

TARSILA DO AMARAL: Um Olhar sobre os Projetos Expográficos no MoMA e no MASP

Mirella Vasco Corrocher (IC) e Ana Paula Gonçalves Pontes (Orientador).

Apoio: PIVIC Mackenzie

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender diferentes abordagens expográficas no contexto contemporâneo de museus, em que predomina uma tendência de revisão curatorial, responsável por ampliar a diversidade de artistas representados em acervos e exposições. Nessa conjuntura, a brasileira Tarsila do Amaral (1886 - 1973) vem sendo celebrada em diversas mostras organizadas por instituições de arte de prestígio nacional e internacional. A partir da análise das exposições retrospectivas “Tarsila do Amaral — *Inventing Modern Art in Brazil*” — realizada pelo *Museum of Modern Art* (MoMA), em 2018 — e “Tarsila Popular” — organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2019 — objetiva-se debater a interação entre os projetos expográficos e as narrativas curatoriais, considerando o perfil das respectivas instituições. É a partir desse paralelo que foram investigadas características que constituem o pensamento museológico utilizado para ler e apresentar os trabalhos artísticos de acordo com determinadas formas de apresentação. A investigação foi conduzida por meio de um estudo de práticas expográficas distintivas tanto do MoMA, quanto do MASP, e da biografia e produção da artista modernista. A metodologia utilizada articula referências bibliográficas e a análise de desenhos arquitetônicos e de registros fotográficos das montagens, abrangendo aspectos ligados a técnicas construtivas. Desse modo, é possível compreender de que modo a expografia e a arquitetura se aproximam das abordagens curatoriais, na configuração dos espaços e das narrativas de cada exposição.

Palavras-chave: Arte moderna. Expografia. Tarsila do Amaral.

ABSTRACT

This research aims to comprehend the expographic approaches in the current context of curatorial revision, predominant in important museums around the world, and that have led to an expansion in diversity, representing more artists in collections and exhibitions. In this regard, the Brazilian artist Tarsila do Amaral (1886 - 1973) has been celebrated in art institutions of both national and international prestige. Upon analysis, the exhibitions "Tarsila do Amaral - *Inventing Modern Art in Brazil*" - held by the Museum of Modern Art (MoMA), in 2018 - and "Tarsila Popular" - organized by the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), in 2019 - serve as the main focus for considering the profile of the respective institutions and discussing the interaction between expographic projects and

curatorial narratives. It is from this parallel that certain characteristics that make up the museological way of thinking, used for reading and presenting artworks, was investigated. The research was conducted through a study of distinctive expographic practices at both MoMA and MASP, as well as the biography and production of the modernist artist. The applied methodology articulates bibliographical references, the analysis of architectural drawings and photographic records of the installations, covering aspects related to construction techniques. Thus, we are able to understand how expography and architecture can relate to curatorial approaches, in the configuration of spaces and in the narratives of each exhibition.

Keywords: Modern art. Installation project. Tarsila do Amaral.

1. INTRODUÇÃO

A brasileira Tarsila do Amaral (1886 - 1973) vem sendo celebrada em mostras de instituições de arte de renome nacional e internacional. Tal fato associa-se a uma tendência de revisão curatorial em instituições museais – fenômeno observado de forma frequente nas últimas décadas – responsável pela ampliação e pluralidade de pontos de vista, assim como por uma mudança de perspectiva em leituras sobre a arte tanto do presente quanto do passado. Esta pesquisa visa compreender o diálogo entre os campos da arte e da arquitetura por meio da expografia. A investigação está centrada na seguinte questão: como a configuração arquitetônica e os projetos expográficos podem se articular às perspectivas curatoriais que o público irá experimentar?

Para compreender essa problemática, foram estudadas duas exposições da mesma artista – “Tarsila do Amaral: *Inventing Modern Art in Brazil*” (2018), no *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA) e “Tarsila Popular” (2019), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) –, tendo em vista as diferenças na forma de apresentação de um conjunto similar de obras em cada uma dessas duas instituições referenciais.

A valorização de mulheres artistas está no bojo de uma tendência amplamente difundida de revisão curatorial, que tem tornado crescente o interesse pela temática da revisitação dessa produção, com movimentos de resgate e revalorização de seu papel no contexto da arte moderna. Hoje considerada um nome central no movimento modernista brasileiro, Tarsila do Amaral teve uma carreira de altos e baixos, nem sempre contando com esse reconhecimento, daí a relevância de tomar as duas mostras sobre a artista como exemplos a serem estudados.

A fim de compreender a articulação entre as práticas expográficas e o perfil institucional que embasam a narrativa criada para cada uma das exposições, será apresentado, de forma sintética, a trajetória de ambos os museus no quesito da arquitetura e expografia, relacionando ao contexto biográfico da artista.

Ao analisar os projetos expográficos vinculando-os às suas respectivas narrativas curatoriais, esta pesquisa visa contribuir para o debate que aproxima os campos da arte e da arquitetura a partir do âmbito museológico, inserido no contexto das novas leituras de artistas já consagrados, considerando ainda as formas de valorização da produção artística realizada por mulheres.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

O MoMA de Nova York exibiu, de 11 de fevereiro a 13 de junho de 2018, uma retrospectiva com cerca de 100 trabalhos criados pela artista brasileira Tarsila do Amaral. Os registros fotográficos dessa mostra, disponibilizados pelo site do museu, permitem uma aproximação mental do que seria um passeio presencial pela exposição – localizada no segundo andar do edifício (Figura 1).

O projeto de expografia foi desenvolvido nos mesmos moldes de tantas outras áreas do MoMA, que se tornou convencional pela ampla disseminação em museus e galerias de arte moderna do mundo. Tal ambiência se caracteriza pela sobriedade obtida com superfícies de cores discretas, predomínio de paredes e tetos brancos e pisos de madeira ou cimentado, isolamento do exterior, utilização de iluminação artificial controlada e posicionamento de pinturas separadas umas das outras e alinhadas à altura do olhar.

Figura 1: Diagrama da disposição de obras, da mostra no MoMA, realizado a partir de estudo das vistas da instalação.



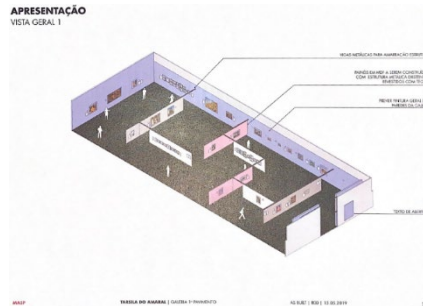
Fonte: Elaborado pela autora.

Quase um ano depois, ocorreu uma exposição dedicada à mesma artista e com uma seleção de obras similar no MASP em São Paulo, porém com outra perspectiva curatorial e forma de apresentação. Essa que foi a mais ampla mostra dedicada à Tarsila do Amaral já realizada em território nacional – contendo 92 de suas obras –, ocorreu entre 5 de abril e 28 de julho de 2019 (Figura 2).

A exposição foi montada na galeria do primeiro andar, localizada no intervalo entre duas grandes vigas longitudinais que separam o espaço expositivo da fachada transparente. Apesar do isolamento do ambiente do exterior, o espaço apresenta algumas das características distintivas da arquitetura do MASP — o piso de borracha, as nervuras da laje de concreto com instalações aparentes. O projeto de expografia, realizado pela arquiteta Juliana Ziebell, contou com painéis pintados em tons pastéis relacionados à paleta da artista. Diferentemente das obras da pinacoteca, expostas nos chamados “cavaletes de cristal”, os painéis que suportavam as pinturas de Tarsila eram constituídos por estruturas metálicas

delgadas revestidas com chapas de compensado descoladas do piso e do teto, propiciando uma fluidez espacial dada pela permeabilidade visual do ambiente.

Figura 2: Vista Geral 3. Perspectiva isométrica da sala de exposição da mostra no MASP.



Fonte: Caixa 310 / Pasta Vistas da Sala de Exposição / Exposição (Tarsila Popular, 2019) - Arquivo Histórico Documental - Acervo do [Collection of] Centro de Pesquisa do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

A partir dessas análises é possível notar que, enquanto a expografia do MoMA não tinha uma expressividade particular, apresentando-se como um suporte discreto e homogêneo, a do MASP se fazia mais presente no ambiente, buscando somar na leitura do observador, com um suporte mais específico, leve e com cores variadas. Surge então o questionamento: quais seriam os motivos para tal contraste entre as ambientações expográficas das duas mostras com um conjunto similar de obras de uma mesma artista?

Contextualização das práticas museais

Tendo se tornado uma das principais instituições de arte moderna e contemporânea do mundo, o MoMA foi fundado em Nova York, no ano de 1929, por iniciativa de Lillie P. Bliss (1864 - 1931), Mary Quinn Sullivan (1877 - 1939) e Abby Aldrich Rockefeller (1874 - 1948), tendo como objetivo valorizar “a arte de seu tempo”, em plena vigência do modernismo.

Conforme apresentou a historiadora da arte Mary-Anne Staniszewsky (1950), durante as primeiras três décadas de funcionamento do MoMA, os chamados “anos de laboratório”, o museu explorou diversas formas de apresentação expográfica, muitas vezes vinculadas a agendas políticas e históricas, explicitando o papel da instituição em conferir sentido aos artefatos expostos, especialmente nas mostras de fotografia da época da II Guerra Mundial, desenhadas por Herbert Bayer (1900 - 1985), arquiteto e designer que fora aluno e professor da Bauhaus.

A forma de apresentação que viria a se tornar predominante no MoMA teria se desenvolvido desde cedo a partir, sobretudo, de soluções adotadas para as mostras de arte

por Alfred Barr (1902 - 1981), o primeiro diretor do museu, e em mostras de design altamente estetizadas, como *“Machine Art”* (1934), desenhada pelo arquiteto Phillip Johnson (1906 - 2005). Esse padrão sóbrio, que buscava evitar distrações visuais que pudessem perturbar a apreciação da arte, acabou se disseminando para além do próprio museu, entre outros motivos por ter sido associado à ambientação da coleção permanente, que, nas décadas seguintes, ganhava cada vez mais prestígio, chegando a ser considerada um cânone da arte moderna.

Segundo apontou décadas mais tarde o artista e crítico de arte Brian O’Doherty (1928), essa forma de apresentação – que ele denominou “cubo branco” – seria uma forma de ideologia, pois a configuração de galerias como espaços assépticos e imaculados, protegidos dos “ruídos” do mundo exterior – pressupondo o “desaparecimento” do espaço para que a arte pudesse ser apreciada –, teria contribuído para transformar os museus de arte moderna em espécies de santuários. Esse tipo de espaço, na opinião do autor, estaria intimamente vinculado à narrativa predominante da arte moderna, que privilegiava a autonomia das obras e uma valorização particular das tendências pictóricas abstratas.

Em 1932 o museu foi transferido do andar comercial onde primeiramente se instalara para um edifício residencial localizada no atual endereço, à Rua 53. A esse imóvel se somaram lotes adjacentes para a construção da primeira sede moderna, em 1939, projetada pelos arquitetos estadunidenses Phillip Goodwin (1881 - 1935) e Edward Stone (1902 - 1978). Desde então, o edifício passou por 8 grandes expansões e renovações arquitetônicas, enfrentando a cada vez a necessidade de acomodar a crescente coleção, mas mantendo até pelo menos os anos 1990 o padrão consistente de apresentação que ajudara a disseminar. Acirravam-se então críticas à forma de apresentação da coleção, organizada como uma longa sequência de salas enfileiradas, nas quais cada artista era gerado por seu antecessor, oferecendo pouca oportunidade para produções que escapassem a uma narrativa considerada central para a arte moderna.

Aproveitando a ocasião da preparação da sétima grande reforma, reinaugurada em 2004, com projeto do arquiteto japonês Yoshio Taniguchi (1937), passou-se a discutir mais seriamente formas alternativas de expor a coleção. Apesar dos intensos debates e investimentos envolvidos nessa expansão, o padrão expositivo ainda não teria sofrido alterações significativas, na opinião do crítico e historiador de arte Hal Foster (1995), que comenta a então nova montagem da coleção: “a narrativa histórica é posta em primeiro plano, e a arquitetura parece retirar-se atrás da arte, como se esta, segundo a crença modernista, fosse realmente autônoma.” (FOSTER, 2011, p. 149).

A necessidade de flexibilizar as maneiras de expor voltou à tona de modo mais contundente com uma nova geração de curadores que passou a integrar o museu entre 2007 e 2014. Na ocasião da inauguração da mais recente renovação e expansão, com projeto

arquitetônico liderada pelo escritório estadunidense Diller Scofidio + Renfro, foi publicado o ensaio “*MoMA Now*” (2019), que contém texto no qual Glenn D. Lowry (1954), atual diretor da instituição, afirma que uma renovação do pensamento curatorial se mostrava indispensável. Isso se deu para que o MoMA mantivesse sua relevância como instituição de arte moderna e, também, contemporânea, o que ganhou impulso concreto com a criação do programa *Contemporary and Modern Art Perspective* (C-MAP), que, desde 2009, busca repensar a experiência do museu através de uma perspectiva global, promovendo estudos na América do Sul, Ásia e Europa.

Dentre as novas aquisições do acervo, estavam as obras do período moderno que antes eram consideradas “menores”, incluindo as da artista em questão, Tarsila do Amaral, que só foi incorporada à coleção em 2019, com a compra da pintura “A Lua” (1928). Segundo Lowry, o museu tem buscado mudar não apenas as histórias que apresenta, mas o modo de exibí-las. Dessa maneira, o MoMA vem enfatizando sua intenção de se distanciar da sua própria narrativa “canônica”, procurando uma forma mais atual de apresentação da arte moderna para o público.

O MASP, por sua vez, foi fundado em São Paulo em 1947, por iniciativa do empresário de comunicações Assis Chateaubriand (1892 - 1968), sob direção do crítico e marchand Pietro Maria Bardi (1900 - 1999). De acordo com o arquiteto e pesquisador Renato Anelli (1959): a “intenção dos promotores foi que ele se constituísse em um centro cultural catalisador das várias correntes engajadas na promoção da arquitetura e da arte moderna” (ANELLI, 2009, p. 2). Na atual versão de seu website, o museu se apresenta como “o primeiro museu de arte da América Latina, desde os primórdios, a buscar uma criação de diálogos entre o passado e o presente, as culturas e territórios, por meio das artes visuais”.

Assim como o MoMA, o MASP instalou-se inicialmente num andar de um edifício de escritórios, o Diário Associados, de Chateaubriand (mesmo endereço onde seria instalado também o MAM de São Paulo, em 1948). A arquiteta Lina Bo Bardi (1914 - 1992), recém-casada com Pietro – com quem imigrara da Itália, seu país de origem –, foi responsável pelo projeto de adaptação do museu e, também, pelo desenho das exposições.

Ainda segundo Anelli, a museografia desenvolvida por Lina estaria diretamente relacionada à sua experiência com projetos expográficos desenvolvidos no bojo do movimento racionalista da Itália do entre guerras. Dentre elas, vale destacar a exposição “*Advertising Scaffold*” (1934), do crítico Edoardo Persico (1900 - 1936), na Galeria Vittorio Emanuele, que utilizou perfis tubulares, e a “*Scipione e del ‘Bianco e Nero’*” (1941), do arquiteto Franco Albini (1905 - 1977), no velho edifício da Academia de Brera, apoiando as obras em painéis, ambas em Milão. De acordo com o autor, os racionalistas italianos também teriam forte apreço pelo

popular, buscando aproximar a arte do público, perspectiva adotada pela arquiteta nas instalações de arte do museu e consolidada na nova sede que viria.

Com a oportunidade de utilizar um terreno na Avenida Paulista, e de acordo com o plano de necessidades imposto pelo prefeito vigente Adhemar de Barros (1901 - 1969), Lina e o engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz (1918 - 1994) desenvolveram o projeto de um “museu transparente”. Idealizado para manter a vista desimpedida entre o jardim do Trianon e o vale da Avenida 9 de julho, a viabilização do edifício só seria possível com a estrutura em concreto protendido, constituindo o maior vão livre do mundo até então, com 73 metros.

Desde o início do projeto, Lina procurou “tirar do museu o ar de igreja” (BARDI, 1970, p. 28) e, inspirada ainda por suas experiências pessoais na Bahia, buscou conferir ao edifício uma materialidade mais crua e mais afeita à linguagem popular. A arquiteta tinha premissas distintas do modelo “cubo branco”, como possibilitar a visão ampla de toda a mostra para o observador, de forma a aproximá-lo do acervo e provocar um encontro sensorial com a arte, permitindo, ainda, a conexão visual com o entorno urbano, por meio de amplas fachadas envidraçadas. Tais características de museu-escola associado à espacialidade moderna se mostram presentes em vários dos sistemas expositivos que desenvolveu para o MASP, que escapavam ao tradicional modo de fixar obras na parede. Para as exposições temporárias, estruturas tubulares metálicas ou em sarrafos, articuladas a chapas de compensado e, para a pinacoteca do acervo, o chamado “caveleto de cristal” — placa de vidro apoiada numa base cúbica de concreto, onde estaria exposto o quadro de um lado e sua respectiva legenda do outro.

Como aponta Anelli, após a morte de Lina e o afastamento de Pietro, no início dos anos 1990, intensifica-se no museu o debate sobre condições de conservação das obras de arte, resultando no erguimento de painéis opacos sobre a caixilharia da pinacoteca e no fim da transparência do espaço, que acabou adquirindo ares de museu convencional.

Após duas décadas de afastamento de valores institucionais que haviam constituído o caráter do museu, o MASP está, desde 2014, sob direção do curador Adriano Pedrosa (1965), em processo de retomada de seus princípios originais, promovendo a volta dos caveletes de cristal, bem como a retirada das divisórias e a transparência das fachadas. Em 2015, começaram uma série de reformas no edifício e de recuperação dos sistemas expositivos baseados nos projetos de Lina Bo Bardi, desenvolvidos pelo escritório paulistano Metro Arquitetos, que também é responsável pelo projeto do edifício anexo, atualmente em construção.

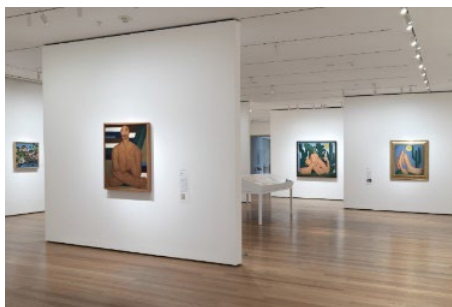
Os processos de formação dos MoMA e do MASP resultam, por fim, nos espaços em que se instalaram as duas exposições da Tarsila do Amaral, de 2018 e 2019.

O Modernismo de Tarsila apresentado pelo MoMA

Luis Pérez-Oramas (1960) e Stephanie D'Alessandro foram os responsáveis pela curadoria da exposição “Tarsila do Amaral: *Inventing Modern Art in Brazil*” no MoMA. As obras da mostra foram organizadas de forma cronológica, a fim de apresentar o desenvolvimento do trabalho de Tarsila e sua relação com o movimento antropofágico, destacando sua produção dos anos 1920, quando a artista frequentava os círculos artísticos e sociais de Paris e São Paulo, entre o cubismo e o modernismo paulista.

Três obras ganharam destaque na exposição, sendo elas “A negra” (1923), “*Abaporu*” (1928) e “Antropofagia” (1929), cada qual disposta em uma parede ao centro do pavimento – recurso frequente no museu – enfatizando sua importância isoladamente e o diálogo que criam entre si (Figura 3). Sobre esse recurso expográfico de valorização de certas obras, a curadora chefe do Departamento de Pintura e escultura do MoMA, Ann Temkin (1959), relata que “essas paredes são, por vezes, chamadas de paredes dos heróis, o que significa que devemos focar nesta visão heroica” (TEMKIN, 2020, p. 8, tradução nossa).

Figura 3: Vista da instalação da exposição: “Tarsila do Amaral: *Inventing Modern Art in Brazil*” (MoMA), 2018. Da esquerda para a direita: “O Mamoeiro” (1925), “A negra” (1923), “Antropofagia” (1929) e “*Abaporu*” (1928).



Fonte: Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3871?installation_image_index=6. Acesso em: 29 jun. 2022.

“A negra”, desenvolvida no contexto após a Semana de Arte Moderna de 1922, quando Tarsila viaja à Paris determinada a se tornar uma artista de relevância, dá início ao primeiro núcleo da mostra, que segue de modo cronológico até 1929, ano que marca seu afastamento do movimento antropofágico e início de um novo capítulo na vida da artista. Enquanto produzia o quadro, a artista convivia com diversos tutores, como Blaise Cendrars (1887 - 1961), poeta franco-suíço, cujo trabalho era inspirado pela mulher africana, e Fernand Léger (1881 - 1955), pintor cubista, o qual se impressionou ao se deparar com os estudos iniciais da obra.

Conforme relata a historiadora da arte Aracy A. Amaral (1930) sobre esse período, “o desejo da artista era sentir um pouco cada um dos artistas em evidência, aprender seu processo de trabalho, a fim de obter uma síntese da soma de todos” (AMARAL, 2010, p. 119). Procurando se aproximar do cubismo e fazer parte das vanguardas europeias, Tarsila visitou o artista espanhol Pablo Picasso (1881 - 1976). Em seu estúdio, teve contato direto com pinturas de banhistas — tema cuja misticidade foi explorada por diversos artistas desde a antiguidade, e que teria sido, segundo a dupla de curadores, uma das referências para “A negra”.

Anos mais tarde, ao revisitar essa pintura, Tarsila relata que a raiz de sua concepção viria de memórias recorrentes de sua infância, quando vivia cercada por escravas negras da fazenda em que cresceu. Segundo D’Alessandro, em seu ensaio “*A Negra, Abaporu and Tarsila’s Antropophagy*” (2018), a própria artista tinha consciência de que sua perspectiva pessoal e nostálgica divergia das leituras europeias que enfatizavam o aspecto exótico de pessoas negras.

Pérez-Oramas e D’Alessandro afirmam que, apesar da relação da artista com a vanguarda parisiense e de proximidades de “A negra” com a estética cubista, não é possível considerar a pintura como uma obra desse movimento: “Tarsila não era cubista - pelo menos a Tarsila que aqui nos interessa, a artista que trabalhou no aflorar de seu breve período de estudos com Léger, André Lhote, e Albert Gleizes, no início dos anos 20, não era cubista. O seu trabalho não mostra o menor sinal de Cubismo.” (PÉREZ-ORAMAS, 2018, p. 91, tradução nossa).

O título da segunda obra em destaque, “*Abaporu*”, significa em Tupi-guarani “homem que come gente”. A pintura foi desenvolvida no contexto do retorno de Tarsila ao Brasil, momento em que a artista declara que pretende produzir uma arte nacional (AMARAL, 1923, p. 2). A partir da viagem que faz pelo interior do país com os amigos do círculo de artistas e poetas modernistas¹, o interesse de Tarsila pelas especificidades brasileiras repercute em suas pinturas, que passam a condensar essa recente vivência. Inspirada pela figura indígena, a artista pinta o “*Abaporu*”, que anuncia uma nova identidade e direção de sua carreira artística. Como afirmou Pérez-Oramas em palestra proferida em 2018, sendo uma releitura brasileira do banhista e de “A negra”, a pintura poderia ser considerada um dos germes do movimento que ficaria conhecido como Antropofagismo.

A obra foi realizada como um presente de aniversário para o escritor Oswald de Andrade (1890 - 1954), então seu marido, enquanto ele elaborava o Manifesto Antropófago

¹ Nos textos curatoriais do MoMA é dada ênfase às viagens ao Norte e Nordeste, no entanto, a biografia escrita por Aracy A. Amaral relata que houve duas viagens: uma com o grupo de modernistas e Blaise Cendrars ao Rio de Janeiro e à Minas Gerais e outra com Oswald à Bahia.

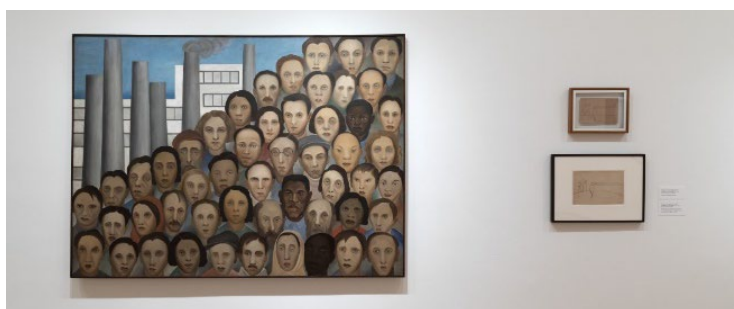
(1928), nomeado com a palavra que significa “aquele que se alimentar de carne humana”. Nesse documento, o escritor argumenta que o Brasil não só poderia, como deveria canibalizar culturas estrangeiras.

Como destacam D’Alessandro e Pérez-Oramas, o reconhecimento do trabalho de Tarsila só se afirmou a partir do fim dos anos 1960, quando artistas ligados ao movimento Tropicália abraçaram o modernismo de Oswald de Andrade: “através do movimento Tropicália e do trabalho de um punhado de outros artistas-chave daquela época [...] Tarsila e a suas obras foram validadas e se tornaram, de fato, o coração de um projeto cultural nacional renovado” (D’ALESSANDRO, PÉREZ-ORAMAS, 2018, p. 20, tradução nossa).

A obra “Antropofagia”, representaria o passo final da trajetória artística da fase modernista de Tarsila, e foi apresentada em sua primeira exposição solo no Brasil, na qual “A negra” e “Abaporu” não foram expostas. De acordo com os curadores, a obra seria a culminação literal de sua jornada, contendo a fusão das figuras das duas obras anteriores. Pérez-Oramas afirma que, assim como o nome relembra, a pintura seria uma “ingestão e digestão” de seus dois momentos: de sua fase parisiense de aproximação com o cubismo, e de sua fase ligada ao modernismo paulista. O antropofagismo seria, portanto, a concretização dessas duas vertentes à luz da vernacularidade brasileira.

É possível notar a explicitação desse argumento na expografia, que dispôs as pinturas centralizadas em paredes individuais, permitindo ao visitante observá-las numa mesma mirada e estabelecer conexões entre elas.

Figura 4: Vista da instalação da exposição: “Tarsila do Amaral: *Inventing Modern Art in Brazil*” (MoMA), 2018.



Fonte: Disponível em:

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3871?installation_image_index=17. Acesso em: 29 jun. 2022.

De acordo com Pérez-Oramas, a partir do enfoque na brasilidade e da “descoberta das especificidades do país”, Tarsila teria voltado sua sensibilidade para “a universalidade em relação ao outro”, aspecto presente em “Operários” (1933) (Figura 4). Ao encerrar a exposição

com essa obra, a curadoria procurou destacar a multidão de rostos frontais olhando para o visitante e a produção da artista dos anos 1920, o momento em que ela se afasta do antropofagismo e inicia uma nova fase em sua carreira.

Com efeito, a mostra questionava a percepção da modernidade como um processo integral, oferecendo um entendimento dessa produção como um conjunto de desenvolvimentos múltiplos e fracionados, próprios das leituras contemporâneas, que procuram enfrentar as complexidades do mundo. Segundo os curadores, utilizando de uma perspectiva menos cômoda, a montagem ambicionava convidar à revisitação do modernismo por meio da produção de Tarsila.

Analisando a exposição, a crítica de arte estadunidense Sara Roffino tece algumas críticas a tal pressuposto da curadoria, acusando-o de ser vinculado ao “grande formalismo” do MoMA e à abstração da questão política no modernismo brasileiro. Considerando a forma na qual “A negra” foi apresentada na exposição, o museu, na opinião de Roffino, teria deixado de considerar sua complexidade, pois associava a obra à sensibilidade que Tarsila nutria pelos afro-brasileiros, sem, contudo, mencionar que a própria artista deixou de expô-la em sua primeira exposição solo no Rio de Janeiro, por considerá-la demasiadamente controversa. Mesmo afirmando no catálogo que tratam de questões socioeconômicas, os curadores teriam falhado em traduzir esta premissa na narrativa expográfica: “a mostra está excessivamente focada nos aspectos formais do trabalho de Tarsila — deixando lacunas visíveis na trajetória da carreira da artista e grandes questões sem resposta sobre o seu legado e relevância nos dias atuais” (ROFFINO, 2018, p. 3, tradução nossa).

A autora segue sua crítica observando que o movimento antropofágico, desenvolvido por artistas brancos de elite, teria consumido de forma explícita a cultura europeia, indígena e africana, o que representaria, em sua opinião, uma linha tênue entre um exercício da antropofagia e uma prática de apropriação cultural, tema intensamente debatido atualmente. A curadoria teria sido, ainda, imprudente ao prescindir da fase pós-antropofágica de Tarsila, negligenciando as obras produzidas nesse momento, de forma a desvalorizar as ponderações desenvolvidas pela artista acerca dos temas de raça e classe que se deram a partir dos anos 1930.

Para Roffino “ainda assim, essa exposição parece ter sido planejada em uma bolha” (ROFFINO, 2018, p. 9, tradução nossa). Pode-se entender que a forma de apresentação asséptica adotada na mostra do MoMA, que destaca os aspectos formais das obras, é coerente com a postural curatorial. A ambiência expográfica – alinhada à tradição do “cubo branco”, adotada até aquele momento nas áreas da coleção – reforça a percepção de

isolamento do observador do mundo exterior tanto no sentido literal (visual), quanto no sentido simbólico, pelas lacunas na contextualização histórica.

As questões raciais, sociais e de classe no trabalho de Tarsila do Amaral apresentadas pelo MASP

No MASP, a exposição “Tarsila Popular” teve curadoria de Adriano Pedrosa e Fernando Oliva. O enfoque – indicado pelo título – tomou como referência a declaração feita pela artista em entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*, em 1923: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias”.

Conforme observado em pesquisa realizada no Arquivo Histórico Documental do Centro de Pesquisa do MASP, as críticas tecidas por Roffino à exposição do MoMA fizeram parte dos estudos curatoriais para a instalação da mostra em São Paulo. A esse fato, soma-se a intenção da instituição em recuperar o viés popular que caracterizaram o museu desde as concepções originais de Pietro Maria e Lina Bo Bardi. A mostra do fez parte do ciclo “Histórias das mulheres, Histórias Feministas”, proposto pela instituição como a temática de 2019, tendo sido a segunda de uma série de exposições que o museu vem realizando, visando abordar artistas do modernismo nacional da década de 1920 e suas diversas formas de articulação com o ideal popular.

A narrativa da mostra procurou destacar na obra de Tarsila o caráter popular de sua obra, vinculado à construção de uma certa brasilidade, presente em temas retratados, como paisagens do interior, pessoas indígenas e negras, lendas folclóricas, animais e plantas. A curadoria se dedicou a compreender tanto a motivação da adoção de uma “estética cotidiana” concebida por Tarsila, quanto o modo como a artista se envolveu com essa experiência, promovendo, assim, uma desvinculação da forma tradicional pela qual a artista costuma ser percebida. Com isso, pode-se apreender em sua obra tanto o impacto de seus aprendizados desenvolvidos no exterior, quanto a importância de sua aproximação com o interior do país.

Como relatou Oliva em entrevista concedida à TV PUC em 2019, a mostra pretendia promover diálogos entre o público e a obra, estimulando certos questionamentos: “como uma artista de elite pode se aproximar de seu povo, procurando levar o espectador a experimentar também o quão próximo ou distante é desse ideal de brasilidade”. Os diversos núcleos de obras buscavam caracterizar a pluralidade cultural brasileira retratada na obra de Tarsila agrupando-as por temáticas abordadas, como questões raciais, sociais e de classe.

O projeto expográfico adotado dispôs os conjuntos em ambientes interligados, mas diferenciando os painéis com diferentes tons pastéis baseados na paleta “caipira” da artista,

usando derivados de cores como “azul puríssimo” e “rosa violáceo”. Essa busca pela valorização da diversidade brasileira promovida pelo MASP se contrapunha à perspectiva apresentada pelo MoMA, o que se evidencia na afirmação de Pérez-Orama (2018): “Universalmente conhecida no Brasil, a obra de Tarsila não faz distinções sociais, políticas, de gênero ou raciais; ao contrário, é um símbolo de pertencimento comunitário.” (PÉREZ-ORAMAS, 2018, p. 20).

A intenção do MASP em questionar algumas interpretações consolidadas sobre a arte brasileira, que, segundo Pedrosa, teriam se originado principalmente de pontos de vista eurocêntricos e elitistas: “não por acaso, a polêmica ‘A negra’ merece especial atenção em nosso projeto [...]. Algumas décadas se passaram sem que nossos críticos e historiadores dessem a devida atenção a narrativas populares, indígenas e afro-atlânticas na obra de Tarsila.” (PEDROSA, 2019, p. 35). Por essa razão, a obra “A negra” foi exposta em posição centralizada no primeiro painel da mostra, ao lado de “Autorretrato” (1923), à esquerda, e “Autorretrato I” (1924), à direita (Figura 5).

Figura 5: Vista da instalação da exposição Tarsila Popular (MASP), 2019.



Fonte: Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/exhibition-views/ugDZ6WQAuuVOFN8IMjfP-CCX15cXIBtWHw3pdmnpF.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Pouco se sabe sobre a relação concreta entre pessoas reais e a figura retratada em “A negra”, mas a crítica estabeleceu algumas interpretações. Aracy Amaral relaciona o seio à figura da ama de leite, mais especificamente à empregada da família Amaral, mulher que durante a infância sobreviveu à escravidão e às consequências de sua libertação a partir da Lei do Ventre Livre, de 1871. Essa mulher era quem contava muitas das histórias que viriam a figurar nos quadros de Tarsila, que afirmava pintar “imagens do subconsciente sugeridas por histórias que ouvira em criança” (AMARAL, 2010, p. 280 apud Tarsila). Como salientou a historiadora de arte Irene V. Small no catálogo da mostra do MASP: “A memória do corpo-em-pedaços que deu origem às pinturas de Tarsila do Amaral era então simultaneamente um trauma vivido em que o corpo feminino foi coibido, controlado e legislado, tanto no todo como em partes.” (SMALL, 2019, p.45).

Segundo a curadoria, “A negra” traz referências aos artistas da vanguarda modernista parisiense com quem Tarsila estava tendo contato, ao mesmo tempo em que revisitava afetivamente o seu passado na fazenda. No texto “Tarsila paulista quanto parisiense: o pensamento racial em ‘A negra’” (2019), a curadora e historiadora da arte Maria Castro argumenta que, apesar de a artista estudar o Cubismo, esse seria apenas um meio para Tarsila se desvincular de sua formação naturalista e buscar novas formas de composição.

Previamente à conclusão dessa obra, Tarsila pintou “Autorretrato”, com a qual ingressou no meio social da capital francesa, e, no ano seguinte, produziu “Autorretrato I”, que, segundo os curadores, expressaria sua busca pelo “outro”, ao pintar seu próprio rosto em uma máscara africana. Na exposição do MASP, as duas obras foram dispostas lado a lado, reforçando a hipótese de que a artista, ao estruturá-las com inegáveis similaridades, teria inconscientemente levado o observador a interpretá-las de forma conjunta: “A cabeça como espécie de máscara e o gesto da mão sob/sobre o seio ligam A negra, respectivamente, ao Autorretrato I e ao Autorretrato (*Manteau rouge*). Esses dois elementos provocam uma reflexão sobre ‘a branca’ e ‘a negra’, o ‘vestido’ e o ‘nu’.” (FLORES, 2019, p. 95).

O próximo conjunto foi composto por paisagens de cidades (Figura 6), remetendo à sua primeira exposição individual, que ocorreu em Paris, em 1926, contendo 17 obras, com as quais, segundo Amaral, Tarsila buscava apresentar na Europa uma imagem do Brasil diversa do estereótipo de selvagem e virgem. Foram contrapostas à paisagem rural outras quatro paisagens urbanas, nas quais são retratados os avanços tecnológicos da modernidade.

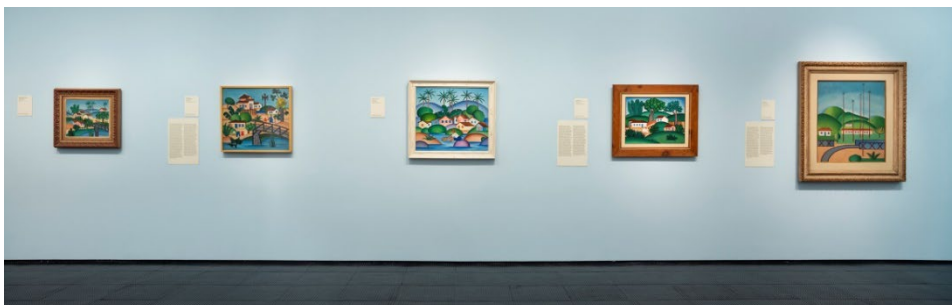
Figura 6: Vista da instalação da exposição Tarsila Popular (MASP), 2019.



Fonte: Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/exhibition-views/RKonfML0baVod775UDtE-oDN8XjuFD0AbjzO8VSnb.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2022.

O núcleo seguinte se insere no contexto da viagem de Tarsila para o Rio de Janeiro e Minas Gerais, contendo obras como “O mamoeiro” (1928) (Figura 7), que pertence à fase intitulada de “Pau-Brasil” e exemplifica a concretização de preceitos do manifesto de mesmo nome escrito por Oswald de Andrade em 1924.

Figura 7: Vista da instalação da exposição Tarsila Popular (MASP), 2019.



Fonte: Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/exhibition-views/c64DchZwaNb7PeOxHMcq-DyoMt3LV3OSEvE3QCH0t.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Na exposição, esse conjunto foi visualmente articulado à denominada “fase social” (Figura 8), marcada pela viagem de Tarsila à União Soviética – viabilizada em razão de a artista ter se desfeito de algumas obras de sua coleção particular, assim como pela relação que estabeleceu com o médico nordestino Osório César (1895 - 1979), após sua separação de Oswald. Nesse momento, a arte de Tarsila revela seu interesse pela temática proletária, advinda de sua aproximação com o ideário socialista.

Figura 8: Vista da instalação da exposição Tarsila Popular (MASP), 2019.



Fonte: Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/exhibition-views/sYc24Nlsuj4ZEscritRc-xWDO22Fr33QGKSLvh5V.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Na opinião de Amaral, nas décadas de 1930 e 1940, predominava na crítica a opinião de que a artista “teria se perdido em sua obra”, por não se encaixar mais em um contexto político-social de ascensão de anseios populistas, tendo em vista sua origem familiar ligada à oligarquia cafeeira. A visão de Amaral é confrontada pelo crítico Paulo Herkenhoff (1949), no texto do catálogo “As duas e a única Tarsila” (2019), que alimenta o debate sobre a mitificação em torno da artista:

Quando Tarsila nasceu, em 1886, sua família possuía escravos. Na biografia de Tarsila, feita por Aracy Amaral, problematiza-se o distanciamento crítico.

De plano, a biógrafa concede à família Amaral o heroico status de “fazendeiros abridores de lavouras novas”. Ali, a autora opera uma “nobilização da burguesia”, expressão de um professor da Universidade de São Paulo, Carlos Guilherme Motta, para designar esse tipo de legitimação de uma dada visão de mundo. (HERKENHOFF, 2019, p. 99, apud AMARAL).

Herkenhoff apresenta, também, o suposto apagamento que Tarsila teria feito das diferentes culturas que retratou: (i) a estética dos “negros cristianizados”, expressão instituída pelo crítico para definir essa “figura pacífica”; (ii) os “Operários”, dispostos apenas como um catálogo de etnias, visto que desconsidera as especificidades e peculiaridades de cada classe ali representada; e (iii) o “Morro da Favela” (1924), retratando os assentamentos higienizados e ordenados, romantizando, assim, aquela realidade. A disparidade entre o retratado e a realidade factual que o crítico observou nestes exemplos gera uma desconfiança sobre a real intimidade da artista em relação à tais culturas, pois evidenciam sua falta de aprofundamento nos estudos dessas outras realidades. Como observou Herkenhoff, “Tarsila jamais se dedicou à disciplina da pesquisa etnológica como os artistas modernos da Europa ou um Rego Monteiro, que estudou intensamente os achados arqueológicos amazônicos no Museu Nacional no Rio de Janeiro.” (HERKENHOFF, 2019, p. 108).

Figura 9: Vista da instalação da exposição Tarsila Popular (MASP), 2019.



Fonte: Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/exhibition-views/idbQaBYO4IB1rL0om5Kf-2oG9wt32P4A15ANslaBh.jpg>. Acesso em: 29 de jun. de 2022.

Paralelamente ao núcleo da “fase social”, estavam algumas obras com viés surrealista (Figura 9), que remetem ao momento da segunda exposição que a artista realizou em Paris. Contemplando 12 pinturas, essa mostra de 1928 ocorreu depois de Tarsila já ter se afirmado como artista no círculo parisiense. De acordo com a autora, os trabalhos dessa fase apresentam uma nova visão estética sobre a instabilidade da sociedade na época — decorrente das ameaças que a burguesia emergente industrial representava para a aristocracia cafeeira. Amaral acrescenta que o novo contexto social foi marcado, também, pelas descobertas de Sigmund Freud (1856 - 1939), neurologista e psiquiatra austríaco, cujo pensamento exercia ampla influência sobre Oswald e Tarsila, o que se reflete em pinturas que

tematizam a mitologia indígena e amazônica. Isso teria levado a artista a compor obras retratando mitos atemporais, paisagens sobrenaturais e cores luxuriantes, como pode ser observado em “*Urutu*” (1928). Amaral ressalva que, no entanto, Tarsila nunca se considerou filiada a um movimento de forma exclusiva, seja ele o Surrealismo, ou o Cubismo, compreendendo cada um de seus momentos, inclusive a antropofagia, como desenvolvimento de sua própria obra.

Figura 10: Vista da instalação da exposição Tarsila Popular (MASP), 2019.



Fonte: Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/exhibition-views/0qXVtDG9liXRa5HgZpA9-cTCQAb6S7hCa9pcOIQFk.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Por fim, o último núcleo da mostra foi reservado a trabalhos que fazem um contraponto, como “*Abaporu*” e “*Antropofagia*” (Figura 10), que apresentam uma relação pouco estudada do olhar da artista com a mitologia indígena. Entre as duas obras foi disposta a pintura “*Batizado Macunaíma*” (1956), pertencente à fase tardia de Tarsila, na qual, após participar de uma grande exposição retrospectiva no MAM de São Paulo (1950), retorna aos poucos às paisagens interioranas, em um momento denominado “neopau-brasil”, que costuma atrair pouco interesse da crítica.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada permite compreender a perspectiva que os curadores das duas exposições utilizaram para ler e apresentar o trabalho de Tarsila, em sincronia com a posição atual e a história das respectivas instituições. Os exemplos estudados mostram como dois museus podem expor uma seleção similar de obras de uma mesma artista adotando perspectivas curatoriais e configurações expográficas bastante distintas. A exposição do MoMA procurou investigar relações da artista com as vanguardas modernistas, promovendo, assim, diálogos com sua própria coleção, e recorrendo à ambientação convencional e predominante então no museu – a do “cubo branco”. A do MASP, por sua vez, insere-se no ciclo de exposições que buscam questionar interpretações da arte brasileira calcadas na ótica

eurocêntrica, desenvolvendo um projeto expográfico especificamente relacionado à obra, com base num dos sistemas expositivos desenvolvidos por Lina Bo Bardi.

A análise das duas exposições permite vislumbrar, ainda que parcialmente, a multiplicidade de abordagens contemporâneas sobre a história da arte moderna em geral e sobre o modernismo brasileiro em particular, evidenciando o contraste entre duas perspectivas curatoriais – uma estadunidense e outra brasileira –, ainda que ambas tenham em comum um olhar renovado sobre a obra de Tarsila do Amaral.

O MoMA vem nos últimos anos reafirmando sua intenção em rever práticas curatoriais e a forma de apresentação de sua coleção, buscando se desvincular da perspectiva unívoca da história da arte moderna que marcou profundamente a instituição durante o século XX, dando espaço para produções artísticas marginalizadas até então. A exposição de Tarsila do Amaral integra o esforço de apresentar a arte moderna como produto de múltiplos desenvolvimentos que não pertenciam a um eixo específico tido como central, representado predominantemente por homens brancos do hemisfério norte. Ao destacar as obras “A negra”, “*Abaporu*” e “Antropofagia”, a expografia enfatizou o discurso de formação do processo modernista antropofágico de Tarsila sem, no entanto, trazer qualquer novidade no modo de expor convencional do “cubo branco”. Talvez essa seja, justamente, uma forma de integrar a obra de Tarsila nos mesmos moldes de apresentação habitual da coleção do museu até aquele momento, e assim conferir-lhe valor similar.

O MASP, por sua vez, também se empenha em oferecer novas perspectivas curatoriais, abordando de modo ainda mais afirmativo temáticas que se contrapõe às práticas de opressão social, que impactaram a forma majoritária com que a arte se apresentou em tantos museus por muitas décadas. Mostras de caráter feminista ou vinculadas à expressão “popular” têm, ainda, procurado trazer à tona contextos de produção das obras que extrapolam o âmbito específico da história da arte. Essas preocupações permeiam a nova gestão, que intentou descobrir algo particular e único na Tarsila, rompendo, como abordam os diversos autores convidados a participar do catálogo, com o entendimento frequente que associa a artista à vanguarda modernista parisiense. Ao organizar a apresentação dos núcleos de obras a partir de temáticas diversas, a instituição promove certos diálogos que o MoMA procurou evitar. Sem negligenciar os aspectos de formação da artista, os curadores do museu paulistano enfatizaram articularam temas e personagens presentes nas pinturas à biografia de Tarsila do Amaral e ao contexto sociopolítico de seu tempo. Nota-se, ainda, a inserção da fase posterior à antropofágica, dos anos 1930 em diante, em que a artista se dedicou à temática do trabalho.

Por fim, visando convocar à reflexão a respeito das diversas formas de se expor a produção de um artista, seguem-se as palavras de Ivan Muñoz-Reed, extraídas do ensaio

“Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial” (2019): “Os curadores, que se tornaram figuras centrais na produção cultural dentro do cânone da arte têm o poder de decidir quais histórias serão contadas e de que maneira.” (MUÑIZ-REED, 2019, p. 6).

4. REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010.

AMARAL, T. O estado actual das artes na Europa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 9.056, p. 2, 25 de dezembro de 1923.

ANELLI, R. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. **Vitruvius**, São Paulo, n. 112.01, setembro de 2009.

BARDI, L. Explicações sobre o Museu de Arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 29.138, p. 28, 5 de abril de 1970.

D’ALESSANDRO, Stephanie. PÉREZ-ORAMAS, Luis. **Tarsila do Amaral**: Inventing Modern Art in Brazil. Nova York: Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago, 2018. Exhibition Guide, 2018, Museum of Modern Art & Art Institute of Chicago.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: UBU Editora, 2017.

MUÑIZ-REED, I. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. **MASP-Afterall**, São Paulo, n. 6, 2019.

PEDROSA, Adriano *et al.* **Tarsila Popular**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Catálogo de Exposição, 2019, Museu de Arte de São Paulo.

ROFFINO, S. Why MoMA’s Exhibition of Towering Brazilian Modernist Tarsila do Amaral Misses the Mark. **ArtNet**, Nova York, 1º de março de 2018.

STANISZEWSKY, Mary-Anne. **The Power of Display**: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Massachusetts: The MIT Press, 1998.

TEMKIN, A. HAUPTMAN, J. Gallery 501: 19th-Century Innovators. **MoMA**. Nova York, 22 de novembro de 2019.

Contatos: mirella.corrocher@mackenzista.com.br e ana.pontes@mackenzie.br