a construção da relação entre a obra Manacá (1927), a personalidade de Tarsila e o universo feminino (GRUPO, 2012a). Em um *site* internacional da empresa, *copywrite* 2009, a seguinte descrição do perfume reitera a proposta do vídeo:

Tarsila Boticario Perfume inspired in the life and work of one of the greatest Brazilian artists, who became one of the symbols of Brazilian Modernism Tarsila do Amaral. Nobody else broke with tradition with more boldness, resolve, and brilliance. A Boticario perfume for the daring, involving, exuberant, and beautiful woman. Hibiscus perfume Tarsila by Boticario in a collector's perfume bottle and box art inspired perfume bottle from the hibiscus flower in Tarsila do Amaral's paintings, full of colour and life. Tarsila Perfume by Boticario a true inspiration from the painting by Tarsila do Amaral. The perfume scent is wonderful and fresh straight from the tropics, like the hibiscus flower itself (TARSILA, 2009).¹⁹⁶

O Boticário buscou associar o perfume, desde sua embalagem à fragrância, à vida e obra da artista, tomando como referência a ousadia e a

¹⁹⁵ Disponível em: http://nossahistoria.grupoboticario.com.br/pt-br/Paginas/Interna_decadas.aspx?ano=2002. Acesso em: 20 set. 2015.

¹⁹⁶ Disponível em: http://www.boticarioperfume.com/store.html?page=shop.product_details&flypage=flypage.tpl&product_id=11&category_id=3. Acesso em: 15 dez 2014.

beleza da pintora e a flora tropical que ela representou em muitos de seus quadros. Segundo a descrição, um perfume para a mulher ousada, envolvente, exuberante e bela.

Penkal (2006) realizou dissertação de mestrado que teve como objeto de estudo a reapropriação da obra *Manacá* (1927) no perfume, *Tarsila*, de *O Boticário*, com o intuito de debater a “a inter-relação entre a arte, o design de produtos e as marcas da atual Indústria Cultural” (PENKAL, 2006, p.9). Por meio deste trabalho, tivemos acesso a fotos do frasco, embalagem (cartucho) e material de divulgação do perfume.

Segundo Penkal (2006), *O Boticário*, empresa totalmente brasileira, associava à marca os elementos: tecnologia, sonho, natureza e brasilidade. Destes atributos, conseguimos claramente perceber os dois últimos também associados à colônia *Tarsila*, de 2002. Na cartela com amostra do perfume (FIG. 166) encontramos a caracterização da pintora modernista que confirma esta identificação:

Tarsila do Amaral (1886-1973) mulher atraente, excêntrica e bela. Uma das mais importantes artistas brasileiras que rompeu clichês e estereótipos dos papéis femininos se tornando símbolo do nosso modernismo. Teve o Brasil como principal fonte de inspiração, através de suas paisagens e cores vibrantes. Ninguém como ela rompeu a tradição com mais ousadia, determinação e brilho (PENKAL, 2006, p.109).

Para imprimir as qualidades da mulher forte ao produto, a empresa investiu na visualidade e fragrância do perfume. A obra *Manacá* (1927) foi escolhida para atribuir ao perfume a brasilidade, tanto em seu aspecto visual quanto olfativo. Esta tela, pintada durante o período em que Tarsila se encontrava em sua fazenda, Santa Tereza do Alto, é uma representação estilizada de um típico exemplar da vegetação da mata atlântica e reflete bem a vontade da artista em evidenciar aquilo que é nosso, ponto comum das obras do período pau-brasil.

O *Manacá* (1927) foi reapropriado na embalagem e no frasco do perfume. Um detalhe do quadro foi escolhido para estampar a embalagem em tons delicados de aquarela. Já o frasco, de acordo com Penkal (2006), remeteu à obra explorando a mesma proporção do quadro, tendo impressa a parte

central da tela no vidro, levando o galho principal da planta até a tampa que foi desenhada com as formas do buquê superior da flor (FIG.164).

Além da relação formal estabelecida entre o produto e a obra, foi valorizada a assinatura da artista. Esta, dourada, aparece em destaque na embalagem e em baixo relevo no anel metálico que liga a tampa ao frasco do perfume. Podemos então dizer que a transparência e a forma do frasco, a delicadeza das cores na embalagem e a valorização do dourado na assinatura da artista foram elementos que transmitiram ao produto sofisticação e elegância, aspectos também associados à figura da pintora.

Ainda de acordo com Penkal (2006), a fragrância do perfume foi concebida de acordo com a personalidade da artista. Desenvolvida pela Casa de Fragrâncias na Suíça, os perfumistas buscaram evidenciar alegria, elegância e determinação, utilizando frutas e flores brasileiras para construir as notas olfativas do perfume.¹⁹⁷

O perfume Tarsila (2002), na visão de Penkal (2006), tornou-se um dos principais produtos da perfumaria *premium* de O Boticário, sendo a reapropriação da assinatura e obra de Tarsila responsável por gerar valor agregado ao mesmo. A autora ainda apontou que a extensão para uma linha de produtos foi a estratégia da empresa para revitalizar o produto ou a marca. Foi assim que surgiram a emulsão perfumada da linha Tarsila e, quatro anos depois, o segundo perfume que referencia a artista, o ®, acompanhado por um batom, na cor vermelha (FIG.167).

Tarsila *Rouge* foi lançado em março de 2006, em homenagem ao dia internacional da mulher e no ano em que se completavam 120 anos do nascimento da pintora.¹⁹⁸ Na segunda associação entre O Boticário e a pintora brasileira, foi valorizada de forma mais enfática a personalidade da artista. A

¹⁹⁷ O perfume, assim como a música, possui notas que conferem harmonia ao efeito olfativo produzido. São três notas olfativas: nota de saída, percebida nos primeiros 15 minutos ao aplicar o produto, a nota de corpo, sentida de três a quatro horas após e a nota de fundo, odor que fica após quatro horas de evaporação. De acordo com Penkal (2006) o perfume Tarsila possuiu a seguinte composição em suas notas olfativas. Nota de saída: pera, mimosa, flor de cactus, flor de mandarina, peônia, orquídea. Nota de corpo: nectarina, hibisco, *dove tree flower*. Nota de fundo: sândalo, musk, almiscar, incenso.

¹⁹⁸ Assim como não encontramos nenhum documento que comprove a associação entre o lançamento de Tarsila, em 2002 e os 80 anos da Semana de Arte Moderna, também não conseguimos comprovação para a associação entre o lançamento de Tarsila Rouge e os 120 anos do seu nascimento. Entretanto, novamente, trazemos essa informação, por considerarmos que são dois eventos que evidenciam a imagem/memória de Tarsila do Amaral no presente.

obra utilizada como referência na elaboração do perfume (embalagem, frasco e fragrância) foi *Manteau Rouge* (1923), pintada em decorrência do sucesso que a aparição de Tarsila causou no jantar em homenagem a Santos Dumont, em Paris, 1923. Esta obra, por ser um autorretrato da artista, remete à sua personalidade e ao seu passado dos anos 1920.

A imagem do frasco e da embalagem podem ser visualizados no *site* do Grupo Boticário (GRUPO, 2012b),¹⁹⁹ como colônia, lançamento de 2006. Entretanto, não há nenhuma descrição do produto. Informações e imagens mais detalhadas de Tarsila *Rouge* foram obtidas em estudos acadêmicos desenvolvidos por Penkal (2006) e Venturini (2011), no acervo da agência Ideia 3 (IDEIA 3, 2006)²⁰⁰ e em blog de produtos de beleza femininos (COISINHAS, 2010).²⁰¹

Assim como em Tarsila, de 2002, embalagem, frasco e fragrância do novo perfume foram construídos tendo como referência a vida e a obra da pintora. A embalagem (cartucho) (FIG. 167) explorou o rosto do autorretrato de 1923 e se reapropriou da assinatura da artista para criar a marca do perfume. Elementos já utilizados em 2002 retornam em 2006, como a assinatura em dourado na embalagem e no anel metálico que liga a tampa ao frasco do perfume. Entretanto, diferente de 2002, o frasco do perfume é opaco, na cor vermelha e sua forma realça linhas geométricas que também são percebidas na obra de Tarsila, *Manteau Rouge* (1923), com forte influência cubista.

A mala-direta para clientes do Boticário (IDEIA 3, 2006) (FIG. 168) apresentava o autorretrato pintado por Tarsila, em segundo plano, atrás da marca da empresa. Uma mulher, penteada, maquiada e vestida como na obra de 1923 aparece em destaque, em primeiro plano, segurando o frasco do perfume Tarsila *Rouge* com os dizeres, Tarsila do Amaral: uma das primeiras mulheres a acreditar que você pode ser o que quiser (IDEIA 3, 2006, p. 1). No verso do folheto, uma miniatura do quadro e um texto explicativo de quem foi Tarsila ressaltando sua elegância, beleza feminina e figura inovadora por ter se

¹⁹⁹ Disponível em: http://nossahistoria.grupoboticario.com.br/pt-br/Paginas/Interna_decadas.aspx?ano=2006. Acesso em: 20 set. 2015.

²⁰⁰ Disponível em: http://www.ideia3.com.br/aol/downloads/mala_tarcila.pdf. Acesso em: 15 dez. 2015.

²⁰¹ Disponível em: <http://drikasilveira2010.blogspot.com.br/2010/06/amostra-gratis-o-botico.html>. Acesso em: 20 ago. 2015.

vestido daquela maneira no jantar em homenagem à Santos Dumont no ano de 1923.

Este mesmo material ainda informava a composição das notas olfativas do perfume, que se utilizava de matérias primas fortes e exóticas: “uma fragrância única e marcante, que transmite o espírito de quem busca sempre o novo e permite-se viver intensamente. Família Olfativa: Oriental Ambarada” (IDEIA 3, 2006, p. 2). Todas estas informações, escritas e visuais, contidas na mala-direta, reforçavam a identificação do produto com a personalidade de Tarsila, homenageando as mulheres no Dia internacional das Mulheres.

Outro material consultado que afirmava tais elementos foi a cartela de amostra do perfume (FIG. 169) fotografada e disponibilizada no blog Coisinhas de Mulher (COISINHAS, 2010). A cartela tinha como página de capa um recorte do quadro *Manteau Rouge* (1923) e no seu interior a foto do frasco do perfume, juntamente com a miniatura do autorretrato e a descrição do produto:

Uma fragrância intensa e feminina para mulheres ousadas e marcantes que, como Tarsila, imprimem a sua marca por onde passam. A criação da embalagem foi inspirada na obra *Manteau Rouge*. Num jantar em homenagem a Santos Dumont, Tarsila encantou a todos por sua beleza e elegância, usando um mantô vermelho – manteau rouge, em francês (*sic*). Essa foi sua inspiração para a pintura do seu auto-retrato, que foi chamado *Manteau Rouge* (COISINHAS, 2010).²⁰²

Novamente, neste material de divulgação do produto, Tarsila foi associada à figura da mulher feminina, ousada e marcante. Venturini (2011) analisou os traços de identificação entre a artista e a mulher do tempo presente propostos pelo perfume:

A imagem da pintora faz retornar outros discursos que circularam em torno dela, fazendo retornar valores, que na sua época soaram como defeitos ou como um estereótipo de comportamento inadequado, quase escandaloso. No momento em que retorna a memória em torno da pintora, retornam também o comportamento ousado dela, a forma de encarar o mundo e também a preocupação com a beleza. [...] A comemoração do dia internacional da mulher sustenta-se na rememoração, o que retorna do passado, faz sentido no presente e encaminha para um futuro, em que a mulher, talvez ainda deseje ser igual ou semelhante a “pintora modernista”[...] Podemos, nesse sentido, concluir que os traços de identificação entre a mulher do passado e a mulher de hoje, dizem respeito principalmente à ousadia,

²⁰² Disponível em: <http://drikasilveira2010.blogspot.com.br/2010/06/amostra-gratis-oboticario.html>. Acesso em: 20 ago. 2015.

à beleza, ao rompimento com os valores da época e, especialmente, ao sucesso profissional (VENTURINI, 2011, p. 27-28).

A partir desta análise, percebemos que o produto, em sua forma e significado, buscava valorizar no presente aspectos da personalidade e da obra de Tarsila que compactuavam com o intuito da empresa. Por isto, a importância em perceber não somente o aspecto visual do produto, mas também quais características ele ressaltava do legado de Tarsila do Amaral.

De acordo com Penkal (2006) e Venturini (2011), a mulher que usar Tarsila *Rouge* rememora à sofisticação do *manteau* vermelho do autorretrato e seu cuidado com a beleza. Para além dos aspectos visuais representados na imagem (forma e cor), foram trazidos para o presente os valores de mulher avançada, atuante na vanguarda artística europeia e brasileira; ousada, ao pedir anulação do casamento arranjado pela família e alçar vôos em diversas localidades do mundo; exuberante e bela, atualizada pelas últimas tendências da moda parisiense.

Todos estes aspectos do legado da artista constituíram alguns dos possíveis fragmentos do seu passado rememorados pelo Boticário. A comemoração do dia Internacional da Mulher foi o mote para que a empresa apostasse na imagem de Tarsila para agregar valor ao seu produto, promovendo um elo entre características da vida e da obra da artista com as da mulher atual. Desta forma, mesmo as mulheres que porventura não soubessem quem foi Tarsila e sua obra, poderiam ser seduzidas a consumirem o perfume devido aos valores da artista reapropriados pelo produto serem bem vistos para uma mulher do século XXI.

No Mural 8 – O Boticário, os perfumes Tarsila (2002) e Tarsila *Rouge* (2006) apresentam-se integrados em uma rede de elementos visuais e textuais que estabelecem ligação entre o legado de Tarsila e as mulheres do século XXI. Podemos, portanto, dizer que não somente a pintora agregou valores aos perfumes de O Boticário - estes também colaboraram para consolidar ainda mais características da pintora, já apontadas em seu tempo histórico, na construção de sua memória.



FIGURA 164



FIGURA 167



FIGURA 165



FIGURA 166



FIGURA 168

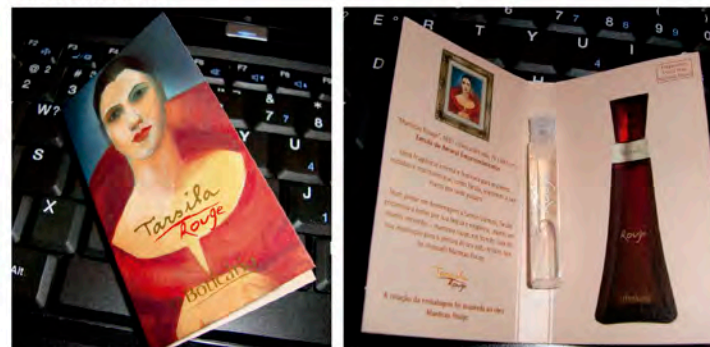


FIGURA 169

LEGENDA

FIGURA 164: Perfume Tarsila de O Boticário, 2002
Fonte: Penkal (2006)

FIGURA 165: Frames do Video Deo-Colônia Tarsila. 2002. Acervo Memória Grupo Boticário
Fonte: Grupo (2012a)

FIGURA 166: Cartela de amostra do perfume Tarsila, 2002
Fonte: Penkal (2006)

FIGURA 167: Linha Tarsila Rouge, 2006
Fonte: Penkal (2006)

FIGURA 168: Mala-direta, 2006
Fonte: Ideia 3 (2006)

FIGURA 169: Cartela de amostra do Perfume Tarsila Rouge
Fonte: Coisinhas (2010)

3.2.3 Joias de Tarsila - Colecionável® por Bialice Duarte (2008-2015)

Os elementos visuais que compõem o Mural 9 – Joias de Tarsila Colecionável® evidenciam a articulação entre o legado de Tarsila do Amaral, suas obras e sua experiência de vida, na elaboração de uma coleção brasileira de joias com materiais (ouro e pedras preciosas) e referências visuais (fauna, flora, arte) próprios do nosso país.

A marca Joias de Tarsila - Colecionável® foi criada em 2008 com consentimento da família que detém os direitos autorais da obra de Tarsila e se reapropria do legado artístico da pintora em joias diversas: brincos, pulseiras, pingentes, berloques e anéis. No entanto, somente em 2010 esta coleção ganhou maior projeção comercial com a presença de seus produtos na 50ª FENINJER²⁰³ e com a criação do blog Joias de Tarsila – Colecionável® (joiasdetarsila.blogspot.com.br), assinado pela designer do projeto, Bialice Duarte, e pela responsável da Sigma, licenciada oficial, Tamara Francischett.

Os principais dados sobre a coleção de joias foram obtidos no referido blog (DUARTE, 2010a),²⁰⁴ que se encontrava ativo em dezembro de 2015, entretanto com postagens menos frequentes do que quando de sua criação, em 2010. Outra fonte de informação foi a própria Bialice Duarte, com a qual estabelecemos contato em 18.12.2014, em São Paulo. Nesta oportunidade, Bialice nos forneceu uma série de arquivos digitais com referências, fotos, projetos da coleção (DUARTE, 2008). Para complementar e consolidar os dados coletados, consultamos *sites* em que a coleção foi anunciada.

O site da InfoJoia (DA REDAÇÃO, 2015a)²⁰⁵ divulgou o lançamento da coleção na 50ª FENINJER em 7.02.2010 (FIG.170). No entanto, trouxe a afirmação de Bialice²⁰⁶ de que o projeto já estava pronto dois anos antes:

Já há muito tempo que eu queria criar um projeto de joalheria baseado na obra de Tarsila. Em 2008 esse projeto já estava desenvolvido e foi tema de uma tese que apresentei durante o Boom

²⁰³ A 50ª FENINJER - Feira Nacional da Indústria de Joias, Relógios e afins – realizou-se de 6 a 9 de fevereiro, 2010, em São Paulo.

²⁰⁴ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15 fev. 2015.

²⁰⁵ Disponível em: http://www.infojoia.com.br/news_portal/noticia_7584. Acesso em: 20 mar. 2015.

²⁰⁶ Arquivos digitais de apresentação da coleção fornecidos por Bialice em nosso encontro em dezembro de 2010 datam de 2008, confirmando também o fato de que a coleção já existia antes do lançamento na 50ª FENINJER (DUARTE, 2008).

Design – Fórum Internacional de Arquitetura, Design e Arte, no painel 'Tarsila ícone, a antropofagia no design'. Foi a primeira vez que um simpósio de design viu um trabalho de joalheria baseado em um artista brasileiro (DA REDAÇÃO, 2010a).²⁰⁷

No *site* havia também a afirmação segundo a qual a coleção já havia sido aprovada pelos familiares que gerem a obra de Tarsila, registrando a presença de alguns deles durante o evento na FENINJER, juntamente com a designer Bialice Duarte e Tamara Francischett (Sigma) (FIG.171).²⁰⁸ A expectativa da Sigma quanto à coleção foi outra importante consideração apontada pelo InfoJoias ao revelar o ponto de vista de Tamara Francischett, diretora de criação da empresa:

A ideia de produzir a coleção nos encantou assim que Bialice nos mostrou o projeto. Nossa intenção foi fazer uma coleção diferenciada, permanente e colecionável. Todas as peças são numeradas e Tarsilinha do Amaral, sobrinha-neta de Tarsila, assinará os certificados das peças. Lançamos estas primeiras joias da coleção Tarsila Colecionável nesta Feninjer. Mas ela vai continuar: as peças que serão lançadas na Feninjer de agosto já estão prontas" (DA REDAÇÃO, 2010a).²⁰⁹

Nota-se que o certificado das joias (FIG 172)²¹⁰ validava a peça como um produto diferenciado que buscava atingir valor artístico próximo ao do objeto reapropriado: a obra de Tarsila. Nele, a joia foi identificada com seu número de série e incorporava a importância das assinaturas de Tarsilinha, representante legal de Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento, da designer da coleção, Bialice Duarte, e da empresa produtora das joias, Simga.

No *post* - O design e a arte - de 7.04.2010 no blog Joias de Tarsila - Colecionável® (DUARTE, 2010b)²¹¹, a palestra de Bialice Duarte na *Boom* SP Design – Fórum Internacional de Arquitetura, Design e Arte,²¹² de 2008 foi

²⁰⁷ Disponível em: http://www.infojoia.com.br/news_portal/noticia_7584. Acesso em: 20 mar. 2015.

²⁰⁸ Estiveram na 50º FENINGER e foram registrados em fotografia: Tarsilinha do Amaral (sobrinha-neta), Tamara Francischetti (Sigma), Bialice Duarte (designer do projeto), Thais Amaral Perroy (sobrinha), Alice de Souza Carracedo (prima), Lilia Amaral Galvão Bueno (sobrinha-neta), Luis Francischetti (Sigma) (DA REDAÇÃO, 2010).

²⁰⁹ Disponível em: http://www.infojoia.com.br/news_portal/noticia_7584. Acesso em: 20 mar.

²¹⁰ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15 fev. 2015.

²¹¹ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/07/colecao-tarsila-tupi.html?m=1>. Acesso em: 15 fev. 2015.

²¹² Durante este evento, Boom SP Design, realizado no Centro de Convenções Iguatemi, Shopping/ São Paulo, Bialice apresentou a coleção e ministrou, em 24.10.2008, uma palestra

reproduzida. A partir do texto de Duarte (2010b) ficaram explícitos dois relevantes pontos que serviram como diretrizes para a elaboração da coleção de joias: preservar a integridade da imagem de Tarsila do Amaral e sua obra e transformar obras da artista em joias ícone. Estas estratégias seriam maneiras de agregar valor de afetividade ao produto, como declarado pela designer: “hoje, transformar um ícone em produto é agregar um valor muito maior que a própria imagem, é dar a oportunidade de consumo para nós ‘mortais’ mantermos ligação afetiva com a nossa cultura” (DUARTE, 2010b).²¹³

Bialice assumia preservar o simbolismo de Tarsila ao utilizar elementos das obras que se tornaram ícones. Ela também afirmou transferir para as joias as cores caipiras, o volume generoso, as curvas acentuadas (DUARTE, 2010b), além de agregar os aspectos míticos e antropofágicos que a obra de Tarsila representava no movimento moderno brasileiro.

Destarte, as obras da pintora, que ficaram como legado de um importante movimento das artes no Brasil e que se encontram espalhadas em diversos museus no Brasil e no mundo, foram apropriadas pela designer para agregar valor ao produto e, segundo ela, proporcionar a oportunidade de um público maior poder adquirir telas de Tarsila por meio das joias. Daí a ideia das joias serem colecionáveis, uma vez que seria mais acessível ao consumidor colecionar joias que reproduzem as obras do que possuir um quadro da artista, pelo alto valor. No entanto, a nosso ver, as joias não seriam objetos alcançáveis a um grande público, já que possuem, também, um alto valor de mercado.²¹⁴

Em nosso encontro, em dezembro de 2014,²¹⁵ Bialice revelou ainda ter um grau de parentesco com a artista - seu avô materno era primo de Tarsila. Este fato possibilitou a ela conhecer a pintora quando criança e estabelecer um vínculo afetivo com a artista, além de ter acesso facilitado a alguns objetos pessoais da mesma como, por exemplo, suas joias e o álbum de viagens de 1926, já citado nos capítulos anteriores.

intitulada Tarsila ícone, a antropofagia no design/projeto Joias de Tarsila Colecionável (DUARTE, 2010).

²¹³ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/04/o-design-e-arte.html>. Acesso em: 15 fev. 2015.

²¹⁴ O valor para o pingente Abaporu, em 2010, estava em R\$ 4.535,00, conforme divulgado nas revistas Vogue (FIG. 192) e Marie Clarie (FIG. 193) de julho de 2010 (DUARTE, 2010).

²¹⁵ O diálogo estabelecido com Bialice em 18.12.2014 foi gravado e todas as informações cedidas pela designer podem ser confirmadas em seu blog (DUARTE, 2010).

Ao questionarmos quais elementos da vida e da obra de Tarsila foram importantes para criar a coleção, Bialice não hesitou em apontar o Abaporu como o principal ícone. A sua escolha partiu do princípio de que uma maior quantidade de pessoas consegue identificar esta obra como um elemento importante das artes brasileiras, mesmo quando não sabem contextualizá-lo no movimento modernista e desconhecem a autora. Como referências para seu trabalho, Bialice apontou ainda as cores e os bichinhos das obras de Tarsila, que gostava desde criança.²¹⁶

A partir do acervo de arquivos digitais sobre o projeto, disponibilizado por Bialice, grande parte imagens publicadas em seu blog (DUARTE, 2010a), conseguimos realizar uma leitura da coleção de Joias de Tarsila - Colecionável[®]. A primeira apresentação do projeto marcava o seu início, em outubro de 2007, e sua conclusão parcial em agosto de 2008 (DUARTE, 2008)²¹⁷ (FIG. 173). Naquele momento, compunha a coleção quatro divisões: 1º Tarsila Colecionável, 2º Tarsila Museu, 3º Tarsila Ícone, 4º Tarsila Palmeira Imperial.

Tarsila Colecionável era uma coleção de berloques:²¹⁸ personagens, fauna, flora, paisagens e elementos saíram dos quadros de Tarsila para dar vida às joias-pingentes para decorarem pulseiras. Algumas figuras foram literalmente recortadas das telas, outras sofreram pequenas adaptações para se tornarem peças da coleção. Da obra Autorretrato I (1924) foram recortados olho e boca de Tarsila (FIG. 174); de A Cuca (1924) foi selecionado o sapo (FIG. 175); do desenho Paisagem e bicho antropofágico (1930) o coqueiro foi adaptado (FIG. 176); e de Rio de Janeiro (1924) foi reapropriado o Pão de Açúcar (FIG. 177). A pedra utilizada para os berloques foi a ágata em diferentes tonalidades (vermelho, azul, verde) e o ouro 18k variou entre o branco e amarelo.

Além das joias elaboradas a partir dos quadros de Tarsila, constam da coleção Tarsila Colecionável as pulseiras Tupy (FIG. 178) e Elos de Tarsila (FIG. 179). A primeira, composta por três placas em ouro 18k amarelo ou

²¹⁶ O diálogo estabelecido com Bialice em 18.12.2014 foi gravado e todas as informações cedidas pela designer podem ser confirmadas em seu blog (DUARTE, 2010).

²¹⁷ Essa apresentação faz parte do acervo digital disponibilizado por Bialice Duarte em 18.12.2014.

²¹⁸ Pingentes, também conhecidos como Charms, utilizados para decorar pulseiras.

branco, reproduz o terceiro parágrafo do Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade (1928). Já a pulseira Elos de Tarsila, nas opções de ouro 18k branco, amarelo ou vermelho, Bialice apontou como sendo a representação da ligação afetiva que Tarsila tinha com suas obras, que foram simbolicamente representadas pelas joias ícone como berloques da pulseira.

A segunda coleção, Tarsila Museu, foi uma abordagem ainda mais fiel à obra de Tarsila, constituída por pingentes que reproduzem, em miniatura, quadros significativos da pintora. As imagens das telas, protegidas por polímero de resina vítrea aplicado artesanalmente, foram apresentadas em molduras com desenho em baixo relevo, desenvolvido especialmente para o projeto. A ideia da proposta foi, a partir da coleção das joias-quadros, formar um pequeno museu.

As primeiras obras selecionadas para a coleção foram: Sol Poente (1929), A Cuca (1924), Religião Brasileira (1927), e O Abaporu (1928) (FIG. 180). Segundo o acervo digital de Bialice (DUARTE, 2008), estava planejada ainda a expansão desta coleção com a reprodução de Antropofagia (1929), O Sono (1929), Operários (1933), A negra (1923), *Manteau Rouge* (1923), Autorretrato (1924), Feira I (1924) e a ilustração da capa do livro Pau-Brasil (1925) (FIG.181).

Já Tarsila ícone, terceira coleção, consistiu em reproduzir versões adaptadas, em três dimensões, das obras de Tarsila. O único exemplar desta coleção, até abril de 2015 (DUARTE, 2015), era o pingente Abaporu Poderoso (FIG.182), fusão entre a ilustração do Manifesto Antropófago, publicado em 01.03.1928 na Revista Antropofagia e a obra Abaporu (1928). A joia foi feita em duas versões de ouro 18k (amarelo e vermelho) e em várias opções de pedras: esmeraldas, granada verde e tsavorita (DUARTE, 2008).

Por fim, em 2008, a última coleção anunciada foi Tarsila Palmeira Imperial (FIG. 183). Presente em vários desenhos e pinturas da pintora, a palmeira imperial foi o elemento eleito por Bialice (DUARTE, 2008) para dar forma a alianças, anéis e brincos. O desenho de Tarsila, que a designer apresentou como principal referência para as joias, foi Vista do Vale do Anhangabaú (1925). Nota-se que as peças criadas não foram recortes ou reproduções da obra de Tarsila. Nesta coleção, a designer fez modificações na forma da palmeira para que ela se adaptasse aos diferentes usos (brinco, anéis

ou alianças), além de distinguir o elemento em três tipos de ouro 18k (amarelo, branco e vermelho), todos cravados com brilhantes.

Seis meses depois da apresentação das primeiras coleções, na 50ª FENINJER, duas novas coleções, Urutu (FIG. 184) e Cartão Postal (FIG. 185), foram lançadas, no segundo semestre de 2010 na 51ª FENINJER,²¹⁹ conforme previsto pela Sigma na edição anterior da feira (DA REDAÇÃO, 2010b). O blog Joias de Tarsila Colecionável® (DUARTE, 2010a) realizou postagens em agosto de 2010, exibindo fotos na 51ª FENINJER (FIG.186) e imagens das joias criadas por Bialice.

As coleções Urutu e Cartão Postal, assim como Palmeira Imperial, se reapropriaram de elementos de obras de Tarsila, adaptando-os para sua aplicação em brincos e anéis. Da tela Urutu (1928), a designer declarou em seu blog preservar o universo paralelo da obra, transferindo o ovo e a cobra, presentes no quadro, para o conjunto de anel e brincos em ágata branca, cravejado de iolitas, rodolitas e ametistas sobre ouro e ródio negro (DUARTE, 2010d). De Cartão Postal (1929) foram adaptadas folhas e frutos da paisagem para o par de brincos e anel. As cores do quadro foram valorizadas nas peças, esculpindo folhas da árvore em ouro amarelo 18k e em forma de coração. Já os frutos foram representados nas cores verde e azul a partir das duas opções de pedra (ágata verde e turquesa) (DUARTE, 2010d).

Após este impulso do produto, em 2010, com os lançamentos na FENINJER, apenas em 11.11.2011, o blog Joias de Tarsila Colecionável® (DUARTE, 2011) voltou a anunciar novos lançamentos: os brincos Cacto Abaporu (FIG.187) e Sol Abaporu (FIG.188). O trabalho, em 3D, dos elementos retirados de Abaporu (1928) nos indicavam que as novas peças integravam-se à coleção Tarsila Ícone, lançada em 2010.

Interpretamos a presença marcante da obra Abaporu (1928) no cenário artístico brasileiro e a identificação da designer pela tela como motivos pela qual esta obra tornou-se a principal referência para a coleção. Reafirmando a identificação entre a designer e a obra, em 04.05.2015, o blog divulgou o lançamento de Abaporu *baby* (FIG.189):

²¹⁹ A 51ª FENINJER realizou-se de 31 de julho à 03 de agosto de 2010, em São Paulo e sua temática foi a diversidade brasileira. (DA REDAÇÃO, 2010b). Disponível em: <http://novo.infojoia.com.br/noticias/interna/7738/51%C2%AA-FENINJER:-A-DIVERSIDADE-BRASILEIRA>. Acesso em: 20 mar.2015.

Mais um membro da família “Joias de Tarsila-Colecionável”: Abaporu baby, ele pode ser em ouro amarelo, rose ou branco; com tzavoritas [nome dado a granada de cor verde] ou diamantes cravados no cacto! Pingente, brincos ou anel, tanto faz...o que interessa é ter um Abaporu pra chamar de seu! (DUARTE, 2015).²²⁰

Nota-se, na descrição da designer, o apelo afetivo do novo membro da coleção. Semelhante ao Abaporu Poderoso, lançado em 2010, o Abaporu *baby*, feito em escala menor, integrava-se à coleção Tarsila Ícone, sendo o último lançamento das Joias de Tarsila - Colecionável® registrado pela pesquisa, ao final do ano de 2015 (DUARTE, 2015).

Além das próprias joias, imagens e textos divulgados no blog Joias de Tarsila - Colecionável® reforçaram a ligação afetiva que o produto estabelecia com a arte de Tarsila. Um claro exemplo disto foi a imagem, (FIG.190) elaborada por Bialice, que contém grande parte das peças da coleção, exibida no post de 7.07.2010, como os seguintes dizeres: “agora podemos usar os ícones + brasileiros impossível para preservar a nossa memória cultural, colecion!” (DUARTE, 2010c).²²¹ Desta maneira, as Joias de Tarsila, além de ser um negócio, afirmavam preservar a memória da artista. Por isso Bialice manteve sempre a proposta de conservar a integridade de elementos da obra ou a própria obra para que fossem facilmente (re)conhecidos pelo público consumidor.

Outra forma encontrada para valorizar a coleção foi utilizar o blog Joias de Tarsila Colecionável® para informar ao público da *web* sobre o produto, sua qualidade e divulgar reportagens e acontecimentos nos quais as joias ou a artista foram exibidos. Isto nos mostra que houve uma preocupação em fazer a ligação entre o passado, reapropriado pelas joias, e o presente, aquilo que, da atualidade, conectava-se a este passado, fosse por meio do produto ou por outras formas de acionamento da memória da artista.

O blog, logo em seu cabeçalho, informava as partes envolvidas neste empreendimento, novamente colocando em destaque o fato da coleção ser um produto brasileiro:

²²⁰ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2015/05/um-abaporu-para-chamar-de-seu.html?m=1>. Acesso em: 15 fev. 2015.

²²¹ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/07/aguarde-lancamento-da-nova-colecao-de.html?m=1>. Acesso em: 15 fev. 2015.

“JÓIAS DE TARSILA-COLECIONÁVEL®” é inspirada na obra da pintora modernista brasileira Tarsila do Amaral. Todas as peças são registradas, numeradas e validadas por responsável legal da família que detém os direitos autorais de sua obra* "A COLEÇÃO MAIS BRASILEIRA IMPOSSÍVEL" realização SIGMA (DUARTE, 2010a).²²²

Ao buscarmos no presente uma explicação para que o projeto das joias começasse a ser elaborado em 2007, estivesse parcialmente pronto em 2008 e lançado na FENINJER em fevereiro 2010, arriscamo-nos dizer de uma possível relação entre a elaboração da coleção e alguns eventos e datas comemorativas em que a brasilidade era um ponto importante.

A primeira associação que fizemos foi com os megaeventos esportivos que estavam sendo preparados para acontecer no Brasil.²²³ Apesar de não ter sido apontada no blog essa relação, a ênfase em um produto “mais brasileiro impossível” (DUARTE, 2010a) em um momento ímpar de grande projeção internacional da nação, nos apontou para a probabilidade dos envolvidos no projeto das Joias de Tarsila desejarem tirar proveito deste cenário.

Outras associações foram feitas a partir das datas comemorativas que vinculavam-se ao movimento modernista brasileiro da década de 1920, - Tarsila sempre foi lembrada como a principal artista deste período. Em 2008, ano em que grande parte das peças do projeto estavam prontas, comemorou-se os 80 anos do Manifesto Antropofágico. E, em 2012, o blog de Bialice (DUARTE, 2012)²²⁴ ressaltou, no post de 6.02.2012, os 90 anos da Semana de Arte Moderna, exibindo a matéria Moda & Arte na revista *Elle* Brasil de fevereiro. O texto da revista, escrito 90 anos após a Semana de Arte Moderna, lembrou de alguns exemplos em que estilistas e designers tomaram como referência obras de artistas ou temática que envolviam a Semana de 1922. Entre eles, estavam a trilha sonora, elaborada a partir da obra de Villa-Lobos, para o desfile de verão de 2012 no Fashion Business; o cubismo de

²²² Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15 fev. 2015.

²²³ O Brasil foi escolhido para acolher a Copa do Mundo de 2014, em outubro de 2007, mês em que se iniciou o projeto das joias, de acordo com os arquivos do projeto fornecidos por Bialice. Em outubro de 2009, a decisão do Rio de Janeiro de sediar os Jogos Olímpicos de 2016 já havia sido tomada.

²²⁴ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2012/02/revista-elle-022012-90-anos-semana.html#links>. Acesso em: 14 abr. 2015.

Anita Malfatti e Tarsila do Amaral que inspirou a coleção inverno 2012 da Patogê e, por fim, a coleção Joias de Tarsila foi mencionada:

[...] A designer de joias Bialice Duarte, sobrinha-neta da pintora, lançou em 2008 uma coleção de anéis, pulseiras e pingentes de ouro e pedras brasileiras com claras referências às obras de Tarsila. Todos os esboços tiveram de ser aprovados pelos 30 herdeiros. 'Fiz uma tradução exata de suas obras' diz. (DUARTE, 2012).²²⁵

Imagens das joias de Tarsila, juntamente com as produções das coleções citadas acompanharam a matéria (FIG. 191), mostrando que a coleção de Bialice apenas acompanhava a tendência da moda em explorar temas brasileiros a partir de artistas bem sucedidos do passado, como Alfredo Volpi, Villa-Lobos, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Além destas possíveis relações com eventos e datas comemorativas, exploramos, através do blog Joias de Tarsila Colecionável®, demais fatos que fizeram uma ponte entre o produto Tarsila do Amaral e a atualidade. Em 2010, no ano do lançamento da coleção na FENINJER, o post de 12.07.2010 - Tarsila do Amaral, orgulho nacional - exibiu três matérias em diferentes revistas em que a coleção foi apresentada: Vogue e Marie Clarie, em julho de 2010 e Joyce Pascowich, em março de 2010 (DUARTE, 2010e).

Em linhas gerais, o conteúdo das reportagens associava a obra de Tarsila, os materiais, temas e formas da coleção ao fato de ser um produto brasileiro, justificando o título do *post*, Tarsila do Amaral, orgulho nacional (DUARTE, 2010e). A Vogue (FIG.192) destacou o fato da coleção ter transformado o famoso quadro Abaporu em *charms*, buscando transferir para a joia o valor artístico da obra e oferecendo a vantagem do cliente poder comprar uma joia-arte por um preço bem inferior à obra original: “parece uma obra de arte. E é. Só que na versão joia. [...] O argentino Eduardo Constantini pagou R\$ 105 milhão pelo Abaporu original. Já a joia pode ser sua por R\$ 4.535. À venda na Tani Jewels” (DUARTE,2010e).²²⁶

²²⁵ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2012/02/revista-elle-022012-90-anos-semana.html#links>. Acesso em: 14 abr. 2015.

²²⁶ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/07/blog-post.html?m=1>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Marie Clarie (FIG.193), em matéria bem semelhante à Vogue, também informava o valor do pingente Abaporu (1928) e o local de venda.²²⁷ O texto destacava, ainda, o material escolhido para as joias (ouro amarelo, branco e pedras preciosas) na intenção de explorar cores e temas brasileiros das telas de Tarsila. Joyce Pascowich (FIG. 194) ressaltava as pedras brasileiras (ágata e sodalita) das joias e declarava o intuito de Bialice vender a coleção na Argentina, onde o Abaporu (1928) se encontra (DUARTE, 2010e).

Além das reportagens em revistas de moda, o blog Joias de Tarsila Colecionável® (DUARTE, 2010a) procurou evidenciar o acionamento da memória de Tarsila em eventos da atualidade. O principal deles, publicado no blog, sem dúvida foi a participação de obras da pintora, em destaque a tela Abaporu, na exposição Mulheres, Artistas e Brasileiras, idealizada pela presidente Dilma Rouseff em maio de 2011, no Palácio do Planalto.

No post, O que Dilma, Obama & Michelle, Tarsila e Constantini tem em comum? O 'Abaporu', expo 'Mulheres, Artistas e Brasileiras'" (DUARTE, 2011)²²⁸, de 26.03.2011, referente à exposição, o Abaporu, obra reconhecida no imaginário coletivo brasileiro como ícone do nosso modernismo, foi eleito como ponto comum entre diferentes personalidades. Para este caso, fizemos uma leitura possível de associações que conectavam o legado de Tarsila do Amaral a fatos da atualidade.

A exposição em comemoração ao mês da mulher e a presença da tela Abaporu (1928) no evento aproximaram as imagens de Dilma Rouseff e Tarsila como mulheres de destaque e representantes do Brasil. A presidenta convidou personalidades ilustres para visitar a mostra, dando grande visibilidade à principal obra de Tarsila. O blog fez questão de explorar este fato, exibindo foto (FIG.195)²²⁹ com Obama, Michelle e Dilma ao lado da tela Abaporu (1928) (DUARTE, 2011).

A relação estabelecida entre Tarsilinha do Amaral (representante dos direitos autorais da obra), Eduardo Constantini (proprietário da tela Abaporu e diretor do museu Malba, na Argentina) e Dilma Rouseff (mentora da exposição

²²⁷ O pingente Abaporu custa R\$ 4.535 na Tani Jewels. Informação publicada na revista Marie Clarie de Julho de 2010 nº232 (DUARTE, 2010)

²²⁸ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2011/03/dilma-e-obama-visitam-michelle-e.html>. Acesso em: 15 fev. 2015.

²²⁹ Após a abertura do processo de *impeachment* contra a presidente Dilma em dezembro de 2015, foi retirada do blog a postagem do dia 26.03.2011, reproduzida no Mural 9 (FIG 195).

e presidenta da república) para viabilizar a presença da obra na exposição ficou evidente pela presença destas personalidades na abertura do evento. O blog Joias de Tarsila Colecionável[®] aproveitou a oportunidade e exibiu outra foto (FIG. 195), agora com Tarsilinha, Constantini e Dilma ao lado da obra *Abaporu* (1928), indicando que Tarsilinha usava brincos da coleção de Bialice (DUARTE, 2011). Esta seria, a nosso ver, mais uma forma de mostrar que o produto desenvolvido pela designer participava da rede de acionamentos de memória de Tarsila do Amaral, atuando como um dos elementos que a alimenta.

A Tani Jewels, joalheria que comercializa as joias, também aproveitou o momento da projeção de Tarsila na exposição, *Mulheres, Artistas e Brasileiras* para publicar o *post* - O ressurgimento de Tarsila -, em 24.08.2011 em seu blog, no qual afirmava que a consagrada artista do modernismo brasileiro voltava a fazer sucesso.

Após visita do casal Barack e Michelle Obama, ocasião em que foram fotografados com a Presidenta Dilma Rousseff ao lado do 'Abaporu'—quadro em exposição no interior do Palácio do Planalto —, as obras da artista reafirmam o Brasil no exterior e tomam dimensão maior. Que tal aproveitar esta onda pró Tarsila e sair por aí usando arte? Na Tani Jewels você encontra charms para pulseira, anéis, brincos e colares inspirados na obra da pintora. Ouro amarelo, diamantes, gemas preciosas, reproduções fotográficas e couro são os materiais escolhidos para a confecção das peças. Todas são registradas, numeradas e com a garantia assinada pela Tarsilinha, sobrinha neta da modernista. Corra para garantir a sua! (TANI JEWELS, 2011).²³⁰

Outro fato contemporâneo, divulgado pelo blog Joias de Tarsila Colecionável[®], que nos chamou a atenção foi a escolha do nome Amaral para identificar uma das 15 crateras fotografadas no planeta Marte pela União Astronômica Internacional, em novembro de 2008. Em 14.10.2010, o *post* - Sim, Mercúrio tem Tarsila do Amaral! - anunciava a novidade e a imagem da cratera Amaral (FIG.196) (DUARTE, 2010d).²³¹

A referência para o *post* foi o *site* oficial da Missão Messenger, onde se encontrava a relação de todos os 15 nomes escolhidos, com uma breve frase

²³⁰ Disponível em: <https://blogdatani.com/2011/08/24/>. Acesso em: 14 abr. 2015.

²³¹ Os nomes das crateras foram escolhidos pela equipe de pesquisadores da Missão Messenger que foi a Marte pela primeira vez naquele ano. Note que este fato aconteceu um ano após a decisão de 30.10.2007, em Zurique na Suíça, da Copa de 2014 se realizar no Brasil. (DUARTE, 2010d). Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/10/sim-mercurio-tem-tarsila.html>. Acesso em: 15 fev. 2015.

para cada um. Os dizeres direcionados a Trasilá, “Amaral, after Tarsila do Amaral of Brazil, considered one of the leading Latin American modernist artists” (SECOND, 2008),²³² elegia-a como uma das mais importantes artistas modernistas latino americanas. Entendemos que o fato de Tarsila fazer parte deste conjunto é resultado da imagem que vem sendo sucessivamente reconstruída de artista inovadora, cosmopolita e representante do Brasil, a ponto de ocupar um lugar até mesmo no universo.

Em 29.07.2013, outro *post* no blog Joias de Tarsila Colecionável® - Abaporu no Stock Car, mais brasileiro impossível - divulgava o projeto que levava para as pistas do campeonato brasileiro de turismo, o Abaporu (1928) estampado no carro 23 do piloto Marco Cozzi. Na notícia, o apoio de Tarsilinha à iniciativa ficou evidente pela foto da empresária ao lado do piloto e seu carro (FIG.197), acompanhada dos dizeres da empresária: “a arte é dinâmica. Ela não pode ficar restrita aos frequentadores de galerias de arte. Tem que ganhar as ruas, ser vista pelo povo – diz Tarsila, homônima da tia avó” (DUARTE, 2013).²³³

Diante de todas estas publicações que envolvem a coleção de Joias de Tarsila, acreditamos que o intento de Tarsilinha de levar a obra da pintora para o exterior dos museus esteja sendo realizado. A nossa pesquisa mostra, por meio dos produtos analisados, que seu legado tem, cada vez mais, alcançado diferentes aplicações em produtos diversos que integram uma rede de acionamento de sua memória, juntamente com os demais eventos culturais (exposições, lançamento de livros, espetáculos de dança, dentre outros) que também têm ocorrido com frequência a partir do final do século XX.

²³² De acordo com o *site* oficial do Messenger, os 15 nomes escolhidos para as crateras foram: Amaral, de Tarsila do Amaral (artista brasileira), Dalí, de Salvador Dalí (pintor espanhol), Enwonwu, de Benedict Chukwukadibia Enwonwu (artista nigeriano), Glinka, de Mikhail Glinka (compositor russo), Hoivnatanian, de Hakop Hoivnatanian (pintor armênio), Beckett, de Clarice Beckett (artista australiana), Moody de Ronald Moody (escultor jamaicano), Munch, de Edvard Munch (pintor norueguês), Navoi, de Alisher Navoi (poeta Uzebeque), Nawahi, de Joseph Nawahi (artista havaiano), Oskison, de John Milton Oskison (escritor norteamericano), Poe, de Edgar Allan Poe (poeta americano), Qui Baishi (pintor chinês), Raden Saleh (pintor indonésio), Sher-Gil, de Amrita Sher-Gil (pintor indiano) (SECOND, 2008). Disponível em: http://messenger.jhuapl.edu/news_room/details.php?id=115. Acesso em: 15 fev. 2014.

²³³ Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2013/07/abaporu-no-stock-carmais-brasileiro.html#links>. Acesso em: 14 abr. 2015.



FIGURA 170



FIGURA 171



FIGURA 172

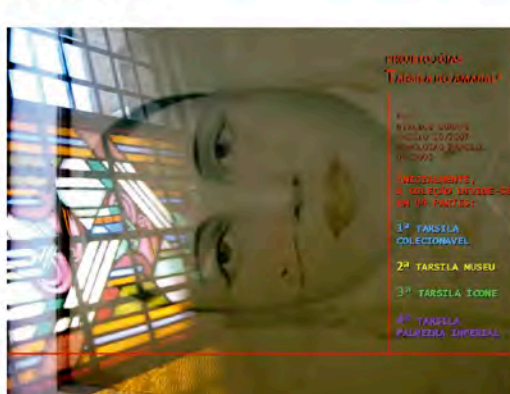


FIGURA 173



FIGURA 178



FIGURA 179

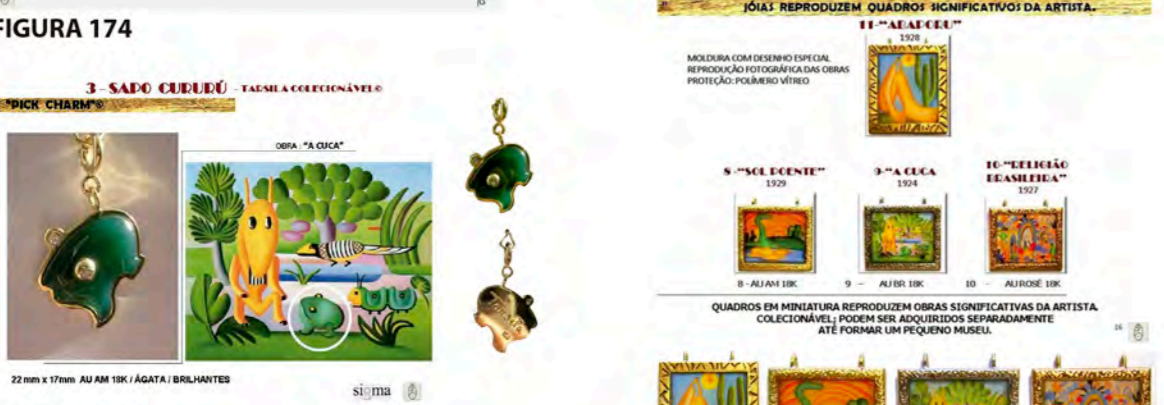


FIGURA 175



FIGURA 176



FIGURA 177



FIGURA 182

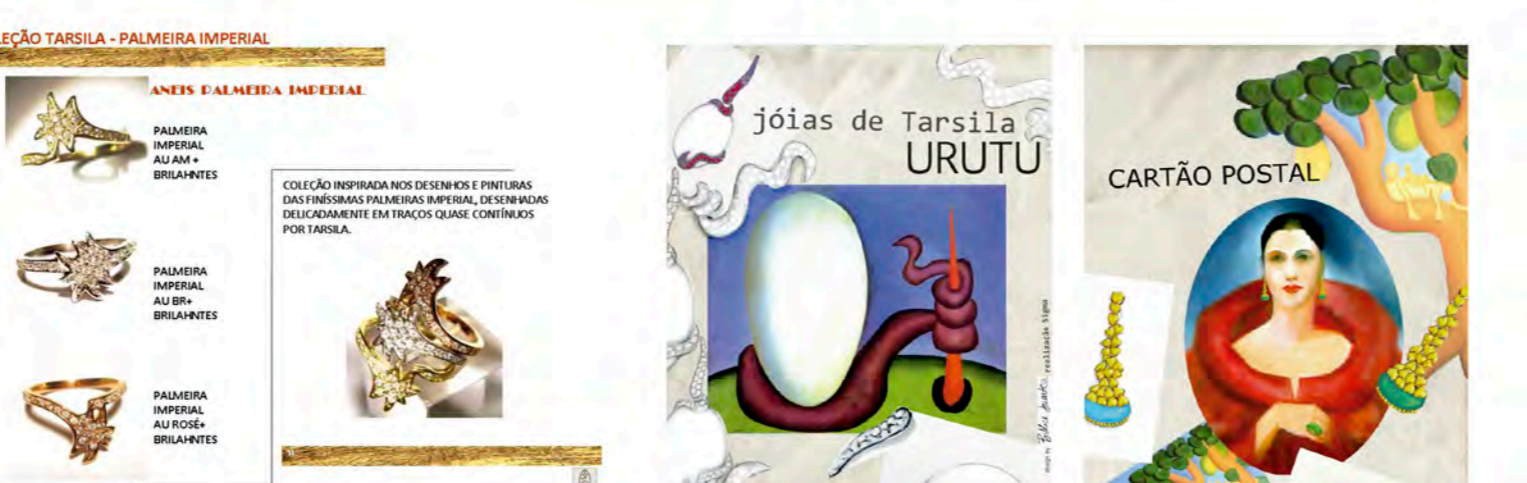


FIGURA 181



FIGURA 183



FIGURA 184



FIGURA 185



FIGURA 189

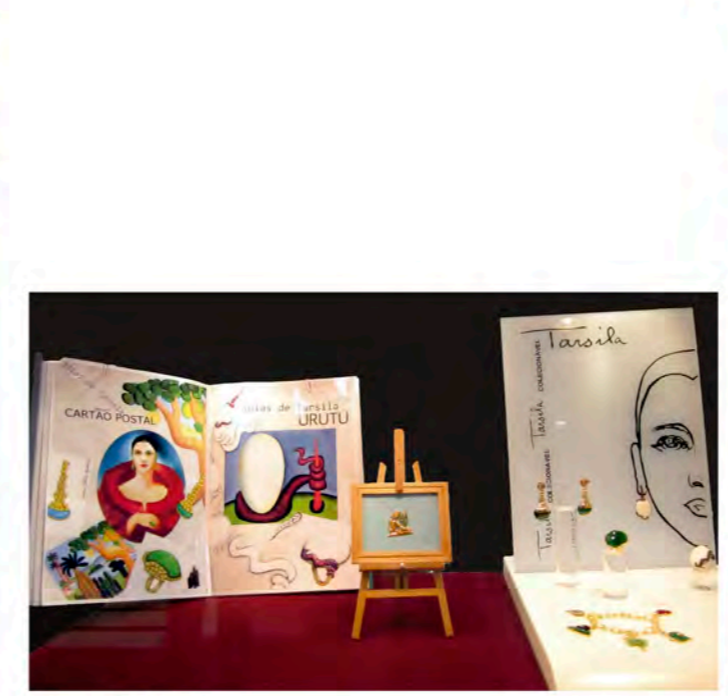


FIGURA 186



FIGURA 187



FIGURA 188



FIGURA 190



FIGURA 191



FIGURA 192



FIGURA 194



FIGURA 195

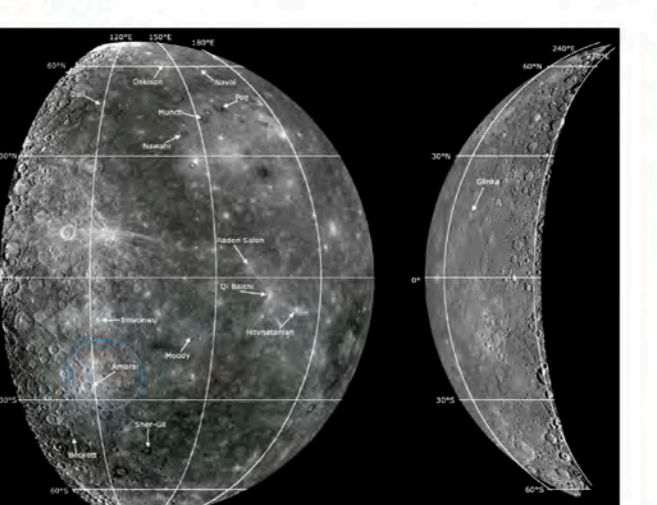


FIGURA 196



FIGURA 197

LEGENDA

FIGURA 170: Joias de Tarsila - Colecionável® na 50ª FENINJER, 2010
Fonte: Duarte (2010)

FIGURA 171: Tarsilinha do Amaral (sobrinha-neta), Tamara Francischetti (Sigma), Bialice Duarte (designer do projeto), Thais Amaral Perroy (sobrinha), Alice de Souza Carracedo (prima), Lilia Amaral Galvão Bueno (sobrinha-neta), Luis Francischetti (Sigma). Foto na 50ª FENINJER.
Fonte: Da Redação (2010a)

FIGURA 172: Certificado da joia
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 173: Apresentação do Projeto Joias de Tarsila - Colecionável®, 2008
Fonte: Acervo digital particular (DUARTE, 2008)

FIGURA 174: Boca e Olhar de Tarsila, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 175: Sapo Cururu, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 176: Coqueiro, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 177: Pão de Açúcar, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 178: Pulseiras Tupy, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 179: Pulseira Elos de Tarsila, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 180: Tarsila Museu, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 181: Tarsila Museu, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Acervo digital particular (DUARTE, 2008)

FIGURA 182: Abaporu Poderoso, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 183: Tarsila Palmeira Imperial, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 184: Urutu, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 185: Cartão Postal, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 186: Joias de Tarsila - Colecionável® na 51ª FENINJER, 2010
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 187: Cacto - Abaporu, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2011)

FIGURA 188: Sol - Abaporu, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2011)

FIGURA 189: Abaporu Poderoso e Abaporu Baby, Joias Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2015)

FIGURA 190: Imagem produzida por Bialice Duarte
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 191: Elle Brasil nº285 ano 25
Fonte: Duarte (2012)

FIGURA 192: Vogue de julho de 2010
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 193: Marie Claire de julho de 2010
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 194: Joyce Pasowich de março de 2010
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 195: Exposição Mulheres Artistas Brasileiras no Palácio do Planalto em 2011.
Fonte: Duarte (2011)

FIGURA 196: Cratera Amaral no planeta Marte
Fonte: Duarte (2010d)

FIGURA 197: Carro 23 do Campeonato Brasileiro de Turismo 2013 da Stock Car estampado com Abaporu, piloto Marcos Cozzi e Tarsilinha.
Fonte: Duarte (2013)

3.2.4 Edição Especial Tarsila da Faber Castell (2011-2012)

As comemorações dos 250 anos da Faber-Castell e dos 90 anos da Semana de Arte Moderna, foram significativas para que a empresa e a sobrinha-neta de Tarsila unissem seus interesses para lançar a Edição Especial Tarsila de lápis de cor e canetinhas. No catálogo de produtos de 2012 da Faber Castell (FIG. 198), observamos que Tarsila do Amaral foi a única artista brasileira com obras estampadas na coleção, com a indicação de Edição Comemorativa Limitada (FABER, 2011).

Compunha esta edição um estojo com 36 lápis de cor e outro com 15 canetinhas, sendo que cada estojo possuía duas variações de embalagem. As figuras exóticas e coloridas dos quadros de Tarsila foram valorizadas pelas obras das fases Pau-brasil e Antropofágica para os estojos. Era possível escolher *Abaporu* (1928) e *A Cuca* (1924) para o estojo de lápis de cor e *O mamoeiro* (1925) e *Caipirinha* (1923) para o estojo com canetinhas.

Conforme se pode verificar na versão *Abaporu*²³⁴ do estojo de lápis de cor (FIG.199), a frente da embalagem estampava a reprodução da obra de Tarsila, com a assinatura da artista em destaque e a indicação de Edição Especial. Na lateral do produto os dizeres Faber-Castell 250 years 1761-2011. No verso da embalagem, um texto explicativo sobre quem foi Tarsila do Amaral e sua trajetória como artista e outro texto sobre a obra da embalagem, acompanhado de uma miniatura da pintura e da indicação do *website* oficial de Tarsila²³⁵ (www.tarsiladoamaral.com.br) para conhecer mais sobre a artista.

Os dois textos curtos no verso da embalagem sintetizavam alguns pontos sobre a trajetória artística da pintora e a obra em destaque. Sobre a pintora, as principais referências ao seu legado foram: infância em fazenda, estudante no estrangeiro, integrante do movimento modernista brasileiro, pintora do Brasil, obras com cores fortes e temas brasileiros (urbano, rural, fauna, flora, folclore), caráter onírico e figuras imaginárias da fase antropofágica, como em *Abaporu* (1928) e a fase social de *Operários* (1933).

²³⁴ Como foi uma edição comemorativa limitada, o produto não se encontra mais a venda, sendo que o único exemplar da coleção que tivemos acesso foi o estojo de lápis de cor com a estampa do *Abaporu* (1928).

²³⁵ www.tarsiladoamaral.com.br

Da obra *Abaporu* (1928) foram referenciados os aspectos: presente de aniversário a Oswald de Andrade, imagem do inconsciente da infância de Tarsila, figura indígena, nome que significa homem que come carne humana, figura fundadora do movimento Antropofágico, símbolo da transformação da cultura europeia em algo brasileiro.

No verso da embalagem havia ainda a indicação daquele ser um produto da Tarsila do Amaral Empreendimentos. O *site* oficial da pintora²³⁶ deixava evidentes os atores principais do empreendimento, a sobrinha neta da artista, Tarsila do Amaral, e o presidente da Faber Brasil, Marcelo Tabacchi, destacando que o objetivo da parceria foi despertar o interesse de crianças e adolescentes pela arte e cultura nacional (AMARAL, 2014).

Analisando os elementos da rede que envolvem o produto, reunidos no Mural 10, não há como negar que o colorido, a alegria e a imaginação das pinturas de Tarsila do Amaral escolhidas para o produto foram pontos que aproximaram os interesses de Tarsila do Amaral Empreendimentos e Faber-Castell. Esta parceria, a nosso ver, favorecia, no ano de 2012, ambas as partes uma vez que oferecia à Faber elementos visuais com forte aceitação do público infanto-juvenil e colaborava para exaltar a figura da artista em um ano marcante para as artes brasileiras, no qual se comemorava os 90 anos da Semana de Arte Moderna. Verificamos, neste caso também, o que Venturini (2011) diagnosticou para Tarsila *Rouge* de *O Boticário*: que a comemoração - discurso da atualidade - sustenta-se na rememoração - referência de passado.

²³⁶ Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras-de-tarsila-do-amaral-estampam-estojos-da-faber-castell/>. Acesso em: 20 jun. 2015.



FIGURA 198



FIGURA 199

LEGENDA

FIGURA 198: Catálogo de Produtos Faber-Castell 2012

Fonte: Faber (2011)

FIGURA 199: Estojo de lápis de cor com estampa do Abaporu (1928)

Fonte: Foto da autora.

3.2.5 Edição Especial Tarsila do Amaral das Havaianas (2012 e 2014)

O Mural 11 – Edição Especial Tarsila do Amaral das Havaianas (2012 e 2014) foi composto por elementos que envolvem duas experiências distintas da marca na criação de sandálias em homenagem a Tarsila do Amaral. Em 2012, foram produzidas duas sandálias com estampas de obras modernistas, utilizadas quase em sua totalidade, em homenagem aos 90 anos da Semana de Arte Moderna. Para o público masculino, foi proposto o modelo *top* com a obra *Sonhos de Carnaval*, de Di Cavalcanti (1897-1976). Já para o público feminino, produziu-se o modelo *slim* com a obra *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral. No blog *Havaianomaniacos* (HAVAIANAS, 2012)²³⁷ encontramos fotos dos exemplares masculino e feminino (FIG.200). No entanto, as sandálias não chegaram às lojas, tendo sido apenas distribuídas para um seletor público formador de opinião.²³⁸

Apesar da marca oficialmente ter produzido para o público feminino somente a sandália com estampa do *Abaporu*, Elber Paulo de Freitas Barros (BARROS, 2012)²³⁹ exibiu em seu *site* mais três modelos, com a indicação de se tratar de trabalho acadêmico. Feitos a partir de obras emblemáticas de Tarsila, *Operários* (1933), *São Paulo* (1924) e *A Cuca* (1924), estes modelos formariam, juntamente com o exemplar *Abaporu*, uma linha Tarsila do Amaral. Cada sandália desta coleção fictícia reproduzia fielmente, quase em sua totalidade, as obras escolhidas (FIG. 201 e FIG.202).

Mesmo em se tratando de um projeto, o trabalho de Barros (2012) foi reproduzido na internet²⁴⁰ como se de fato existisse para aquele ano uma linha de sandálias Havaianas Tarsila. Este acontecimento nos mostrou que cada produto participante da rede de acionamento de memória de Tarsila do Amaral pode gerar criações não oficiais, capazes de interferir em sua configuração,

²³⁷ Disponível em: <http://www.havaianomaniacos.com.br/2012/08/havaianas-na-semana-de-arte-moderna.html>. Acesso em: 13 set. 2014.

²³⁸ Obtivemos essa informação em visita ao Espaço Havaianas na Oscar Freire, em dezembro de 2014. Por ser uma loja própria das Havaianas, não uma unidade franqueada, pudemos encontrar um maior número de exemplares dos produtos da marca.

²³⁹ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/ebarros87/albums/72157630971394876>. Acesso em: 30 out. 2014.

²⁴⁰ No blog de Cecília Prado foi publicado texto de Michele Soares (SOARES, 2012) acompanhado pela imagem criada por Barros (2012). Disponível em: <http://cecilia-prado.blogspot.com.br/2012/10/semana-de-arte-moderna-inspira-nova.html>. Acesso em: 15 set. 2014.

devido às possibilidades que as redes sociais abriram para a participação do público. Por isso consideramos os exemplares de sandálias criadas por Barros (2012) também como elementos do dispositivo de memória Tarsila do Amaral.

Em 2014, ano da Copa do Mundo de futebol, as sandálias Havaianas, em homenagem a Tarsila do Amaral chegaram de fato às lojas. Em 10.10.2014, o blog Havaianomaníacos anunciava a edição especial Tarsila do Amaral, mostrando fotos dos modelos da coleção (FIG.203) e texto explicativo:

A Havaianas lança uma edição especial em homenagem a pintora Tarsila do Amaral. Com dois modelos estampados com desenhos inspirados na obra da artista, a Havaianas trás (*sic*) para os seus pés um modelo slim destinado ao público feminino e a outra com tiras na espessura tradicional, visa atender tanto o público masculino como também o público feminino (HAVAIANAS, 2014a).²⁴¹

Diferente da proposta de 2012, as estampas desta coleção não foram elaboradas a partir de uma obra somente, mas trabalhavam a composição de vários elementos justapostos de diversas obras da artista. No modelo feminino era possível visualizar flores de Romance (1925) e Religião brasileira III (1964), a paisagem rural de Palmeiras (1925) e o coelho de A feira II (1925). No modelo masculino, reconhecemos as faixas horizontais e as cores de A Negra (1923) e detalhes da vegetação de Paisagem com touro (1925).

Em novembro de 2014 a marca divulgou, em sua *fanpage* do Facebook,²⁴² imagens das sandálias nas quais evidenciou-se a associação entre os elementos das obras da artista, a marca Havaianas e o empreendimento Tarsila do Amaral. Pelas imagens e textos publicados em 6.11.2014²⁴³ e 7.11.2014,²⁴⁴ percebeu-se a vontade de relacionar arte e descontração, utilizando-se das obras de Tarsila para criar estampas das sandálias como uma maneira descontraída de expor arte.

A primeira postagem, de 6.11.2014, apresentou imagem com os dois modelos compondo uma paisagem rural, semelhante às dos quadros de Tarsila

²⁴¹ Disponível em: <http://www.havaianomaniacos.com.br/2014/10/havaianas-edicao-especial-tarsila-do.html>. Acesso em: 10 nov. 2014.

²⁴² Página oficial da Havaianas no Facebook. Disponível em: <https://m.facebook.com/HavaianasBrasil/>. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁴³ Disponível em: <https://www.facebook.com/HavaianasBrasil/photos/pb.280431155385414.-2207520000.1461527045./691514337610425/?type=3&theater>. Acesso em: 20 dez. 2014.
Disponível em: <https://www.facebook.com/HavaianasBrasil/photos/pb.280431155385414.-2207520000.1461527045./691335977628261/?type=3&theater>. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁴⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/HavaianasBrasil/photos/pb.280431155385414.-2207520000.1461527045./692076254220900/?type=3&theater>. Acesso em: 20 dez. 2014.

(FIG. 204). Acompanhando a figura, foi escrito: “Havaianas Tarsila: você com um pé na arte e outro no modernismo.”²⁴⁵ A segunda postagem exibiu uma adaptação da tela Operários (1933) (FIG. 205):²⁴⁶ as cabeças das pessoas foram substituídas por recortes da parte superior dos dois modelos das havaianas Tarsila.

No dia seguinte, 07.11.2014, outra imagem (FIG. 206) foi divulgada na *fanpage* com os seguintes dizeres: “não é porque você curte arte que os seus pés precisam viver fechados como um museu.”²⁴⁷ A relação com a arte foi novamente reforçada tanto pela imagem quanto pelo texto. Na imagem, o modelo da coleção feminina, com cores fortes e alegres, aparecia em destaque como se fosse uma tela de pintura e ao fundo manchas de várias tintas coloridas simulavam uma paleta de pintura. Já no texto, as sandálias assumiam o papel de representante da arte de Tarsila fora dos museus.

Em 07.11.2014, o blog Havaianomaníacos (HAVAIANAS, 2014b)²⁴⁸ publicou imagens das sandálias expostas em loja não identificada (FIG 207). Chamava atenção a apresentação do produto como se fosse uma obra de arte: os modelos eram exibidos em minicavaletes de pintura, acompanhados por miniaturas dos quadros de Tarsila que foram reapropriados para a elaboração das estampas. Uma placa no formato de paleta de tinta exibia o texto de apresentação da coleção.

Considerada uma das maiores pintoras de todos os tempos e responsável por obras como o Abaporu, mais valioso quadro pintado por um brasileiro, Tarsila do Amaral é um exemplo de artista com orgulho de suas raízes. Adepta de cores intensas e temas regionais, Tarsila teve visibilidade internacional e foi considerada uma mulher à frente de seu tempo por valorizar o papel do poder feminino na sociedade. A coleção Tarsila do Amaral traz, no formato de seus produtos, as cores ideias e individualidade dessa grande mulher, musa do Modernismo brasileiro (HAVAIANAS, 2014b).²⁴⁹

²⁴⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/HavaianasBrasil/photos/pb.280431155385414.-2207520000.1461527045./691514337610425/?type=3&theater>. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁴⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/HavaianasBrasil/photos/pb.280431155385414.-2207520000.1461527045./691335977628261/?type=3&theater>. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁴⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/HavaianasBrasil/photos/pb.280431155385414.-2207520000.1461527045./692076254220900/?type=3&theater>. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁴⁸ Disponível em: <http://www.havaianomaniacos.com.br/2014/11/havaianas-tarsila-do-amaral.html>. Acesso em: 20 nov. 2014.

²⁴⁹ Disponível em: <http://www.havaianomaniacos.com.br/2014/11/havaianas-tarsila-do-amaral.html>. Acesso em: 20 nov. 2014.

Em 16.12.2015, em visita ao Espaço Havaianas, conseguimos ter acesso ao produto e percebemos novamente o tratamento diferenciado na exposição das sandálias (FIG. 208). Desta vez, foram utilizados dois expositores exclusivos: um deles com ganchos para pendurar o produto e outro com placa informativa em seu topo e suportes em acrílico sobre os quais expunham-se as sandálias. Na placa, exibiam-se os mesmos dados da loja anterior, ou seja, miniaturas das telas de Tarsila e texto de apresentação. Em ambas as lojas, percebemos que a associação arte e havaianas não acontecia apenas no produto em si, mas na forma como eles eram apresentados ao público no local de venda.

Por meio do Mural 11, percebemos diversas possibilidades de aproximação do produto em dois momentos, 2012 e 2014, seja pelas imagens postadas na internet, pelas estampas das sandálias, pelas lojas e textos de apresentação do produto. Em 2012, o produto, feito em caráter experimental, apostou na força da imagem do Abaporu (1928) para fazer a associação com os 90 anos da Semana de Arte Moderna. Já em 2014, ano de Copa do Mundo, quando várias marcas buscavam valorizar os elementos brasileiros em seus produtos, as reapropriações recuperavam, além da visualidade de suas pinturas, atributos vinculados às obras e à personalidade de Tarsila que acionavam a memória de uma arte que ficou conhecida como aquela que se propunha redescobrir o Brasil.



FIGURA 200



FIGURA 201



FIGURA 202



FIGURA 204

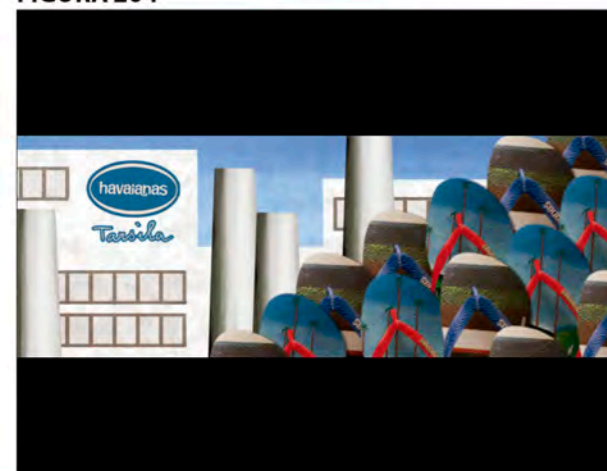


FIGURA 205

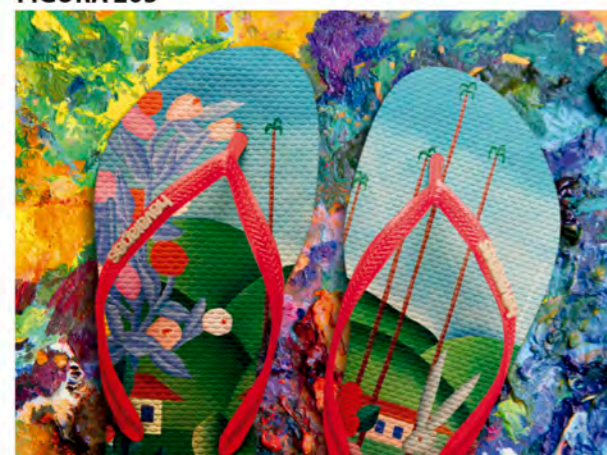


FIGURA 206



FIGURA 203



FIGURA 207



FIGURA 208

LEGENDA

FIGURA 200: Havaianas em homenagem aos 90 anos da Semana de Arte Moderna
Fonte: Havaianas (2012)

FIGURA 201: Projeto Acadêmico Linha Tarsila do Amaral para Havaianas
Fonte: Barros (2012)

FIGURA 202: Projeto Acadêmico Linha Tarsila do Amaral para Havaianas
Fonte: Barros (2012)

FIGURA 203: Edição Especial Tarsila do Amaral de 2014.
Fonte: Havaianas (2014a)

FIGURA 204: Postagem 6.11.2014, página Oficial do Facebook Havaianas
Fonte: Havaianas (2014c)

FIGURA 205: Postagem 6.11.2014, página Oficial do Facebook Havaianas
Fonte: Havaianas (2014c)

FIGURA 206: Postagem 7.11.2014, página Oficial do Facebook Havaianas
Fonte: Havaianas (2014c)

FIGURA 207: Edição Especial Tarsila do Amaral 2014 em loja não identificada
Fonte: Havaianas (2014b)

FIGURA 208: Edição Especial Tarsila do Amaral de 2014 na Loja Oscar Freire, São Paulo.
Fonte: Fotos da autora

3.2.6 As férias de Tarsila do Amaral do Estúdio ABelha (2013-2015)

As férias de Tarsila do Amaral, faz parte da coleção, Os artistas saíram de férias do Estúdio Abelha,²⁵⁰ criada pela designer Adriana Bernardino em 2013.²⁵¹ A página oficial do *Facebook* do Estúdio ABelha publicou texto, em 10.06.2013, explicando que esta coleção surgia a partir de uma brincadeira da designer ao imaginar o que aconteceria com as obras de artistas famosos se eles saíssem de férias.

Já imaginaram o que aconteceria se alguém resolvesse reorganizar as obras de arte mais famosas do mundo, como se num descuido do artista ao sair de férias, alguém entrasse em seu atelier para 'fazer uma faxina', misturando tudo? Pois esta história faz parte da nova coleção do Estúdio ABelha que faz esta brincadeira para demonstrar a importância do traço de cada artista, que mesmo quando desconstruído, não perde sua identidade (ESTÚDIO, 2013a).²⁵²

De 2013 até 2015 verificamos, pela loja virtual da empresa,²⁵³ que famosos artistas estrangeiros (Van Gogh, Salvador Dalí, Monet, Kandinsky, Renoir, Miró, Frida Kahlo) e brasileiros (Tarsila do Amaral e Candido Portinari) foram estudados pela designer para formarem, cada qual, uma coleção de estampas a partir de encaixes de diversos recortes de suas pinturas. Na loja virtual, cada peça possui texto explicando a qual artista está vinculada e como as férias foram representadas na estampa, destacando sempre que o produto é exclusivo e possui uma história. Na visão da designer Adriana Bernardino, o desarranjo das obras de Tarsila do Amaral formava uma dança em um jardim:

A flora tropical de diversos quadros da artista em sua fase Pau-Brasil e Antropofagia precisou ser desconstruída para a criação do jardim

²⁵⁰ Estúdio Abelha é uma empresa paulista que cria estampas para serem aplicadas em diversos produtos, desde artigos de papelaria a peças de vestuário e toalhas de mesa. São várias coleções à venda que tomaram como referências obras de artistas famosos, mitologia, literatura e música. Ver *website* da empresa: www.adrianab.com.br (BERNARDINO, 2014).

²⁵¹ Por meio de pesquisa realizada na *timeline* da *fanpage* Estúdio ABelha conseguimos localizar os primeiros *posts* que informam sobre o lançamento da nova coleção. Em 22 de março de 2013, um *post* apresenta a primeira imagem com estampas da coleção. Em 29 de maio de 2013, nova imagem e texto falam da vontade de se contar histórias por meio de estampas. Entretanto, foi somente em 10 de junho de 2013 que a ideia da coleção foi revelada.

²⁵² Disponível em: <https://m.facebook.com/EstudioAbelha/photos/a.257276257645803.64439.214117408628355/587176347989124/?type=3&source=43>. Acesso em: 10 mar. 2015.

²⁵³ Disponível em: <http://loja.estudioabelha.com.br/pd-2e1df2-vestido-seda-as-ferias-de-tarsila.html?ct=&p=1&=1>. Acesso em: 10 mar. 2015.

verde no barrado da peça. Algumas árvores saíram dos quadros A Cuca, Manacá e Cartão Postal. A famosa obra Abaporu é duplicada e se transforma em um casal apaixonado, enquanto A Boneca dança e dá piruetas na bela paisagem de O Pescador. A obra Operários, que originalmente remete a massificação do trabalho e às condições de vidas duras nas cidades, é completamente descaracterizada nesta coleção, quando apenas uma faixa muda a expressão dos rostos enfileirados e transmite a sensação de curiosidade sobre o espetáculo do restante da arte (LOJA, 2014).²⁵⁴

A descrição da coleção apontava os aspectos visuais como ponto de partida para a criação das estampas que remetiam às obras de Tarsila sem, no entanto, serem fiéis à pintura original. A floresta tropical presente em diversos quadros de Tarsila constituiu o pano de fundo das estampas que agregou a imagem da Bahia de Guanabara, da tela Rio de Janeiro (1923) e a atividade de pesca e seu ambiente, da obra Pescador (1925).

Nota-se que a designer, ao recortar apenas a forma antropofágica do Abaporu (1928), os rostos dos trabalhadores, de Operários (1933) e introduzi-los em uma cena tropical, alterou o sentido que as figuras tinham em seus quadros originais. Os fragmentos das obras Abaporu (1928) e Operários (1933) deram vida a personagens, respectivamente, um casal apaixonado e um público curioso. A figura presente na Boneca (1928) também complementava a composição, movimentando a cena com dança. No entanto, apesar da desconstrução para a elaboração das estampas, elementos chaves das obras reapropriadas foram ressaltados, não prejudicando a identificação do produto com o legado de Tarsila.

Reunimos, no Mural 12, as diversas aplicações das estampas das Férias de Tarsila do Amaral nos mais variados tipos de produtos: toalhas e caminho de mesa (FIG.209), artigos de papelaria (agenda, cadernos) (FIG.210), roupas e adereços de moda (blusas masculina e feminina, vestidos, lenço, echarpe) (FIG. 211). As estampas para todos os produtos obedeciam a um padrão, havendo algumas variações para se adaptar ao seu formato. Entretanto, para distinguir cada produto como único, foi criada uma etiqueta²⁵⁵ (FIG. 212) com a numeração daquela peça e a indicação de quantas outras foram produzidas. A

²⁵⁴ Disponível em: <http://loja.estudioabelha.com.br/pd-2e1df2-vestido-seda-as-ferias-de-tarsila.html?ct=&p=1&=1>. Acesso em: 10 mar. 2015.

²⁵⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/EstudioAbelha/photos/pb.214117408628355.-2207520000.1461529427.672796542760437/?type=3&theater>. Acesso em: 10 mar. 2015.

etiqueta numerada foi uma forma de aproximar o produto ao valor da obra de arte, uma vez que indicava que aquela peça era exclusiva.

Com relação às obras reapropriadas, todas eram do período mais produtivo de Tarsila, entre 1923 e 1933, correspondentes às fases Pau-Brasil, Antropofágica e Social. Isto reforça a ideia de que as empresas buscavam associar seu produto à fase mais bem sucedida da artista, em que produziu obras mais conhecidas e lembradas nos livros sobre a artista,²⁵⁶ mesmo que desconstruídas. No caso de *Operários* (1933) o sentido da obra foi totalmente alterado, apesar de conseguirmos reconhecê-la pela expressividade dos rostos dos trabalhadores representados em uma fina faixa na estampa. No entanto, eles agora aparecem descontextualizados da crítica social para compor um cenário alegre e tipicamente brasileiro, onde reconhecemos nossa vegetação e geografia.

²⁵⁶ Ver Amaral (2010) e Gotlib (2012).



FIGURA 209



FIGURA 210



FIGURA 211

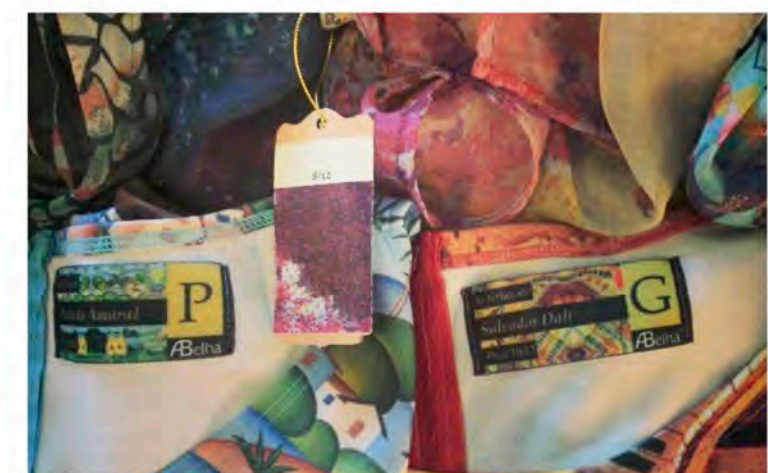


FIGURA 212

LEGENDA

FIGURA 209: Toalhas da Coleção As Férias de Tarsila do Amaral
Fonte: Loja (2014)

FIGURA 210: Artigos de papelaria da Coleção As Férias de Tarsila do Amaral
Fonte: Loja (2014)

FIGURA 211: Roupas e adereços da Coleção As Férias de Tarsila do Amaral
Fonte: Loja (2014)

FIGURA 212: Etiquetas com numeração das peças
Fonte: Estúdio (2013b)

3.2.7 Linha Tarsila do Amaral da Ponto SP (2013 – 2015)

A Ponto SP, de acordo com seu *website*, tem como foco promover a cultura por meio de artigos que se reapropriam de obras de artistas plásticos, poetas e elementos visuais urbanos (PONTO, 2015).²⁵⁷ Para elaborar os produtos, a empresa conta com assessoria de arte.

A elaboração dos produtos é feita através de criteriosa curadoria. Os recortes e aplicações são concebidos por designers de produto. A empresa conta com a supervisão estética da conceituada historiadora da arte e curadora Maria Alice Milliet (PONTO, 2015).²⁵⁸

Até o final de 2015, a empresa produzia linhas de produtos desenvolvidos a partir das obras dos artistas Tarsila do Amaral, Portinari e Jaime Prades; dos poemas de Alice Ruiz e Paulo Lemiski e tendo a cidade de São Paulo como referência.²⁵⁹ A linha Tarsila do Amaral foi lançada em 2013, sendo a segunda da empresa²⁶⁰ e a que possui maior variedade de produtos: conjunto de canecas, pratos, garrafas, sacolas dobráveis, panos de prato (FIG 213), conjunto de xícaras de café (FIG 214), kits de canecas pequenas (FIG 215), porta copos (FIG 216), agendas 2014 e 2015 (FIG 217), marcadores de páginas imantado (FIG 218), imãs (FIG 219), capas de celular (FIG 220), cadernetas (FIG 221).

Cada produto da linha Tarsila foi elaborado tendo como referência uma obra da artista, diferente das empresas Havaianas, em 2014, e Estúdio ABelha, 2013-2015, que trabalharam com fragmentos das obras para a criação das estampas. A Ponto SP selecionou nove obras para elaborar sua linha de produtos: Carnaval em Madureira (1924), São Paulo (1924), São Paulo (Gazo) (1924), A gare (1925), Capa do Livro Pau Brasil (1925), Abaporu (1928), Antropofagia (1929), Cartão Postal (1929) e Operários (1933). As obras

²⁵⁷ Disponível em: www.pontosp.com. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁵⁸ Disponível em: www.pontosp.com/Quem_Somos.html. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁵⁹ Disponível em: <http://www.pontosp.com/Produtos/Produtos.html>. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁶⁰ Pesquisando no link notícias do *website*, localizamos o ano de lançamento da linha Tarsila do Amaral, agosto de 2013, sendo uma das primeiras linhas da empresa. A primeira linha foi São Paulo, existente desde dezembro de 2012. Disponível em: http://www.pontosp.com/Noticias/Entries/2013/8/31_Ponto_SP_lanca_linha_exclusiva_na_Craft_Design.html. Acesso em: 14 fev. 2015.

escolhidas foram pinturas executadas, entre 1924 e 1933, da fase Pau-Brasil até a Social, enfatizando as que representavam nosso povo e paisagens.

No *website* da Ponto SP podemos visualizar todos os produtos elaborados com a aplicação destas obras.²⁶¹ Entretanto, não houve a preocupação, como a do Estúdio ABelha, de disponibilizar na internet informações sobre a relação entre a artista, a obra e os produtos. Foi divulgada, apenas, uma sucinta descrição geral para a linha como um todo: “produtos criados e desenvolvidos com exclusividade pela Ponto SP, com as obras da renomada artista plástica brasileira Tarsila do Amaral” (PONTO SP, 2015).²⁶²

Entretanto, apesar de relatarmos a experiência de aproximação dos produtos pela internet, nosso primeiro contato com a linha Tarsila, da Ponto SP não foi virtual. Em dezembro de 2014, localizamos alguns modelos de cadernetas à venda na Livraria Cultura de São Paulo. Foi com o produto em mãos que encontramos, no interior da caderneta, a indicação da empresa produtora e seu *website*, além da reprodução da obra aplicada e o texto:

O nome Tarsila evoca o que há de mais original e ousado no modernismo brasileiro. Nascida em Capivari, no interior de São Paulo, a pintora e desenhista fez sua primeira exposição em Paris em 1926. Seu quadro Abaporu inspirou o poeta Oswald de Andrade a criar o Movimento Antropofágico. A ideia era canibalizar o que vem de fora para ainda ser mais brasileiro (PONTO, 2014, p.1).

A apresentação da artista não deixava dúvidas sobre quais aspectos do legado artístico da artista a Ponto SP buscava trazer à tona em seus produtos: originalidade, ousadia e sua importância no modernismo brasileiro ao representar o nosso país. Os produtos da Ponto SP, reunidos no Mural 13, formam uma grande galeria das principais obras da pintora, as quais foram responsáveis por consagrá-la como ícone do modernismo. Grande parte dos artigos da linha Tarsila resume-se à aplicação da imagem da obra no produto, facilitando a identificação do consumidor com o legado artístico da pintora.

²⁶¹ Disponível em: http://www.pontosp.com/Produtos/Pages/Linha_Tarsila_do_Amaral.html. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁶² Disponível em: http://www.pontosp.com/Produtos/Pages/Linha_Tarsila_do_Amaral.html. Acesso em: 14 fev. 2015.



FIGURA 213



FIGURA 217



FIGURA 219



FIGURA 214



FIGURA 218



FIGURA 220



FIGURA 215



FIGURA 221



FIGURA 216

LEGENDA

FIGURA 213: Conjunto de canecas e pratos, garrafas, sacola dobráveis, panos de prato
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 214: Conjunto de xícaras de café
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 215: Kits de Canecas pequenas
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 216: Porta Copos
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 217: Agendas 2014 e 2015
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 218: Marcadores de página
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 219: Imãs
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 220: Capas de Celular
Fonte: Ponto SP (2015)

FIGURA 221: Cadernetas
Fonte: Ponto SP (2015)

3.2.8 Linha Tarsila do Amaral da Teca Produtos de Papelaria (2013 - 2015)

A Teca Produtos de Papelaria é uma empresa paulista que, de acordo com seu *website*,²⁶³ aposta em pesquisa de materiais inovadores que aperfeiçoam a produção de artigos de papelaria, contando com equipe própria e convidados para a elaboração de diferentes linhas de artigos. Dentre outros, a ilustradora Maria Eugênia, o estilista Ronaldo Fraga e o personagem Pequeno Príncipe possuem linhas próprias. No entanto, as únicas elaboradas a partir de artistas já mortos foram as de Goeldi e Tarsila do Amaral (TECA, 2015a)²⁶⁴.

Não há informações no *website* da empresa sobre quando foi lançada a Linha Tarsila do Amaral. Entretanto, ao pesquisarmos na *timeline* da *fanpage* do *facebook*, Teca Produtos de Papelaria,²⁶⁵ localizamos o primeiro produto da linha, o Calendário 2014, lançado durante a feira Office Paper Brasil Escolar 2013, em agosto de 2013, em São Paulo (Fig 222). Para a capa e o mês de abril do calendário (Fig.223) foi escolhida a obra Antropofagia (1929) e, mensalmente, foram reproduzidas as obras Sol Poente (1929), São Paulo (1924), *Manteau Rouge* (1923), Operários (1933), A Lua (1928), A Negra (1923), Abaporu (1928), A Gare (1925), Cartão Postal (1929), Capa do Livro Pau-Brasil (1925) e Carnaval em Madureira (1924).

Em 2014, novamente postagens no *Facebook*²⁶⁶ nos comprovaram que, em agosto, no evento Office Paper Brasil Escolar 2014, foram lançados novos produtos da linha Tarsila. Pelas fotos do evento, conseguimos observar a reapropriação das obras Sol Poente (1929) e Manacá (1927) em cadernos do tipo espiral (FIG 224). Para o calendário 2015 (FIG.225), foram mantidas nove obras já escolhidas para o ano anterior: a tela Cartão Postal (1929) foi utilizada na capa, foram acrescentadas as obras Morro da favela (1924), Manacá

²⁶³ Disponível em: www.teca.com.br. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁶⁴ Os temas das coleções produzidas pela Teca Produtos de Papelaria, entre os anos de 2013 e 2015, foram consultados em seu *website*. Disponível em: www.teca.com.br. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁶⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/TECAprodutosdepapelaria/>. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁶⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/TECAprodutosdepapelaria/>. Acesso em: 14 fev. 2015.

(1927), A Cuca (1924) e retiradas *Manteau Rouge* (1923), São Paulo (1924) e Carnaval em Madureira (1924).

Em julho 2015, a *fanpage* Teca Produtos de Papelaria do *Facebook*, divulgava nova participação no evento Office Paper Brasil Escolar 2015 (FIG.226). Desta vez, foi exposta uma série maior de produtos da linha Tarsila do Amaral: cadernos em espiral (FIG.227) cadernos flexíveis, post-it Teca Notes (FIG.228), carteiras (FIG.229), calendário (FIG.230) e agenda (FIG.231).

Pelo *website*²⁶⁷ da empresa, conseguimos ter acesso a toda a linha e identificar as estampas dos produtos. Os cadernos tipo espiral exibiam as obras: A Negra (1923), Operários (1933), A Boneca (1928), Caipirinha (1923), Manacá (1927), A Feira I (1924), Sol Poente (1929), A Lua (1928). Já nos cadernos flexíveis e *post-it* Teca notes, as obras reapropriadas foram Morro da Favela (1924), Religião Brasileira I (1927) e O Lago (1928).

Para a capa do calendário 2016 e o mês de abril foi escolhida a obra O Lago (1928). Nos demais meses foram reproduzidas as obras A feira I (1924), Antropofagia (1929), Autorretrato I (1924), A Negra (1923), Urutu (1928), Morro da Favela (1924), Operários (1933), São Paulo (1924), A Boneca (1928), Caipirinha (1923) e Abaporu (1928). Os produtos com menores variações foram as carteiras, elaboradas a partir de Operários (1933) e A Lua (1928), e uma agenda 2016 que retoma a obra Manacá (1927).

Assim como a Ponto SP, os produtos da Teca foram expostos em seu *website* sem uma indicação textual da relação que a empresa buscava estabelecer entre cada exemplar da linha Tarsila e o legado da artista. Há apenas um texto que apresenta a linha como um todo, que também encontramos reproduzido no verso dos cadernos em espiral e calendários:

Tarsila do Amaral nasceu em setembro de 1886, no interior do Estado de São Paulo. Depois de estudar em São Paulo, Barcelona e Paris, juntou-se ao Movimento Modernista de 1922 e, a partir de 1924, começou a pintar inspirada em sua infância na fazenda, usando cores fortes, temas bem brasileiros e a técnica cubista que aprendera no exterior. Ela costumava dizer que queria ser a pintora do Brasil e retratar as belezas do nosso país. Tarsila é considerada um dos principais expoentes da arte brasileira. Faleceu em janeiro de 1973 (TECA, 2015a).²⁶⁸

²⁶⁷ Disponível em: www.teca.com.br. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁶⁸ Disponível em: <http://www.teca.com.br/site/?linhas=tarsila-do-amaral>. Acesso em: 14 fev. 2015.

Avaliando o texto acima e as obras reapropriadas, a maioria pintada entre 1923 e 1933, podemos dizer que a Teca Produtos de Papelaria buscou evocar a imagem de Tarsila pintora do Brasil. Pelo Mural 14 observamos que, como nos casos da Nestlé, Faber-Castell e Ponto SP, a Teca apostou na força da imagem das obras da artista, reproduzindo-as como estampa de diversos produtos, sem realizar grandes intervenções em suas figuras.

A empresa investiu na visualidade das obras de seu período mais produtivo, buscando nas cores, formas e temas os elementos necessários para agregar valor simbólico ao produto. O texto que, se repetia em alguns produtos, era sintético e reforçava a ideia da uma pintora bem sucedida, de formação internacional, que valorizou temas brasileiros e se destacou no cenário das artes modernas brasileiras.



FIGURA 222



FIGURA 224



FIGURA 226



FIGURA 227



FIGURA 229

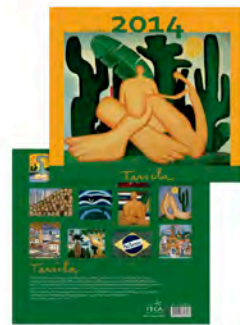


FIGURA 223



FIGURA 225



FIGURA 228



FIGURA 230



FIGURA 231

LEGENDA

FIGURA 222: Office Paper Brasil Escolar 2013
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 223: Calendário 2014
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 224: Office Paper Brasil Escolar 2014
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 225: Calendário 2015
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 226: Office Paper Brasil Escolar 2015
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 227: Cadernos em espiral
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 228: Cadernos flexíveis, post-it Teca Notes
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 229: Carteiras (FIG.230).
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 230: Calendário 2016
Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 231: Agenda 2016
Fonte: Teca (2015b)

3.2.9 Vinho Tarsila Miolo Gamay 2014

O Vinho Tarsila, da Miolo *Wine Group* foi um dos produtos anunciados por Tarsilinha na reportagem da revista Forbes Brasil, em janeiro de 2014 (ESTEVEES, 2013). Informações e imagens publicadas em *websites* e redes sociais das empresas envolvidas²⁶⁹ na iniciativa e em revista especializada no setor de embalagens,²⁷⁰ nos ofereceram pistas sobre as possíveis relações estabelecidas entre o vinho Gamay da Miolo, lançado em abril de 2014, e o legado de Tarsila do Amaral.

A Miolo (OBRA, 2015) apresenta o vinho tipo Gamay como uma bebida leve que deve ser consumida de preferência no mesmo ano de sua elaboração. Os rótulos deste vinho, desde 2001, foram “sempre uma atração à parte: característica da linha, os produtos trazem obras de arte [...] que retratam a alegria, a festividade e a brasilidade” (OBRA, 2015).²⁷¹ Desta forma, a reapropriação do Abaporu como rótulo de 2014 não foi um caso isolado, não sendo a primeira e nem a última vez que a empresa associou o universo artístico ao seu vinho tinto tipo Gamay. Edições anteriores trouxeram obras de Romero Brito, em 2008 e 2009, Ana Maldonado, em 2010, e Pireco em 2011. Em 2015, a obra de Van Gogh foi escolhida, aproveitando a data comemorativa do aniversário de 125 anos do artista holandês, de acordo com Miolo (OBRA, 2015).

EmbalagemMarca (MIOLO, 2014a), em 08.04.2014, publicou matéria sobre a homenagem da Miolo a Tarsila do Amaral, na qual foi feita a avaliação do produto pelo superintendente da empresa, Adriano Miolo: “é um tinto que deve ser degustado gelado. É bebida de verão, aromática e alegre, ideal para ser consumida na praia, na piscina e tantas localidades brasileiras caracterizadas pelo calor” (MIOLO, 2014a).²⁷² Fica clara, portanto, a

²⁶⁹ O vinho Tarsila Miolo Gamay 2014 foi produzido pela Miolo *Wine Group* (www.miolo.com.br; <https://www.facebook.com/grupomiolo/>) e Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento (www.tarsiladoamaral.com.br; <https://www.facebook.com/tarsiladoamaraloficial/>). A empresa responsável pelo design do rótulo e divulgação do produto foi Zorzo Design Estratégico (http://www.zorzodesign.com/novo/case_gamay.html).

²⁷⁰ Matéria publicada na EmbalagemMarca em 08.04.2014 (MIOLO, 2014). Disponível em: <http://www.embalagemmarca.com.br/2014/04/miolo-faz-homenagem-tarsila-amaral-rotulo-gamay-2014/>. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁷¹ Disponível em: <http://www.miolo.com.br/noticias/page/4/>. Acesso em: 20 abr. 2015.

²⁷² Disponível em: <http://www.embalagemmarca.com.br/2014/04/miolo-faz-homenagem-tarsila-amaral-rotulo-gamay-2014/>. Acesso em: 20 dez. 2014.

associação da alegria e da descontração brasileiras a atributos do referido vinho

A novidade trazida pelo produto de 2014, segundo Embalagem Marca (MIOLO, 2014a), apresentou-se no seu contrarrótulo. Nele, foi oferecido um QR Code ao consumidor, possibilitando-o acessar um *hotsite* trilingue (português, espanhol, inglês) com informações sobre Tarsila do Amaral, compartilhar conteúdos nas redes sociais e comprar o produto pela loja virtual da Miolo. A empresa responsável pelo desenvolvimento da embalagem e da ação digital, de acordo com a matéria, foi a Zorzo Design Estratégico.

Um exemplar do vinho adquirido em novembro de 2014 nos possibilitou conectarmos, via QR Code, ao *hotsite* (FIG 232) (MIOLO, 2014b).²⁷³ O texto publicado na plataforma ressaltava qualidades de Tarsila como um dos pintores mais importantes do Brasil, que viveu a infância em fazenda no interior de São Paulo, casou-se três vezes, estudou no exterior, integrou-se à intelectualidade moderna parisiense e ao grupo modernista brasileiro. As pinturas Abaporu (1928) e Operários (1933) foram as únicas citadas como exemplares do trabalho da artista. Após este panorama sobre vida e obra de Tarsila, o texto concluiu:

Para homenagear a sua obra, a Miolo Wine Group a elegeu como artista da Miolo Gamay 2014, estampando a obra “Abaporu” em seu rótulo e trazendo dessa forma a alegria, o colorido e a leveza que o produto merece. Miolo. Homenageando a arte brasileira (MIOLO, 2014b).²⁷⁴

A alegria e o colorido da obra de Tarsila foram vinculados à descontração e leveza do vinho tipo Gamay. Além do *hotsite*, diversas outras plataformas virtuais divulgaram o produto, reforçando esta associação. O *site* da Miolo Wine Group,²⁷⁵ em abril de 2014, trazia em destaque, na abertura de sua página, o lançamento do vinho (FIG. 233). Em 13.05.2014, foi feita a divulgação do produto no *site* oficial Tarsila do Amaral,²⁷⁶ utilizando-se de imagem assinada pela Zorzo Design e texto: “produtos com a ‘grife’ Tarsila do

²⁷³ Disponível em: <http://www.miolo.com.br/MioloGamay-2014/tarsila.php?l=pt>. Acesso em: 14 dez. 2014.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Disponível em: www.miolo.com.br. Acesso em: 14 dez. 2014.

²⁷⁶ Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/vinho-gamay-tarsila-da-miolo/>. Acesso em: 14 dez. 2014.

Amaral: foi lançado o Vinho Gamay Tarsila da Miolo. Excelente!!!²⁷⁷ (FIG. 234). Aqui vimos explicitamente, aos olhos da Tarsila do Amaral Empreendimentos e Licenciamento, a artista pensada como marca vinculada aos diversos produtos comerciais.

A divulgação do vinho aconteceu também nas redes sociais, pelas *fanpages* do Grupo Miolo²⁷⁸ e Tarsila do Amaral – Oficial.²⁷⁹ Acompanhando a *timeline* do Grupo Miolo, conseguimos arquivar as imagens de divulgação do produto postadas entre março e maio de 2014 (FIG. 235), assinadas pela Miolo *Wine Group*, Tarsila do Amaral Empreendimentos e Zorzo Design.

Em todas estas imagens, visualizamos a associação do vinho ao universo da arte, não apenas pela presença do Abaporu no rótulo, mas pelos pincéis, telas, molduras e tintas que envolvem o produto, assim como foi feito com as sandálias Havaianas de 2014. Os textos presentes nas imagens complementaram essa ideia com frases tais como: “vinho também é Cultura”²⁸⁰ e “tenha várias obras em exposição na sua adega.”²⁸¹

Em outras imagens, percebemos maior aproximação com o universo pessoal e afetivo da artista, semelhante ao que foi feito em Tarsila *Rouge* do Boticário, em 2006, e nas Joias de Tarsila Colecionável®, entre 2008 e 2015: “Abaporu foi um presente da Tarsila para seu marido, Gamay é da Miolo para você”²⁸² e “beba bem acompanhado. De preferência com Tarsila do Amaral”²⁸³ foram algumas das frases que acompanharam as imagens. Houve ainda o apelo para a relação entre França e Brasil, tão marcante para Tarsila e

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/grupomiolo/photos/pb.407040319306227.-2207520000.1446552554.773817095961879/?type=3&theater>. Acesso em: 14 dez. 2014.

²⁷⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/tarsiladoamaraloficial/photos/a.421182724648733.1073741828.421168374650168/481728875260784/?type=3&theater>. Acesso em: 14 dez. 2014.

²⁸⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/grupomiolo/photos/a.407085705968355.103509.407040319306227/803649139645341/?type=3&theater>. Acesso em: 14 dez. 2014

²⁸¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/grupomiolo/photos/a.407085705968355.103509.407040319306227/795789890431266/?type=3&theater>. Acesso em: 14 dez. 2014

²⁸² Disponível em: <https://www.facebook.com/grupomiolo/photos/a.407085705968355.103509.407040319306227/795759637100958/?type=3&theater>. Acesso em: 14 dez. 2014

²⁸³ Disponível em: <https://www.facebook.com/grupomiolo/photos/a.407085705968355.103509.407040319306227/795790280431227/?type=3&theater>. Acesso em: 14 dez. 2014

presente na constituição do produto: “inspiração francesa no produto. Inspiração brasileira no rótulo.”²⁸⁴

Observamos, neste conjunto de imagens e textos, a vontade de associar a qualidade do vinho *Gamay* à excelência da obra de Tarsila, o que beneficiaria tanto a Miolo *Wine Group* quanto Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento. Mas qual teria sido o mote para que Tarsila fosse escolhida para ser homenageada pela Miolo, em 2014 ? Não encontramos por parte da Miolo *Wine Group* e de Tarsila do Amaral Empreendimentos uma declaração contundente que elucidasse a questão. Seriam possíveis apenas especulações com base nas associações possíveis entre o vinho e a pintora, observadas pelo material produzido em torno do produto.

No entanto, no *website* da Zorzo Design (GAMAY, 2014)²⁸⁵ (FIG.236) encontramos uma vinculação mais incisiva sobre a motivação que uniu Miolo e Abaporu: “Gamay 2014, unindo vinho, arte e tecnologia em um ano de Copa do Mundo”²⁸⁶ e “como explorar num único produto o apelo da copa do mundo e da arte brasileira?”²⁸⁷ esclarecem, enfim, o nosso questionamento e justificam a escolha do Abaporu para vestir o rótulo do vinho em 2014: a Copa do Mundo realizada no Brasil.

O *video-case* disponível no site da Zorzo (GAMAY, 2014)²⁸⁸ e também pelo *Youtube*,²⁸⁹ complementou as informações, revelando brasilidade como conceito da embalagem e os resultados alcançados pelo produto com o consumidor estrangeiro. O vídeo destacava um crescimento de 150% nas exportações do produto em 2014, em relação ao ano anterior, proporcionando à Miolo um recorde histórico de vendas no mercado externo.

O momento da Copa do Mundo no Brasil em 2014, visto como uma oportunidade para muitas empresas de venderem a imagem do nosso país

²⁸⁴

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/grupomiolo/photos/a.407085705968355.103509.407040319306227/803647292978859/?type=3&theater>. Acesso em: 14 dez. 2014

²⁸⁵ Disponível em: http://www.zorzodesign.com/novo/case_gamay.html. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁸⁶ Disponível em: <http://www.zorzodesign.com/novo/cases.html>. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁸⁷ Disponível em: http://www.zorzodesign.com/novo/case_gamay.html. Acesso em: 20 dez. 2014.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOcSyfTH2fE>. Acesso em: 20 dez. 2014.

para o exterior, com certeza contribuiu para que o produto alcançasse o público estrangeiro, como apontado pela Embalagem Marca (MIOLO, 2014a):

Em função do grande número de estrangeiros que estarão no país para a Copa do Mundo de 2014 e seguindo as tendências mundiais de comunicação, através de plataformas mobiles, a Miolo dará aos seus clientes acesso a informações sobre Tarsila do Amaral e sua obra (MIOLO, 2014a).²⁹⁰

Apesar da Miolo ter investido em apenas um produto com a marca Tarsila, o Gamay 2014 foi um caso em que pudemos comprovar que a artista, no século XXI, movimenta uma rede composta por diversos elementos que pode ser acessada por vários ângulos, de acordo com a forma com que o consumidor se aproxima do produto. Isto é, cada uma das empresas vinculadas ao vinho Gamay 2014, em diferentes plataformas virtuais ou pelo produto físico, ofereceram uma possível forma de acessar o produto, reforçando o conceito de dispositivo. O Mural 15 evidenciou estas possibilidades, reunindo os principais elementos da rede que envolvem o vinho tinto Tarsila Miolo *Gamay 2014*.

²⁹⁰ Disponível em: <http://www.embalagemmarca.com.br/2014/04/miolo-faz-homenagem-tarsila-amaral-rotulo-gamay-2014/>. Acesso em: 20 dez. 2014.

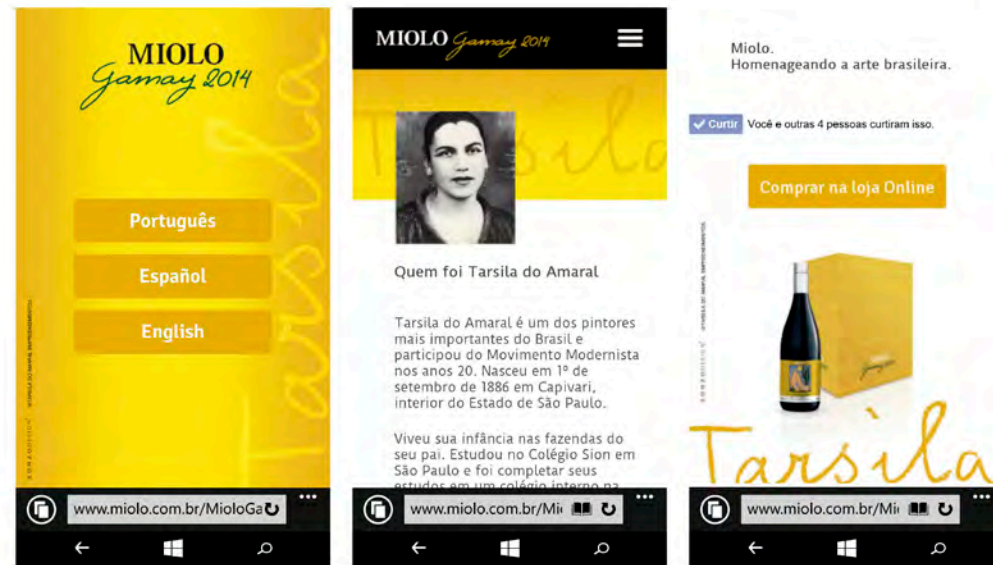


FIGURA 232

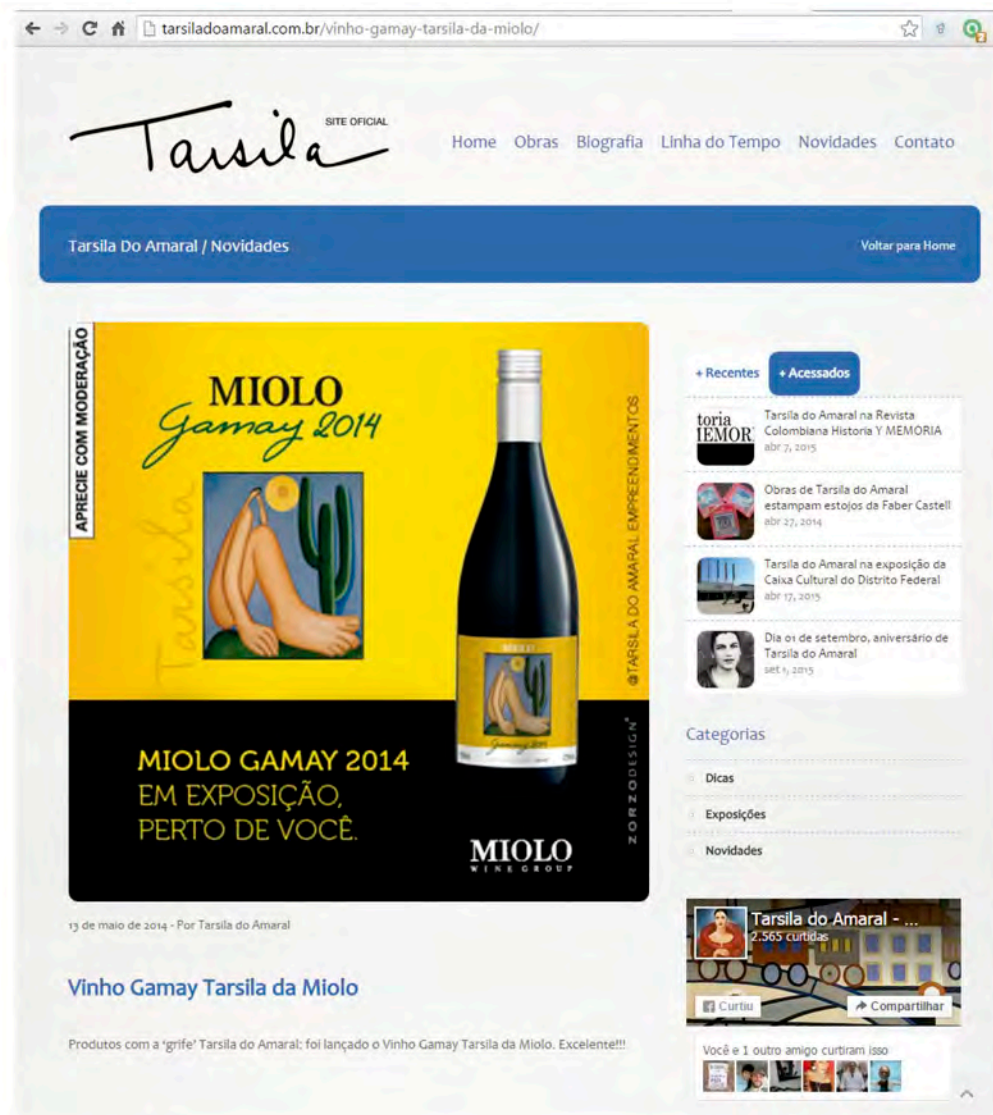


FIGURA 234



FIGURA 233



FIGURA 235



FIGURA 236

LEGENDA

FIGURA 232: Hotsite Miolo Gamay 2014
Fonte: Miolo (2014b)

FIGURA 233: Website Miolo Wine Group 2014
Fonte: Miolo (2014c)

FIGURA 234: Website Tarsila – Oficial 13.05.2014
Fonte: Tarsila (2014)

FIGURA 235: Imagens postadas entre março e maio de 2014 na fanpage Grupo Miolo, Facebook
Fonte: Grupo (2014)

FIGURA 236: Website Zorzo Design
Fonte: Gamay (2014)

3.2.10 JRJ Tecidos (2014-2015)

A coleção de tecidos Tarsila da JRJ, assim como Tarsila Miolo *Gamay* 2014, foi uma das poucas revelações, feitas à Forbes Brasil (ESTEVES, 2013) dos produtos, ligados à Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento, programados para serem lançados em 2014. No Mural 16, podemos visualizar as diversas formas de aproximação do produto que integram uma rede de elementos visuais e textuais.

Em agosto de 2014, a JRJ começou a divulgar a coleção na sua *fanpage*²⁹¹ (FIG. 237) e em seu *instagram*²⁹² (FIG. 238). Pela *fanpage* Tarsila do Amaral – Oficial²⁹³ também foi possível tomar conhecimento da nova coleção de tecidos (FIG. 239). Desde o seu lançamento, até o final de 2015, a coleção ainda se encontrava à venda no *website*²⁹⁴ da empresa como produto licenciado Tarsila do Amaral, nas versões adulto e infantil.

Em visita à empresa JRJ Tecidos, em 16.12.2014, em São Paulo, contatamos uma das criadoras da coleção e sócias da JRJ, Tatiane Gabriel.²⁹⁵ Nesta ocasião recebemos dois encartes (TASILIA, 2014b; TARSILINHA, 2014) (FIG. 240 e FIG. 241) que apresentavam a coleção, evidenciando as associações estabelecidas entre o produto e as obras de Tarsila.

Tatiane Gabriel (GABRIEL, 2014) nos informou que a sobrinha-neta da pintora, Tarsilinha, procurou a JRJ interessada em desenvolver uma coleção de tecidos, tendo como referência o trabalho que a empresa realizou em 2011-2012, como licenciada da obra de Caribé. Voltando na *timeline* da *fanpage* da JRJ Tecidos,²⁹⁶ acessamos postagens de 2011 e 2012, nas quais a empresa divulgou a coleção de Caribé, com a indicação que esta seria uma homenagem da JRJ ao centenário do artista (FIG 242). Verificamos, por meio das imagens postadas, que a coleção elaborada a partir de Caribé foi uma leitura literal, da obra do artista, com pequenas adaptações para uso no tecido.

²⁹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos/>. Acesso em: 20 jan. 2015.

²⁹² Disponível em: <https://www.instagram.com/jrjtecidos/>. Acesso em: 20 jan. 2015.

²⁹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/tarsiladoamaraloficial/>. Acesso em: 20 jan. 2015.

²⁹⁴ Disponível em: <http://www.jrj.com.br/>. Acesso em: 20 jan 2015.

²⁹⁵ Foi uma conversa informal, não se encaixando em formato de entrevista estruturada, na qual Tatiane Gabriel apresentou a coleção e revelou as principais referências para criá-la. Para efeito de documentação a conversa foi gravada. O áudio se encontra em poder da autora da tese.

²⁹⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos/>. Acesso em: 20 jan. 2015.

Já para a coleção de Tarsila foi feito um trabalho mais aprofundado. Houve a vontade de representar não somente a obra da pintora, mas também sua vida. Desta forma, a empresa dedicou-se a pesquisar como era a vida da artista. Para construir esta coleção, Gabriel (2014) revelou suas principais bases de consulta: a sobrinha-neta da artista, Tarsilinha, o curador da coleção, Michel Safatle, também muito amigo da família e os próprios trabalhos da artista. Os tecidos foram criados para dois públicos distintos: adulto e infantil. A primeira coleção recebeu o nome de Tarsila e a segunda de Tarsilinha, conforme apresentado na página principal do *website* da empresa em 2014²⁹⁷ (FIG.243) e nos encartes impressos (FIG. 240 e FIG. 241).

A linha adulta, de acordo com Gabriel (2014), buscou fazer uma representação de como seria a vida da Tarsila no presente. No entanto, o intuito não era trazer a artista do século XX para o XXI, mas pensar como seriam os gostos dessa pintora se ela hoje estivesse viva e imaginar como esses tecidos estariam na casa dela. Segundo Gabriel (2014), apesar da pintora ser modernista, pensou-se a coleção tendo como referência o *Art Déco*, entretanto com uma leitura de 2014, uma vez que na vida de Tarsila este estilo esteve muito presente, sejam em suas roupas, joias e molduras das obras em suas primeiras exposições em Paris.²⁹⁸

Os encartes das coleções (TASILIA, 2014b; TARSILINHA, 2014) apresentaram as referências utilizadas para a elaboração de cada estampa e nos possibilitaram analisar as associações entre o produto e o legado da artista. Para a linha adulta foram reapropriadas cinco pinturas e sete esboços, além de características da personalidade e vivências de Tarsila (FIG 240).

As pinturas escolhidas, A Feira I (1924), Paisagem com Touro (1925), Romance (1925), Abaporu (1928) e Sol Poente (1929), são coloridas e alegres, da fase Pau-brasil e Antropofágica. Cada obra destas deu origem a uma ou mais estampas aplicadas em diferentes tecidos cuja padronagem explorava algum detalhe das obras de Tarsila. De todas elas, a estampa criada a partir do Abaporu (1928) foi a representação mais literal, quase que uma reprodução da obra original. Já as estampas criadas em decorrência de A feira I (1924) foram

²⁹⁷ Disponível em: <http://www.jrj.com.br/>. Acesso em: 20 dez. jan 2014.

²⁹⁸ Ver as obras Amaral (2010) e Gotlib (2012).

as que mais valorizaram o aspecto tropical, utilizando-se de nossas frutas e animais para criarem os padrões.

Os sete esboços apontados no encarte da linha adulta (TASILA, 2014b) deram origem a quatro diferentes estampas denominadas Fazenda, São Paulo, Árvore com pássaros e Janelas. A estampa Fazenda remeteu a sua vivência ao ambiente rural e foi feita a partir da articulação de quatro esboços. O tecido de base foi *Sac de Café*, material biodegradável, originalmente utilizado para transportar grãos de café. Os desenhos de referência foram feitos durante a década de 40, período em que a artista viveu na Fazenda Santa Tereza do Alto (AMARAL, 2010).

A estampa São Paulo foi elaborada a partir de dois esboços da cidade, feitos na década de 1920, reproduzidos na base de linho. A capital paulistana foi muito significativa para a carreira de Tarsila e, assim como sua infância na fazenda, influenciou diversas obras. Já as estampas Árvore com pássaros e Janelas foram elaboradas a partir de uma de suas ilustrações para o livro *A Moreninha* de 1952 (TASILA, 2014b).

Outras três estampas - Joias de Tarsila, Piano Azul e Margarida - surgiram em decorrência de grandes paixões de Tarsila: seu gosto pelas joias, sua adoração pela música, especialmente o piano, e a flor que mais gostava, a margarida. Esta última ainda nos remete ao episódio em que Mario de Andrade presenteou a artista, enviando ao seu ateliê na Rua Vitória, na capital paulista, vários buquês de sua flor predileta (AMARAL, 2010).

As estampas da linha adulta foram expostas no *website*²⁹⁹ da empresa e no catálogo impresso (TASILA, 2014b) (FIG 240), acompanhadas da indicação da obra referenciada e uma apresentação padrão da artista:

Tarsila do Amaral (1886-1973) foi um dos mais importantes e representativos pintores brasileiros, e atualmente sua obra é conhecida no mundo todo. Figura central do movimento modernista, Tarsila inaugurou o movimento Antropofágico com a obra *Abaporu*. Tramitava nas rodas da mais alta sociedade paulistana e parisiense, e ficou amiga de importantes personalidades como o Picasso, Stravinsky, e Jean Cocteau. Casou-se com Oswald de Andrade e a vida do casal foi intensa. Tarsila era uma mulher linda e vestia-se com os melhores costureiros de Paris (TASILA, 2014d, p.1).

²⁹⁹ Disponível em: <http://www.jrj.com.br/>. Acesso em: 20 jan 2015.

Nota-se que, pelo texto, *Abaporu* (1928) foi considerada a mais importante contribuição da artista para as artes. Quanto aos aspectos da vida da artista, foram destacadas sua intensa articulação na alta sociedade, tanto paulista quanto parisiense, a amizade com personalidades ilustres, sua união com Oswald de Andrade e sua beleza e modo de vestir sofisticados. No encarte da linha adulta (TASILA, 2014b), apenas na estampa *Abaporu*, a obra referenciada ganhou texto explicativo:

A obra foi pintada por Tarsila em janeiro de 1928, como presente de aniversário para seu marido, o escritor Oswald de Andrade. Considerado o quadro mais importante da arte brasileira, transformou-se no símbolo do movimento modernista (TASILA, 2014b, p.1).

Apesar de não ter sido indicada no catálogo impresso da linha adulta (TASILA, 2014b), verificamos no website³⁰⁰ e na *fanpage*³⁰¹ da JRJ Tecidos uma sexta obra que motivou uma estampa para a coleção: *Autorretrato I* (1924). Esta pintura deu origem à estampa que mais semelhança preservou da obra original: o padrão para o tecido foi o rosto de Tarsila flutuando em um fundo branco, ressaltando a sua beleza exótica (FIG. 244).

A JRJ, de acordo com Gabriel (2014), resolveu investir também em uma linha infantil, por entender que existe importante ligação entre a pintora e as crianças que a estudam na escola e ficam encantadas com as cores e com os temas de suas obras. Essa relação ficou bem evidente no texto de apresentação da coleção no catálogo impresso (TARSILINHA, 2014) (FIG. 241) e no *website*³⁰² da empresa:

Tarsila do Amaral (1886-1973) [...] é hoje uma das primeiras artistas a ser estudada pelas crianças de todas as escolas. Tarsila foi amante das cores e desenhou inúmeras temáticas que tornaram-se referências para as crianças, que adoram pintar e criar em cima de suas obras (TARSILINHA, 2014, p. 1).

As obras escolhidas para o desenvolvimento desta coleção também se encaixam no período mais produtivo de Tarsila, durante a década de 1920. Foram apenas quatro obras, coloridas e alegres, que inspiraram a coleção: A

³⁰⁰ Disponível em: <http://www.jrj.com.br/>. Acesso em: 20 jan 2015.

³⁰¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos/>. Acesso em: 20 jan. 2015.

³⁰² Disponível em: <http://www.jrj.com.br/>. Acesso em: 20 jan 2015.

Cuca (1924), Carnaval em Madureira (1924), A Gare (1925) e A Boneca (1928), cada qual originando cinco a seis estampas. As estampas e as obras foram apresentadas no catálogo impresso (TARSILINHA, 2014) (FIG. 238) e no *website* da empresa, destacando seu colorido e a riqueza de elementos que facilmente se encaixam no universo infantil, trazendo o aspecto lúdico às estampas criadas.

A Cuca (1924) foi escolhida pelas referências brasileiras nas figuras do sapo, tatu e lagarta, além da própria cuca, que despertam a curiosidade das crianças, conforme a JRJ afirmou no catálogo da linha infantil: “este quadro é a grande paixão das crianças que estudam Tarsila do Amaral nas escolas” (TARSILINHA, 2014, p 2). No entanto, na reapropriação da tela pela estampa Cuca Escondida, houve uma preocupação, de acordo com Gabriel (2014), em deixar a Cuca atrás da árvore para evitar que as crianças se assustassem com o aspecto estranho do bicho inventado por Tarsila.

As cores fortes, a presença da Torre Eiffel e a diversidade de elementos (casinhas de madureira e bandeirinhas do carnaval) da obra Carnaval em Madureira (1924) foram também valorizadas nas estampas da linha infantil. Esta coleção ainda buscou elaborar estampas direcionadas para meninas e meninos. Os trilhos, vagões, as indústrias e o colorido de A Gare (1925) inspiraram estampas para os garotos e a delicadeza da Boneca (1928), com tons de rosa, foi explorada nas estampas para as garotas (TARSILINHA, 2014).

A coleção Tarsila do Amaral foi amplamente divulgada na *fanpage* da JRJ Tecidos³⁰³ através de várias postagens, 06.08.14, anunciando o lançamento da mesma. Reproduzimos algumas delas (FIG. 244) nas quais podemos verificar como o *showroom* da loja, no bairro Jardim Europa, em São Paulo, foi decorado com os tecidos da coleção, levando para o ambiente a presença da pintora e sua obra.

Ainda na *fanpage* JRJ Tecidos, foram divulgadas matérias em que a coleção se transformou em notícia em revistas de decoração de grande circulação nacional. O *post* de 10.09.14³⁰⁴ exibiu o ponto de vista da Casa Vogue de setembro de 2014, na qual a coleção foi denominada de biografia

³⁰³ Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos/>. Acesso em: 20 jan. 2015.

³⁰⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos/photos/pb.124431837652281.-2207520000.1461445762./673402606088532/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2015.

estampada, já que podia ser interpretada como uma forma de representação do legado de Tarsila do Amaral (FIG. 245):

O legado artístico de Tarsila do Amaral deu origem à nova coleção da JRJ que tem curadoria do arquiteto Michel Safatle. Um dos cânones do movimento antropofágico, o *Abaporu* revela-se em materiais como juta, linho e lona. Aspectos menos explorados de sua vida também foram transformados em padrões inusitados, como Piano Azul (foto), inspirado em seu amor pela música. Os tecidos podem vestir poltronas, almofadas e paredes (JRJ, 2014).³⁰⁵

Já o *post* de 03.10.2014³⁰⁶ (FIG.246) revelou uma possível motivação para a JRJ e Tarsila do Amaral empreendimentos investirem na coleção no ano de 2014:

Para comemorar os 128 anos do nascimento de Tarsila do Amaral, a JRJ lançou a coleção Tarsila, inspirada na vida e obra da artista modernista. São mais de 40 estampas, produzidas em linho e lona. Além dos tecidos, alguns objetos como biombos e almofadas também foram confeccionados. A almofada autorretrato é divertida e fica ótima mesclada a outras estampas da coleção (JRJ, 2014).³⁰⁷

A diversidade de produtos lançados anteriormente à coleção da JRJ que se liga à Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento, no entanto, nos evidencia a probabilidade dos tecidos terem sido lançados não somente com o intuito de comemorar os 128 anos da pintora, mas de consolidar a marca Tarsila no mercado, cumprindo os interesses dos detentores dos direitos autorais da obra, conforme indicado na reportagem da Forbes Brasil (ESTEVEES, 2013).

³⁰⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos/photos/pb.124431837652281.-2207520000.1461445762./673402606088532/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2015.

³⁰⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos/photos/pb.124431837652281.-2207520000.1461445736./684338411661618/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2015.

³⁰⁷ Ibid.

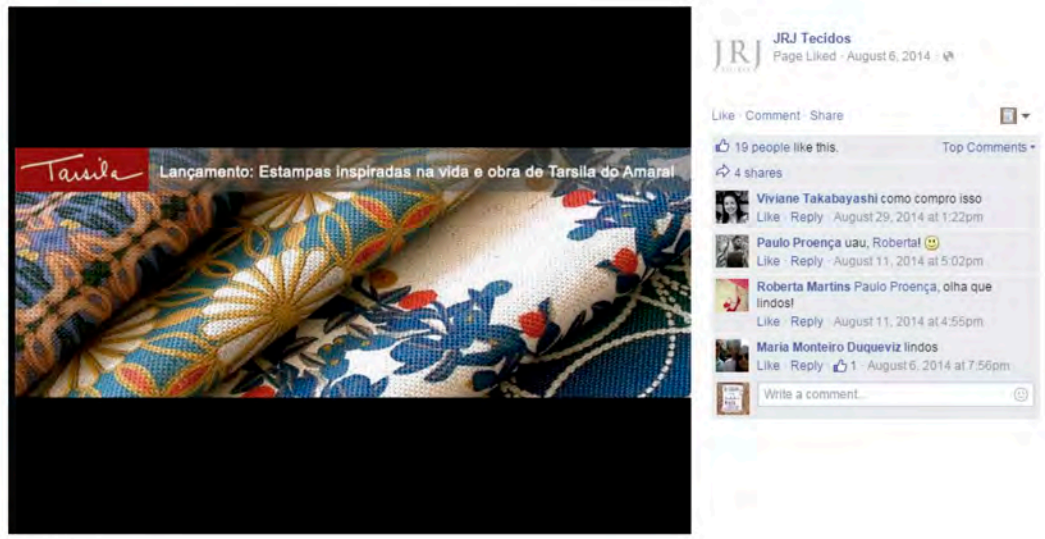


FIGURA 237

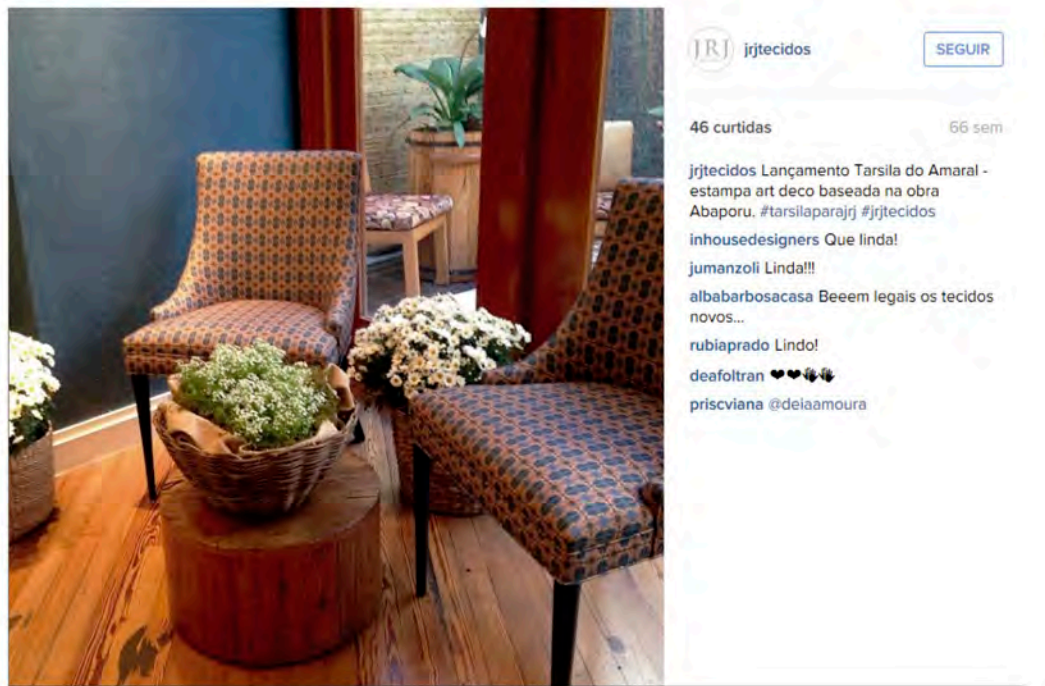


FIGURA 238



FIGURA 239



FIGURA 240



FIGURA 241

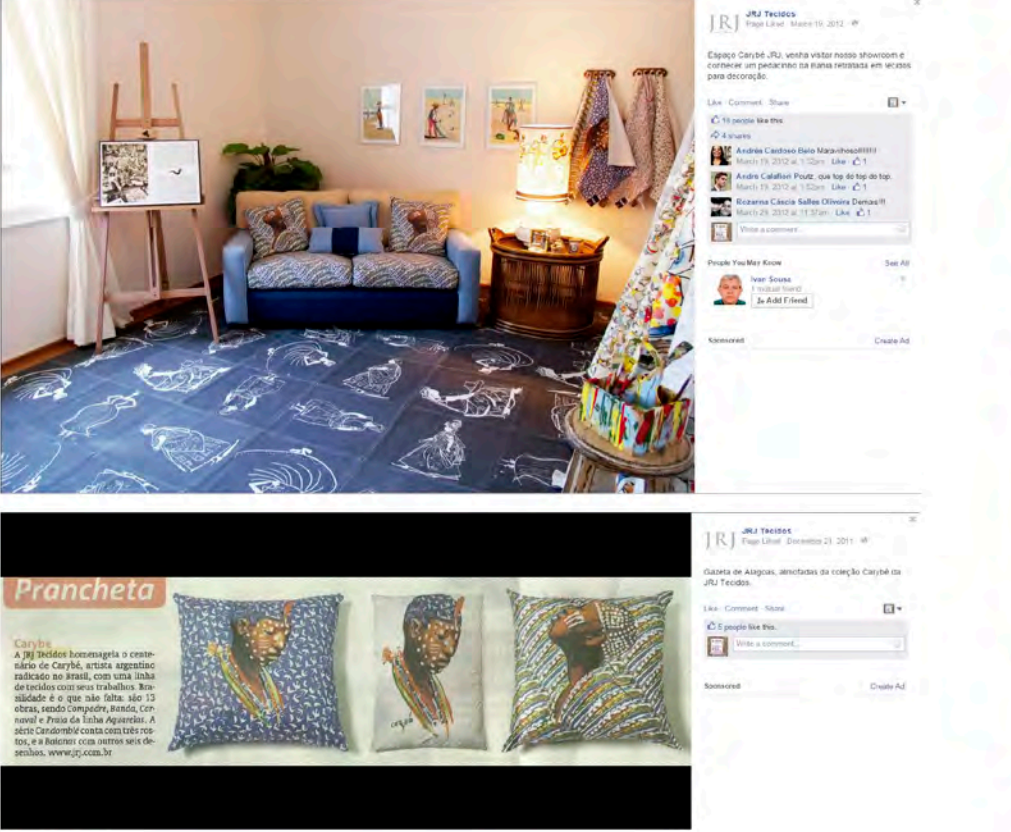
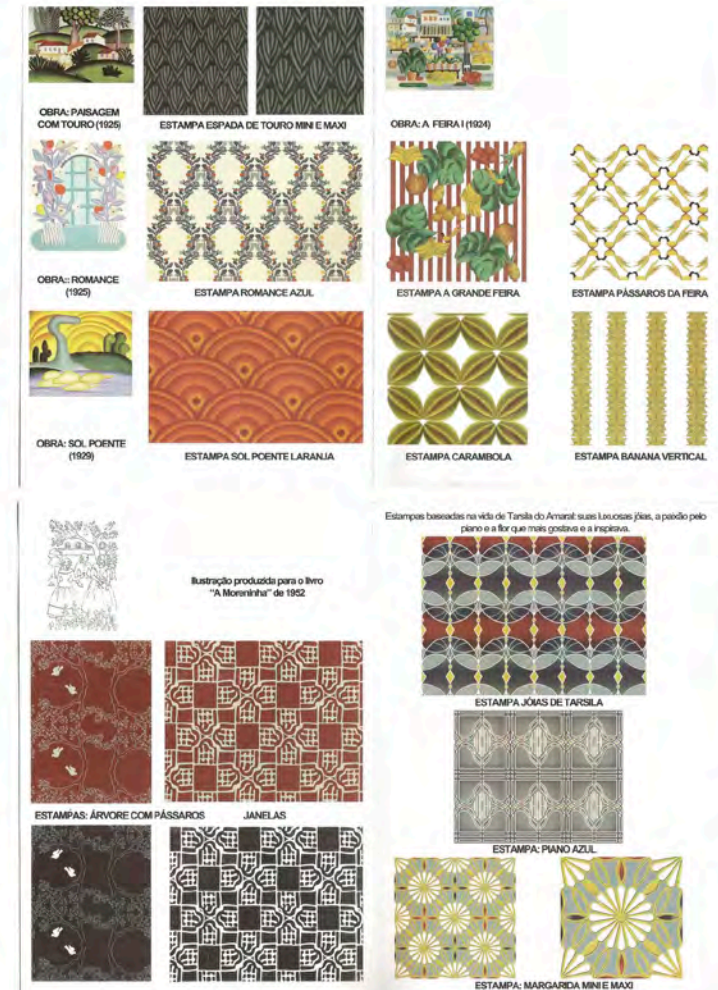


FIGURA 242

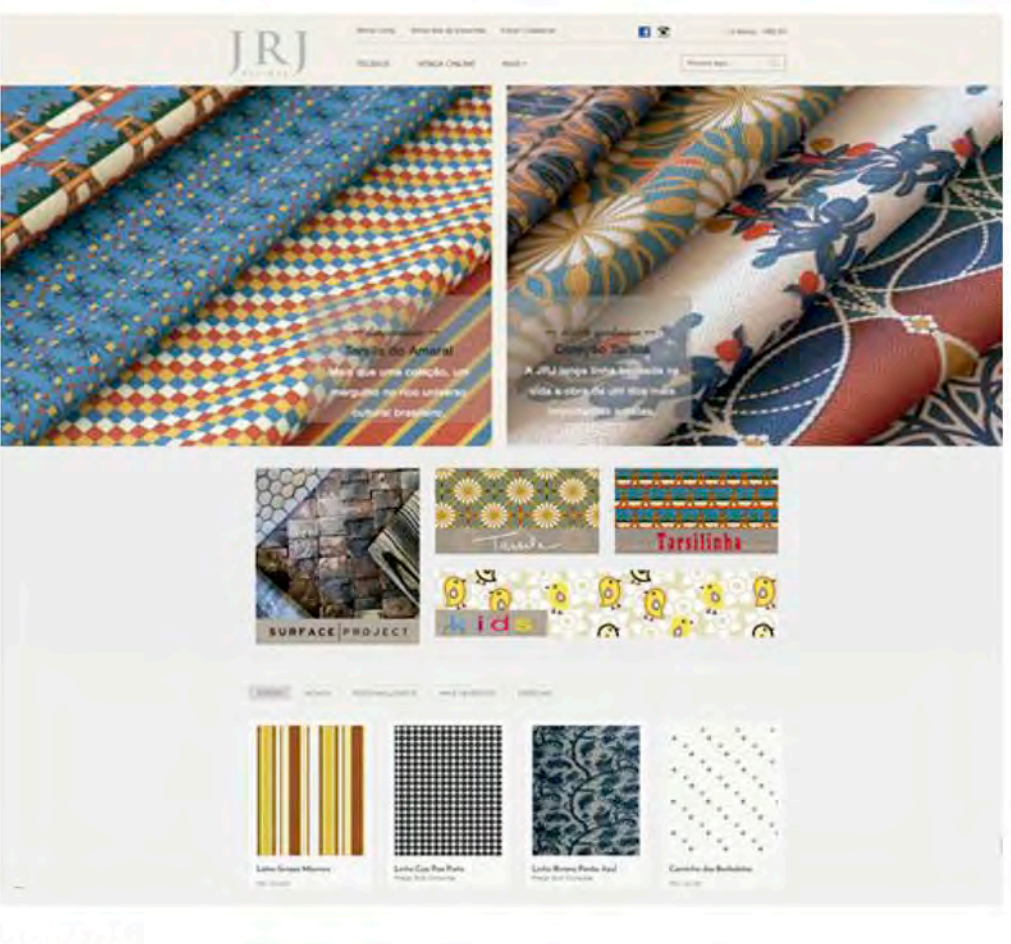


FIGURA 243

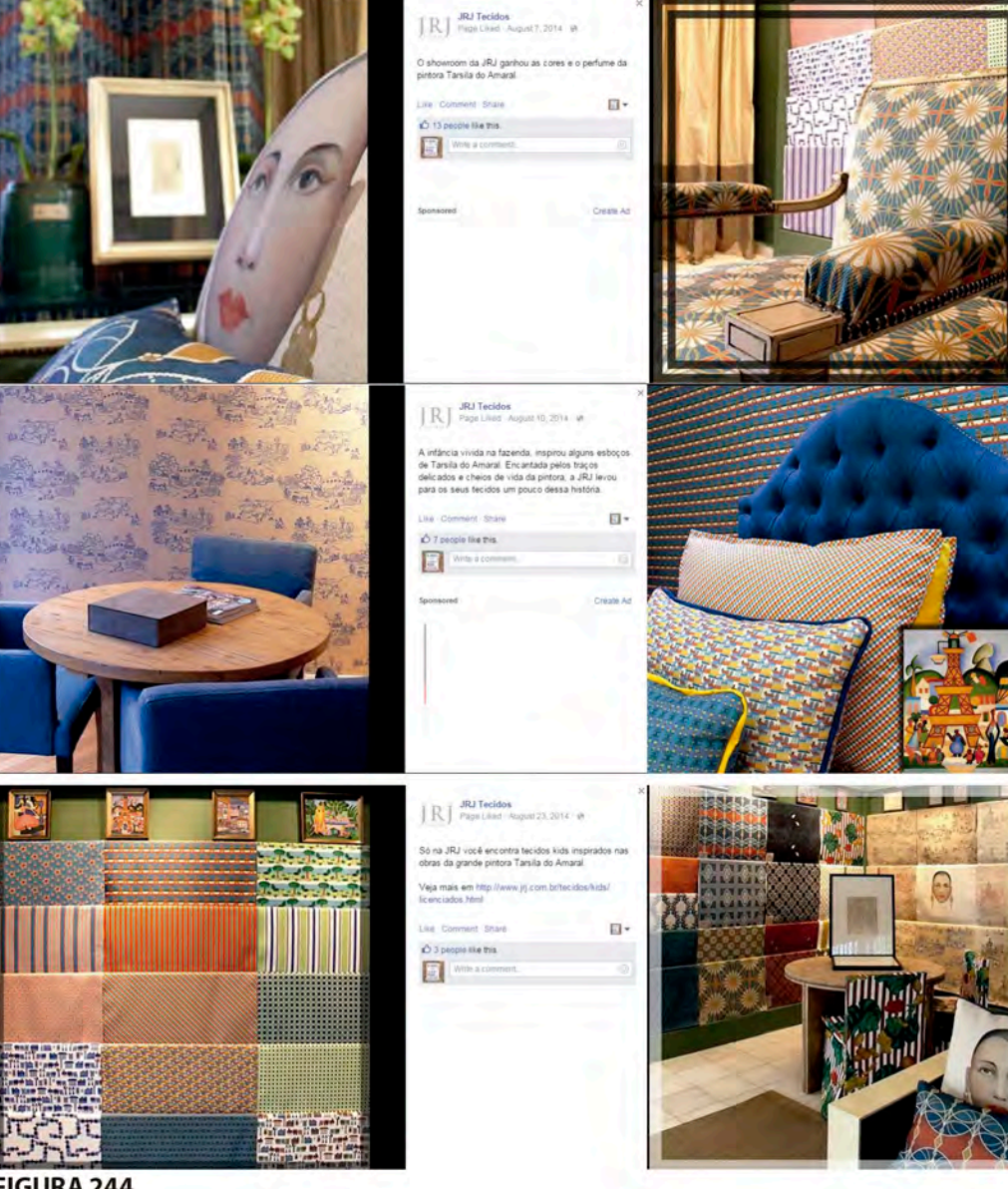


FIGURA 244



FIGURA 245

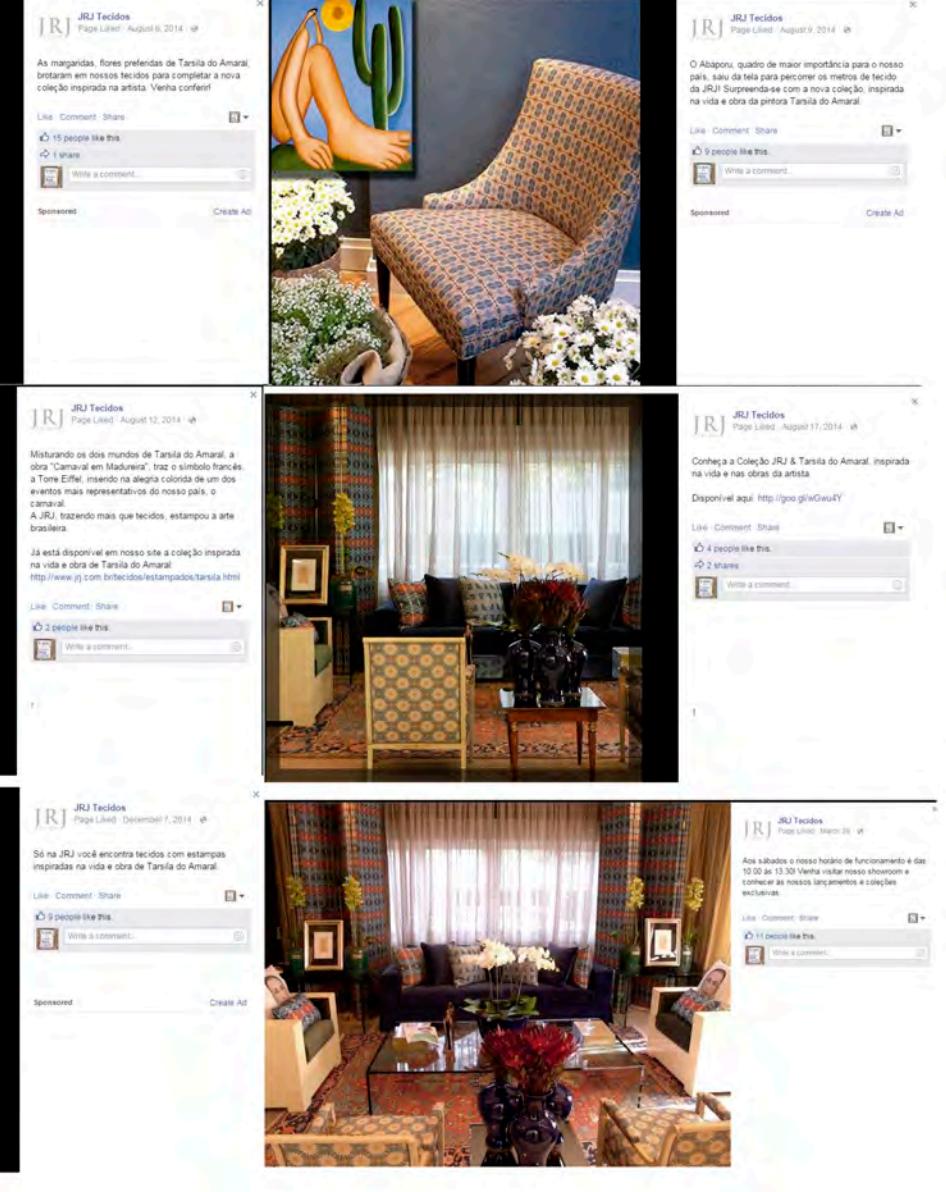


FIGURA 246

LEGENDA

FIGURA 237: JRJ Tecidos, Facebook, postagem de 6.08.2014
Fonte: JRJ (2014a)

FIGURA 238: Instagram jrjtecidos 2014
Fonte: jrjtecidos (2014)

FIGURA 239: Tarsila do Amaral – Oficial, Facebook, postagem de 7.08.2014
Fonte: Tarsila (2014a)

FIGURA 240: Coleção Tarsila JRJ Tecidos, 2014
Fonte: Tarsila (2014b)

FIGURA 241: Coleção Tarsilinha JRJ Tecidos, 2014
Fonte: Tarsilinha (2014)

FIGURA 242: Coleção Caribé da JRJ Tecidos, Facebook, postagens 2011 e 2012
Fonte: JRJ (2014a)

FIGURA 243: Página do website JRJ Tecidos em 2014
Fonte: JRJ (2014b)

FIGURA 244: JRJ Tecidos, Facebook, postagens 2014
Fonte: JRJ (2014a)

FIGURA 245: JRJ Tecidos, Facebook, postagem de 10.09.2014
Fonte: JRJ (2014a)

FIGURA 246: JRJ Tecidos, Facebook, postagem 03.10.2014
Fonte: JRJ (2014a)

3.3. Moderno e Contemporâneo: tempos e espaços de Tarsila do Amaral

Tarsila produziu arte moderna, viveu o período áureo de sua carreira na década de 1920 e início de 1930 e participou do seletto grupo de artistas de vanguarda, tanto no Brasil quanto em Paris. Já os produtos que se reapropriaram do legado da pintora foram produzidos entre 1999 e 2015 e se enquadram em outro momento cultural, quando a arte se aliou às construções de memórias e à produção de objetos de consumo em uma realidade transacional, o que interfere tanto em como lidamos com as artes do passado quanto como produzimos arte no presente.

Isso significa dizer que ao reconvocar uma arte de outro tempo, acessamos uma dupla (re)representação pois é a apropriação da criação de um artista do passado para a elaboração de outra representação: os produtos vendidos no presente. A arte, então, neste caso, torna-se objeto de dupla memória. Nesse último item do nosso trabalho abordamos este fato, em que os produtos comerciais que acionam o legado de Tarsila são vistos como objetos que sobrepõem tempos e espaços distintos.

Os tempos e espaços presentes nos produtos pertencem a dois momentos distintos de produção artística, moderno e contemporâneo. Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2005), percebendo a diferença entre estes dois contextos associou a arte moderna ao regime de consumo e a arte contemporânea ao regime da comunicação.³⁰⁸ Lipovetsky;Serroy (2015) também apontaram claramente as mudanças nas formas de produção, percepção e utilização das artes, do período modernista para o contemporâneo.

Mesmo não analisando a produção artística contemporânea, mas a apropriação da arte moderna de Tarsila pelos diversos produtos comerciais, as mudanças da arte apontadas por Cauquelin (2005) e Lipovetsky;Serroy (2015) nos são relevantes, pois evidenciam como as artes são pensadas e produzidas, e por conseguinte, como passam a ser reapropriadas na contemporaneidade.

³⁰⁸ Não é nosso foco abrir a discussão a partir da abordagem teórica de cada regime, mas fazer uma introdução sobre os diferentes contextos da arte no início dos séculos XX e XXI, apresentando como referência as figuras que Cauquelin (2005) apresenta como emblemas, isto é, artistas que exerceram um papel de transição entre os dois regimes apresentados.

A arte moderna, de acordo com Cauquelin (2005), conduzia-se pela busca da novidade e pela recusa do passado acadêmico, situando-se em um período econômico resultante da era industrial em que a sociedade pautava-se no consumo de diversos tipos de bens. O consumo contínuo, na visão da autora, devia-se à necessidade de fazer circular a mercadoria, de conseguir a renovação daquilo que já começava a ficar velho, sendo para isso criados mecanismos, engrenagens, para o sistema que configura o mercado no regime industrial fluir.

No caso do mercado da arte, no regime de consumo, produtores (intelectuais, artistas, educadores), intermediários (críticos, marchands, negociantes) e consumidores (colecionadores, apreciadores) são alguns dos atores, peças fundamentais que movimentaram o modelo clássico da sociedade industrial: produção-distribuição-consumo de bens materiais e bens simbólicos. Cada um destes desempenhando importantes papéis para regular esta engrenagem (CAUQUELIN, 2005).

O enriquecimento da classe burguesa na sociedade industrial expandiu o mercado da arte, uma vez que possibilitou um novo público consumidor e abriu campo para uma quantidade maior de artistas em salões especializados. No regime de consumo, as universidades não foram as únicas legitimadoras do que se tornava arte de sucesso. Participaram deste papel instituições privadas, *marchands*, críticos de arte e compradores, cada qual construindo uma imagem da arte que promove, distribuiu e consome. Com isso, aumentava a distância entre o artista-produtor e seu comprador, aficionado da arte (CAUQUELIN, 2005).

Lipovetsky;Serroy (2015) localizaram as artes do início do século XX, na primeira fase do capitalismo artista,³⁰⁹ quando ela começava a se expandir para fora de seu campo. No entanto, este movimento ainda era restrito aos centros urbanos, onde inauguravam-se as primeiras lojas de departamentos e se desenvolvia o design industrial, a alta-costura, o cinema e a indústria musical.

³⁰⁹ Os autores dividiram o capitalismo artista em três fases: capitalismo artista restrito, capitalismo artista estendido e capitalismo artista transestético. A primeira fase seria desde a segunda metade do século XIX até a Segunda Guerra Mundial, a segunda fase dos anos de 1950 aos 1980 e a terceira fase da década de 1980 até os dias atuais.

Durante este período, segundo os autores, o campo artístico mantinha alto grau de autonomia, existindo suas próprias instâncias de consagração (academias, salões, *marchands*, colecionadores, críticos, revistas, galerias, editoras), valores e princípios de legitimidade. Apesar de algumas vanguardas artísticas do início do século XX lutarem por uma arte voltada para o bem estar e a transformação social, como o construtivismo russo, ainda existia a visão da arte pela arte e do artista que destinava sua vida apenas para produzir arte. Outro ponto importante, destacado pelos autores, foi a posição de centro ocupada pela Europa, em especial por Paris, para o mundo das artes.

Tarsila produziu suas obras neste contexto. Ela escolheu dedicar grande parte de sua vida à arte, com mais intensidade durante a década de 1920, quando foi aprimorar seus estudos em São Paulo e Paris. Nestes locais, a pintora aproximou-se de renomados críticos de arte, negociantes e galeristas para lançar a sua carreira. Foi assim que conseguiu realizar suas principais exposições, de 1926 e 1928, em Paris, na *Galerie Percier*, e as de 1929, no Rio de Janeiro, no Palace Hotel, e em São Paulo, no Hotel Glória (GOTLIB, 2012; AMARAL, 2010).

No entanto, como vimos nos capítulos anteriores, a artista, apesar de se tornar conhecida nacionalmente como musa do modernismo brasileiro, obteve pouco reconhecimento pelo mercado de arte enquanto viva. Durante as principais exposições da pintora, no auge de sua carreira na década de 1920 e nas grandes retrospectivas de 1950-1951 e 1969, não foi registrada, pela sua principal biógrafa Aracy Amaral (AMARAL, 2010), nenhuma venda de quadro que chamasse a atenção do mercado das artes. Isto aconteceu apenas em 1995, com a comercialização do *Abaporu* (1928), já em um diferente contexto.

No final do século XX, quando a obra de Tarsila começava se valorizar no mercado, conforme estudado no segundo capítulo, acontecia o movimento da arte se expandindo para fora dos museus, sendo apropriada nos mais diversos objetos de consumo. O evento *Arte/Cotidiano*, em 1999, no Instituto Itaú Cultural (INSTITUTO, 1999), apresentou exemplos de artistas e empresários brasileiros que apostavam na apropriação de elementos artísticos em produtos comerciais.

A partir deste evento, percebemos que havia um caminho de mão dupla entre arte e cotidiano. A arte passando a ser reapropriada em produtos

vendidos nos mercados e os objetos do cotidiano sendo levados por artistas aos museus. Foi nesse contexto que os licenciamentos de obras de artistas famosos, grande parte deles modernos, ganharam força no Brasil. Devido ao intercâmbio entre arte e consumo, interpretamos os produtos comerciais, que se valem de obras de arte para serem elaborados, pertencentes ao mesmo contexto cultural no qual a arte contemporânea afirmava-se. Segundo Cauquelin (2005), este momento já configuraria o regime de comunicação e, de acordo com Lipovetsky;Serroy (2015), no contexto do capitalismo artista transestético. Aqui abrimos parênteses para explicar as visões desses autores sobre a relação entre arte e a sociedade de consumo.

Segundo Lipovetsky;Serroy (2015), no capitalismo artista transestético o mercado da arte é apenas uma pequena parte deste sistema, que inclui as indústrias de consumo que vendem prazer e emoção, mais do que simples produtos utilitários. Eles afirmam, ainda, que nesta fase do capitalismo artista não existe mais o monopólio de criação industrial e cultural pela Europa e sim uma rede planetária. Todos os continentes colaborando para incrementar o mercado da arte e das produções culturais, utilizando-se das tecnologias da informação para viabilizar a comercialização de produtos materiais e digitais em massa.

Segundo os autores, os valores estéticos e emocionais presentes nas artes passavam a integrar os universos de produção, comercialização e comunicação de bens materiais. A lógica subversiva das vanguardas artísticas do início do século XX, em pouco tempo, via-se vencida pela lógica mercantilista. A arte pela arte, ou a arte para o social, no final do século XX, tornava-se a arte para o mercado, sendo adotada como estratégia de marketing para se vender produtos e eventos. Ainda na visão de Lipovetsky;Serroy (2015), a arte, incluindo a própria arte de vanguarda repaginada, passava a legitimar marcas para atender aos interesses do mercado:

Enquanto a ideia da revolução política e artística é esvaziada da substância, a relação com o passado muda de sentido: ele não é mais excomungado é para ser redescoberto e revalorizado revisitado. Morte da cultura vanguardista e sedução do ontem formam um sistema (LIPOVETSKY;SERROY, 2015, p. 247).

Para esses autores, ficou clara a formação de uma rede de elementos, que se apropriam dos valores despertados pelas artes, formada pelas mais diversificadas práticas e representações culturais, em diferentes suportes e locais de exposição, tais como as promovidas pelos museus, design, arquitetura, audiovisual, shows, turismo e lazer, dentre outros.

Na visão de Cauquelin (2005), a formação dessa rede aconteceu quando a arte passou a incorporar novas comunicações em suas formas de produção, distribuição e consumo. As constantes inovações das mídias a partir do final do século XX, com o fax, internet e celulares, passaram a permitir maior velocidade de comunicação entre os atores que regem o mercado da arte, sendo capazes de potencializar múltiplas ligações em um âmbito internacional e agregar maior número de profissionais como intermediários.

Assim, a arte contemporânea não se caracterizou apenas pelo consumo cada vez mais acelerado, mas pelo uso de uma rede de comunicação que possibilita novas formas de produção, circulação e consumo da obra de arte e que ligam o artista-produtor ao consumidor. Na visão de Cauquelin (2005), a rede tornava-se cada vez mais ativa pela diversidade das conexões e profissionais que atuavam como seus produtores,³¹⁰ responsáveis por movimentá-la.

Para exemplificar as mudanças na arte durante o século XX, Cauquelin (2005) apresentou três personagens que contribuíram para deslocar a arte do regime de consumo para o regime de comunicação, denominados de embreantes: Marcel Duchamp (1887-1968), Andy Warhol (1928-1987) e o *marchand-galerista-colecionador*, Leo Castelli (1907-1999).

Duchamp, no início do século XX, Cauquelin (2005) apontou ser possível fazer arte sem depender da habilidade manual do artista, apenas contando com suas escolhas definindo o objeto, o local e o título que vão conferir o estatuto de arte ao que ele elabora. Ainda segundo Cauquelin (2005),

³¹⁰ De acordo com Cauquelin (2005) críticos, marchands, galeristas, conservadores de museus, assim como as diversas instituições culturais públicas ou privadas, bem como o próprio artista-produtor e o consumidor-colecionador participam dessa rede como seus produtores. Os produtores mais ativos são aqueles que mais informações obtêm sobre o mercado da arte ou que mais as fabricam informações.

Duchamp já apontava a relação em rede entre o artista e as circunstâncias sociais, políticas e econômicas que o envolvem:

Atuando em partições simultâneas, Duchamp desmonta a antiga ideologia do artista exilado, recusado, contestador: a estética não é um domínio que tem leis diferentes do sistema geral. É uma simples peça dentro de um jogo de comunicação, cuja entrada, assim como a saída, não pode ser encontrada. Não há origem nem fim, é um círculo. As operações que se desenrolam no interior de uma rede têm a ver com propriedades da rede, e não com a vontade do artista. Cada ponto da rede está ligado aos outros, cada interveniente pode estar em toda parte ao mesmo tempo (CAUQUELIN, 2005, p. 99-100).

A arte, vista por este ângulo, não seria apenas obra do artista, mas uma conjunção de fatores que se articulam. O artista teria como subsídios o que a sociedade constrói, atribuindo títulos e lugares a elementos banais já existentes, conferindo-lhes um valor de exposição como objetos artísticos. O interesse pela novidade formal da vanguarda moderna perdia sentido para a arte calcada no conceito, já que tudo, incluindo elementos do passado, poderia tornar-se arte pelos deslocamentos temporais, espaciais e títulos que recebiam e conferiam valor de exposição aos objetos escolhidos.

Em seguida, a partir da década de 1960, com Warhol e Leo Costelli, Cauquelin (2005) destacou a formação da rede de elementos voltada para proporcionar fama ao artista e sua obra, envolvendo galerias e profissionais que as promovem.

Então, se Duchamp havia concedido ao local a incumbência de anunciar a mensagem 'Isso é arte', renunciando assim à habilidade e à estética do gosto, afastando-se por assim dizer da cena e se preservando, Warhol, ao colocar em prática seu conhecimento das redes, abandona esse último refúgio e essa última marca da arte, que é o local de exposição, para se estabelecer no espaço inteiro das comunicações (CAUQUELIN, 2005, p. 110).

A arte pura, não comercial, fruto de um artista habilidoso e genial, cedia lugar para a arte mundana, que se ligava intimamente ao nosso cotidiano e às aspirações do artista empreendedor que, assim como Warhol,³¹¹ estava

³¹¹ Warhol trabalhava com reproduções (serigrafias, fotografias) de objetos ou imagens de celebridades presentes em nosso cotidiano. A sua única intervenção como artista, segundo Cauquelin (2005), seria de tornar pública as imagens que escolhia, repetindo-as exaustivamente em diversos suportes e em várias ocasiões.

determinado a se tornar rico e célebre. De acordo com Cauquelin (2005), Warhol utilizou sua experiência como desenhista comercial e visão da arte como negócio e artista como empreendedor para se autopromover e tornar sua imagem conhecida, assim como trabalha-se a marca de um produto. Sua estratégia era escolher e repetir uma imagem, desenvolvendo o efeito saturação-repetição.

Ao selecionar uma imagem já bastante conhecida e ligar seu nome a esse objeto, reproduzindo-o em série em diversos suportes, segundo Cauquelin (2005), Warhol tinha o intuito de se tornar tão conhecido quanto o objeto escolhido. Assim surgiram diversas obras que se apropriaram de objetos recorrentes no cotidiano, como as latas de sopa Campbel, fotos de celebridades e garrafas de Coca-Cola, dentre outras, que eram imediatamente associadas ao nome do artista.

O nome de Warhol não é um nome que assina uma ou diversas obras: é uma obra, o resultado de um circuito de produção de múltiplas entradas (como 'frigorifère' é um nome genérico para qualquer refrigerador na França). Nesse objetivo, o signo Warhol marca uma série de produções em rede: pinturas, filmes, fotografias, exposições, textos. 'O autor Warhol identifica-se com a rede que faz circular os produtos Warhol' (CAUQUELIN, 2005, p.114-115).

Dessa forma, na visão da autora, a própria figura de Warhol também se tornou uma obra. Sua imagem integrou-se nessa rede de obras, de forma a transformar o próprio artista num astro no sistema integrado de elementos que representam sua arte. Assim, "o objeto que apresenta – a lata, a garrafa ou o astro – traz sua marca, é Warhol. [...] Nome, assinatura e obra se vêem confundidos" (CAUQUELIN, 2005, p.115-116).

Cauquelin (2005) afirmava que o sucesso que Warhol obteve junto ao público jovem norte americano devia-se justamente à configuração de sua obra em rede, que não possuía uma entrada e uma saída definidas para os elementos que a compunham, mas estratégias para tornar sua obra e figura evidentes para serem consumidas.

[...] é esse nome-assinatura que será idolatrado pelos adolescentes, como o de um astro cuja figura aparecerá estampada nos jeans, nos

bonés, nas camisetas, e cujos pôsteres serão pregados em paredes – pin-up-, e não os objetos mostrados (CAUQUELIN, 2005, p. 116).

Esta citação, a nosso ver, é a constatação da autora de que o regime de comunicação, a partir da década de 1960, atuava de forma a inserir a arte em uma rede que trabalhava na sua própria promoção e que incluía tanto a continuidade das instituições legitimadoras da arte, como museus e galerias, como a participação das indústrias culturais, desenvolvendo produções que alcançavam um maior número de pessoas. Isso tudo sendo desenvolvido com o consentimento dos artistas e profissionais envolvidos na rede.

Explicitando a importante participação dos profissionais na afirmação do regime de comunicação, Cauquelin (2005) escolheu o galerista-*marchand* Leo Costelli (1907-1999)³¹² também como embreante da arte contemporânea. Segundo o galerista, para se obter tanto o sucesso da arte que promove quanto de seu próprio negócio, ele deveria desenvolver: a informação, o consenso e a internacionalização.

De acordo com Castelli, manter-se informado sobre o que acontecia no meio da arte não só em sua região e país, mas internacionalmente, seria o primeiro pré-requisito para atuar no mercado da arte, revelando artistas e captando compradores. O consenso entre críticos de arte, conservadores de museus e imprensa sobre um determinado artista seria outro ponto importante para conseguir projetá-lo no mercado e proporcionar-lhe fama. Por fim, Leo Costeli acreditava ser necessária a internacionalização do artista para que ele se tornasse realmente conhecido e atingisse uma boa valorização no mercado, inclusive em seu próprio país.

Os embreantes apresentados por Cauquelin (2005), Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Costelli, foram aqui referenciados como importantes atores com características que se tornaram comuns ao regime de comunicação, frequentemente percebidas na produção-distribuição-consumo da arte contemporânea. Segundo Cauquelin (2005), tal regime não possui apenas uma rede, mas várias redes comerciais que se misturam, contando tanto com

³¹² Leo Castelli foi um galerista-*marchand* que começou atuar nos anos 1960 nos Estados Unidos e participou ativamente na afirmação e construção de artistas renomados, tais como Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Frank Stella, Andy Warhol e Lischenstein (CAUQUELIN, 2005).

relações presenciais, em eventos e encontros, quanto midiáticas, utilizando a tecnologia para estabelecer conexões virtuais.

Apesar do aumento de profissionais envolvidos no mercado da arte, Cauquelin (2005) afirmava que o ponto nodal da rede seria o objeto artístico, o artista e sua ideia, uma vez que sem eles não existiria a rede. Mas, ao mesmo tempo, a autora afirmava o artista e a obra como produtos desta rede, já que sem as múltiplas ligações da mesma, eles não se tornariam conhecidos no mercado da arte. Neste sentido, para ser um artista de sucesso, no regime de comunicação, sua arte deveria se inserir na rede global que rege seu mercado.

Cauquelin (2005) chamou de efeito bloqueio a amarração da arte à rede de comunicação, que é circular. Uma das consequências deste efeito é que quando há a repetição exagerada do artista ou da obra na rede pode ocorrer uma saturação, que provoca desgaste da imagem do artista e de sua obra, que por falta de novidade, podem não mais atrair o público. Para driblar este efeito, segundo a autora, buscam-se sempre introduzir na rede novas informações sobre o artista e a obra, muitas delas fabricadas pelos produtores. Daí surgem os furos de reportagem, fatos inusitados sobre obras e artistas que possibilitam sempre novos pontos de vista sobre os mesmos elementos.

Os produtores da rede podem ainda produzir alguém em cena ou fabricar este alguém não com o intuito simplesmente de vendê-lo a colecionadores ou admiradores, mas de tornar sua imagem valorizada para o próprio produtor tomar partido de tal valorização: “se uns estão interessados no benefício propriamente econômico, os outros trabalham em benefício da imagem cultural que valoriza a instituição que dirigem [...]” (CAUQUELIN, 2009, p.71).

Nessa busca pela valorização do objeto artístico, como vimos em Warhol, o regime em rede associa a arte do museu e da galeria àquela reproduzida em série em camisas, bonés, pôsteres. Ao estudarmos as diversas reapropriações da arte de Tarsila do Amaral em vários produtos comerciais, percebemos que esse movimento, entretanto, não acontecia apenas com a arte de artistas vivos. Com o regime de comunicação, obras de artistas renomados do passado passaram a ser frequentemente reconvocados por produtores da rede.

A diferença é que os pontos nodais da rede, o artista e sua obra, foram produzidos em outro regime, quando ainda não eram possíveis todos os recursos para a articulação e sobreposição de espaços e tempos no intuito de valorizar sua arte no mercado. E também, quando a arte articulava-se a utopias e revoluções sociais e culturais, como no caso das vanguardas artísticas modernas do início do século XX. No entanto, com a nossa pesquisa, vimos que os empresários detentores dos direitos autorais de artistas que construíram seu legado em outro tempo, vendo as novas possibilidades para a arte no século XXI, tiraram partido do regime de comunicação para proporcionar e manter alta a popularidade desses artistas no mercado da arte.

O rastreamento realizado das produções culturais que acionaram o legado de Tarsila do Amaral, entre os anos de 1995 e 2015, evidenciou a preocupação da empresa, que administra o legado artístico da pintora, em articular as diversas iniciativas culturais no intuito de aumentar o valor de exposição e comercial das obras de Tarsila.³¹³ Assim como explicado por Cauquelin (2005) para Warhol, no caso da pintora modernista brasileira, verificamos que a figura da artista, sua obra, eventos culturais e produtos comerciais movimentam uma rede de elementos que colaboram para que sua arte mantenha-se em evidência e seja consumida pelo grande público.

Estratégias do regime de comunicação, citadas por Cauquelin (2005) por meio dos embreantes, foram adotadas para movimentar o dispositivo de memória Tarsila do Amaral. A primeira e fundamental iniciativa foi a apropriação das obras de Tarsila para serem reproduzidas, com ou sem intervenção nas imagens, nos mais variados tipos de produtos comerciais, expandindo para fora dos museus o seu legado.

A proposta de internacionalizar o artista para torná-lo valorizado, como destacado pelo *marchand*-galerista Leo Costelli, foi outra preocupação de Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento, ao promover exposições

³¹³ Assunto tratado no segundo capítulo da tese, quando foi contextualizada a retomada do legado de Tarsila do Amaral pelo mercado, entre os anos de 1995 a 2015, como parte de um movimento maior em que as artes, em um âmbito nacional, passaram a ser objeto de memória e consumo. No caso brasileiro, verificamos ainda que os artistas modernistas, como Cândido Portinari, Tarsila do Amaral e Oscar Niemeyer, dentre outros, foram os mais requisitados para serem licenciados em produtos.

fora do Brasil, editar o catálogo *Raisonné* bilíngue (português/inglês), publicar livro³¹⁴ e desenvolver produtos³¹⁵ que alcançam o público estrangeiro.

Outro ponto observado, a partir das produções culturais rastreadas pela pesquisa, foi a preocupação de manter o dispositivo Tarsila do Amaral constantemente em movimento, introduzindo sistematicamente novos elementos na rede, de forma a evitar o desgaste da imagem da artista e de sua obra. Lançamentos de produtos em edições limitadas³¹⁶ ou com peças numeradas,³¹⁷ apresentação de nova versão para a tela *Abaporu* (1928) como sendo autorretrato da pintora (AMARAL, 2015) e inovações na forma de exposição da obra da artista, como na mostra interativa no Shopping Higienópolis e no capô de carro de corrida, são alguns dos exemplos de elementos que trouxeram uma dose de novidade à rede que forma o dispositivo Tarsila do Amaral.

Por fim, e o mais importante fator para considerarmos o dispositivo de memória no regime de comunicação e participante do capitalismo artista transestético, foi a associação estabelecida entre a arte em museus e livros àquela reproduzida em produtos para serem vendidos no mercado. O rastreamento das produções que se reapropriaram do legado de Tarsila do Amaral, durante os anos de 1995 e 2015, evidenciou que os responsáveis pelos direitos autorais de suas obras atuaram nessas duas formas de representação do seu legado, no intuito de movimentar o dispositivo construído em torno da artista, tornando tal legado mais valorizado e a sua memória presente no cotidiano de um maior número de pessoas, que de alguma forma se identifica com sua arte.

Como citado por Cauquelin (2005) para o embreante Andy Warhol, e também visto em Canclini (2011) para o caso de Frida Kahlo, demonstramos também, com esta pesquisa, que existe uma conexão entre o que se expõe em

³¹⁴ O livro de Maria Alice Milliet, conforme depoimento de Tarsilinha em entrevista à rádio Cultura FM (Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/comecando/livro-narra-os-melhores-anos-de-tarsila>. Acesso em: 20 out. 2013), foi produzido com o objetivo de alavancar a obra de Tarsila no cenário internacional.

³¹⁵ O rótulo do Vinho Tarsila Gamay, da Miolo, ofereceu ao consumidor o acesso a um *hotsite* trilingue e, de acordo com estudo apresentado pela empresa, o produto obteve venda *record* no mercado exterior, conforme informações apresentadas no item 3.2.9.

³¹⁶ Os copos e latas de requeijão Nestlé, perfumes do Boticário, coleções Faber-Castell, Havaianas e o vinho Miolo Gamay 2014.

³¹⁷ *As Joias de Tarsila - Colecionável*[®] e o Estúdio ABelha desenvolveram coleções de produtos em que suas peças são numeradas, marcando cada uma como um produto exclusivo.

museus e os diversos produtos que se apropriam do legado de artistas, por meio de suas obras. Ao analisarmos a rede de acionamento do legado de Tarsila do Amaral buscamos afirmar que o nome (assinatura), a obra e a vida do artista ofereceram elementos para que diversas pessoas e instituições, cada um de acordo com o seu interesse, movimentassem o seu dispositivo de memória.

Como última parte deste trabalho, elaboramos três Murais nos quais tomamos como ponto nodal da rede uma das obras da pintora. Partindo desta obra central, nos propusemos desenvolver uma possibilidade de visualização do dispositivo de memória Tarsila do Amaral, no qual fica evidente a sobreposição de tempos e espaços construídos para a artista: o moderno e o contemporâneo.

3.3.1 Dispositivo de memória Tarsila do Amaral a partir do Autorretrato I (1924)

O Mural 17, Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral a partir do Autorretrato I (1924), foi construído com o objetivo de evidenciar elementos visuais que se ligam ao autorretrato de 1924 e participam da construção da memória da pintora. Pelo Mural, vimos que O Autorretrato I (1924) estabelece uma ponte entre as suas referências de passado e presente, sobrepondo tempos e espaços distintos. A obra, como ponto central do dispositivo, pode ser vista de diferentes formas, dependendo da maneira como nos aproximamos dela, seja por meio das referências de época, pelas reapropriações no século XXI ou pelo próprio objeto artístico.

O Autorretrato I (1924) (FIG. 247) foi escolhido como ponto de entrada para acessar o dispositivo de memória pela importância da obra não apenas como pintura, mas como referência visual que atua na construção da imagem da pintora como mulher ousada e moderna, que se perpetua até o século XXI. Tarsila do Amaral foi uma artista que investiu na produção de sua própria imagem. No primeiro capítulo, vimos que a pintora, após as lições cubistas em Paris, mudou não apenas sua forma de pintar, mas sua própria imagem. Mudança essa que fez questão de representar em seu Autorretrato I de 1924, segundo Amaral (2010), feito a partir de fotografias da pintora (FIG 248), na

quais ela se apresenta com os cabelos puxados para trás, os olhos e a boca maquiados e usando brincos longos.

O Autorretrato I (1924) passou a ser utilizado, com frequência, pela própria autora em diversos catálogos de suas exposições³¹⁸ (FIG. 249). A obra ganhou ainda, em 1926, uma cópia (FIG.250), justificada pela artista para viabilizar a presença da pintura em sua primeira exposição em Paris no ano de 1926, uma vez que a obra original havia ficado no Brasil. Esta cópia, denominada Autorretrato II (1926), segundo Amaral (2010), só foi possível devido à prática da pintora de realizar decalques de suas obras, que adquiriu desde 1902, quando iniciou seus exercícios autodidatas em Barcelona e, também, sob orientação de Pedro Alexandrino em 1917.

Segundo Amaral (2010), Tarsila tinha o costume de repetir formas em trabalhos sucessivos, o que, para a autora, demonstrava apego a determinados resultados formais, o que justificaria várias cópias e variações de obras já feitas.³¹⁹ Motivos de ordem afetiva, de acordo com Amaral (2010), faziam com que a artista se preocupasse em “manter essas obras, de preservar a sua vida, seu passado, dado o íntimo relacionamento que sempre guardou entre sua pessoa e as obras terminadas” (AMARAL, 2010, p. 262).

Milliet (2011) iniciou seu livro fazendo uma análise do Autorretrato I (1924) e ressaltando, justamente, a reincidência com que a pintura foi utilizada:

Essa recorrência acaba por associar definitivamente o rosto da artista a sua obra, tal como uma marca adere a determinado produto e com ele se identifica. Essa operação faz parte da estratégia de lançamento e afirmação da pintora na cena internacional (MILLIET, 2011, p. 7-8).

Para Milliet (2011), Tarsila promovia, ao utilizar sistematicamente o Autorretrato I para representar seu trabalho artístico, a identificação de sua imagem a sua obra. Já para Amaral (2010), a excessiva repetição do autorretrato demonstrava “certo narcisismo, um ‘se querer bem’ que também é característico de Tarsila” (AMARAL, 2010, p. 259).

³¹⁸ Destacamos no Mural 17, o catálogo de sua primeira exposição individual em Paris na Galerie Percier, em 1926, o catálogo de sua exposição no Brasil em 1929, ocorrido no Rio de Janeiro e São Paulo e o catálogo da sua grande retrospectiva em 1969 no Rio de Janeiro.

³¹⁹ As cópias e variações de obras já feitas podem ser vistas no Catálogo Raisoné da artista (BASE 7, 2008).

Miceli (2003) levantou ainda outra questão, a da sintonia do Autorretrato I com a estética das mulheres sedutoras, referências de modernidade, na década de 1920:

O Auto-retrato de 1924, efígie enigmática da artista, feito na cola ovóide das musas adormecidas de Brancusi (1876-1957), transmite a imagem de uma Tarsila sedutora [...] plenamente aclimatada ao estilo metropolitano, sobancelhas finas [...] riscadas a lápis, olhos amendoados pelo delineador, brincos de pingente, [...] silente e misteriosa, à Josephine Baker. Um retrato-síntese da sintonia com o que havia de mais avançado em matéria de identidade feminina, invenção formal e consumo de elite, deixando aflorar o novo patamar a que chegara Tarsila, empenhada em acelerar os ajustes indispensáveis ao projeto de adaptar linguagens e estilos recém-incorporados à recriação de uma arte 'nacional' (MICELI, 2003, p. 131-132).

Milliet (2011) relacionou, ademais, a estética da mulher moderna ao gosto pelo primitivo que nutriam os artistas parisienses após a Primeira Guerra Mundial. As máscaras e artefatos tribais africanos (FIG. 251), de acordo com a autora, fascinavam os artistas e os influenciavam em suas obras, nas quais, muitas delas, a mulher era representada, como foi o caso da Musa Adormecida (1909-10) de Constantin Brancusi (1876-1957) (FIG. 252) e o Retrato da Sra. Matisse (1913) (FIG. 253) de Henri Matisse (1869-1954) (MILLIET, 2011).

Apesar de terem sido feitas após o Autorretrato I (1924), Milliet (2011) apresentou, ainda, fotografias da série Negra e Branca de Man Ray (1926) (FIG. 254), ressaltando a nítida relação visual estabelecida entre as máscaras africanas, a estética da mulher moderna na figura da famosa modelo da década de 1920, Kiki de Montparnasse, e a imagem de Tarsila do Amaral em seus retratos (FIG. 248) e autorretratos (FIG. 247 e FIG. 255).

Por ser uma figura misteriosa e enigmática, o Autorretrato I de 1924 destoava das demais obras coloridas e alegres que compunham a sua fase Pau-Brasil (1924-1927), sendo marcante justamente pela inusitada forma da artista em se autorrepresentar, na qual “emerge etérea, como uma aparição, essa fisionomia fixada, no ar, sobre um fundo infinito” (AMARAL, 2010, p. 244).

Antes, entretanto, de chegar a essa abstração, outro autorretrato, feito no ano anterior, *Manteau Rouge*³²⁰ (1923) (FIG. 255), já evidenciava a busca

³²⁰ Como vimos no primeiro capítulo, essa obra foi pintada tal como a pintora se apresentara durante o jantar oferecido pelo embaixador brasileiro em Paris em maio de 1923 (AMARAL, 2010)

da artista em construir a sua imagem de mulher elegante e moderna. Por esta obra, percebe-se que, desde 1923, Tarsila já se exibia maquiada e com belos modelos de estilistas famosos, como o casaco vermelho de Jean Patou, ressaltando o contraste entre sua pele alva, as sobrancelhas e cabelos escuros puxados para trás e a boca vermelha no formato de coração (AMARAL, 2010).

Em *Manteau Rouge* (1923), observa-se mais fortemente a influência cubista de vertente clássica, estética dominante do primeiro pós-guerra. O jogo de claro e escuro, a simplificação das formas e o mistério dos olhos sombreados não chegavam a deformar a beleza do rosto de Tarsila, reforçando a idealização da autoimagem pela pintora (MILLIET, 2011).

Como vimos nas análises do segundo capítulo, a figura de Tarsila como mulher moderna e ousada foi reconvocada em diversas exposições, peça de teatro e dança, livros, produções audiovisuais e produtos comerciais (decorativos e utilitários). Já no atual capítulo, vimos que *Autorretrato I* (1924) e *Manteau Rouge* (1923) foram obras reapropriadas nos produtos e escolhidas para representar a pintora, evocando a mulher moderna e ousada com a sua beleza exótica que marcou a sua época.

O Boticário foi a primeira empresa a priorizar a imagem da artista para criar seu produto, o perfume de 2006, *Tarsila Rouge* (FIG. 256), que buscava suas referências no autorretrato de 1923. Além da reprodução da obra na embalagem do produto, *Manteau Rouge* (1923) foi referência para a elaboração do frasco e da fragrância do perfume e trazidos para o Mural 17 como elementos do dispositivo de memória da artista.

A JRJ apostou na força da imagem do *Autorretrato I* (1924), criando estampa que reproduz a figura de Tarsila (FIG.257), com o cuidado de preservar a centralidade, simetria e sensação do rosto flutuando, ao manter o branco em torno da imagem da artista, tal como no quadro. O resultado obtido foi como se pudéssemos deslocar o quadro de 1924 do museu para ser utilizado, de diversas formas, como decoração de ambientes no século XXI.

A Teca Produtos de Papelaria explorou os dois autorretratos em seus produtos. O *Autorretrato I* (1924) e *Manteau Rouge* (1923) foram reproduzidos para compor respectivamente, os calendários de 2016 e de 2014 (FIG. 258), ambos para o mês de março, em que é comemorado o Dia Internacional da mulher. A Teca ainda reproduziu o *Manteau Rouge* (1923) na contracapa de

seus cadernos em espiral (FIG.259), juntamente com um breve texto explicando quem foi Tarsila do Amaral. Novamente, as obras não sofreram alterações para serem utilizadas nos produtos, sendo preservada a imagem da pintora tal como ela se autorrepresentou.

Já Joias de Tarsila Colecionável[®] explorou tanto a imagem da obra em sua integridade como, no caso do colar da coleção Tarsila Museu, com a obra *Manteau Rouge* (1923) (FIG. 260), quanto elementos que compõe o *Autorretrato I* (1924) para fazer pingentes (FIG. 261). No segundo caso, em que foram reapropriados o olho e a boca de Tarsila em joias, a designer teve o cuidado de informar o consumidor que aqueles não eram boca e olho comuns, mas os da famosa pintora Tarsila do Amaral. Desta forma, as reapropriações, mesmo quando feitas a partir de elementos isolados da obra, buscavam articular-se com a imagem do autorretrato e os atributos vinculados à personalidade da artista para agregar valor simbólico e afetividade ao produto.

Ao inserirmos no mural elementos de tempos e espaços distintos, que se ligam à obra *Autorretrato I* (1924), percebemos que existem conexões entre práticas e representações do tempo moderno com as do tempo contemporâneo. No espaço-tempo do moderno, Tarsila implementou elementos da rede para promover a identificação de sua imagem, como mulher moderna, à sua obra. Podem ser associados, na construção de sua obra, seus próprios retratos, a estética da mulher moderna dos anos de 1920 e obras de artistas de vanguarda. O resultado obtido pela artista foi um autorretrato que ela reproduziu em seus catálogos para representar sua produção artística.

Nesse mesmo mural, já na contemporaneidade, vemos os produtores da rede explorarem essa conexão que a artista desenvolveu em seu tempo histórico para vender produtos que promovem a identificação do consumidor com a imagem da artista, estabelecendo vínculo afetivo. No capitalismo artista transtético, as formas da artista e de sua obra participarem como elementos no dispositivo diversificam-se, sempre buscando proporcionar prazer e emoção a quem acessa a rede, seja por meio dos produtos comerciais, do próprio objeto artístico em museu ou pelos diversos elementos do tempo histórico em que a obra foi pintada e que a ela se associam.



FIGURA 248



FIGURA 254



FIGURA 249



FIGURA 252

FIGURA 251

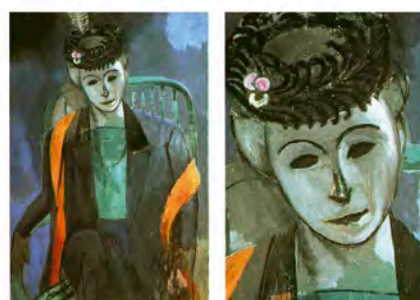


FIGURA 253

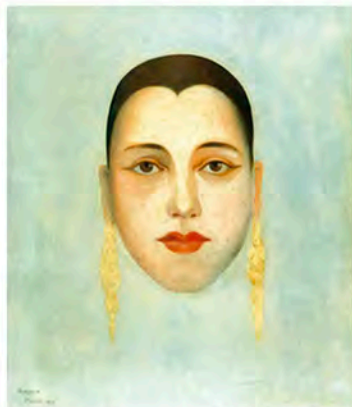


FIGURA 250

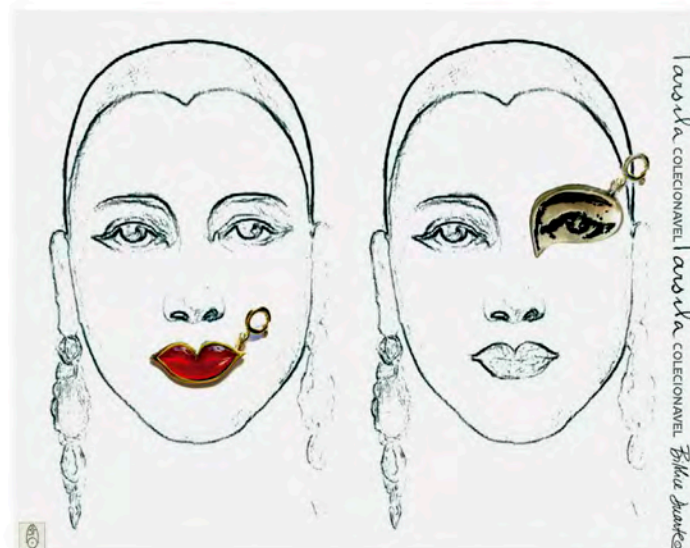


FIGURA 261



FIGURA 247

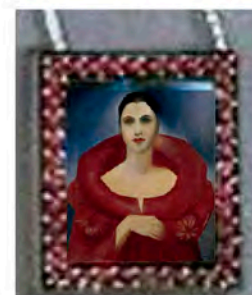


FIGURA 260



CALENÁRIO 2016 | Tarsila

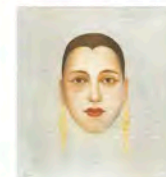


FIGURA 258

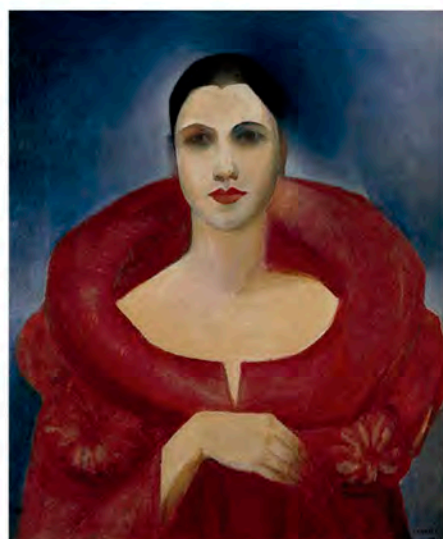


FIGURA 255



FIGURA 256

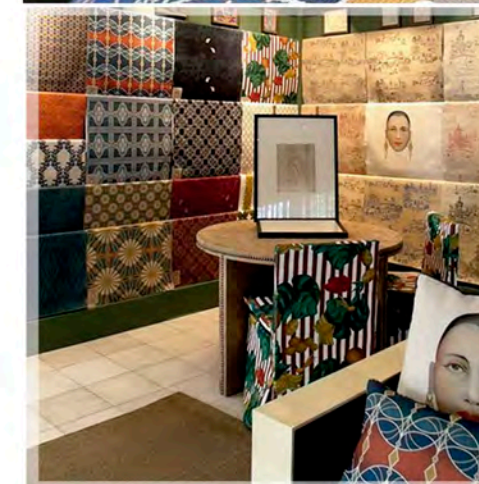


FIGURA 257

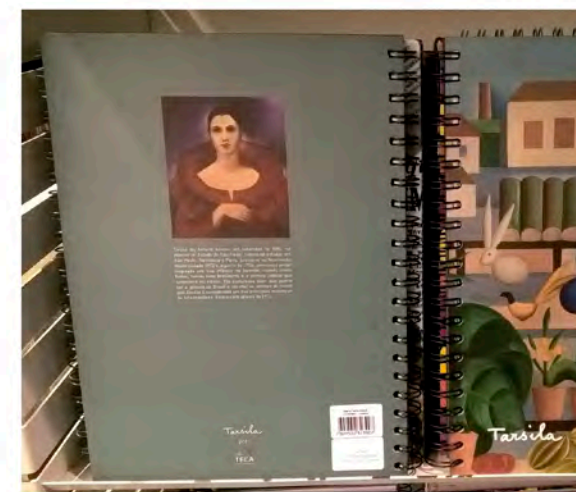


FIGURA 259

LEGENDA

FIGURA 247 – Autorretrato I (1924)

Fonte: Base 7 (2008)

FIGURA 248 – Fotografias da artista

Fonte: Fonte: Milliet (2011)

FIGURA 249 – Catálogos de exposições de Tarsila do Amaral em 1926, 1929, 1969

Fonte: Amaral (2001b); Amaral (2010); Amaral (1969)

FIGURA 250 – Autorretrato II (1926)

Fonte: Base 7 (2008)

FIGURA 251 – Máscaras e artefatos africanos

Fonte: Milliet (2011)

FIGURA 252 – Musa adormecida de Brancusi (1909-10)

Fonte: Milliet (2011)

FIGURA 253 – Retrato da Sr. Matisse (1913) de Henri Matisse

Fonte: Milliet (2011)

FIGURA 254 – Fotografias da série Negra e Branca de Man Ray (1926)

Fonte: Milliet (2011)

FIGURA 255 – Manteau Rouge (1923)

Fonte: Base 7 (2008)

FIGURA 256 – Tarsila Rouge de O Boticário (2006)

Fonte: Penkal (2006)

FIGURA 257 – Estampa Autorretrato I JRJ Tecidos (2014)

Fonte: JRJ (2014a)

FIGURA 258 – Calendários 2014 e 2016 da Teca Produtos de Papelaria

Fonte: Teca (2015b)

FIGURA 259 – Contracapa do caderno espiral da Teca Produtos de Papelaria

Fonte: Foto da autora

FIGURA 260 – Manteau Rouge da Coleção Tarsila Museu das Joias de Tarsila Colecionável®

Fonte: Duarte (2008)

FIGURA 261 – Pingentes Olho e Boca de Tarsila da Coleção Joias de Tarsila Colecionável®

Fonte: Duarte (2010d)

3.3.2 Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral a partir de Carnaval em Madureira (1924)

No Mural 18, Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral a partir de Carnaval em Madureira (1924), reunimos elementos visuais e textuais que nos dão indícios sobre as aproximações existentes entre o quadro de Tarsila e a festa popular no bairro Madureira. Registramos também a importância da Torre *Eiffel* para Tarsila e de como estes elementos influenciaram a representação da artista na elaboração de sua obra. No Mural ainda evidenciamos como os elementos da tela de 1924 foram reapropriados em diversos produtos, que podem ser vistos como fragmentos de um passado no presente, mesmo que não exista conscientização, tanto do produtor quanto do consumidor, sobre a relação histórica existente entre o que está representado no produto e a festa popular de Madureira, em 1924.

Diversas são as questões que podemos formular na tentativa de compreender esta representação de Tarsila do Amaral na obra Carnaval em Madureira (FIG. 262). Tarsila visitou o bairro Madureira em 1924? Por que a Torre Eiffel foi representada junto aos foliões? Qual a ligação entre a Torre Eiffel e o bairro Madureira? E entre a torre e Tarsila do Amaral?

Como explicado no primeiro capítulo da tese, não foi encontrada fonte que comprove, de fato, que a artista esteve em Madureira em sua viagem de 1924, junto à Caravana Modernista. No entanto, o recorte de jornal contendo matéria veiculada no jornal O Imparcial de 01.03.1924 (O IMPARCIAL, 1924), citado no primeiro capítulo, comprova que naquele ano foi criada uma ornamentação no coreto do bairro Madureira em homenagem a Santos Dumont, representando o seu primeiro vôo no *Demoiselle* em torno da Torre Eiffel. A descrição no jornal é confirmada pela foto da ornamentação (FIG. 263) reproduzida no periódico o Careta, de 15.03.1924 (CARETA, 1924).

Uma obra de Dumont, de 1904, intitulada Os meus balões (DUMONT, 1986), foi ilustrada com desenhos e fotografias dos seus feitos aéreos, incluindo o de 1901, em que ganhara o prêmio Deutsch.³²¹ A própria capa do

³²¹ Santos Dumont tornou-se mundialmente conhecido ao contornar em 1901 a torre com o dirigível nº 6, ganhando o prêmio Deutsch, criado em favor da navegação aérea na primavera de 1900 (DUMONT, 1986).

livro é uma fotografia (FIG 264) que registra o feito, pela qual podemos perceber grande semelhança do evento com a alegoria carnavalesca de Madureira.

Ao colocarmos lado a lado a foto que registra a volta do *Demoiselle* em torno da Torre Eiffel em 1901 (FIG. 264), a foto do coreto de Madureira em Careta (FIG. 263), croquis que Tarsila fez durante a sua viagem ao Rio de Janeiro, em 1924 (FIG. 265) e a obra *Carnaval em Madureira* (1924) (FIG. 262), conseguimos claramente verificar, no quadro de Tarsila, a representação de elementos do carnaval carioca e a sua associação ao feito histórico de Santos Dumont, em 1901.

No entanto, de acordo com o encarte produzido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINACOTECA, 2012), que se propõe fazer uma leitura de *Carnaval em Madureira* (1924), não podemos esquecer, na análise da obra, o que a Torre Eiffel representava para o início do século XX. Construída para a exposição Universal de Paris em 1889, segundo a Pinacoteca (2012), a torre, com sua estrutura arrojada, era considerada marco da modernidade, representando os avanços proporcionados pela industrialização. Este valor de época poderia, desta forma, também ter sido uma motivação tanto para os organizadores do carnaval de Madureira quanto para Tarsila realizar uma obra em que o monumento estivesse presente naquele ano de 1924:

Tarsila colocou a Torre Eiffel, em sua obra, por querer trazer Paris - centro vibrante da modernidade desde o final do século XIX - ao Brasil, ou vice-versa, ou, talvez por tê-la encontrado como alegoria de carnaval em Madureira, talvez ainda, como símbolo da industrialização já bastante presente no Rio de Janeiro na época, ou, quem sabe, por já estar amadurecendo ideias de antropofagia! (PINACOTECA, 2012, p.1).³²²

Quando pintou *Carnaval em Madureira* (1924), a artista já havia tido aulas com os mestres cubistas e participado ativamente da vida cultural parisiense. Já havia, ainda, despertado sua vontade de representar o Brasil em suas telas, tendo pintado no ano anterior *Caipirinha* (1923), *Rio de Janeiro* (1923) e *A Negra* (1923). No entanto, mesmo voltando-se para o que era

³²² Trecho extraído do encarte *Leitura de imagem – Tarsila do Amaral*, da obra *Carnaval em Madureira* que compõe o *Material de Apoio à prática pedagógica* produzido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINACOTECA, 2012).

nosso, Tarsila não esquecia Paris e tinha consciência da importância da Torre Eiffel como símbolo da cidade, como revelado em sua crônica, Delaunay e a Torre Eiffel, de 26.5.1936 (AMARAL, 2001a):

A Torre Eiffel é um símbolo; está para Paris assim como o Pão de Açúcar está para o Rio de Janeiro ou a Ponte dos Suspiros para Veneza. Cada cidade se sintetiza num monumento, numa obra de arte ou numa particularidade da natureza (AMARAL, 1936, p. 84).

Além dessa relação com a cidade luz, Gotlib (2012) e Amaral (2010) nos trouxeram dois fatos marcantes para Tarsila guardar com afetividade a Torre Eiffel em sua memória. O presente do amigo Blaise Cendrars, um óleo sobre cartão da Torre de 1913, quando o conheceu em 1923, e o entusiasmo com as torres das telas de Robert Delaunay (1885-1941), adquirindo inclusive uma dessas telas, *Tour Eiffel*³²³ (FIG. 266), de 1911, como consta em sua crônica de 1936.

A tela de 1911 é turbilhonante, a Torre dinâmica, fragmentada como se fosse vista de relance à passagem de um trem rapidíssimo, ou de um aeroplano, aparece no meio do quarto. Imensa, dominando tudo, achatando os prédios de sete andares plantados em Paris na neutralidade do cinzento escuro. É esse o quadro da minha coleção, o de 1911, a decantada Torre tão conhecida, tão reproduzida em revistas de arte (AMARAL, 1936, p. 85).

Por esse passado, rico em experiências, vivido em Paris, a presença da Torre no quadro de Tarsila é mais comumente interpretada, por diversos autores, dentre eles as nossas principais referências, Amaral (2010) e Gotlib (2012), como a representação da articulação entre o que a pintora vivenciara na capital francesa, onde se atualizou artisticamente, e a sua busca por evidenciar a nossa cultura.

A fusão entre os ensinamentos cubistas e a vontade de representar os elementos de nossa cultura, vista em Carnaval em Madureira (1924), tornavam-se características comuns às pinturas Pau-Brasil, desenvolvidas a partir de sua viagem ao Rio de Janeiro e Minas Gerais, em companhia da Caravana Modernista. Estas obras de temática brasileira, com cores alegres, em gradações mais ou menos fortes, como visto em nossas análises dos

³²³ A obra era também conhecida por *Champs de Mars: La tour Rouge* (AMARAL, 2010).

produtos, foram, juntamente com as da fase posterior, Antropofágica, as mais reapropriadas em variados produtos comerciais.

Carnaval em Madureira (1924) foi requisitada por três empresas: Ponto SP, Teca Produtos de Papelaria e JRJ Tecidos, em diferentes tipos de produtos reunidos no Mural 18. Tanto o marcador de página, imã, capa de celular e porta copos da Ponto SP (FIG. 267), quanto o calendário de 2014 da Teca (FIG. 268) reproduziram a imagem da obra, praticamente sem alteração. Como vimos anteriormente, nesse mesmo capítulo, não houve, por parte da Ponto SP e da Teca interesse em informar o consumidor sobre a obra em questão, restringindo-se apenas em disponibilizar, em alguns produtos e *websites*, breve explanação de quem foi Tarsila do Amaral. Nestes casos, as empresas acreditavam na força da imagem da obra para vender seus produtos.

Já JRJ Tecidos desenvolveu, a partir de Carnaval em Madureira (1924), conjunto de estampas de tecidos para decoração de ambientes. O colorido e a presença intrigante da Torre Eiffel no carnaval carioca foram destacados pela empresa como elementos que chamavam atenção na obra (TARSILINHA, 2014). Como se pode ver na FIG. 269, foram estes mesmos elementos que deram vida às novas composições elaboradas para o público infantil. As estampas se reapropriaram da Torre Eiffel, das bandeirinhas e das casinhas presentes no quadro da artista, ressaltando suas cores e formas.

A JRJ desconstruiu a obra de Tarsila preservando, no entanto, elementos chave para compor as estampas. No caso da estampa Torre em Madureira, a associação é clara com a obra, devido à presença da torre como elemento principal. Já nas estampas Bandeiras de Madureira e Casinhas de Madureira, a associação é mais sutil, reapropriando-se, respectivamente, das bandeirinhas e das casinhas do quadro para formarem as composições. Existem ainda as estampas abstratas, feitas a partir de cores e formas geométricas presentes na tela, que somente são entendidas como reapropriações da obra quando vistas em conjunto com as demais.

Pelo Mural 18, conseguimos ver como elementos visuais do passado que chegam ao presente, mesmo que de maneira fragmentada, nos possibilitam retomar práticas e representações de outro tempo histórico que permaneciam em um estado latente na imagem criada pela artista ou mesmo nas diversas reapropriações da obra.



FIGURA 265



FIGURA 264



FIGURA 268



FIGURA 267

15-3-1924 *Caracá* 37

O illustre professor Unamuno, expulso e desterrado da Hespanha pelo directorio militar que deshonra a civilização daquele paiz, acaba do receber commoventes demonstrações de apreço dos intellectuaes de todo mundo...Menos do Brazil... menos desta interessante republica que vive a sonhar com Mussolinis e Primos de Ri-
 veras. E sabem o que disse o illustre Unamuno? Disse que Rivera era «general de Cassino»; que a guerra contra os Marroquinos era um crime vil e sinistro, e que os sargentões do directorio eram mais estupidos que cobardes. Emfim só faltou dizer que a dictadura estava especialmente talhada para o Brazil.

TROVAS
 Repete, minha querida,
 Quanto a mim presa tu andas,
 Porém repete, igualmente,
 Os docinhos que me mandas.
 Beijei-te, sim, é verdade,
 Sem o teu consentimento,
 Mas não te zangues por isso :
 Saquei contra o casamento.

E'cos do Carnaval

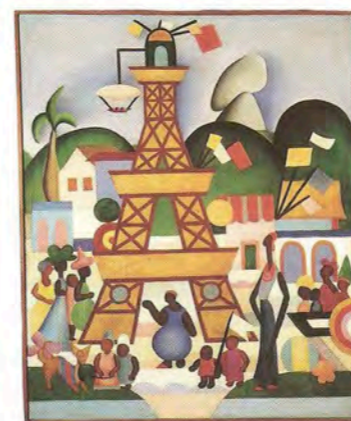
A Torre Eiffel de Madureira

FIGURA 263

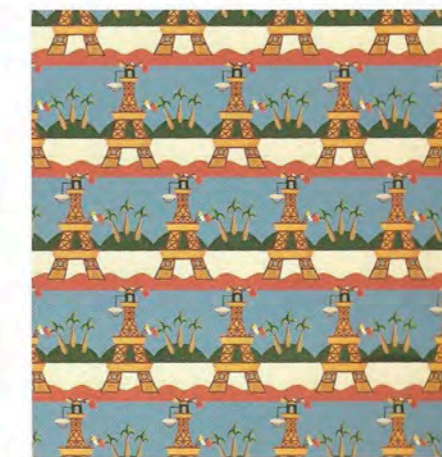


FIGURA 262

Carnaval em Madureira (1924): Tarsila voltou para o Brasil em 1924 (a artista estava em Paris) e passou o carnaval no Rio de Janeiro. O que mais chama a atenção no quadro é a famosa Torre Eiffel no meio da favela carioca. A artista utiliza cores fortes, como amarelo, verde, laranja, azul, vermelho, entre outras. O uso das formas geométricas caracteriza a técnica cubista, aprendida pela pintora em Paris.



A OBRA



Estampa: Torre em Madureira



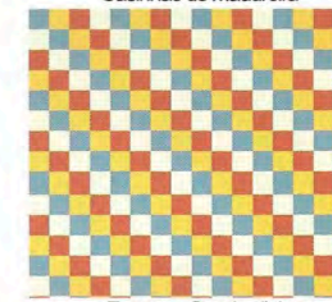
Bandeiras de Madureira



Casinhas de Madureira



Listrado Azul, Mostarda e Tijolo



Estampa Quadrinhos

FIGURA 269



FIGURA 266

LEGENDA

- FIGURA 262 – Carnaval em Madureira (1924)
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 263 – Foto no periódico Careta de 15.03.1924.
Fonte: Careta (1924)
- FIGURA 264 – Capa do livro Os meus balões de Santos
Fonte: Dumont (1986)
- FIGURA 265 – Croquis de Tarsila de 1924 da Série Carnaval no Rio de Maneiro
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 266 – Tour Eiffel (1911) de Robert Delaunay
Fonte: Milliet (2011)
- FIGURA 267 – Produtos Ponto SP
Fonte: Ponto SP (2015)
- FIGURA 268 – Calendário 2014 da Teca Produtos de Papelaria
Fonte: Teca (2015b)
- FIGURA 269 – Linha Infantil Carnaval em Madureira da JRJ Tecidos
Fonte: Tarsilinha (2014)

3.3.3 Dispositivo de memória Tarsila do Amaral a partir de Abaporu (1928)

Não poderíamos finalizar o nosso trabalho sem falar da importância da obra *Abaporu* (1928), como elemento participante do Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral. Esta, sem dúvida, é a mais conhecida da artista, talvez até mais que a própria pintora. Ao longo de todo o nosso trabalho, ficou evidente que *Abaporu* (1928) representa um marco na carreira de Tarsila, sendo a sua venda, em 1995, desencadeadora do constante acionamento do legado da pintora, principalmente o edificado durante a década de 1920, pelas produções culturais do século XXI.

De acordo com o nosso rastreamento, o *Abaporu* (1928) foi ainda a obra mais reapropriada nos produtos comerciais, desde o primeiro produto rastreado, em 1999, os copos de requeijão Nestlé, até a estampa criada pela JRJ tecidos, em 2014. Sem falar ainda das exposições, livros e demais produções culturais rastreadas que destacaram a obra como o maior ícone do legado de Tarsila e que não foram representados no nosso último mural.

O Mural 19, Dispositivo de Memória Tarsila do Amaral a partir de *Abaporu* (1928), foi construído com o intuito de evidenciar elementos visuais que se ligam a esta obra, tanto do passado quanto do presente, e que participam na construção da memória de Tarsila. Primeiramente, apresentamos a relação entre as obras *A Negra* (1923) (FIG. 270), *Abaporu* (1928) (FIG. 271) e *Antropofagia* (1929) (FIG. 272). Em seguida, vemos como estas obras foram reapropriadas nos diversos produtos voltados para o consumo.

A própria artista, em 1939, na Revista Anual do Salão de Maio (RASM) de São Paulo (AMARAL, 1939), como relatado no primeiro capítulo da tese, afirmou que *A Negra* (1923) já anunciava o antropofagismo. O gigantismo de partes do corpo (pernas robustas, seio enorme pendendo sobre o braço, lábios carnudos em contraste com a cabeça pequena, foram elementos destacados pela artista, que indicavam uma fase pré-antropofágica.

A historiadora Aracy Amaral (AMARAL, 2010) chamava atenção, ainda, para a importância dessa obra já que era primeira vez que se exibia uma negra com tal grandiosidade, envolvida em uma atmosfera peculiar que remetia à

infância da artista e à vegetação brasileira, representada pela bananeira ao fundo.

Os diversos estudos feitos pela artista para a obra (FIG. 273), mostravam a transição de uma imagem que ainda guardava referências humanas mais realistas para uma figura estilizada, na qual as influências cubistas tornaram evidentes, principalmente pelas linhas geométricas que formavam o fundo. A ligação com a infância da artista, segundo Milliet (2011), existia na figura da própria negra, que remetia às que existiam na fazenda em que a artista morava, quando criança,³²⁴ e à imagem de uma negra colada no álbum de viagens de Tarsila, de 1926 (FIG. 274), em uma posição e fisionomia muito semelhante à retratada no quadro.

Outro ponto relacionado à obra de 1923, apontado por Milliet (2011), seria o fascínio pela arte negra que contaminava os artistas de vanguarda parisienses. Brancusi foi lembrado pela autora pela sua escultura em mármore de 1923, *La négresse Blanche*, repetida em 1928 e 1933, esta última já em bronze (FIG. 275), por ser contemporânea à *A Negra* (1923) e guardar-lhe grande semelhança.

O aspecto mitológico de *A Negra* (1923), em uma identificação com a figura da mãe brasileira, foi ainda levantado por Milliet (2011), Gotlib (2012) e abertamente declarado no catálogo da exposição *Tarsila e o Brasil dos Modernistas* em 2011:

A Negra talvez seja, ao lado de *Abaporu*, uma das imagens mais fortes e mais carregadas de significado mítico da produção de Tarsila e, pode-se dizer, do modernismo brasileiro. A figura feminina que habitava o território brasileiro antes da colonização era uma criatura pré-moderna, um ser-natureza, alheio à civilização e seus desdobramentos. A Negra é uma alegoria da figura da Grande Mãe mítica, como uma deusa primitiva da fertilidade, de seio agigantado, pesadamente assentada na terra, com a qual parece compartilhar cor e matéria (BARROS, 2011, p. 19).

Na visão de Amaral (2010), *Abaporu* (1928) não seria possível sem o amadurecimento artístico desenvolvido em *A Negra* (1923), quando Tarsila se libertava da militância cubista junto a seus mestres e partia para elaboração de

³²⁴ Essas negras, com seus lábios caídos e seios enormes, na revelação da pintora à revista *Veja*, em 1972, impressionaram-na, quando menina, e ficaram como lembrança de sua infância na fazenda no interior de São Paulo (VEJA, 1972).

uma linguagem própria, em sintonia com a intenção do movimento modernista paulista de redescobrir o Brasil. Visão reforçada, novamente, na já citada exposição de 2011:

Mesmo que Abaporu tenha impulsionado Oswald de Andrade a escrever o Manifesto Antropófago, A Negra já prenuncia toda a poética antropofágica: a proposta de Oswald era recuperar elementos anteriores à colonização, preferencialmente da ordem do matriarcado, e a eles somar o que de interessante havia sido acrescido da herança cultural europeia, nesse caso, a modernidade do estilo. O recurso à inspiração primitivista, aliada à linguagem modernizante, permitiu uma solução artística para esse paradoxo presente em nosso modernismo, que procurava aliar aspectos contraditórios, primitivos e modernos, ao mesmo tempo (BARROS, 2011, p. 20).

Mesmo sabendo dos prenúncios de A Negra (1923), Tarsila, no seu texto de 1939 na RASM, afirmava que o movimento antropofágico nascia de Abaporu (1928), tela que fez para presentear seu marido, Oswald de Andrade, no aniversário, em 11 de janeiro de 1928 (AMARAL, 1939). O Manifesto Antropófago, escrito por Oswald, expunha as ideias que aquela pintura lhe havia despertado, inaugurando o movimento antropofágico e a revista de mesmo nome, onde o texto fora publicado, juntamente com esboço do quadro de Tarsila (FIG 276).

Como vimos no primeiro capítulo, Abaporu (1928) revitalizou a carreira da artista, motivando-a a realizar uma segunda exposição individual em Paris e suas primeiras exposições no Brasil. Marta Rosseti Batista (BATISTA, 2012), analisando este segundo momento de exposição em Paris, percebia que a figura do negro, que ganhara força a partir de A Negra (1928), cedia lugar à figura do índio antropófago com o Abaporu (1928):

O curioso é que, na primeira individual, Tarsila, apresentara para Paris um Brasil negro: as suas figuras mais destacadas pela imprensa eram de negros, e a crítica se referiu ainda às 'vilas negras'. Nesta individual de 1928, em que não havia obras fixando figuras de negros, a ênfase passou para o índio, não a partir do exame das obras da artista, mas das explicações de Oswald (BATISTA, 2012, p. 423).

A retomada do índio selvagem era justificada por Oswald pela necessidade de buscarmos primeiro nossas origens, sem influências do estrangeiro, para, em seguida, deglutirmos tudo que vinha de fora. Em 1939,

Tarsila descrevia o personagem do quadro como “uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda” (AMARAL, 1939, p. 722). A pintora, no entanto, revelou que aquela figura exótica poderia também ter sido fruto de imagens guardadas no subconsciente, referentes às histórias de assombração que ouvia quando criança (AMARAL, 1939).

Em busca de outras possíveis associações para a obra de Tarsila, Milliet (2011) apresentou pontos comuns entre o *Abaporu* (1929) e obras de artistas de vanguarda contemporâneos a ela. Para a autora, o impacto de *Abaporu* (1928) para as artes brasileiras comparava-se ao de *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo Picasso, para as artes ocidentais:

[...] são obras de ruptura, muito divulgadas e, ainda assim, imunes à banalização. *Les demoiselles*, de 1907, situa-se no limiar da invenção do cubismo, movimento protagonizado por Picasso e Georges Braque. Vinte anos depois, *Abaporu* vem assinalar o surgimento do movimento antropofágico e a culminância da pintura de Tarsila. (MILLIET, 2011, p. 158).

Em ambas as pinturas, Milliet (2011) via a transgressão pela deformação do corpo humano que subvertia a aparência natural do nu em algo assustador. Mas a semelhança formal, ainda segundo a autora, dava-se com obras nas quais os artistas, tal como Picasso, com *Banhista sentada à beira do mar* (1930) (FIG. 277), e Miró, em *Pessoa atirando pedra em um pássaro* (1926) (FIG. 278), apresentavam formas sínteses do corpo humano recortadas em primeiro plano. A diferença de Tarsila, para a autora, seria o seu retorno ao universo infantil, elaborando formas orgânicas misteriosas, com poucos traços fisionômicos, que diziam ao mesmo tempo sobre especificidades de nossa cultura e o passado vivido pela artista, quando criança.

O clima de mistério, monumentalidade e abstração das formas iniciado em *A Negra* (1923), não encontra seu clímax em *Abaporu* (1928), apesar de ser a obra mais famosa, representante da fase antropofagia. *Abaporu* (1928) indicava, no entanto, a afirmação de uma nova fase em que os tons das obras tornavam-se mais escuros, as paisagens mais densas e erotizadas. Já *Antropofagia* (1929), percebemos como uma busca de Tarsila por unir

momentos chaves de sua carreira em uma obra que, já vencidas as etapas de descoberta de si mesma com *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928), consolidava o seu amadurecimento como pintora.

Na visão de Milliet (2011), *A Negra* (1923), também imagem do inconsciente de Tarsila, poderia ainda ser vista como a representação da deusa mãe, *Abaporu* (1928) a versão masculina dessa divindade e *Antropofagia* (1929) a união do casal mítico. Neste terceiro quadro, as figuras ainda mais esquemáticas apresentavam-se entrelaçadas, sem as feições dos rostos, a vegetação mais exuberante e híbrida, unindo o cacto do *Abaporu* e a folha de bananeira de *A Negra*.

Por isso, Gotlib (2012) vê em *Antropofagia* a representação de um “casal primordial, inaugurador de nossa cultura” (GOTLIB, 2012, p. 145). Não era uma obra experimental como as duas anteriores, mas a síntese das descobertas formais e conceituais que Tarsila alcançava, a partir de cada uma delas. Nos vários estudos feitos pela artista em 1929 (FIG. 279), podemos ver que os detalhes da obra foram elaborados de forma a conjugar a monumentalidade do casal e a exuberância da flora ao fundo, bem mais densa e selvagem. Segundo Amaral (2010), era a primeira vez que se exibia a flora tarsiliana em grande dimensão.³²⁵

Diante do que foi apresentado, percebemos que *Abaporu* (1928) resultou de um esforço da pintora em, principalmente desde *A Negra* (1923), desenvolver uma linguagem própria com o intuito de representar a nossa terra, com sua cultura, paisagem, cidades, povo e vegetação. E que *Antropofagia* (1929) representaria essa conquista, como se fosse o fechamento de um ciclo no desenvolvimento artístico da pintora.

Trazendo tais obras emblemáticas para o presente, percebemos que, assim como *Abaporu* (1928) conquistou o seu lugar de destaque, durante a carreira da pintora, como visto no primeiro capítulo, o nosso rastreamento e as análises dos produtos comerciais mostraram que esta obra também foi a mais acionada para agregar valor simbólico aos produtos comerciais. Foram nove das dez empresas rastreadas que investiram na visualidade de *Abaporu*

³²⁵ De acordo com a BASE 7 (2008), a dimensão de *Antropofagia* (1929) é 126 cm x 142cm, sendo uma das maiores obras de Tarsila. Maior que *A Negra* (1923), de 100, cm x 80 cm, e *Abaporu* (1928), de 85 cm x 73 cm.

(1928), enquanto que A Negra (1923) foi requisitada por duas empresas e Antropofagia (1929) por três.

Por serem obras que se tornaram ícones do legado artístico da pintora, os produtos exploraram as figuras das próprias obras, existindo apenas quatro casos em que a proposta foi desconstruir a imagem: a reapropriação de A Negra (1928) pelas Havaianas e as reapropriações do Abaporu (1928) em produtos de Joias de Tarsila Colecionável[®], Estudio Abelha e JRJ Tecidos.

A marca Havaianas, como vimos no Mural 11 deste capítulo, investiu nas cores e na geometria das faixas que compõem o pano de fundo de A Negra (1923) para construir a estampa do modelo masculino da linha de Tarsila do Amaral, em 2014 (FIG. 280). No entanto, apesar de ser uma reapropriação na qual a referência à obra acontecia de maneira mais sutil, a empresa, nos pontos de venda, buscou informar o consumidor que aquele produto ligava-se a uma das obras mais importantes da pintora, além é claro de destacar a assinatura da artista, atestando ser um produto vinculado ao seu legado.

Outro caso de reapropriação de partes ou elementos da obra foi dos brincos Cacto Abaporu e Sol Abaporu (FIG.281) das Joias de Tarsila Colecionável[®], projetados pela designer Bialice Duarte. Foram recortados a flor do cacto, muito semelhante à figura de um sol, e o cacto para a criação de brincos em 3D. No entanto, essa não foi uma criação isolada já que as peças, com certificado de garantia, integravam a coleção Tarsila Ícone que elegia a obra Abaporu (1928) como referência para elaboração das joias.

Já Estudio ABelha recortou a imagem do Abaporu (1928) e a duplicou em espelho para formar um casal apaixonado como personagens da narrativa criada na estampa (FIG. 282). A flor do cacto, também reapropriada na estampa, foi desagregada da figura do Abaporu, assumindo, de fato, a representação de um sol na paisagem. Em uma proposta muito semelhante, JRJ reproduziu a imagem do Abaporu duplicada em espelho, desta vez juntamente com o cacto e a flor, para formar padrão de estampa em que a obra repete-se inúmeras vezes, de acordo com a extensão do tecido (FIG. 283).

As demais reapropriações de Abaporu (1928), A Negra (1923) e Antropofagia (1929) foram por produtos que preservaram a integridade das telas, reproduzindo fielmente a imagem no produto. A Joias de Tarsila Colecionável[®], além dos brincos citados, criou pingentes em 3D com a figura

do Abaporu e reproduziu as obras Abaporu (1928) e Antropofagia (1929), em molduras, como se as mesmas estivessem em galeria de museu (FIG. 281).

Os copos de requeijão Nestlé (FIG.284), a coleção de 2012 das Havaianas (FIG. 285), os produtos da Faber-Castell (FIG. 286), da Ponto SP (FIG. 287), da Teca Produtos de Papelaria (FIG. 288) e da Miolo Wine Group (FIG. 289), reproduziram a obra Abaporu (1928) como estampa, apostando na força da imagem para agregar ao produto valor de brasilidade. Da mesma forma, a Teca Produtos de Papelaria investiu ainda em A Negra (1923) como capa de caderno e Antropofagia como figura em calendários (FIG. 288).

Ao reunirmos tanto as referências de passado, quanto as reapropriações no século XXI que relacionamos à obra Abaporu (1928) no Mural 19, conseguimos observar algumas distinções entre o tempo de Tarsila e o tempo dos produtos. Por meio dos elementos que se relacionam às obras da pintora, vimos que elas, apesar de inusitadas e exóticas, representavam um pensamento da época, que conjugava a busca pelas raízes brasileiras com uma linguagem moderna, ao mesmo tempo com referências da arte primitiva. Já pelos produtos, vimos que existe uma distância temporal e espacial entre as obras reapropriadas e os objetos criados com o intuito comercial. Por este motivo, não podemos ver as obras nos produtos, mesmo quando são reproduzidas fielmente, da mesma forma que quando vamos a um museu.

Enxergamos a rede formada pelos produtos comerciais como um dispositivo de profanação do legado da artista, que colabora para que o mesmo seja conhecido por um maior número de pessoas, ainda que superficialmente, atendo-se à visualidade de suas obras. Enquanto a rede de referências visuais do passado que se liga às obras é utilizada para justificar o valor simbólico do legado artístico que deve ser consagrado, necessitando para tal do aval das instâncias tradicionais de legitimação, como os museus, universidades e mercado da arte.

Nesse sentido, no Mural 19, percebemos elementos que atuam tanto como dispositivo de profanação quanto de sacrifício, sendo que, na atualidade, no contexto do capitalismo artista e no regime de comunicação, eles podem trabalhar em complementaridade: isto é, ambos contribuem na construção da memória da artista no presente e atuam para aumentar tanto o valor simbólico, quanto o valor econômico do legado de Tarsila do Amaral.

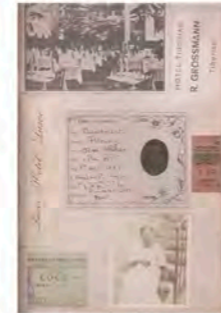
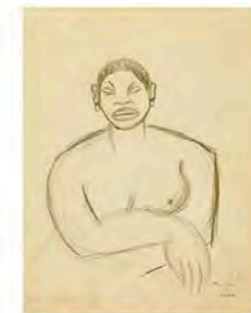
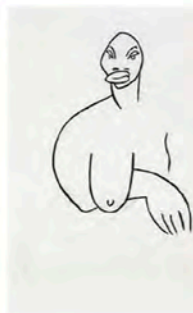


FIGURA 273

FIGURA 274

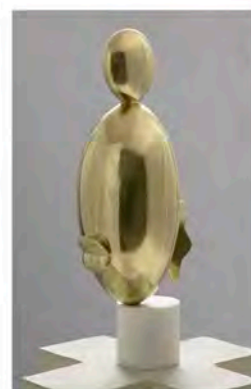


FIGURA 275

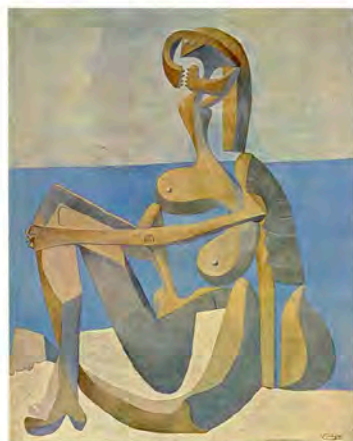


FIGURA 277

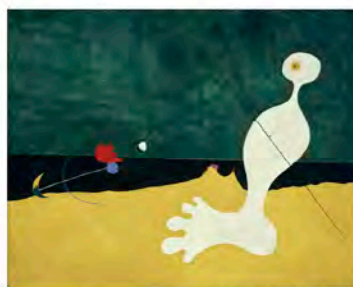


FIGURA 278



FIGURA 279

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tippy, or not tippy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mite dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspirando pontos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros mistos da psicologia impressa.

O que antropofagia a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano infernário.

Filhos do xof, mãe das viventes. Encontrados e amados ferocemente, com toda a hipocrisia da sanidade, pelos imigrantes, pelos traficantes e pelos toureiros. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, sem colações de velhos vegetais. E nunca sabemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Prejuízos no mapa mundi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religião.

Contra todos os importadores de consciência estrangeira. A existência preloga para o Sr. Levy Brasil estudar.

Queremos a revolução Carabiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revistas efêmeras na direção do homem. Sem nada a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as giris.

Filiação. O contacto com o Brasil Carabiba. Os Vilagambos priet lareira. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa no Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barbaço técnico de Keyserling. Caminhemos.

Nunca fomos catechizados. Vivemos através de um direito sonambuloso. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Estejamos cansados de todos os maridos católicos suspirando pontos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros mistos da psicologia impressa.

Morte e vida das hipóteses. Da equação em parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Substância. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingido de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tivemos o comunismo. Já tivemos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti Inara Notá Notá Inara Ipejá

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o desenho em Portugal e nos trouxe a lábia.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Gali Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo - onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Continua na Página 7

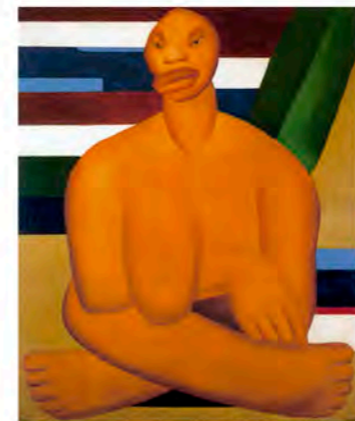


FIGURA 270



FIGURA 271



FIGURA 272



FIGURA 288

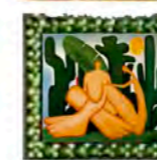


FIGURA 281



FIGURA 280



FIGURA 285

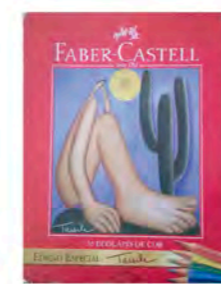


FIGURA 286



FIGURA 282



FIGURA 289



FIGURA 283



FIGURA 284

LEGENDA

- FIGURA 270 – A Negra (1923)
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 271 – Abaporu (1928)
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 272 – Antropofagia (1929)
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 273 – Estudos de A Negra (1923)
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 274 – Foto de a Negra no Álbum de Viagens
Fonte: Milliet (2011)
- FIGURA 275 – La négresse Blanche (1933) de Brancusi
Fonte: Milliet (2011)
- FIGURA 276 – Manifesto Antropófago publicado na Revista Antropofagia em maio de 1928, juntamente com esboço a obra Abaporu (1928).
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 277 – Banhista sentada à beira do mar (1930) de Picasso
Fonte: Milliet (2011)
- FIGURA 278 – Pessoa atirando pedra em um pássaro (1926) de Miró
Fonte: Milliet (2011)
- FIGURA 279 – Estudos de Antropofagia (1929)
Fonte: Base 7 (2008)
- FIGURA 280 – Modelo masculino linha Tarsila das Havaianas 2014
Fonte: Havaianas (2014a)
- FIGURA 281 – Joias de Tarsila Colecionável®
Fonte: Duarte (2010d); Duarte (2011)
- FIGURA 282 – As férias de Tarsila do Amaral do Estúdio Abelha de 2013
Fonte: Loja (2014)
- FIGURA 283 – Abaporu da JRJ Tecidos de 2014
Fonte: JRJ (2014a)
- FIGURA 284 – Copo de Requeijão Nestlé com Abaporu (1928) de 1999
Fonte: Instituto (1999)
- FIGURA 285 – Havaianas Tarsila do Amaral de 2012
Fonte: Barros (2012)
- FIGURA 286 – Estojos de lápis de cor da Faber Castell (2011-2012)
Fonte: Faber (2011)
- FIGURA 287 – Produtos da Ponto SP (2013-2015)
Fonte: Ponto SP (2015)
- FIGURA 288 – Caderno espiral A Negra e Calendários 2014, 2015 e 2016 da Teca Produtos de Papelaria
Fonte: Teca (2015b)
- FIGURA 289 – Vinho Miolo Gamay 2014
Fonte: Tarsila (2014)

CONCLUSÃO

Investigar o legado de Tarsila do Amaral e suas reapropriações, entre os anos de 1995 e 2015, foi um desafio, uma verdadeira aventura acadêmica, uma vez que muito já se havia pesquisado sobre a artista em seu tempo histórico, no entanto, pouco sob a ótica dos produtos culturais do século XXI. Neste sentido, a nossa pesquisa abriu uma nova perspectiva de aproximação daquilo que Tarsila nos legou, tomando como objeto de estudos as práticas e representações que envolvem produções das indústrias culturais, mais especificamente os produtos voltados para o consumo.

Vimos que, no cenário atual, diversos produtos com interesses financeiros exploram a memória vinculada ao universo da arte, como aquela que lhes atribui valores estéticos e emocionais e os diferenciam no mercado. Assim como Canclini (2011) em seu estudo sobre Frida Kahlo, acreditamos que tanto a vida e a obra do artista, como as diversas reapropriações de seu legado, sejam exposições, eventos, produções escolares ou produtos para o consumo, são importantes fontes para estudá-lo. Sendo ainda uma forma de compreensão dos modos de produção cultural e artística e de reconstrução de histórias e memórias a partir do presente.

Verificamos, com a nossa pesquisa, ser possível o acesso ao legado de Tarsila por um maior número de pessoas por intermédio de relatos e práticas reproduzidos pelas indústrias culturais, que adotam processos de hibridação como estratégias para elaborar produtos que passam a ser reconhecidos no mercado por estamparem obras consagradas ou por inovarem na forma de se apropriar dos mesmos.

Após percorrermos a construção do legado de Tarsila em seu tempo histórico, principalmente a partir dos já consagrados estudos da historiadora Aracy Amaral e do Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, nos aventuramos a desbravar um caminho ainda obscuro no sentido de compreender como as pluralidades de apropriações do legado da artista em produtos de consumo atuavam na construção de sua memória no presente.

Algumas observações foram feitas logo no início do estudo, tomando como referências o que já havia sido estudado sobre a pintora e o que havia

sido divulgado em catálogos de exposições, revistas e jornais entre os anos de 1995 e 2015. Notamos que a artista era uma das pintoras brasileiras mais conhecidas nas escolas e livros de história da arte no Brasil. Que o mercado da arte a havia consagrado como uma das mais valorizadas artistas de nosso país, após a venda do quadro *Abaporu* (1928), em 1995, foi outra constatação. Percebemos ainda que a artista possuía um dos acervos mais organizados e disponibilizados para consulta pública por meio de seu *Catálogo Raisonné* (BASE 7, 2008). Por fim, o que nos despertou o interesse pela pesquisa, constatamos que a pintora estava, com frequência, sendo requisitada em exposições, eventos e produções culturais, bem como pelos produtos comerciais, principalmente após a venda de *Abaporu* (1928), em 1995, da fundação da Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento, em 2001 e da finalização do *Catálogo Raisonné*, em 2008. O nosso interesse foi justamente estudar como se processava essa nova fase de construção da memória de Tarsila, em que seu legado era alvo de interesses de terceiros.

Primeiramente, foi necessário compreendermos o contexto histórico social e cultural no qual essa pesquisa foi proposta, já que nosso objeto de estudo pertence ao tempo presente, envolvendo sua relação com o passado vivido por Tarsila do Amaral, principalmente na década de 1920. Evidenciamos, pelo olhar da história cultural, que as formas de perceber o legado de Tarsila no século XXI se processam a partir de práticas e representações que envolvem tempos, espaços, sujeitos e interesses distintos. E que essas ações acontecem no contexto do capitalismo transestético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) e de culturas híbridas (CANCLINI, 2013), momento em que são valorizadas as mais diversas memórias como recursos para agregar valor simbólico e comercial às produções da atualidade.

No Brasil, essa demanda pela memória, conforme diagnosticado pela nossa pesquisa, dava-se fundamentalmente por artistas do modernismo que ousaram em produções e produziram um legado de um tempo de grande efervescência cultural em que se buscava redescobrir o país. Nosso trabalho descortinou esse momento do final do século XX, quando os detentores dos direitos autorais estavam preocupados em preservar a memória destes artistas já mortos e com isso evitar que eles caíssem no esquecimento. Nesse intuito, percebemos que eram utilizadas, paralelamente, duas estratégias: a de

informar e divulgar a vida e a obra do artista em livros, eventos e catálogos e a de promover a comercialização de produtos que se reapropriavam de elementos de seu legado, principalmente a partir da prática de licenciamentos.

Como precursor desse movimento encontramos os empreendimentos que envolvem a vida e a obra de Candido Portinari, coordenados pelo herdeiro e único filho do artista João Candido Portinari que são o Projeto Portinari (PP), fundado em 1978, e a Portinari Licenciamentos (PL) criada em 1996. Em entrevista à Globo Universidade (JOÃO, 2012), em 2012, João Portinari declarava que o sucesso de uma iniciativa dependia da outra, a PP trabalhando para localizar e catalogar o acervo de obras e informar sobre quem era Portinari e a PL para sustentar financeiramente a PP. Com essa hipótese de retroalimentação de valores investigamos as iniciativas que envolviam o legado de Tarsila do Amaral, por meio da Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimento, fundada em 2001.

Ao rastreamos as diversas reapropriações do legado de Tarsila do Amaral entre os anos de 1995 e 2015, constatamos a existência de diversos livros, exposições, produções de teatro, dança, audiovisual, produtos utilitários e decorativos, vendidos em lojas físicas e virtuais. Cada uma destas reapropriações revelando Tarsila de uma forma diferente e acrescentando novos elementos (suportes materiais, formas de representação, interesses e sujeitos) que atuam na construção de sua memória no presente.

Constatamos ainda a existência de conexões entre o momento em que a obra e a vida de Tarsila eram reconvocadas no presente e datas comemorativas, envolvendo marcos históricos como aniversários de nascimento (1886) e morte (1973) da artista, da realização da Semana de Arte Moderna (1922) e do Manifesto Antropofágico/Ababoru (1928), além de eventos que suscitam o sentimento de brasilidade, como a copa do mundo de futebol, em 2014.

Com relação aos produtos comerciais cada um reconvoca o legado de Tarsila de forma diferente, no entanto, todos com o foco em obter lucro a partir dos valores estéticos e emocionais que se vinculam à artista e sua obra. O resultado alcançado, nesta perspectiva, não são apenas produtos, pois eles se constituem de práticas que implicam sujeitos e interesses na conformação de representações que revelam pontos de vista para acessar o legado de Tarsila.

A nossa pesquisa mostrou, portanto, por meio dos produtos analisados, que a vida e a obra de Tarsila vem, cada vez mais, alcançando diferentes aplicações e interesses em produtos diversos que integram uma rede de acionamento de sua memória, juntamente com os demais eventos culturais (exposições, livros, espetáculos de dança, teatro, dentre outros) que também têm ocorrido com frequência, a partir do final do século XX. Essa rede de acionamento cultural, que estabelece conexões entre práticas e representações do presente com as do passado, denominamos de dispositivo de memória. No nosso caso, o dispositivo de memória reúne elementos heterogêneos que tem como objeto central o legado de Tarsila do Amaral.

Através do entendimento de dispositivo de memória, a partir das contribuições de Agamben (2009), Dubois (2006) e Silva *et al* (2008), apresentamos os processos de seleção, organização e representação do que se desejava reconvocar do legado de Tarsila, tomando como referência um conjunto de elementos vinculados à vida e à obra da pintora que haviam sido registrados, mas que se encontravam em um estado latente ou semi-visível. Essa abordagem ainda nos possibilitou evidenciar que o dispositivo de memória é algo dinâmico, que muda à medida que novos elementos são introduzidos na rede, formando palimpsestos, superposição de tempos e espaços no processo de rememoração sob a forma de fragmentos. No dispositivo encontram-se objetos, sujeitos e interesses em tempos e espaços heterogêneos e a escolha do que se deseja evidenciar está sujeita a uma ação política (HUYSSSEN,2014).

Os produtos elaborados, desta forma, conectam o tempo moderno de Tarsila ao tempo em que foram produzidos. Como vimos no primeiro capítulo, o legado de Tarsila constitui-se tanto pelas obras que pintou quanto pelas experiências de vida e traços de sua personalidade. As caracterizações de mulher corajosa, moderna, bela, ousada, criativa, cosmopolita que produziu obras exóticas, singulares, coloridas, alegres, brasileiras e fantasiosas foram algumas das apontadas por amigos, artistas e críticos que acompanharam a trajetória da artista em seu tempo, destacando a década de 1920 como o período áureo da carreira da pintora.

O tempo moderno, segundo Cauquelin (2005), vivido por Tarsila, enquadrava-se em um regime de consumo, em que as produções artísticas,

culturais e produtos de consumo eram comandados pela busca constante do novo. As artes ainda mantinham um mercado com certa autonomia, dotado de instâncias de consagração e legitimação, tais como galerias, *marchands*, críticos e colecionadores.

Nos produtos comercializados, entre 1995 e 2015, verificamos a reapropriação, em grande maioria, de trabalhos pertencentes ao período brilhante da carreira da pintora, em que produziu obras coloridas e alegres das fases pau-brasil e antropofágica. Registramos dez iniciativas comerciais que acionaram a memória de Tarsila associados às empresas Nestlé, O Boticário, Faber-Castell, Havaianas, Estúdio ABelha, Ponto SP, Teca Produtos de Papelaria, Miolo Wine Group e JRJ Tecidos – e à designer Bialice Duarte.

Pelos diversos produtos elaborados por estas empresas, percebemos a centralidade da obra *Abaporu* (1928), o que demonstra a preferência das empresas em investir na visualidade de uma obra consagrada. *Operários* (1933), obra célebre também foi bastante requisitada, sendo uma das poucas que não pertencem à década de 1920. No entanto, outras pinturas não tão famosas, como *A Cuca* (1924), *Cartão Postal* (1924) e *Boneca* (1928), mas conhecidas pelos que já estudaram sobre as obras da artista e que atraem o público infantil, foram bem requisitadas nas produções do presente.

Ao analisar cada iniciativa verificamos algumas características dos produtos que se relacionam a estratégias comuns ao regime de comunicação que Cauquelin (2005) apontou para o universo das artes contemporâneas, que incluem o diálogo com produtos de consumo. E também que nos dizem sobre dinâmicas do capitalismo transestético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Os copos de requeijão e as latas de leite Nestlé (1999), os perfumes de *O Boticário* (2002 e 2006), os estojos de lápis de cor e canetinhas da Faber-Castell (2011), as sandálias havaianas (2012 e 2014) e o Vinho da Miolo (2014) foram produtos de marcas consolidadas no mercado, em edição limitada. Cada um desses produtos introduziu, no momento em que foram comercializados, uma dose de novidade no dispositivo de memória Tarsila do Amaral. E depois, quando pararam de ser produzidos, ficaram sujeitos a se transformarem em alvo de colecionadores e alcançarem uma valorização comercial ainda maior, mudando de posição no dispositivo, de produtos comuns para artigos raros, fato que aconteceu com produtos da Nestlé de 1999. Passados mais de quinze

anos, encontramos os copos de requeijão ofertados no mercado por um preço muito alto, como artigo para colecionador, e as latas de leite utilizadas para decorar ambientes sofisticados.

Outra característica percebida em alguns produtos foi a valorização da assinatura da artista³²⁶ ou a numeração de peças³²⁷ como indicação de peças exclusivas que trazem o nome e características associadas à famosa artista modernista. Já outros artigos acentuaram laços de afetividade e admiração pelo que Tarsila foi e representa, que se conectam com valores estimados na atualidade. Os perfumes de O Boticário (2002 e 2006), por exemplo, foram associados à mulher ousada, bela e bem sucedida. A designer das Joias de Tarsila Colecionável[®], também parente distante da artista, fez questão de declarar em seu blog a relação de afetividade com a figura de Tarsila e suas obras, além da brasilidade da coleção que leva o nome da artista. Outro exemplo de produtos que buscaram criar laços de afetividade com a pintora foram as estampas da JRJ Tecidos, elaboradas com base em paixões que Tarsila tinha pelo piano, margaridas e joias.

Essa presença do artista, tanto pela sua assinatura, características e obras, foi visto por Cauquelin (2005) como se o próprio se tornasse uma obra, um astro importante na rede que envolve seu legado. Já a hipervalorização da imagem e do nome da artista, pela abordagem de Lipovetsky;Serroy (2015), agregava afetividade ao produto, tornando o consumo algo mais prazeroso, atraindo o consumidor que se identifique com o que a pintora representa.

Outra observação, a partir dos produtos comerciais, diz respeito à opção que cada empresa adotou para se reapropriar do legado de Tarsila. Algumas empresas simplesmente reproduziram a imagem de obras, principalmente as mais consolidadas nas escolas e livros sobre a pintora. Este efeito saturação-repetição, segundo Cauquelin (2005), é uma estratégia que envolve as artes no regime de comunicação, voltada para promover a marca ou o produto. Já outras empresas reapropriaram-se de fragmentos do legado de Tarsila, em criações mais elaboradas, que desconstruíam elementos de suas obras. Tais

³²⁶ Nos copos de Requeijão da Neslé (1999), nos frascos e embalagens dos perfumes de O Boticário (2002 e 2006), nos estojos da Faber-Castell (2011-2012), nas sandálias Havaianas (2012 e 2014), no vinho Tarsila da Miolo e em alguns produtos da Teca (2013-2015) e da Ponto SP (2013-2015) a assinatura da artista aparece em evidência.

³²⁷ Os produtos das Joias de Tarsila Colecionável[®] e do Estúdio ABelha possuem número de série, indicando ser peças únicas.

iniciativas apostavam na criatividade, a partir de referências visuais ligadas às obras da artista, como paleta de cores alegres e formas orgânicas ou cubistas, para agregar valores estéticos e simbólicos aos produtos criados.

Percebemos ainda, com a nossa pesquisa, o uso das potencialidades das atuais redes de comunicação para promover a produção, circulação e consumo do legado de Tarsila, que envolvem tanto as instituições de legitimação e consagração (museus, galerias, mercado da arte, escolas e universidade) quanto os produtos voltados para o mercado. Com relação aos produtos, percorremos em nossos murais as diversas possibilidades de aproximação do produto seja pelas imagens postadas em redes sociais, *websites* e blogs, pelas estampas dos próprios produtos, pelas lojas físicas e virtuais ou pelos textos de apresentação do produto.

Por fim, após a análise dos produtos, verificamos que os mesmos, justamente com as demais produções culturais a respeito da artista (exposições, livros, eventos), são elementos responsáveis por movimentaram o dispositivo de memória de Tarsila do Amaral no século XXI, trabalhando para que a artista não caia no esquecimento e na valorização de sua obra e produtos derivados no mercado. Esses agrupamentos de produtos por finalidade, ao nosso ver, também formam dispositivos: dispositivos intelectuais e dispositivos utilitários-decorativos. Após a nossa pesquisa, constatamos a clara intenção de cada uma dessas redes de acionamento cultural.

Os dispositivos intelectuais de memória priorizam o conhecimento acerca da vida e da obra da artista. São os que exercem um papel de instrução e ao mesmo tempo de consagração e legitimação do legado de Tarsila do Amaral: exposições, livros, espetáculo de dança, peça de teatro, documentário, animação 3D. Eles socializam o legado da artista para o público, oferecendo uma oportunidade de se pensar quem foi, o que fez e o que representou Tarsila do Amaral em seu tempo histórico. Entretanto, seguindo o pensamento de Chartier (2002a), cada produção faz a organização das referências disponíveis sobre a artista, reapropriando-se de partes do seu legado em uma nova representação, agora no tempo presente. Acreditamos que os dispositivos, com este viés intelectual, contribuem para aumentar o valor simbólico da obra de Tarsila. E, por outro lado, os mesmos dispositivos seriam, em nossa visão, os responsáveis por retomar práticas e representações do tempo de Tarsila que

permaneciam em estado latente, tornando-as semi-visíveis (DUBOIS, 2006), já que se voltam para um público específico que apreciam e estudam artes.

Já os dispositivos utilitários e decorativos de memória socializam o legado de Tarsila em produtos de uso pessoal ou decorativo, tais como joias, tecidos, perfumes, calçados, roupas e acessórios. Eles exploram comercialmente o legado de Tarsila, oferecendo aspectos visuais e textuais ao público, mas nem sempre com informações sobre a artista. Além disto, visam acionar referências do passado que contribuam para aumentar o seu valor de troca. A memória, nestes casos, é explorada de maneira ainda mais fragmentada, em frases curtas escolhidas para slogans daquilo que se deseja vender. Por fim, tais dispositivos, seriam responsáveis por profanar a memória da artista (AGAMBEN, 2009).

Respondendo ao nosso problema, que questionava a forma como os produtos voltados para o consumo, entre os anos de 1995-2015, poderiam participar na construção da memória de Tarsila no presente, acreditamos que a conexão entre a produção de memórias e produtos para consumo estaria em uma relação de realimentação de valores. Os valores simbólicos da memória, alimentados principalmente pelos dispositivos intelectuais, são explorados pelos produtores culturais com o intuito de aumentar o valor de troca do produto. Estes, por sua vez, possuem uma utilidade no presente que se associa ao valor simbólico ao qual fazem referência.

Dessa forma, quando o produto é apresentado ao público para ser consumido, ele contribui para manter viva a presença de Tarsila do Amaral no presente, mesmo que a intenção do produtor não seja esta e sim de tornar o seu produto um sucesso de venda. Nesta dinâmica de realimentação de valores, entram em jogo os diversos capitais (simbólico, cultural, social e econômico) (BOURDIEU, 2007a), além de estratégias e táticas de diferenciação por meio de produções criativas que se reapropriam de fragmentos do legado de Tarsila em suas representações.

Essa visão, construída ao longo da tese, foi sustentada pelas análises dos produtos e sua contextualização no cenário do capitalismo transtético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) que envolvem culturas híbridas (CANCLINI, 2013) e processos de seleção do que se deseja lembrar, que Huyssen (2014) denominou de política de memória. No entanto, não foi

somente a percepção das fontes da pesquisa relacionadas aos produtos comerciais, amparada pelos diversos autores consultados, que possibilitaram as considerações finais referentes ao estudo proposto.

Os 19 murais apresentados ao longo da tese foram preciosos instrumentos de análise das sobreposições de espaços, tempos, objetos e interesses distintos. Em destaque estão os três últimos murais, que buscaram construir uma visão do dispositivo de memória de Tarsila do Amaral tomando como ponto nodal determinadas obras da artista (Autorretrato I, Carnaval em Madureira e Abaporu) que nos possibilitaram retomar práticas e representações do tempo de Tarsila, em destaque a década de 1920, e associá-los ao tempo dos produtos (1995-2015). Os murais, sem dúvida, fizeram diferença para a compreensão de uma vasta quantidade de fontes, dentre elas uma grande quantidade de imagens, e para chegar às conclusões ora apresentadas.

Certamente, ao final da tese, podemos afirmar que as características da pintora - exuberante, bela, criativa, ousada, moderna, dentre outras - e de suas obras - tais como alegre, brasileira, exótica, fantasiosa, moderna - já declaradas em seu tempo histórico, somente chegaram ao presente pela constante movimentação do dispositivo de memória que envolve o seu legado, composto por diversos elementos, sejam objetos, instituições, pessoas e interesses. À vista disso, a pintora somente preserva o seu título de musa do modernismo brasileiro devido a todo este movimento em torno de sua vida e sua obra, que não nos deixam esquecer quem foi e o que realizou Tarsila do Amaral.

Referências

- ACERVO FOLHA. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/acervo/>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 1947 p.57-79.
Disponível em: <http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Dial%C3%A9tica-do-Esclarecimento-Adorno.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2014.
- ABDALLA, Antônio Carlos. Um percurso afetivo para Tarsila do Amaral. In: ABDALLA, Antônio C; AMARAL, Tarsilinha. *Tarsila do Amaral percurso afetivo*. Rio de Janeiro: CCBB, 2012. p 5.
Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2014/01/TarsilaAmaral.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2014.
- ABDALLA, Antônio Carlos; AMARAL, Tarsilinha. *Tarsila do Amaral percurso afetivo*. Rio de Janeiro: CCBB, 2012.
Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2014/01/TarsilaAmaral.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Renato. “Num ateliê cubista”. *América Brasileira*, ano III, nº26, fevereiro de 1924, p. 41. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p 454-457.
- AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5 ed. rev. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 1. ed. Volume 2. São Paulo: Edusp, 1975.
- AMARAL, Aracy A. (Org). *Tarsila: 1918-1968*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: 50 anos de pintura*. In: AMARAL, Aracy A. (Org). *Tarsila: 1918-1968*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). P 6-34.
- AMARAL, Aracy A (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a.

AMARAL, Aracy A (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001b.

AMARAL, Aracy. A gênese de Operários, de Tarsila (2004). In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol.1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARAL, Aracy. A. Registros: uma experiência de recatologação de obra. *Link O Projeto. Tarsila: Catálogo Raisoné Tarsila do Amaral*. 2008. Disponível em: <http://www.base7.com.br/tarsila/>. Acesso em: 14 jan 2014.

AMARAL, Tarsila. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. RASM – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org). *Crônicas e outros escritos de Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 720-724.

AMARAL, Tarsila. França, eterna França. Revista Acadêmica, Rio de Janeiro de 1946. In BRANDINI, Laura Taddei (Org). *Crônicas e outros escritos de Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. P725-726.

AMARAL, Tarsila. Confissão geral. Catálogo da exposição retrospectiva Tarsila 1918-1950. São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez., 1950. In: BRANDINI, Laura Taddei (org). *Crônicas e outros escritos de Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 727-730.

AMARAL, Tarsila. Paris. Diário de S. Paulo, São Paulo, 30 mai., 1943. In BRANDINI, Laura Taddei (Org). *Crônicas e outros escritos de Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 530-534

AMARAL, Tarsila. Uma grande artista. O Globo, Rio de Janeiro, 17 dez., 1934. In BRANDINI, Laura Taddei (Org). *Crônicas e outros escritos de Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 47-49.

AMARAL, Tarsila. Chirico, o grande pintor ocidental. Diário de S. Paulo, São Paulo, 22 mar., 1936. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.47-49.

AMARAL, Tarsila. Influências artísticas. Diário de S. Paulo, São Paulo, 2 ago., 1936. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.88-89.

AMARAL, Tarsila. Delaunay e a Torre Eiffel. Diário de S. Paulo, São Paulo, 26 mai., 1936. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.71-73.

AMARAL, Tarsila. Fernand Léger. Diário de S. Paulo, São Paulo, 2 abr., 1936. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.53-54.

- AMARAL, Tarsila. A Escola de Lhote. Diário de S. Paulo, São Paulo, 8 mai., 1936. In AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.54-56.
- AMARAL, Tarsila. Cubismo Místico. Diário de S. Paulo, São Paulo, 24 mai., 1936. In AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.62-65.
- AMARAL, Tarsila. Pedro Alexandrino. Diário de S. Paulo, São Paulo, 17 nov., 1936. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.103-106.
- AMARAL, Tarsila. Música. Diário de S. Paulo, São Paulo, 29 abr., 1937. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.118-120.
- AMARAL, Tarsila. Blaise Cendrars. Diário de S. Paulo, São Paulo, 19 out., 1938. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.137-140.
- AMARAL, Tarsila. Violino de Ingres. Diário de S. Paulo, São Paulo, 06 jun., 1940. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.149-151.
- AMARAL, Tarsila. Magdalena Tagliaferro. Diário de S. Paulo, São Paulo, 4 ago., 1942. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.174-177.
- AMARAL, Tarsila. Que restará depois?. Diário de S. Paulo, São Paulo, 10 mai., 1944. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.189-191.
- AMARAL, Tarsila. Cézanne. Diário de S. Paulo, São Paulo, 27 set., 1953. In: AMARAL, Aracy A. (introdução e organização). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p.227-230.
- AMARAL, Tarsila. Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 dez., 1923. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010. p. 417-419.
- AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.
- AMARAL, Tarsila (Tarsilinha). *Abaporu: uma obra de amor*. São Paulo: A&A Comunicação, 2015.
- AMARAL, Tarsilinha; AMARAL, Guilherme A. Exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro. In: ABDALLA, Antônio C; AMARAL, Tarsilinha. *Tarsila do Amaral percurso afetivo*. Rio de Janeiro: CCBB, 2012. P. 8-9. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2014/01/TarsilaAmaral.pdf>. Acesso em: 15 março 2014.

AMARAL, Tarsila (sobrinha-neta); ESMERALDO, Valéria Porto. *Coleção Aprendendo pelo Mundo de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora Rideel, 2013

AMARAL, Tarsila. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004.

AMARAL, Tarsila. *O anel mágico da Tia Tarsila*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.

AMARAL, Tarsila. Obras de Tarsila do Amaral estampam estojos da Faber Castell. *Tarsila site oficial*, São Paulo, 27 abr. 2014. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras-de-tarsila-do-amaral-estampam-estojos-da-faber-castell/>. Acesso em: 20 jun. 2015.

AMARAL, Tarsila. Tarsila e Mulheres Modernas no Rio no dia 12 de Maio. *Tarsila site oficial*, São Paulo, 7 mai. 2015. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/tarsila-e-mulheres-modernas-no-rio-no-dia-12-de-maio/>. Acesso em: 20 jun. 2015.

ANCINE libera captação de R\$ 19,4 milhões para filme sobre Tarsila do Amaral. *Tarsila - site Oficial*, 04 ago. 2015. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/exposicao-sobre-tarsila-com-palestras-gratuitas-para-criancas-e-adultos/>. Acesso em 15 nov. 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond. Brasil/ Tarsila. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *As impurezas do Branco*. (1 ed. 1973) 3 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. p. 95-97.

ANDRADE, Mário. Regionalismo. *Diário Nacional*, São Paulo, 14 fev. 1928. p. 2. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 13.07.2015.

ANDRADE, Mário. Tarsila.. *Diário Nacional- Coluna Arte*, São Paulo, 21 dez. 1927. P. 2. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 13.07.2015.

ANDRADE, Mário. Tarsila. Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos Mário de Andrade. In AMARAL, Aracy A (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001b. p.135.

ANDRADE, Mário. Decorativismo. *Revista Acadêmica*, nº 51, Rio de Janeiro, set. 1940. In: AMARAL, Aracy A (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001b. p.133-134.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*. Seção Letras & Artes, 18 mar. 1924. p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acessado em 11.07.2015.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. Anno I. Número I. *Revista de Antropofagia*. 1928. p. 3. Disponível em:

http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/060013-01/060013-01_COMPLETO.pdf. Acesso em: 11.07.2015.

A NOITE. Exposição de pintura de Tarsila do Amaral. Número 6.348. Rio de Janeiro, 19. jul. de 1929. p.6. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 11.07.2015.

BANDEIRA, Manoel. Tarsila Antropófaga, 1929. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p. 432-433.

BANDONI, Andrea. *Projeto Requeijão* Fotos + comentário de Elenara Leitão.. 17 dez. 2007. Disponível em: http://projettorequeijao.blogspot.com.br/2007/12/fotoscomentrio-de-elenara-leito_17.html. Acesso em: 15 set. 2012.

BARROS, Eber Paulo de Freitas. *Portfólio: Álbum com amostras das artes que fiz*. 2012. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/ebarros87/albums/72157630971394876>. Acesso em: 30 out. 2014.

BARROS, José D'Assunção. *A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier*. Diálogos. Maringá: DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005. Disponível em: <http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=173>. Acesso em: 17 jul. 2014.

BARROS, José D'Assunção. História e Memória - uma relação na confluência entre Tempo e Espaço. *Mouseion*. vol.3, nº5.jan/jul.2009. p.35-67. Disponível em: http://www.revistas.unilasalle.edu.br/documentos/Mouseion/Vol5/historia_memo ria.pdf. Acesso em: 15 mai. 2014.

BARROS, Regina Teixeira de (curadoria). *Tarsila Viajante – Tarsila Viajera*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

BARROS, Regina Teixeira de (curadoria). *Tarsila e o Brasil dos modernistas: na Casa Fiat de Cultura*. Nova Lima, MG: Casa Fiat de Cultura, 2011. Disponível em: <http://www.casafiat.com.br/wp-content/uploads/2014/05/Clique-aqui-para-baixar4.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2012

BASE 7. *Tarsila*. Catálogo *Raisonné*. 2008. Disponível em: <http://www.base7.com.br/tarsila/>. Acesso em: 30 dez. 2015.

BASE 7. *Portfólio*. 2015. Disponível em: <http://www.base7.com.br/novo/portfolio/index/> Acesso em: 30 dez. 2015.

BASE 7. *Tarsila do Amaral*. Fundación Juan March. Portfolio Exposições: Base 7, 2009. Disponível em: <http://www.base7.com.br/portfolio/ver/89>. Acesso em: 13.03.2016.

BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 31, 2012.

- BATISTA, Marta Rosseti. Centenário de Nascimento de Tarsila do Amaral (1886-1973). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 26. 1986. p. 115 - 129. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69800/72465>. Acessado em: 12.07.2015.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif Portátil, 2012. 488p.
- BENDASSOLI, Pedro F. *et al.* Indústrias Criativas: definição, limites e possibilidades. *Rev. Adm. empres.*, São Paulo, v. 49, n. 1 Mar. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rae/v49n1/v49n1a03.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2014.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196 (Obras escolhidas. v. 1).
- BERNARDINO, Adriana. *ABelha*. Website. São Paulo, 2014. Disponível em: www.adrianab.com.br. Disponível em: 10 mar. 2015.
- BLECHER, Nelson. Portinari para as massas. *Exame.com*. 11. São Paulo, 12 fev. 1997. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/629/noticias/portinari-para-as-massas-m0049541>. Acesso em: 24 abr. 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL; São Paulo: Bertrani, 1989. 315 p.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007a.
- BOURDIEU, Pierre. Mercado de Bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007b. p.99-181.
- BRANDINI, Laura Taddei (Org). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- BRITO, Cayres de. Tarsila do Amaral, a iniciadora. Diário da Noite, São Paulo, 25 set. 1929. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010.. 430p
- BRITO, Mário da Silva. Itinerário de Tarsila, 1969. In: AMARAL, Aracy A. (Org). *Tarsila: 1918-1968*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). p. 38-43.
- CAMARA, Bernardo. Tarsila em dobro. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, nº53, p. 8, fev. 2010.
- CAMPEONATO brasileiro de turismo. Marcos Cozzi exhibe a 1º Galeria de Arte do Automobilismo Nacional. 2013. Disponível em:

<http://brasileirodeturismo.com.br/2013/05/marco-cozzi-exibe-a-1a-galeria-de-arte-do-automobilismo-nacional/>. Acesso em: 12 jan 2014.

CAMPOS, Haroldo. Tarsila: uma pintura estrutural, 1969. In: AMARAL, Aracy A. (Org). *Tarsila: 1918-1968*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). p. 35-36.

CARETA. E'cos do Carnaval. Rio de Janeiro, 15 mar. 1924. p.37. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: em 11.07.2015.

CARVALHO, Flávio de Resende. Uma análise da exposição de Tarsila, *Diário da Noite*, São Paulo, 20. set.1929. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p. 434-435.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CANCLINI, Néstor García. Frida e a industrialização da cultura. *Comunicação & Cultura*. Nº 12. 2011. p 23-28. Disponível em: <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/01.-N%C3%A9stor-Garc%C3%ADa-Canclini.pdf>. Acesso em: 13 ago 2013.

CARMONA, Maria. Paris reencontra Tarsila do Amaral. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 14 dez. 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56013.shtml>. Acesso em: 04.03.2015.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CAVALCANTI, Di. A exposição de Tarsila, a nossa época e a arte. *Diário Carioca*. Ano VI – Número 1.595. 15 out. 1933. p.23.

CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel. *A cultural no plural*. 4.ed. Campinas: Papyrus, 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa:DIFEL,2002a.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. *À beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b. p..61-79.

CHATEAUBRIANT, Assis. Sobre Tarsila do Amaral, *Jornal do Comércio*, Recife, 8.7.1925. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p. 209.

COISINHAS de Mulher. *Amstras grátis O Boticário*. Blogger, 18 jun. 2010. Disponível em: <http://drikasilveira2010.blogspot.com.br/2010/06/amostra-gratis-o-boticario.html>. Acesso em: 20 ago. 2015.

CONGNIAT, Raymond. Exposition Tarsila (La vie artistique), *Revue de l' Amerique Latine (RAL)*, nº 56, Paris, 1/8/1926, p. 159-601, 926 In: BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 31, 2012. p.410.

CORREIO PAULISTANO. Tarsila do Amaral vai fazer sua primeira exposição no Rio. Número 23.608. São Paulo, 18. Jun. de 1929. p.4. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: em 11.07.2015.

CORREIO PAULISTANO. Exposição Tarsila. Número 23.670. São Paulo, 28. set. de 1929. p.6. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: em 11.07.2015.

CORREIO PAULISTANO. Exposição Tarsila do Amaral. Número 23.664. São Paulo, 21. set. de 1929. p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 11.07.2015.

COUTO, Ronan. Duchamp antes de Benjamin: a obra de arte na época das técnicas de reprodução é um ready-made imagético. *Caderno Atempo*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2013. p.107-118. Disponível em: <http://www.ed.uemg.br/publicacoes>. Acesso em: 15 fev. 2014.

CYPRIANO, Fabio. Furacão Tarsila. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 24 out. 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2410200206.htm>. Acesso em: 12.03.2013.

DIÁRIO DA MANHÃ. Nota ligeira. Número 2.092. Vitória, 26. jul. de 1929. p.1. Capa. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 11.07.2015.

DIÁRIO DA NOITE, São Paulo, 26/03/1931. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010, p. 343.

D'OLIVEIRA, Fernanda. Queijo & Portinari. *Diário de Pernambuco*. Recife, 30 abr. 1998. Disponível em: http://www.dpnet.com.br/anteriores/1998/04/30/viver1_0.html. Acesso em: 15 set. 2015.

DA REDAÇÃO. Tarsila na 50º FENINJER. *InfoJoia*, 7 fev. 2010a. Disponível em: http://www.infojoia.com.br/news_portal/noticia_7584. Acesso em: 20 mar. 2015.

DA REDAÇÃO. 51º FENINJER: a diversidade Brasileira. *InfoJoia*, 28 jul. 2010b. Disponível em: <http://novo.infojoia.com.br/noticias/interna/7738/51%C2%AA-FENINJER:-A-DIVERSIDADE-BRASILEIRA>. Acesso em: 20 mar. 2015.

DUARTE, Bialice. *Projeto Joias de Tarsila - Colecionável®*. [Acervo digital particular]. 2008

DUARTE, Bialice. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. 2010a. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DUARTE, Bialice. O design e a arte. *Joias de Tarsila - Colecionável®*, 7 abr. 2010b. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/04/o-design-e-arte.html>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DUARTE, Bialice. A coleção mais brasileira impossível. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. [Blog Internet], 7 jul. 2010c. <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/07/aguarde-lancamento-da-nova-colecao-de.html?m=1>

DUARTE, Bialice. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. [Blog Internet], postagens de 2010d. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-02:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-02:00&max-results=39>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DUARTE, Bialice. Tarsila do Amaral, orgulho nacional. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. [blog Internet], 7 jul. 2010e. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2010/07/blog-post.html?m=1>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DUARTE, Bialice. O que Dilma, Obama & Michelle, Tarsila e Constantini tem em comum? O Abaporu, exposição Mulheres, Artistas e Brasileiras. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. 26 mar. 2011. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-02:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-02:00&max-results=4>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DUARTE, Bialice. Revista Elle 02/2012, 90 anos Semana Modernista por Camila Gaio. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. [Blog Internet], 6 fev. 2012. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2012/02/revista-elle-022012-90-anos-semana.html#links>. Acesso em: 14 abr. 2015.

DUARTE, Bialice. Abaporu no Stock Car, mais brasileiro impossível. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. [Blog Internet], 29 jul. 2013. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2013/07/abaporu-no-stock-carmais-brasileiro.html#links>. Acesso em: 14 abr. 2015.

DUARTE, Bialice. Um Abaporu para chamar de seu!. *Joias de Tarsila - Colecionável®*. [Blog Internet], 4 mai. 2015. Disponível em: <http://joiasdetarsila.blogspot.com.br/2015/05/um-abaporu-para-chamar-de-seu.html#links>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 6º ed. Campinas: Papyrus, 2006.

DUMONT, A. Santos. *Os meus balões: dans L'air*. Trad: A. de Miranda Bastos. Brasília: Fundação Projeto Rondon – Minter, Ministério da Aeronáutica. 1986. 244p. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/vo000004.pdf>. Acesso em 18 Jan. 2012.

EDITORA Melhoramentos. *Patrícia Engel Secco e Tarsilinha do Amaral lançam livros que retratam vida e obra de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013. Disponível em: <http://editoramelhoramentos.com.br/v2/wp-content/uploads/2013/08/Tarsilinha-e-Um-Dia-Para-N%C3%A3o-Esquecer.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

EFEITO Abaporu. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 26 ago 1998. Disponível em: <http://ideiasplasticas.blogspot.com.br/2012/04/na-imprensa.html>. Acesso em: 22.05.2013.

ESTEVES, Cintia. Dos museus para as vitrines: Tarsilinha do Amaral, sobrinha-neta de Tarsila do Amaral, quer colocar o nome da famosa pintora em joias, biquínis, lingerie e até vinhos. *Forbes Brasil*, São Paulo, p. 106-107, dez.2013-jan. 2014, 2013. Seção *Lifestyle*.

EULALIO, Alexandre. *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

ESTÚDIO Abelha. [Página Facebook], 10 jun. 2013a. Disponível em: <https://m.facebook.com/EstudioAbelha/photos/a.257276257645803.64439.214117408628355/587176347989124/?type=3&source=43>. Acesso em: 10 mar. 2015.

ESTÚDIO Abelha. Página Facebook, 24 nov. 2013b. Disponível em: <https://m.facebook.com/EstudioAbelha/photos/a.257276257645803.64439.214117408628355/587176347989124/?type=3&source=43>. Acesso em: 10 mar. 2015.

EXHIBITION & museum attendance figures 2011. *The Art Newspaper*, Londres, number 234, April 2012. Visitor figures, p. 35.

EXPOSIÇÃO Mulheres, Artistas e Brasileiras vai ser aberta no Palácio do Planalto. [Blog do Planalto]. Brasília, 23 mar. 2011. Disponível em: <http://blog.planalto.gov.br/exposicao-mulheres-artistas-e-brasileiras-vai-ser-aberta-no-palacio-do-planalto/#>. Acesso em: 10 Nov. 2014.

EXPOSIÇÃO reproduz atelier de Tarsila do Amaral e reúne cerca de 30 itens. *Cultura FM: cultura agora*, São Paulo, 27 ago. 2015a. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/cultura-agora/exposicao-reproduz-atelier-de-tarsila-do-amaral-e-reune-cerca-de-30-itens>. Acesso em: 29 dez. 2015.

EXPOSIÇÃO sobre Tarsila com palestras gratuitas para crianças e adultos. *Tarsila - site Oficial*, 22 set. 2015b. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/exposicao-sobre-tarsila-com-palestras-gratuitas-para-criancas-e-adultos/>. Acesso em 15 nov. 2015.

EXPOSIÇÃO Mulheres, Artistas e Brasileiras vai ser aberta no Palácio do Planalto. [Blog do Planalto]. Brasília, 23 mar. 2011. Disponível em: <http://blog.planalto.gov.br/exposicao-mulheres-artistas-e-brasileiras-vai-ser-aberta-no-palacio-do-planalto/#>. Acesso em: 10 Nov. 2014.

FABER-CASTELL. *250 years 1761-2011*: catálogo de produtos 2012. 30 set. 2011. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/Luziaclaraluz/catalogo-produtos2012-9487669>. Acesso em: 15 set. 2014.

FEBVRE, LUCIEN. *Combates pela história*. 2ªed. Tradução de Leonardo Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Editorial Presença Ltda. 1985.

FERRAZ, Geraldo. Retrospectivamente, Tarsila. *Diário de Notícias*, São Paulo, 17 dez. 1950. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso: em 13.07.2015.

FERRAZ, Geraldo. O último quadro de Tarsila. *Diário da Noite*, São Paulo, 22 mai. 1933. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p. 342.

FELITTI, Chico. Famílias de Portinari, Niemeyer e Tarsila do Amaral vertem obras dos artistas em produtos. *Caderno Ilustrada*. Folha de São Paulo. 10. 08.2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1497546-familias-de-portinari-niemeyer-e-tarsila-do-amaral-vertem-obras-dos-artistas-em-produtos.shtml>. Acesso em: 15 out.2015

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Tarsila do Amaral - desbravadora do modernismo*. Templo Cultural Delfos, abril/2013. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/04/tarsila-do-amaral-desbravadora-do.html>. Acesso em 28.05.2016

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Ammablume, 2011.

FOCHETTO, Caio. Em Foco com Caio Fochetto. Entrevista. 1. Dez. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QLbMnQBMO4c&noredirect=1>. Acesso em: 15 jan 2014.

FOLHA DE S. PAULO. Saudades Caipirinha. 6º Caderno. Caderno de Domingo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 de fev. 1975. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1975/02/16/390>. Acesso em: 29/06/2015. Acesso em: 29.06.2015.

FORTE, Graziela Naclério. Entre os salões e a institucionalização da arte. *Revista de História*. 162. 1º semestre de 2010. São Paulo: USP, 2010 P.271 - 294. Disponível em: http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/162/Rh_162_-_10_-_Graziela_Naclerio_Forte.pdf. Acesso em: 26.06.2015.

GABRIEL, Tatiana. São Paulo, 2014. Audio (10'16"). Entrevista não estruturada cedida a Roxane Sidney Resende de Mendonça em 16.12.2014, São Paulo.

GALVÃO, Patrícia. Depoimento. 10.12.50. In: JACKSON, Kenneth David. Uma revolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº 53. 2011, mar./set. 31-52. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/rieb53_1349290091.pdf. Acesso em: 11.07.2015.

GAMAY 2014. Projeto de Packaging e ação digital integrada. *Zorzo Design Estratégico*. 2014. Disponível em: http://www.zorzodesign.com/novo/case_gamay.html#. Acesso em: 20 dez. 2014.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio pela heresia: de Baudelaire a Becket e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GLOBALIVROS. *Tarsila*. São Paulo: Editora Globo, 2013. Disponível em: <http://globolivros.globo.com/livros/tarsila>. Acesso em: 20 jan. 2015.

GODINHO, Fernando. Eduardo Constantini vai expor sua coleção no Brasil. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada. São Paulo, 4 nov. 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq041116.htm>. Acesso em: 28.05.2014.

GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOTLIB, Kátia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

GRANGEIA, Mario. Portinari desenquadrado. *Exame.com*. São Paulo, 27 Fev. 2004. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/812/noticias/portinari-desenquadrado-m0054629>. Acesso em: 24 abr. 2014.

GRUPO Boticário. 2002 Lançamento deo-colônias. *Nossa História*, 2012a. Disponível em: http://nossahistoria.grupoboticario.com.br/pt-br/Paginas/Interna_decadas.aspx?ano=2002. Acesso em: 20 set. 2015.

- GRUPO Boticário. 2006 Lançamento deo-colônias. *Nossa História*, 2012b. Disponível em: http://nossahistoria.grupoboticario.com.br/pt-br/Paginas/Interna_decadas.aspx?ano=2006. Acesso em: 20 set. 2015.
- GRUPO Miolo. *Página oficial do Facebook*. Postagens de 2014. Disponível em em: <https://www.facebook.com/grupomiolo/?fref=ts>. Acesso: 14 dez. 2014.
- GUERRA, Carolina. Portinari como grife. *Isto é Dinheiro*, São Paulo, nº 590, 28 jan. 2009. Disponível em: <http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/investidores/20090128/portinari-como-grife/12069>. Acesso em: 25 set. 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAVAIANAS na Semana de Arte Moderna. *Havaianomaníacos*. 21 ago 2012. Disponível em: <http://www.havaianomaniacos.com.br/2012/08/havaianas-na-semana-de-arte-moderna.html>. Acesso em: 13 set. 2014.
- HAVAIANAS Edição especial Tarsila do Amaral. *Havaianomaníacos*, 10 out. 2014a. Disponível em: <http://www.havaianomaniacos.com.br/2014/10/havaianas-edicao-especial-tarsila-do.html>. Acesso em: 10 nov. 2014.
- HAVAIANAS Tarsila do Amaral. *Havaianomaníacos*, 7 nov. 2014b. Disponível em: <http://www.havaianomaniacos.com.br/2014/11/havaianas-tarsila-do-amaral.html>. Acesso em: 20 nov. 2014. HAVAIANAS. *Página oficial do Facebook*. Postagens de 2014c. Disponível em em: <https://www.facebook.com/HavaianasBrasil/>. Acesso: 20 dez. 2014.
- HEMEROTECA DIGITAL. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: jun. 2015.
- HOBSBAWN, Eric. O presente como história. In: HOBSBAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 243
- HOBSBAWN, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto*, redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.
- HÔTELIER NEWS: o site da Hotelaria. A ENGRENAGEM que move o restaurante Tarsila do InterContinental. São Paulo, 30 jul. 2012. Disponível em: <http://hoteliernews.com.br/noticias/a-engrenagem-que-move-o-restaurant-tarsila-do-intercontinental-sp-53256>. Acesso em: 20 out. 2014.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, política da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.
- HUYSSSEN, Andreas. Andreas Huyssen faz uma leitura da História através da política da memória. Entrevistador: Jorge Pontual. *Programa Milênio*. TV Globo News, exibido em 20/02/2015. Disponível em: <http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3937464/>. Acessado em: 16/07/15.
- IDEIA 3. *Mala direta Tarsila Rouge*. O Boticário, 2006. Disponível em: http://www.ideia3.com.br/aol/downloads/mala_tarcila.pdf. Acesso em: 15 dez. 2015.
- INSTITUTO Itaú Cultural. *Cotidiano/Arte: o consumo*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- JACKSON, Kenneth David. *Uma revolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº 53. 2011, mar./set. 31-52.
- JORNAL DO COMÉRCIO. Notas de Arte. Rio de Janeiro, 28 jul. 1929. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010. P. 431-432.
- JRJ Tecidos. *Página oficial do Facebook*. 2014a. Disponível em: <https://www.facebook.com/JRJTecidos>. Acesso em: 17. jan. 2014.
- JRJ Tecidos. *Website*. 2014b. Disponível em: <http://www.jrj.com.br/>. Acesso em: 20 dez. jan 2014.
- JRJTECIDOS. *Instagram*. 2014. Disponível em: <https://www.instagram.com/jrjtecidos/>. Acesso em: 17. jan. 2014.
- KATO, Gisele. A musa do Brasil Cosmopolita. *Revista Bravo!* São Paulo, p. 22-31, jun. 2011
- KLINKE, Angela. Seja Abaporu por um selfie: exposição interativa de Tarsila. *Valor Econômico*, São Paulo, 19 ago. 2015. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/blue-chip/4186612/seja-abaporu-por-um-selfie-exposicao-interativa-de-tarsila>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2006.
- LEITURA Companhia. O anel mágico da Tia Tarsila. Youtube. 23 mar. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lzmmIZ19eHk>. Acesso em: 10 nov. 2015.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp. 2013.

LIVRO narra os melhores anos de Tarsila do Amaral. CMais+, São Paulo, 24 nov. 2011. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/comecando/livro-narra-os-melhores-anos-de-tarsila>. Acesso em: 20 out. 2013.

LIMA, Jorge de. Tarsila do Amaral. O jornal, Rio de Janeiro, 7 jul. 1929. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p.430-431.

LIPOVETSKY, Guilles; SERROY, Jean. *A Estetização do mundo: o viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição de Malfatti. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 dez. 1917. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em: dez. 2013.

LOJA Estúdio ABelha. 2014. Disponível em: <http://loja.estudioabelha.com.br/pd-2e1df2-vestido-seda-as-ferias-de-tarsila.html?ct=&p=1&=1>. Acesso em: 10 mar. 2015.

LOTE: 3 Copos Requeijão de Vidro – santos (Nestlé) Ano 2001. *Mercado Livre*, São Paulo. 2015. Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-696444318-lote3-copos-requeijo-de-vidro-santos-nestle-ano-2001-_JM. Acesso em: 20 set. 2015.

MACHADO, Antônio Alcântara. Balanço de fim de ano. *Jornal do Commercio*, jan. 1927. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p. 422-425.

MACHADO, Antônio Alcântara. Tarsila do Amaral (Notas de arte), *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, 3 jul. 1926. In: BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 31, 2012.

MARTÍ, Silas. Novo livro quer alavancar Tarsila do Amaral ao cenário global. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada. São Paulo, 12 dez. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1019824-novo-livro-quer-alavancar-tarsila-do-amaral-ao-cenario-global.shtml>. Acesso em: 20 fev. 2014.

MARTINS, Ana Luiza (Org). *Aí vai meu coração: cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. 2 ed. São Paulo: Global. 2010.

MARTINS, Luís. Tarsila. *Estado de S. Paulo*. 18. Jan. 1973. In: MARTINS, Ana Luiza. *Aí vai meu coração: cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. 2 ed. São Paulo: Global. 2010, 242p

MARTINS, Luís. *Um bom sujeito*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1983.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand. Brasil, 2008. 312 p.

MELHORAMENTOS. *Catálogo Literatura infantil: 2015 2º Semestre*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em:

http://issuu.com/editora_melhoramentos/docs/catalogo_infantil_2015_miolo_completo/43?e=7140217/14742429. Acesso em: 10.03.2016.

MELO, Kátia. Sobrinha-neta faz documentário sobre Tarsila do Amaral. *Mulher 7x7*, Época. São Paulo, 30. set. 2009. p.8. Disponível em: <http://colunas.revistaepoca.globo.com/mulher7por7/2009/09/30/sobrinha-neta-faz-documentario-sobre-tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 23.02.2016

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NEOTTE, Linda. Moda & arte. Mondrian, Yves Saint Laurent e o símbolo de dois gênios. *Fashionatto*, 2 de jul. 2013. Disponível em: <http://fashionatto.literatortura.com/2013/07/02/modaarte-mondrian-yves-saint-laurent-e-o-simbolo-de-dois-genios/>. Acesso em: 10 out. 2014.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MILLIET, Sergio. Uma exposição retrospectiva. Catálogo Tarsila 1918-1950, MAM-SP, 1950. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p. 454-457.

MILLIET, Sergio. Tarsila. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, São Paulo, 27 jan. 1962. In: GOTLIB, Kátia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p 86.

MILLIET, Maria Alice (curadoria). *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade do modernismo brasileiro*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

MILLIET, Maria Alice. *Tarsila: os melhores anos*. São Paulo: M10, 2011.273p.

MILNERO, Andrew. Estudos Culturais. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. p.420-427.

MIKEVIS, Dayanne. Produção do longa de animação Tarsilinha começa em agosto. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 15 jul. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/07/594921producaodolongadeanimacaotarsilinhacomecaemagosto.shtml>. Acesso em: 23 fev. 2016.

MIOLO faz homenagem a Tarsila do Amaral no rótulo do Gamay 2014.

EmbalagemMarca, São Paulo, 08 abril 2014a. Disponível em: <http://www.embalagemmarca.com.br/2014/04/miolo-faz-homenagem-tarsila-amaral-rotulo-gamay-2014/>. Acesso em: 23 fev. 2016.

- MIOLO Gamay 2014. *Hotsite*, 2014b. Disponível em: <http://www.miole.com.br/MioleGamay-2014/tarsila.php?l=pt>. Acesso em: 14 dez. 2014.
- MIOLO *Wine Group*. Website, 2014c. Disponível em: www.miole.com.br. Acesso em: 14 dez. 2014.
- MOUTINHO, Nogueira. A morte de Tarsila do Amaral. Folha de S. Paulo. Ano LII. Nº 15.921. São Paulo, 18 jan. 1973. Folha Ilustrada.
- MUSÉE D'Orsay. *Restaurants*. Paris, [s.d]. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/fr/visite/services/restaurants.html>. Acesso em: 24 abr. 2013.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História*. São Paulo, n.10, 1993, p.7-28. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projeto-historia/downloads/revista/PHistoria10.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2014.
- OBRA de Van Gogh estampa rótulo do Miolo Gamay 2015. *Miole Wine Group*, website, 23 mar. 2015. Disponível em: <http://www.miole.com.br/noticias/page/4/>. Acesso em: 20 abr. 2015.
- O IMPARCIAL. Rio de Janeiro, 1 mar. 1924. pg.6.
- PAIXÃO e arte. *Embalagem Marca: Design, Materiais, produção, logística e estratégias para vender*, São Paulo, p.18, abril 2001. Disponível em: <http://www.embalagemmarca.com/pdf/EM021.pdf>. Acesso em: 15 set. 2014.
- PÁTIO Higienópolis comemora 130 anos de Tarsila do Amaral com mostra interativa. *Catraca livre*, 27 ago. 2015. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/patio-higienopolis-comemora-130-anos-de-tarsila-do-amaral-com-mostra-interativa/#>. Acesso em: 15 fev. 2015.
- PASINI, Mariana; AGUIRRA, Roseane. 40 anos após a morte de Tarsila saiba aonde ver obras da pintora modernista. *Guia Uol*, São Paulo, 17 jan. 2013. Disponível em: <http://guia.uol.com.br/noticias/2013/01/17/confira-onde-ver-obras-de-tarsila-do-amaral-que-morreu-ha-40-anos.htm>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- PENKAL, Sandra. *A inter-relação da arte, design e marca: Tarsila, a artista e o perfume*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp033428.pdf>. Acesso em: 12 out. 2015.
- PETROBRÁS faz pré-lançamento do Catálogo *Raisonné* Portinari. *Revista Museu*. Rio de Janeiro, 22 ago 2004. Em Foco, Reportagem. Disponível em: <http://revistamuseu.com/emfoco/emfoco.asp?id=4600> . Acesso em: 15 set. 2013.
- PIMENTA, Angela. *Raposa portenha: Brasil recebe a coleção de Constantini, o argentino bom de olho - e de marketing*. Veja, São Paulo, ano 31, nº22, 1998.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Material de apoio à prática pedagógica*: Tarsila do Amaral. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

PONTO SP. Caderneta com 80 folhas sem pauta. 9,5x13,5cm. 2014.

PONTO SP. *Website*. São Paulo, 2015. Disponível em: www.pontosp.com. Acesso em: 14 fev. 2015.

POR 1,3 milhão. *Veja*, São Paulo, Edição 1420, ano 28, nº48, p124-125, 29 Nov. 1995. Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/33117?page=124§ion=1> Acesso em: 28 abr. 2016.

PORTINARI, João Candido. JOÃO Candido Portinari fala sobre o Projeto e sua trajetória. *Globo Universidade*, Rio de Janeiro, 30 mar. 2012. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/03/joao-candido-portinari-fala-sobre-o-projeto-portinari-e-sua-trajetoria.html#>. Acesso em: 24 abr. 2014.

PREFEITURA de São Paulo. *Cia Druw traz coreografias que resgatam obras de pintores famosos*. São Paulo, 10 mar. 2014. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=14590>. Acesso em: 30 jul.2014.

PROJETO Portinari. *Portal Portinari*. Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/>. Acesso em: 20 dez. 2014

RABELO, Láisa. *Comprar por causa da embalagem, sim!*. Designando ideias. 9 set., 2012. Disponível em: <http://www.designandoideias.com.br/2012/09/quando-embalagem-se-sobressai-ao-produto.html>. Acesso em 29.12.2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

RAPOSO, Antônio. Tarsila. *Correio Paulistano*. Número 23.665. São Paulo, 22. set. de 1929. P.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 11.07.2015.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação na história*, São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RODRIGUES, Cinthia. Arte para consumo. *Revista Época*. São Paulo, 13 dez. 2012. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI168610-15220,00-ARTE+PARA+CONSUMO.html>. Acesso em: 15 dez. 2013.

- SANTOS, Milton. O lugar e o cotidiano. In: SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4.ed. (Coleção Milton Santos; 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 221-224
- SESC Serviço Social do Comércio. *Catálogo Palco Giratório*: circuito nacional 2012. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2012.
- SESC São Paulo. *Genuinamente brasileira*. São Paulo, 01 mar. 2013.
Disponível em:
http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6653_GENUINAMENTE+BRASILEIRA#/t_agcloud=lista. Acesso em: 12 out. 2014.
- SANTOS, Rogério. *Indústrias Culturais: imagens, valores e consumos*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- SATURNI, Maria Eugênia (Org). *Tarsila: catálogo raisonné Tarsila do Amaral*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. 3 v. + 1 CD-ROM (4 3/4 in.)
- SCHWARTZ, Jorge (curadoria). *Brasil 1920-1950: Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 10, n.29, out 1995. Disponível em:
http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=208:rbc-29&catid=69:rbc&Itemid=399. Acesso em: 20 fev. 2016.
- SECCO, Patrícia Engel; AMARAL, Tarsilinha. *Tarsilinha*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013a.
- SECCO, Patrícia Engel; AMARAL, Tarsilinha. *Um dia para não esquecer*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013b.
- SECCO, Patrícia Engel; AMARAL, Tarsilinha. *Tarsilinha e as cores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2014a.
- SECCO, Patrícia Engel; AMARAL, Tarsilinha. *Tarsilinha e as formas*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2014b.
- SECOND Group of Mercury Craters Named. *Messenger Mission News*. 26 nov. 2008. Disponível em:
http://messenger.jhuapl.edu/news_room/details.php?id=115. Acesso em: 15 fev. 2014.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. Uma introdução a Pierre Bourdieu. *Revista Cult*. São Paulo, Ano 11, Edição 128, set. 2008. Disponível em:
<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Acesso em: 15 fev. 2013.

- SHIRAI, Mariana. O ano das exposições blockbusters no Brasil. *Valor Econômico*. São Paulo, 14 abr. 2012. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2612128/o-ano-das-exposicoes-blockbusters-no-brasil>. Acesso em: 22 abr. 2014.
- SHOPPING Pátio Higienópolis Oficial. Álbum *Universo de Tarsila*. Facebook, 21 set. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.929304670458931.1073741975.172876236101782&type=3>. Acesso em: 20. 02. 2016.
- SILVA, Regina Helena Alves. *A invenção da Metrópole*. São Paulo: USP, 1997. (Tese de Doutorado)
- SILVA, Regina Helena A. *et. al.* Dispositivos de memória e narrativas do espaço urbano: cartografias flutuantes no tempo e espaço. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília: E-compós. V.11. N. 1. Jan-abr. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/269/258>. Acesso em: 27 mar. 2014.
- SILVA, Regina Helena A. (Org.). *Ruas e Redes: dinâmicas dos protestos BR*. Belo Horizonte: autêntica. 2015.
- SIMIONI, Ana Paulo Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective: actualité en historie d l'art*. 2, 2013. Disponível em: <https://perspective.revues.org/5539>. Acesso em: jan.2016.
- SALZSTEIN, Sônia. A saga modernista de Tarsila. In: SALZSTEIN, Sônia (Org). *TARSILA: anos 20*. São Paulo: Editora Página Viva. 1997.
- SALZSTEIN, Sônia (Org). *TARSILA: anos 20*. São Paulo: Editora Página Viva. 1997.
- SESC Serviço Social do Comércio. Catálogo Palco Giratório: circuito nacional 2012. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2012.
- SOARES, Michele. Semana de Arte Moderna inspira nova coleção da Havaianas. 3 out. 2012. In: PRADO, Cecília. *Cecília Prado*. Blog. 2012. Disponível em: <http://cecilia-prado.blogspot.com.br/2012/10/semana-de-arte-moderna-inspira-nova.html>. Acesso em: 15 set. 2014.
- TANI JEWELS. O ressurgimento de Tarsila. *Blog da Tani Jewels: Estilo, Design, Luxo e Tendências*. [Blog Internet], 24 ago. 2011. Disponível em: <https://blogdatani.com/2011/08/24/>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- TARSILA Boticário Perfume. *Boticário perfume online*. 2009. Disponível em: http://www.boticarioperfume.com/store.html?page=shop.product_details&flypag e=flypage.tpl&product_id=11&category_id=3. Acesso em: 15 dez 2014.
- TARSILA do Amaral – Oficial. *Página oficial do Facebook*. Tarsila do Amaral Licenciamentos e Empreendimentos Ltda. 2014a. Disponível em:

<https://www.facebook.com/tarsiladoamaraloficial/?fref=ts>. Acesso em: 17. jan. 2014.

TARSILA do Amaral – Oficial. Exposição sobre Tarsila com palestras gratuitas para crianças e adultos. *Página oficial do Facebook*, 22 set. 2015a. Disponível em: <https://www.facebook.com/tarsiladoamaraloficial/posts/703900493043620>. Acesso em 15 nov. 2015.

TARSILA do Amaral – Série Artistas Brasileiros – Copos Nestlé. *Mercado Livre*, São Paulo. 2015b. Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-723377924-tarsila-do-amaral-serie-artistas-brasileiros-copos-nestle-_JM. Acesso em: 20 set. 2015.

TARSILA do Amaral – Série Artistas Brasileiros – Copos Nestlé. *Mercado Livre*, São Paulo. 2015c. Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-723381048-tarsila-do-amaral-serie-artistas-brasileiros-copos-nestle-_JM. Acesso em: 20 set. 2015.

TARSILA por JRJ tecidos. São Paulo: JRJ tecidos. 2014b. Encarte impresso.

TARSILA e Mulheres modernas no Rio. *Museu de Arte do Rio*. Rio de Janeiro, 2015b. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/textos_exposicao_tarsila.pdf. Acesso em: 15 jan. 2016.

TARSILA site oficial. *Website*. São Paulo: Base comunicação, 2014. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/>. Acesso em: 26 fev. 2016.

TARSILINHA por JRJ tecidos. São Paulo: JRJ tecidos. 2014. Encarte impresso.

TECA Produtos de Papelaria. *Website*. 2015a. Disponível em: www.teca.com.br. Acessado em: 14 fev. 2015

TECA Produtos de Papelaria. *Página Facebook*. 2015b. Disponível em: <https://www.facebook.com/TECAprodutosdepapelaria/> Acessado em: 14 fev. 2015.

TEIXEIRA, Anísio Spinola. O espírito moderno em S. Paulo. *Correio Paulistano*. Número 23.722. São Paulo, 28. nov. de 1929. P.1. Capa. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 11.07.2015.

TERZIAN, Françoise. O homem que levou o Abaporu para a Argentina. *Forbes Brasil*. São Paulo, 6 abr. 2013. Disponível em: <http://forbesbrasil.br.msn.com/lifestyle/o-homem-que-levou-o-%e2%80%9cabaporu%e2%80%9d-para-a-argentina?page=0>. Acesso em: 23 mai. 2014.

VEJA. *O que seria aquela coisa?*. Ed. 181. 23 de fev. de 1972. Entrevista: Tarsila do Amaral. Por Leo Gilson Ribeiro. Disponível em: <http://acervoveja.digitalpages.com.br/home.aspx>. Acesso em: 29/06/2015.

VEJA. *Tarsila do Amaral (1890-1973)*. Arte. Ed. 229 de 24 de jan. de 1973. Disponível em: <http://acervoveja.digitalpages.com.br/home.aspx>. Acesso em: 29/06/2015.

VENTURINI, Maria Cleci. *Rememoração/comemoração: prática discursiva de constituição de um imaginário urbano*. Santa Maria: UFSM, 2008. (Tese de Doutorado). Disponível em: http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2165. Acesso em: 12 fev. 2015.

VIDA e obra de Tarsila do Amaral. *Westing Home and Living*, Lifestyle & Cult, 20 set. 2015. Disponível em: <https://www.westwing.com.br/magazin/lifestyle-cult/vida-obra-tarsila-amaral/>. Acesso em: 20 nov. 2015.

VISITOR Figures 2012. *The Art Newspaper*, Londres, number 245, April 2013. Section 2, p. 13.

VISITOR Figures 2013. *The Art Newspaper*, Londres, Spring/summer 2014. Special Report, p. 3.

VOLPI – Série Artistas Brasileiros – Copos Nestlé. *Mercado Livre*, São Paulo. 2015. Disponível em: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-723383998-volpi-serie-artistas-brasileiros-copos-nestle-_JM. Acesso em: 20 set. 2015.

WARNOD, André. L'exposition Tarsila (Beaux-Arts), *Comoedia*, Paris, 8/6/1926. In BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 31, 2012. P. 407-409.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Maurício. Primeiro quadro de Tarsila do Amaral será leiloado. *Veja São Paulo*. São Paulo, 25 jun 2013. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/materia/primeiro-quadro-de-tarsila-sera-leiloado/>. Acesso em: 12 jan. 2015.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 651p.