



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## TARSILA DO AMARAL

2009

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



**T**arsila do Amaral (Capivari, 1886-São Paulo, 1973), la "caipirinha vestida por Poiré" (Oswald de Andrade), es una de las máximas figuras de las vanguardias latinoamericanas y el emblema del modernismo brasileño. Exótica, sofisticada y cosmopolita, durante dos intensas estancias en París cumplió con lo que llamó su "servicio militar" en el cubismo y se alimentó de las corrientes de la vanguardia europea como una civilizada antropófaga. De vuelta a su país, la digestión de aquel banquete y el reencuentro con los colores y las formas de su infancia en las tierras del interior del Brasil darían lugar, en torno a 1920, a la época más deslumbrante de su pintura, tan "estructuralmente" brasileña (Haroldo de Campos) que hoy tendemos a imaginar el Brasil en función de la obra de Tarsila.

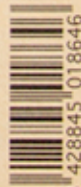
Este libro se acerca a la artista desde el pasado remoto de su tierra, acompañándola con las obras y los escritos de sus contemporáneos y con los ensayos de algunos de los más profundos conocedores de una pintura que refleja y abraza, quizá como ninguna otra, la cultura del Brasil moderno desde su despertar a las vanguardias hasta los tropicalismos de los años 60 del pasado siglo.

Con textos de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos, entre otros, y ensayos de Aracy A. Amaral, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz y Regina Teixeira de Barros.



Fundación Juan March

[www.march.es](http://www.march.es)



8 428845 018646

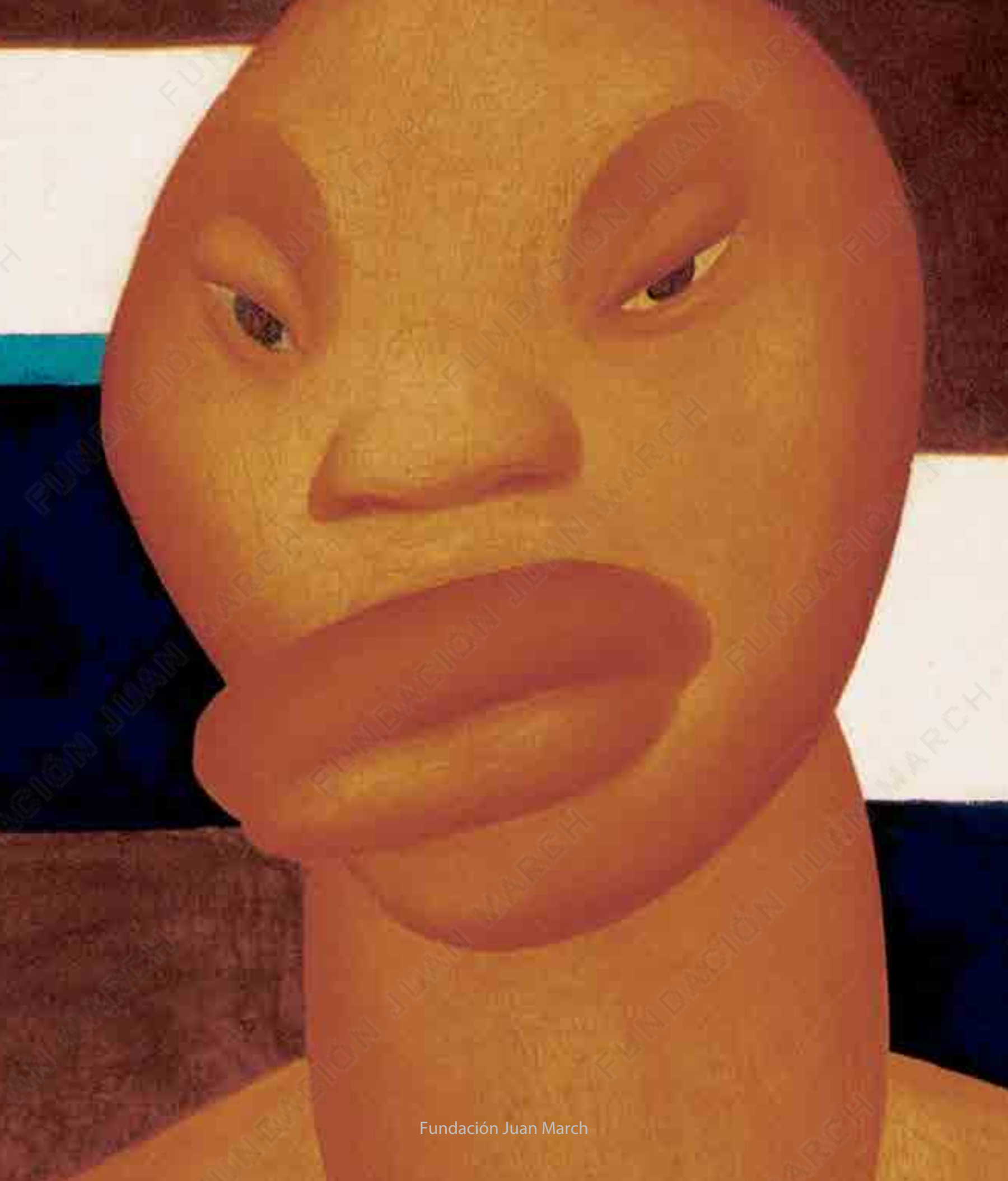
tar S ila

**DO AMARAL**



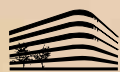








**T A R  
S I L  
A d o  
A M A  
R A L**



Fundación Juan March

**2009**



Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición  
**TARSILA DO AMARAL**

Fundación Juan March, Madrid  
Del 6 de febrero al 3 de mayo de 2009

tar  
S  
ila

**DO AMARAL**

# AGRADECIMIENTOS

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las instituciones y a las personas que han accedido a los préstamos de las obras que han hecho posible esta exposición, así como a aquellos que con sus gestiones los han facilitado: a la Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo; José Mindlin y Cristina Antunes; al Centro Cultural São Paulo: Martín Grossmann, Isis Baldini Elias, Ana Roberta Alcântara, Vera M. Porto de Toledo Piza y Roseli Borelli Carvalho; a la Fundação Cultural Ema Gordon Klabin: Celso Lafer y Paulo de Freitas Costa; a la Fundação José e Paulina Nemirovsky: Maria Alice Milliet y Soraya Bataglia; al Governo do Estado de São Paulo: João Sayad; Ana Cristina Carvalho y Alessandra Godano Chidiquimo (Palácios do Governo); al Instituto de Estudos Brasileiros USP: Ana Lucia Duarte Lanna y Bianca Dettino; al Instituto Moreira Salles: Flávio Pinheiro, Sergio Burgi, Odette Vieira y Samuel Titan; al Museu de Arte Contemporânea USP: Lisbeth Rebollo Gonçalves, Helouise Costa, Paulo Roberto A Barbosa y Ana Maria Hoffmann; al Museu de Arte Brasileira-FAAP, São Paulo: Maria Izabel Branco Ribeiro y Laura Rodríguez; al Museu de Arte Moderna da Bahia: Solange Farkas, Carolina Câmara, Aline Jabar, Joana Flores, Stella Carozzo y Sandra Regina Jesus; al Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro: Gilberto Chateaubriand, Reynaldo Roels Jr. y Claudia Calaça; al Museu de Arte Moderna de São Paulo: Felipe Chaimovich, Andrés I. M. Hernández y Ana Paula Montes; al Museu Nacional de Bellas Artes, Río de Janeiro: Mônica F. Braunschweiger Xexéo, Pedro Martins C. Xexéo, Laura Abreu y Jane Ritter; a los Museus Castro Maya: Vera de Alencar y Glaucia Abreu; a la Pinacoteca do Estado de São Paulo: Marcelo Mattos Araujo, Regina Teixeira de Barros, Maria Luiza Moraes y Natasha Barzagli Ceenen; al MNCARS, Madrid: Manuel Borja-Villel, Soledad de Pablo, Victoria Fernández-Layos y Carmen Sánchez García; al Museo de América, Madrid: Paz Cabello Carro, Concepción García Sáiz, Ana Verde y Ana Castaño Lloris; al Museo de Antropología, Madrid: Pilar Romero de Tejada y Picatos-te, Javier Rodrigo del Blanco e Isabel Ortega Fernández; al Museo Thyssen Bornemisza, Madrid: Carmen Thyssen Bornemisza, Guillermo Solana, Sara Martínez-Sarandeses, Carolina García Carmueja y Purificación Ripio; a la Biblioteca Nacional, Madrid: Carmen Litér Mayayo, María Luisa Cuenca, Sergio Martínez, Amalia Jiménez, Antonio Sánchez Rodríguez, Pilar Pérez Sacristán y Jesús Rodríguez Izquierdo; a la Biblioteca Valenciana, Valencia: Francisca Cerdá Vara, Nuria Soler y M<sup>a</sup> Angeles Martínez; a la Fundación Ortega y Gasset, Madrid: Enriqueta del Olmo y Ascensión Uña; a The State Hermitage Museum, San Petersburgo: Mikhail B. Piotrovsky, Vladimir Matveev, Anastasia Mikliaeva y Olga Ilmenkova; al Musée de Grenoble: Guy Tosatto, Isabelle Varloteaux y Katia Blanchard; al Centre national des arts plastiques, Fonds national d'art contemporain, Puteaux: Richard Lagrange, Claude Allemand-Cosneau y Benedicte Godin; y al Nationalmuseet, Copenhague: Ulf Johannson Dahllarn, Barbara Berlowicz, Inge Schjellerup y Morten Ryhl-Svendsen.

Deseamos agradecer también el generoso apoyo y la ayuda de Luis Antonio de Almeida Braga; Rosanna Almeida; João Alves de Queiróz Filho; Aracy Amaral; Tarsilinha do Amaral; Helena do Amaral Galvão Bueno; Thales Estanislau do Amaral Sobrinho; Michele Behar; Evelyn Berg Ioschpe; Jones Bergamín; Jean y Geneviève Boghici; Juan Manuel Bonet; Augusto de Bueno Vidigal; Luciana Cavalheiro Fleischner; Joel Coelho de Souza; Flávio y Peter Cohn; Pedro Conde Filho; Fabio Coutinho; Felipe José Crescenti; Reynaldo Dabus Abucham; EAO-Emprendimentos Agropecuários e Obras S/A; Sergio, Hecilda y Marta Fadel; Betty Feffer; Priscila Freire; Luciana Freire Rangel; Anette Hoffmann; Breno Krasilchik; Paulo Kuczynski; Alessandra Labate Rosso (Expomus); Silvia Landa; Fúlvia Leirner; Gerard Loeb; Ana Carmen Longobardi; Roberto Marinho; Leila Martinusso; Simão Mendel Guss; David Ricardo Guss; Marcelo Noschese; Luiz Roberto Ortiz Nascimento; Max Perlingeiro; Beatriz Pimenta Camargo; Sérgio Pizoli; Randolfo Rocha; Dora Rosset; Adriano Samarone; Roberta Saraiva; Jorge Schwartz; Yazaku Soussumi; Antônio Luiz Teixeira de Barros Júnior; y Maura y Ricardo Torre-Simões.

Por último, agradecemos, muy especialmente al equipo de Base7 la coordinación y gestión de los préstamos procedentes de Brasil, específicamente a Maria Eugênia Saturni, Ricardo Ribenboim, Arnaldo Spindel, Sandra Pandeló, Renata Viellas Rôdel y Marta Masiero; a Banca March y a la Corporación Financiera Alba por su generoso apoyo a la exposición en Madrid y a las ediciones española e inglesa del catálogo; al Excmo. Sr. D. José Viegas Filho, Embajador de Brasil en España y a José Luiz Vieira y Joaquim Paiva; a Rafael López de Andújar, Cintya Floriani, Fabiana Brzeski Alves y Cristina Gramacho de la Fundación Cultural Hispano-Brasileña por su colaboración en el programa inaugural de la exposición y su material dicáctico; a José do Nascimento Júnior, Eneida Braga Rocha de Lemos, Márcio Rangel, Flávia Mello, Paulo Brum Ferreira y Erlon José Pascoal del Ministério de Cultura IPHAN; al Instituto y Fundação Escultor Victor Brecheret; a Gênese Andrade y Adriana Astuti; a Luis Manuel Gaspar; a Raúl Antélio; a Lourdes Fernández, María Aranguren y Ana Álvarez de ARCO; y a Moacir dos Anjos, responsable del Programa de Brasil en ARCO'08; a José M<sup>a</sup> Ballesteros (Decograf) y a Marco Estudio Norte, S.L.; a Lourdes Rico y su equipo de restauradoras (Celia Martínez y Victoria de las Heras); y a Karine Korbier; a Anna Lozbenava de Ingosstrakh Insurance Company, Millennium Broker Management Int'l LLC y a Gonzalo Domínguez Barragán de UNIPSA Correduría de Seguros S.A.; a Laura Lozano y Ana Tabuena de SIT Transportes Internacionales, y a Luiz Carlos Santório de Transportes Fink S/A; a Guillermo Nagore por el diseño y maquetación del catálogo. Junto a los miembros del resto de departamentos de la Fundación Juan March, vaya nuestro agradecimiento especial a María Toledo, Aida Capa, Jacqueline de la Fuente, Daniela Heinze, Deborah L. Roldán, María Zozaya, Belén Lugo, José Enrique Moreno y Jordi Sanguino.



## TABLA DE PRESTADORES

INSTITUCIONES			
País	Ciudad	Institución	Número de catálogo
BRASIL	Río de Janeiro, RJ	Colección Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna	26, 93
	Río de Janeiro, RJ	Museu da Chácara do Céu, Museus Castro Maya	154, 155, 156
	Río de Janeiro, RJ	Museu Nacional de Belas Artes	2
	Río de Janeiro, RJ	Instituto Moreira Salles	165, 166, 167, 168
	Salvador de Bahía, BA	Museu de Arte Moderna da Bahia	24
	São Paulo, SP	Secretaria Municipal de Cultura Centro Cultural São Paulo	39, 40, 45, 47, 68, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 99, 101
	São Paulo, SP	Fundação Cultural Ema Gordon Klabin	178, 179
	São Paulo, SP	Fundação José e Paulina Nemirovsky	22, 29, 96, 152, 177
	São Paulo, SP	Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo	13, 38, 41, 46, 58, 73, 83, 85, 92, 94, 95, 104, 108, 113, 114, 119, 170, 171
	São Paulo, SP	Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado	23
	São Paulo, SP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	5, 27, 57, 169
	São Paulo, SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo	182
	São Paulo, SP	Palácios do Governo do Estado de São Paulo	1, 6, 18, 31, 34
	São Paulo, SP	Pinacoteca do Estado de São Paulo	9, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
	São Paulo, SP	Biblioteca José e Guita Mindlin	116, 117, 121, 123, 127
DINAMARCA	Copenhague	Nationalmuseet	146, 147
ESPAÑA	Madrid	Biblioteca Nacional	150, 151
	Madrid	Fundación Juan March	118
	Madrid	Fundación Ortega y Gasset	124
	Madrid	Museo de América	140, 149, 153, 157
	Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	16, 90, 181
	Madrid	Museo Nacional de Antropología	141, 142, 143, 144, 145, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164
	Madrid	Museo Thyssen-Bornemisza	148
Valencia	Biblioteca Valenciana	120, 122	
FRANCIA	Grenoble	Musée de Grenoble	7
RUSIA	San Petersburgo	The State Hermitage Museum	14
COLECCIONES PARTICULARES			
BRASIL	Belo Horizonte, MG	Colecciones particulares	50, 51
	Belo Horizonte, MG	Randolfo Rocha	55, 71, 89
	Salvador de Bahía, BA	EAO-Emprendimentos Agropecuários e Obras S/A	37
	São Paulo, SP	Tarsilinha do Amaral	97
	São Paulo, SP	Augusto de Bueno Vidigal	53
	São Paulo, SP	Marta y Paulo Kuczynski	102, 172, 180
	São Paulo, SP	Fulvia Leirner	52, 84
	São Paulo, SP	Gérard Loeb	86
	São Paulo, SP	Simão Mendel Guss	19
	São Paulo, SP	Beatriz y Mario Pimenta Camargo	66
	São Paulo, SP	S. Pizoli	70
	São Paulo, SP	Dora Roset	35
	São Paulo, SP	Jorge Schwartz	173
	São Paulo, SP	Maura y Ricardo Simões	56, 61
	São Paulo, SP	Colecciones particulares	10, 11, 15, 33, 36, 42, 43, 48, 54, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 69, 72, 87, 88, 91, 98, 100, 115, 125, 126, 128, 131
	Ribeirão Preto, SP	Anette Hoffmann	49
	Río de Janeiro, RJ	Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural	44, 67, 103, 105, 106, 107, 174, 175, 176
	Río de Janeiro, RJ	Paula y Jones Bergamin	32
	Río de Janeiro, RJ	Geneviève y Jean Boghici	4, 25, 28
	Río de Janeiro, RJ	Hecilda y Sergio Fadel	3, 8, 20, 21
Río de Janeiro, RJ	Roberto Marinho	12	
Río de Janeiro, RJ	Colecciones particulares	17, 30	
ESPAÑA	Madrid	MJM	109, 110, 111, 112, 139

# INDICE

---

**9**

*Tarsila, Brasil, Europa*  
Fundación Juan March

**13**

*Estudio de una obra. Y una biografía*  
Aracy Amaral

\*\*\*

## **1. Manifiestos y testimonios del Brasil de vanguardia**

**19** Oswald de Andrade: *Manifiesto de poesía Pau Brasil* (1924) • **23** Mário de Andrade: *Carta a Tarsila* (15 de noviembre de 1924) • **25** Oswald de Andrade: *Manifiesto antropófago* (1928) • **31** Tarsila do Amaral: *Pintura Pau Brasil y Antropofagia* (1939) • **34** Tarsila do Amaral: *Lasar Segall* (1936) • **37** Blaise Cendrars (1938) • **41** *Todavía la "Semana"* (1943) • **44** Anita Malfatti (1945) • **46** *Confesión general* (1950) • **48** *Recuerdos de París* (1952)

\*\*\*

## **2. Cuatro miradas sobre Tarsila**

**55**

*Tarsila: una pintura estructural*  
Haroldo de Campos

**59**

*Tarsila revisitada*  
Aracy Amaral

**67**

*A "Quest" for Tarsila*  
Juan Manuel Bonet

**93**

*Tarsila y Oswald en la sabia pereza solar*  
Jorge Schwartz

\*\*\*

**105**

## **3. Tarsila do Amaral: obras**

177

#### **4. Historia y contexto: de la selva virgen al Brasil de Tarsila**

\*\*\*

#### **5. Tarsila cronista (1936-1939)**

**203** *Un maestro de la pintura moderna* • **204** *Fernand Léger* • **205** *La escuela de Lhote* • **207** *Rousseau, el otro* • **208** *Cubismo místico* • **209** *Brancusi* • **211** *Delaunay y la Torre Eiffel* • **212** *De Joseph Monier a Le Corbusier* • **213** *El poeta de los jardines* • **215** *De las orillas del Nilo al libro moderno* • **216** *Carnaval* • **217** *Tendencias del arte moderno* • **218** *Florestas*

\*\*\*

#### **6. Tarsila vista por sus contemporáneos**

**223** *Tarsila do Amaral* (1926), António Ferro • **223** *Tarsila* (1927), Mário de Andrade • **224** *Sobre Tarsila* (1940), Manuel Bandeira, Emiliano Di Cavalcanti y Jorge de Lima • **225** *Decorativismo* (1940), Mário de Andrade • **226** *Prosa arbitraria sobre Tarsila* (1940), Ribeiro Couto • **226** *Tarsila* (1940), Sergio Milliet • **226** *La palabra Tarsila* (1940), Carlos Drummond de Andrade • **227** *Tarsila* (1953), Sergio Milliet

\*\*\*

#### **7. Tarsila do Amaral (1886-1973): su vida y su obra**

**235**

CRONOLOGÍA

Regina Teixeira de Barros

**253**

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Regina Teixeira de Barros

**265**

TARSILA DO AMARAL: EXPOSICIONES

**275**

CATÁLOGO DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

**287**

CRÉDITOS

**289**

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH





TARDE 11. A. 24

Fundación Juan March

---

# Tarsila, Brasil, Europa

b

rasil, el inmenso país del sur de América, ha despertado siempre en el resto del mundo un interés del que son muestra el considerable número de traducciones de obras de la gran literatura brasileña a otras lenguas y las más variadas iniciativas y empeños institucionales. En España hemos tenido oportunidades muy recientes de ver la obra de algunos de los más relevantes artistas contemporáneos brasileños. Sin embargo, quizá no sea suficientemente conocida aún la aportación brasileña a los inicios de la modernidad, ni su estrecha vinculación con el París de las vanguardias del siglo XX, ni, en consecuencia, la peculiar genealogía del arte moderno en Brasil. Una muestra de ello es el hecho de que ni en nuestro país ni en el resto de Europa, salvo un par de excepciones, han tenido lugar exposiciones monográficas dedicadas a las principales figuras de la modernidad brasileña.

Tarsila do Amaral (Capivari, 1886-São Paulo, 1973) es una de las máximas figuras de las vanguardias latinoamericanas y el emblema del modernismo brasileño. Exótica, sofisticada y cosmopolita, durante dos intensas estancias en París en compañía de Oswald de Andrade, su marido y la gran figura de la poesía de vanguardia, cumplió con lo que llamó su “servicio militar” en el cubismo y se alimentó de las demás corrientes de la vanguardia europea como una civilizada antropófaga. Esa adjetivación no es excesiva: más tarde, en 1928, Oswald escribiría su *Manifiesto antropófago*, y cabe interpretar el movimiento antropófago iniciado por él en Brasil –el canibalismo como modo de asimilación de lo culturalmente ajeno– como la teorización de la deglución real que el poeta y la pintora hicieron en aquellas estancias parisinas de las corrientes y movimientos de la modernidad europea. De vuelta a su país, la digestión de aquel banquete y su reencuentro con los colores y las formas de su infancia en Minas Gerais, la tierra del interior del

**Tarsila do Amaral, *Auto-retrato I*, 1924. Óleo sobre cartón sobre placa de madera aglomerada. CAT. 6**

Brasil, produciría, en torno a 1920 y hasta los primeros años de la década de los 30, una pintura tan “estructuralmente” brasileña (en expresión del poeta Haroldo de Campos), que hoy tendemos a imaginar el Brasil en función de la obra de Tarsila.

Este libro es el catálogo de la exposición *Tarsila do Amaral* que, concebida y organizada por la Fundación Juan March, permitirá que muchas más personas en nuestro país conozcan de primera mano a la gran dama de la pintura moderna del Brasil.

La exposición, la primera individual de Tarsila do Amaral en España y la segunda en un país europeo, se centra precisamente en aquella época de la vida de Tarsila: sus años veinte, vividos entre São Paulo y París, con un final simbólico en Moscú (a donde Tarsila viaja en 1931 y consecuencia del cual es *Operários*, el cuadro que cierra la muestra, si no contamos con algunas versiones posteriores de obras de los años 20). Exposición y catálogo subrayan las relaciones de Tarsila en la capital francesa, su aprendizaje con pintores como André Lhote, Albert Gleizes o Fernand Léger, su amistad con algunos poetas de vanguardia, especialmente con Blaise Cendrars. Sobre el fondo del nacimiento del “modernismo” brasileño en general, y paulista en particular –con especial incidencia en la decisiva “Semana de Arte Moderna de 1922”–, la muestra narra el modo tan peculiar que tuvo la pintora, una figura central del movimiento antropófago –cuyo símbolo sería su cuadro *Abaporu* (1928), al que aquel mismo año se sumará su *Antropofagia*–, de conciliar lo asimilado en Europa con una mirada al Nuevo Mundo recién redescubierto.

Tanto la exposición como las publicaciones que la acompañan son fruto de más de tres años de intenso y apasionante trabajo. Hemos contado para esa tarea con la colaboración de un amplísimo número de personas e instituciones –sobre todo del Brasil– sin las que este proyecto no hubiera siquiera comenzado a andar, empezando por los numerosos préstamos con que hemos contado, tanto de coleccionistas particulares como de instituciones; a todas

ellas hemos querido rendir el homenaje de nuestro agradecimiento en las páginas precedentes. Pero, además, queremos manifestar ahora nuestra gratitud muy especialmente a Aracy Amaral, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz y Regina Teixeira de Barros, porque su ayuda para este proyecto expositivo y editorial ha sido decisiva.

La biografía intelectual de todos ellos está íntimamente ligada al Brasil y a Tarsila do Amaral. En uno de esos casos –el de Aracy Amaral– la relación con Tarsila fue, además de los lejanos vínculos familiares, de trato personal, hasta la muerte de la artista en 1973. Joven investigadora, Aracy Amaral comenzó a trabajar en estrecho contacto con la artista y pudo disponer de su testimonio, de su correspondencia, de sus papeles y de su amistad, como cuenta en el texto que hemos querido que abriera este catálogo. Además de ser una de las más relevantes historiadoras y críticas de arte del Brasil, y de haber dirigido algunas de las pinacotecas y museos más importantes del país, Aracy Amaral es la gran conocedora de la vida y la obra de Tarsila, y este proyecto, que se ha nutrido beneficiosamente de su consejo en todas sus fases, le debe mucho. Suyo es también uno de los ensayos del catálogo –“Tarsila revisitada”–, centrado en el periodo principal de su creación (1922-1933), periodo que, como hemos dicho, es el núcleo de esta exposición. Quede constancia de nuestro profundo agradecimiento por su ayuda y respaldo.

Como se cuenta en la cronología de la vida de Tarsila do Amaral que ha preparado Regina Teixeira de Barros para este libro, Tarsila, que viajó por Europa y por todo el mundo y pasó dos temporadas decisivas en París, hizo parte de su estudios en España, cuando niña, y pasó fugazmente por nuestro país posteriormente, cuando su carrera de artista ya había comenzado. Esa fugacidad ha sido también, de algún modo, la cifra de la presencia de la artista y de su obra fuera del Brasil. A pesar de que algunas de sus obras forman parte de colecciones públicas europeas (Grenoble, San Petersburgo, Madrid), su obra sólo ha podido verse en algunas de las recientes muestras colectivas de revisión de las vanguardias latinoamericanas celebradas en Europa y América en la última década, o en colectivas como la organizada por la Fundación La Caixa en 1997 (en torno al trío formado por Frida Kahlo, Amelia Peláez y la propia Tarsila) o el IVAM en el año 2000. Pero no había habido, hasta ahora, ninguna exposición individual dedicada a su figura en nuestro país.

Casi lo mismo cabe decir del resto de Europa y los Estados Unidos: fuera de la presencia de la obra de Tarsila en exposiciones epocales como *Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung* (Zúrich, 1992) o *Brazil. Body and Soul* (Nueva York, 2002), o de las dos muestras que se le han dedicado muy recientemente (en París, *Tarsila do Amaral*, en 2005, centrada en su conexión francesa; en Buenos Aires, *Tarsila viajera*, 2008), ningún otro proyecto expositivo fuera del Brasil ha presentado a Tarsila do Amaral en la intensidad del periodo central de su creación (1922-1933).

\*\*\*

Presentar a Tarsila do Amaral en esa intensidad ha sido el objetivo inicial de este proyecto, que pronto comenzó a adquirir,

sin querer perder concentración, contornos más amplios. De la amplitud dan cuenta las 37 pinturas y las 69 obras sobre papel de Tarsila que componen la muestra, más las 25 obras de otros 10 autores y la cincuentena de objetos históricos y documentos de época –fotografías, libros, revistas, catálogos, etc.– reunidos en ella, que la convierten en algo más que en una exposición monográfica al uso. Respecto a su intensidad, la exposición se la debe a Tarsila: salvo tres de ellas, las 106 obras suyas en exposición fueron realizadas en algo más de diez años, entre 1922 y 1933, que fueron, como hemos adelantado, los años fulgurantes de su carrera de artista.

Junto al despliegue de las obras de arte necesarias para la presentación de Tarsila que hemos pretendido en la exposición, esta monografía recoge, con ese mismo espíritu, textos tan fundacionales del Brasil de vanguardia y tan encarnados por la propia Tarsila como el *Manifiesto de la poesía Pau Brasil* (1924) o el *Manifiesto antropófago* (1928), ambos de Oswald de Andrade, además de una selección de fuentes –la mayor parte de las cuales han sido traducidas por vez primera al castellano– tanto sobre Tarsila –textos de António Ferro, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Emiliano Di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet o Carlos Drummond de Andrade– como de Tarsila, quien durante una serie de años se ocupó desde las páginas del *Diário de Sao Paulo* de escribir sobre arte y artistas con una notable capacidad de análisis y su desenvoltura literaria.

Como si todo lo relacionado con el Brasil o fuera ya grande –como su sertão– o tendiera vigorosamente a crecer –como sus florestas–, o a mezclarse con cantidades y cualidades aparentemente heterogéneas, pero de las que se obtiene un reactivo fascinante y de enorme interés, el proyecto comenzó a crecer hasta convertirse en el que ahora es: una exposición monográfica sobre Tarsila do Amaral con una vocación expositiva más amplia que la de una muestra individual. La muestra, en efecto, quiere retratar a Tarsila en un contexto amplio, el que va desde la selva virgen hasta el Brasil de las metrópolis en que ella vivió, el que recoge aspectos de la historia más remota y más reciente de Brasil, el que incluye el viaje de ida, y también el de vuelta, de las vanguardias europeas hacia los ímpetus y el color local del Nuevo Mundo.

Hemos hablado de dimensiones: el descubrimiento de Tarsila y de su aventura pictórica como la mejor metáfora de la fusión de las tradiciones europeas y americanas en el Brasil moderno, se produjo, para los organizadores de esta exposición, en otra muestra: la monumental –si a las exposiciones se las comparara con ciudades o países, a algunas sería obligado compararlas con subcontinentes– *Brasil. De la antropofagia a Brasilia* (IVAM, 2000, presentada en São Paulo meses después), que ofreció en nuestro país el primer fresco completo de la entera cultura moderna del Brasil. En aquél enorme panorama destacaba fuertemente la plácida presencia de las obras de Tarsila, que “pedían” una exposición. Hemos querido invitar al impulsor de aquel proyecto, Juan Manuel Bonet –crítico de arte, comisario y excelente conocedor de las vanguardias históricas y uno de los “embajadores” que tiene Brasil en



España- a comisariar este proyecto expositivo. Junto a su trabajo, al que se debe la orientación y la mayor parte de las decisiones curatoriales, hemos podido contar con la ayuda y la colaboración de Jorge Schwartz, comisario principal de aquella muestra. Queremos agradecer a ambos su saber, su iniciativa y el esfuerzo de un magnífico trabajo en equipo. Del dominio de Tarsila y de su mundo por parte de ambos queda constancia en sus contribuciones al catálogo, que forman, junto al texto de Aracy Amaral y la reedición del texto de Haroldo de Campos -escrito en 1969, y tan breve como cabal-, la columna vertebral narrativa e interpretativa de esta exposición.

Como hemos apuntado, el proyecto expositivo, procurando que no perdiese la intensidad que tiene la obra de su protagonista, ha crecido a lo largo del proceso de trabajo: la exposición, finalmente, también presenta a la artista desde el pasado remoto de su tierra: Tarsila comparece, como puede verse en el capítulo cuarto de este catálogo, precedida por la selva virgen -aquella misma *mata virgem* a la que Mário de Andrade, el gran polígrafo brasileño amigo de la artista, quería hacerla volver desde París-. De esa selva virgen dan testimonio la cerámica marajoara y la selección de plumarias amazónicas. (Bien vistas, éstas vienen a ser una especie de precedentes de nuestras exposiciones itinerantes, sólo que a la escala de un tocado de cabeza en el que se expone la exótica avifauna local. Y cuando se contemplan sus colores sentimos el impulso de pensar que, para los nacidos en aquella latitud, ser *fauve* es una condición natural).

También acompañan a la artista en la exposición -adentrándonos más en el territorio del arte y alejándonos del de la naturaleza-, testimonios cartográficos y pictóricos de los primeros viajeros europeos (los mapas y cartas marinas, las pinturas, verdaderos documentos de las costumbres antropófagas, de Albert Eckhout y el paisajismo de Frans Post); algunas piezas religiosas con los colores caipiras e ingenuos de aquel barroco de las mismas tierras del interior de Brasil que Tarsila visitaría junto a Cendrars y Oswald de Andrade; las acuarelas y litografías de Jean Baptiste Debret y las fotografías de Marc Ferrez -testimonios de la primera Missão artística francesa en el Brasil del siglo XIX- o las fotografías, que se muestran al público por vez primera, de una desconocida expedición española de finales del XIX que viajó por el mismo Brasil en el que veinte años después nacería Tarsila.

Tarsila destaca en esta muestra no sólo como una artista brasileña, sino como una artista que “dice” Brasil. Pero su contexto brasileño, su contexto histórico más inmediato, el de los modernistas brasileños, el de los literatos y pintores del Grupo de los Cinco, el de Oswald de Andrade y Mário de Andrade, el de la famosa Semana de Arte Moderno de 1922, también está representado en la exposición, con las obras Anita Malfatti, Lasar Segall, Vicente do Rego Monteiro, Emiliano di Cavalcanti o Cícero Dias. Contra ese trasfondo moderno destaca su peculiar aventura, iniciada en 1923 con *A Negra*: el aludido periodo de algo más de diez años en el que la digestión de lo europeo y lo brasileño se resuelven en su pintura “Pau Brasil”, a la que seguirá, ya en los años 30, su deriva hacia las preocupaciones sociales y políticas en la pintura y en la vida.

Con Tarsila se llega casi hasta nuestros días: los tropicalistas brasileños de los años 60 reivindicaron de nuevo aquella tradición audaz que surge de Oswald y de Tarsila: la antropofagia como modelo de asimilación y metabolización de lo otro. Y esa actualidad de algunos de los asuntos y las inspiraciones de Tarsila no es extraña: hasta anteaer, apenas si ha habido más temas en el debate cultural contemporáneo que los del etnocentrismo, el relativismo cultural y el multiculturalismo, la conmensurabilidad o la incommensurabilidad entre las culturas y las complejidades de la identidad y la diferencia; la Bial de São Paulo de 1998, por ejemplo, tomó como tema uno tan “tarsiliano” como la antropofagia y las “historias de canibalismo”. También para la historia del arte, una ciencia eminentemente comparatista, es Tarsila, la pintora entre el nuevo y el viejo mundo, un caso de excepcional interés.

En suma: tanto en la exposición como en estas páginas, lo que Haroldo de Campos ha llamado “el papel fundacional” de la pintura del “enigma Tarsila” (la expresión es de Juan Manuel Bonet) es “revisitado” a la luz de su pasado remoto y de su contexto más inmediato, un contexto en el que se ha concedido un lugar destacado a las bodas, “en la sabia pereza solar” -como reza el título del texto de Jorge Schwartz-, de la pintura de Tarsila con la poesía de Oswald de Andrade.

\*\*\*

Tarsila, Brasil, Europa: quizá lo asombroso de Tarsila, de la complejidad que se esconde sutilmente bajo la belleza, en apariencia simple, de su obra, o bajo su mezcla de figuración colorista y exótico surrealismo naif, es una especie de condición de agente doble de la pintura de vanguardia, en un momento en el que ésta se halla entre dos mundos. Si la historia del arte fuera una novela, a Tarsila le cabría probablemente el papel del agente doble al servicio del eje São Paulo-París-São Paulo: por una parte, ella es la criolla educada a la europea, en francés, que aprende -en su tierra- los rudimentos pictóricos de la tradición académica parisina, la vigente en su mundo. Por otra, viaja a París, donde se da un banquete con el anti-academicismo de las vanguardias de los años 20. A su vuelta, “espía” las tierras del interior de su país -tierras de colores pueblerinos, caipiras, tierras de barroco colonial y tradiciones indígenas- con la óptica de su segunda dieta francesa, la de la vanguardia. Y entonces descubre y nos descubre un mundo propio. Tarsila se “comió” las vanguardias europeas, pero probablemente percibiendo que lo que otorgaría visibilidad a su pintura iba a ser acertar con las expectativas de color local y exotismo del público y la crítica europeos. En las obras de su exposición de 1926 en la Galerie Percier de París, Tarsila, que se ha estilizado como exótica, se hace visible con inteligente eficacia, ofreciendo a París lo que París (sin saberlo hasta que apareció) esperaba de una peintre brésilienne en París: cuadros “realmente brasileños” (la expresión es de Tarsila), creaciones resultantes de la asimilación de lo ajeno y del redescubrimiento de lo propio: los testimonios de una obra fascinante a través de la que hoy, al menos en parte, vemos el Brasil.

FUNDACIÓN JUAN MARCH  
Madrid, febrero de 2009







---

# Estudio de una obra. Y una biografía

ARACY AMARAL

E

l escritor Ruy Castro (1948) ha declarado que sólo le interesa escribir biografías de personalidades ya fallecidas, para no sentir interferencias en su trabajo. Este autor ha publicado magníficas biografías, como la de Garrincha, ídolo del fútbol brasileño, la del dramaturgo Nelson Rodrigues y la de la cantante Carmen Miranda. Al escucharlo, entendí cuánta razón había en esa observación. Hace algunos años, sin embargo, no lo habría reconocido.

En realidad, sólo con el paso del tiempo me he ido dando cuenta de que escribir sobre Tarsila, realizando mi investigación en su casa, con la documentación que pude encontrar con su ayuda, fue algo que tuvo sus ventajas, pero que conllevó también dificultades. Fue positivo e inestimable para mi trabajo haber podido disponer, junto con el testimonio de la propia artista, de un material que me habría sido imposible llegar a reunir años después, fragmentadas ya esas fuentes, dispersas tras su muerte. Y viví momentos muy privilegiados. Es imaginable mi emoción de investigadora al encontrar, por ejemplo, una dedicatoria de Brancusi

.....  
**Tarsila do Amaral en la exposición de la Galerie Percier, París, julio 1926. Tarsila do Amaral es retratada posando junto a sus cuadros *Morro da Favela* y *São Paulo*. CAT. 108**

con un pequeño dibujo suyo para la artista; o al contemplar un álbum confeccionado por el escultor rumano con fotos tomadas por él mismo, un regalo para Tarsila y su hija Dulce; al descubrir negativos de fotos del viaje a Minas Gerais, de los que aún no había copias –y que hicimos revelar, identificando así a las personas que aparecían en ellas, los participantes en el viaje–; o al hallar, por casualidad, los originales, mecanografiados en papel carbón, del poema que Blaise Cendrars enviara a Tarsila para el prefacio de su exposición en la Galerie Percier en 1926; o al leer las cartas de amor enviadas por Oswald de Andrade a Tarsila antes y durante su unión (de 1923 a 1929).

Y es que Tarsila lo guardaba todo. Según ella, su padre decía que lo que no tiene importancia hay que guardarlo al menos veinte años. En su caso, guardaba incluso bocetos, estudios y calcos. Ella conservó todo –los documentos de su vida– durante más tiempo aún, lo que para mí supuso una fuente de placeres inéditos: los que producían los sucesivos descubrimientos –cada revelación con su sabor especial–, al sacar de su armario paquetes atados o al abrir cajones que ella me indicaba. Y a veces ni siquiera ella misma recordaba lo que poseía.

Pero todo tiene su contrapartida. La artista no quería o no deseaba que se contase todo. Con diplomacia y tacto, teniendo en cuenta su natural susceptibilidad, fui tratando de

que Tarsila no pudiera sentirse molesta cuando se publicara la investigación. Una de esas cosas que no quería que se supiesen, aun siendo algo de importancia menor, es que escondía su verdadera edad; Tarsila aducía que “un artista no tiene edad”, como le decía su primer maestro, el académico Pedro Alexandrino. Durante mi investigación, al visitar el archivo del colegio en el que estudió, en São Paulo, logré descubrir la fecha verdadera, 1886. Sabía que se iba a poner muy triste si veía publicada esa fecha en la cronología que forzosamente yo tenía que hacer sobre su vida y su obra... Al final no hubo lugar a que se molestase, ya que el libro sólo pudo publicarse dos años después de su fallecimiento.

Igualmente, “censuré” los romances que tuvo Tarsila más allá de las relaciones que se le conocían, y lo hice como un gesto de solidaridad con ella, que en relación a este asunto siempre quiso mantener una discreción total. Yo la admiraba por eso: Tarsila, como mujer, en todo momento consiguió hacer aquello que deseaba, aunque buscando siempre guardar las apariencias, por respeto a una familia que la adoraba. Lo hacía, por ejemplo, de cara a sus padres, disfrazando las cartas de amor intercambiadas con Oswald de Andrade antes de su unión formal, en 1926, con “códigos” de nombres inventados para ella y para Oswald. Además de eso, estaban los motes que intercambiaron en las cartas personales a lo largo de su matrimonio, motes que todos usaban: Trolyr era Tarsila, Volur era Oswald, Dolur era Dulce, Noner era Nonê, hijo de Oswald, Angelir era la pintora Angelina Agostini, amiga de Tarsila en París.

Un punto que representó para mí un motivo de suma inquietud al acometer la fase de redacción final de mi libro *Tarsila: sua obra e seu tempo* (Edusp, São Paulo, 1975) –y que de verdad me llevó a minimizar entonces los datos y la investigación relativa a ese capítulo de mi trabajo–, fue el de sus relaciones con el psiquiatra y crítico de arte comunista Osório César, con quien Tarsila viajó a la Unión Soviética en 1931. Evidentemente, había razones para inquietarse, pues cuando efectué aquella investigación vivíamos en pleno régimen militar, y Tarsila, en 1932, durante la revolución contra Getúlio Vargas en São Paulo, había sido arrestada –aunque por poco tiempo–, y siempre guardó un amargo recuerdo de aquel periodo.

Lo que para ella era una preocupación, constituía para mí un verdadero tormento, pues me presionaba para que no escribiera sobre aquella relación, cosa que, como biógrafa y estudiosa de su obra, atenta al rigor de mi trabajo, me resultaba imposible. Incluso llegué, en los últimos meses de su vida –yo ya estaba trabajando en la exposición retrospectiva de Alfredo Volpi e investigando la influencia hispánica en la

arquitectura colonial de São Paulo–, a reducir la frecuencia de mis visitas, para no sufrir más los insistentes ruegos de Tarsila de que omitiera lo ocurrido en aquellos años. El caso es que, ya fuera a causa de su preocupación, o del momento que vivíamos en el país, acabé minimizando esa experiencia suya en el enfoque de mi investigación.

Hoy estoy segura de que podría haber explorado mucho más aquel periodo, algo que he tenido oportunidad de hacer recientemente, en el año 2008, con motivo de una conferencia sobre este tema pronunciada en la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Al fin y al cabo, su vivencia de izquierda fue mucho más rica que lo que ella había dado a entender, lo que contribuye a que se comprenda mejor la fase “social” de su pintura a inicios de los años 30, y demuestra, además, que Tarsila fue una mujer que supo acompañar las inquietudes del ambiente intelectual de su tiempo.

Por lo demás, Tarsila fue siempre amiga, compañera en la alegría de mis descubrimientos ante el material que íbamos abriendo y “descubriendo” en su misterioso armario. Me alegré enormemente al encontrar las cartas de amor de Oswald de Andrade –denostado por la familia de ella como alguien que se había aprovechado de los bienes familiares–; Tarsila, por su parte, siempre generosa hacia él, repetía: “¡Era tan divertido!”. De los hombres con quienes le cupo vivir –su primer marido, André Teixeira Pinto, Oswald de Andrade, Osório César y Luís Martins–, tal vez fuera Oswald quien le dejó más alegrías, que ella recordaba encantada en sus últimos años.

Y es que Tarsila poseía ese rasgo: como fue una mujer muy avanzada para su tiempo y vivió con plenitud cada etapa de su existencia, tuvo una vejez tranquila y feliz (a pesar de las pérdidas prematuras de su hija Dulce y de su nieta Beatriz, que le causaron hondo sufrimiento). Aunque durante sus últimos años se vio privada de movilidad, recibía a los visitantes con buen humor, encantada de poder charlar y contar cosas de los años vividos.

Siempre me han preguntado cómo se me ocurrió la idea de escribir sobre Tarsila. El recuerdo de mi primer encuentro con la artista es muy remoto. Estudiante de periodismo, interesada por las artes en general, conocía el nombre de Tarsila, por ser de la misma familia, con el mismo apellido, Amaral, pariente en tercer grado de mi padre por vía indirecta, aunque sin que hubieran mantenido contacto alguno; unas primas de mi padre, primas más cercanas a Tarsila, sí tenían ese contacto con ella en la ciudad de Santos, que era donde vivíamos. Un día (acaso tendría yo unos veintiún años), curiosa por conocer personalmente a la pariente famosa, a la artista conocida, la llamé por teléfono, y ella fijó

un día para que fuera a verla a su casa. Tarsila residía entonces en el barrio de Perdizes, en una calle aún sin pavimento, la calle Caiubi, en el número 666. Llegué allí en tranvía, medio acongojada por ir a visitarla sin conocerla. Me recibió amablemente. Tarsila vivía entonces con Luís Martins, escritor y cronista, aunque él no estaba en casa cuando llegué. Charló conmigo, me habló de su trabajo, me enseñó obras de la escuela de París que aún tenía en su casa –recuerdo haber visto entonces la *Tour Eiffel* de Delaunay (¡hoy en el Art Institute, en Chicago!)–, junto a otros trabajos que no recuerdo (pero hoy sé que había obras de Léger y de Brancusi, entre otras, vendidas en la década de los 50 a dos marchantes de París y Bélgica –si estoy en lo cierto, uno de ellos el Monsieur Couturier de la Rue de Seine–). Me acuerdo de que Luís Martins –a quien aún no conocía, y a quien ella me presentó rápidamente– llegó un poco más tarde y subió al segundo piso de la casa. No podía imaginar que, no mucho tiempo después, habría de separarse de Tarsila para casarse con la hija de una prima hermana suya (y prima de mi padre), Ana Maria Amaral Coelho.

No tenía ni idea, en aquella primera visita a Tarsila, de que llegaría a realizar una investigación sobre su obra que me absorbería tanto tiempo (¡y que sería mi tesis de doctorado!). Cuando, a mediados de los años 60, la busqué con ese fin, ella, por supuesto, ya no se acordaba de mí, pero esta vez el contacto tenía un objetivo determinado. En esa ocasión, Pietro Maria Bardi, director del Museu de Arte de São Paulo, manifestó su interés cuando le comuniqué que me proponía investigar la obra de Tarsila. “Si usted hace esa investigación, yo la publico”, me dijo. Como en aquella época Bardi era un hombre poderoso en el medio cultural de São Paulo, está claro que la perspectiva me animó. Sin embargo, poco a poco me alejé de él, por su carácter, y durante el proceso de mi trabajo, que comprendí que iba a ser muy largo, no me preocupé por la publicación.

Enseguida me di cuenta de que, con el abundante material que, junto con la propia Tarsila, estaba recopilando, tenía en mis manos suficiente documentación para un libro sobre los viajes de Blaise Cendrars a Brasil. Este libro (*Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, Editora Martins, 1970) fue la primera publicación científica sobre los contactos de Cendrars con Brasil y, en particular, con la pareja Tarsila-Oswald de Andrade, además de presentar un material gráfico absolutamente inédito hasta entonces. Finalmente, esa investigación, que partía de una documentación recabada inicialmente en casa de Tarsila, acabó publicándose antes

que mi primer libro sobre la artista. Durante ese periodo, entusiasmada con los descubrimientos, iba regularmente, un día por semana, a casa de Tarsila, y los demás días los dedicaba a obtener testimonios entre los modernistas<sup>1</sup> que aún vivían, a la correspondencia con ellos, a la investigación en archivos de periódicos y revistas. Todo me parecía excitante.

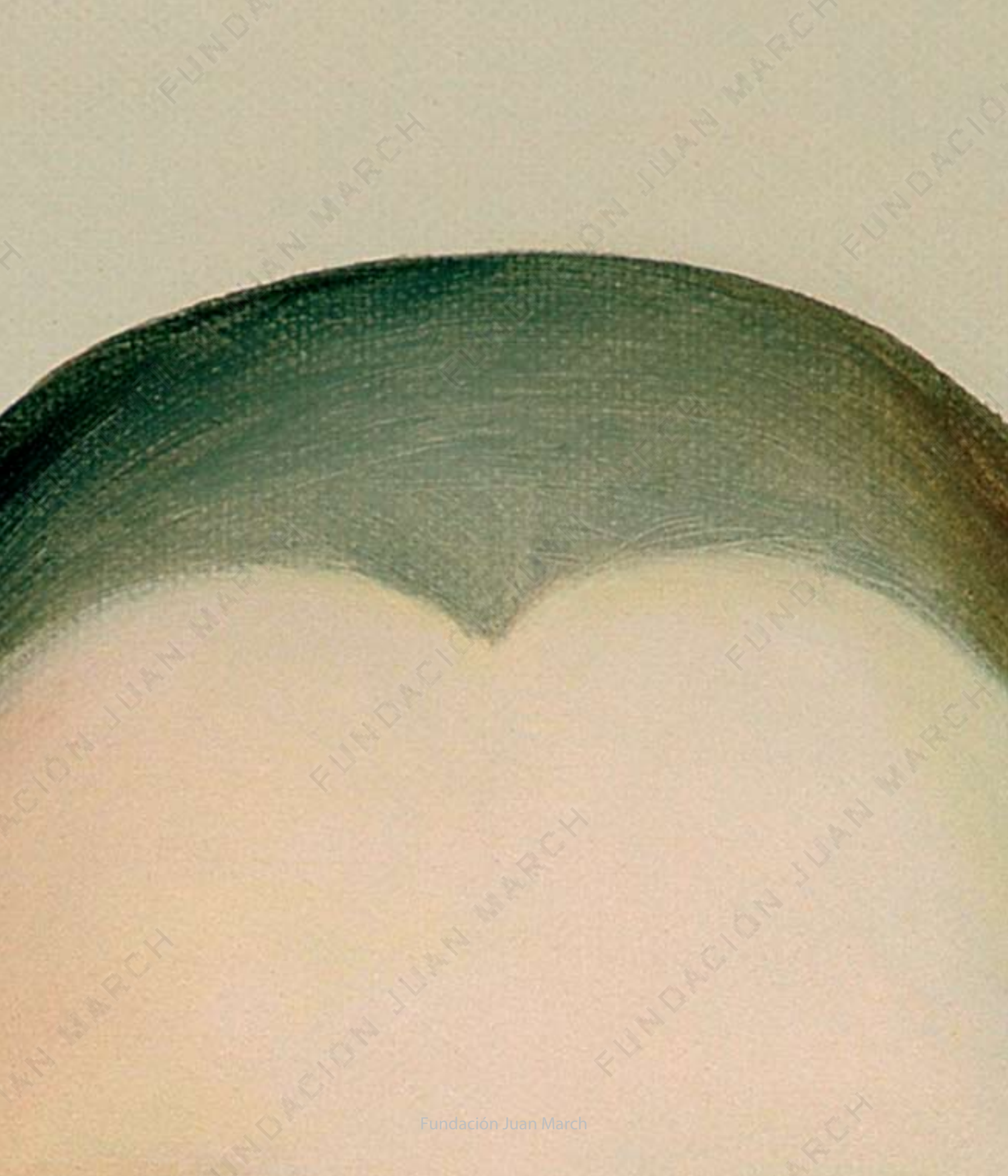
Gracias a mi implicación en la investigación del periodo modernista y al intenso ritmo de los descubrimientos, pronto –y, de nuevo, antes de finalizar el trabajo sobre Tarsila, que parecía interminable–, salió a la luz *Artes Plásticas na Semana de 22* (Editora Perspectiva, finales de los años 70), que fue mi trabajo de Maestría en la Universidad de São Paulo. Aquella investigación reflejó mi compromiso con aquel periodo y, en verdad, marcaría después tanto mi labor al frente de la Pinacoteca do Estado de São Paulo (entre 1975 y 1979) como la de dirección del Museu de Arte Contemporânea de la Universidade de São Paulo (entre 1982 y 1986).

Yo nunca hubiera podido imaginar, cuando aún era muy joven, que mucho tiempo después, al realizar mi investigación, habría de centrar mi atención sobre dos personajes –¡y personalidades, como después llegaría a entender!– que ya conocía de vista: Pagú –la mujer por quien Oswald de Andrade dejaría a Tarsila–, que trabajaba entonces como traductora en el turno de noche en la Agencia France Presse de São Paulo, y con la que me cruzaba al entrar en la oficina (yo hacía lo mismo que ella, pero por las mañanas); y el propio Oswald de Andrade, que me había asustado, en mis tiempos de estudiante, cuando interrumpía enfáticamente a los conferenciantes que disertaban en la Biblioteca Municipal. Cómo imaginar entonces lo que sabría después: ¡que era el mismo revolucionario modernista el autor de tantas cartas deliciosas a Tarsila durante la década de los 20!

En fin, éstas son historias dentro de historias; historias dentro del largo capítulo de mis estudios del Modernismo brasileño, en los que he intentando siempre suscitar nuevas interpretaciones, estudios que se han desdoblado en nuevos enfoques; como ahora, en esta nueva posibilidad de llegar, gracias a la dinámica intelectual de la Fundación Juan March y al público español: ¡a excepcionales personas que se vuelven, curiosas, hacia el otro lado del Atlántico! ¡Vale!

<sup>1</sup> El término *Modernismo*, en el contexto de la cultura, el arte y la literatura brasileños, es deudor de la expresión anglosajona y, por tanto, equivale al de “vanguardias”. [N. del T.]





---

# 1

## MANIFIESTOS Y TESTIMONIOS DEL BRASIL DE VANGUARDIA

---



**Oswald de Andrade**  
(São Paulo, 1890-1954)  
*Pau Brasil*, 1925. Cubierta e ilustraciones  
de Tarsila do Amaral  
CAT. 119



---

# OSWALD DE ANDRADE

## *Manifiesto de la poesía Pau Brasil*

### (1924)

**L**A POESÍA existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela<sup>1</sup>, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos.

El Carnaval en Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau Brasil<sup>2</sup>. Wagner se hunde ante las comparsas de Botafogo<sup>3</sup>.

Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El *vatapá*<sup>4</sup>, el oro, la danza.

Toda la historia “bandeirante”<sup>5</sup> y la historia comercial del Brasil. El lado doctor, el lado citas, el lado autores conocidos. Conmover. Rui Barbosa: un sombrero de copa en Senegambia. Todo revirtiendo en riqueza. La riqueza de los bailes y de las frases hechas. Negras de *hockey*. Odaliscas en Catumbí<sup>6</sup>. Hablar difícil.

El lado doctor. Fatalidad del primer aporte blanco desembarcado que dominó políticamente las selvas salvajes. El bachiller.

- 
1. Favelas: chabolas. Conjuntos de casuchas mal construidas, sin recursos higiénicos. Se forman normalmente en los “morros” (cerros) de Río de Janeiro.
  2. Pau brasil: árbol usado como primer producto de exportación de la época colonial del Brasil, cuyo pigmento se usaba para teñidos.
  3. Grupo de carnaval, en un barrio de Río de Janeiro, denominado Botafogo.
  4. Comida típica a base de pescado.
  5. Nombre dado en Brasil a aquellos que descubrían minas, exploraban territorios, etc., constituyendo la avanzada de la conquista. Se caracterizaban también por la crueldad de sus métodos.
  6. Catumbí: nombre de un barrio de Río de Janeiro.

No podemos dejar de ser doctos. Doctores. País de dolores anónimos, de doctores anónimos. El imperio fue así.

Eruditamos todo. Olvidamos el gavilán de penacho.

Nunca la exportación de Poesía. La poesía anda oculta en las enredaderas maliciosas de la sabiduría. En las lianas de las *saudades* universitarias.

Pero hubo un estallido en los aprendizajes. Los hombres que sabían de todo se deformaron como gomas infladas. Reventaron.

La vuelta a la especialización. Filósofos haciendo filosofía, críticos, crítica, amas de casa tratando de cocina.

La Poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren.

Había sucedido la inversión de todo, la invasión de todo: el teatro de tesis y la lucha en el escenario entre morales e inmorales. La tesis debe ser decidida en guerra de sociólogos, de hombres de ley, gordos y dorados como el Corpus Juris.

Ágil el teatro, hijo de saltimbanquis. Ágil e ilógico. Ágil la novela nacida de la invención. Ágil la poesía.

La poesía Pau Brasil. Ágil y cándida. Como un niño.

Una sugerencia de Blaise Cendrars: –Tenéis las locomotoras llenas, id, partid. Un negro gira la manivela del desvío rotativo en que estáis. El menor descuido os hará partir en la dirección opuesta a vuestro destino.

Contra el gabinetismo, la práctica culta de la vida. Ingenieros en vez de jurisconsultos, perdidos como chinos en la genealogía de las ideas.

La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.



En la tierra no hay lucha de vocaciones académicas. Hay solamente uniformes. Los futuristas y los otros.

Una única lucha –la lucha por el camino. Dividamos: Poesía de importación. Y la Poesía Pau Brasil, de exportación.



Hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo. Se instituyó el naturalismo. Copiar. Cuadro de carneros que no fuese de pura lana no servía. La interpretación, en el diccionario oral de las Escuelas de Bellas Artes, quería decir reproducir igualito... Vino el pirograbado. Las muchachas de todos los hogares se transformaron en artistas. Apareció la máquina fotográfica. Y con todas las prerrogativas de pelo largo, de la caspa y de la misteriosa genialidad del ojo bizco –el artista fotógrafo.

En la música, el piano invadió las desnudas salitas, de almanaque en la pared. Todas las muchachas se transformaron en pianistas. Surgió el piano de manivela, el piano de patas. La Pleyela<sup>7</sup>. Y la ironía eslava compuso para la Pleyela. Stravinsky.

La estatuaria anduvo hacia atrás. Las procesiones salieron nuevecitas de las fábricas.

Sólo no se inventó una máquina de hacer versos –ya existía el poeta parnasiano.



Ahora, la revolución solamente indicó que el arte regresaba a las élites. Y las élites empezaron desarmándose. Dos fases: 1. la deformación a través del impresionismo, la fragmentación, el caos voluntario. De Cézanne a Mallarmé, Rodin y Debussy, hasta ahora; 2. el lirismo, la presentación en el templo, los materiales, la inocencia constructiva.

El Brasil *profiteur*. El Brasil doctor. Y la coincidencia de la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general. Poesía Pau Brasil.



Como la época es milagrosa, las leyes nacieron de la propia rotación dinámica de los factores destructivos.

La síntesis.

7 Referencia a Pleyel, el pianoforte que lleva el nombre de su inventor, Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831).

El equilibrio.  
El acabado de *carrosserie*.  
La invención.  
La sorpresa.  
Una nueva perspectiva.  
Una nueva escala.



Cualquier esfuerzo natural en este sentido será bueno.  
Poesía Pau Brasil.



El trabajo contra el detalle naturalista –por la *síntesis*; contra la morbidez romántica– por el *equilibrio* geométrico y por el *acabado* técnico; contra la copia, por la *invención* y por la *sorpresa*.

Una nueva perspectiva:

La otra, la de Paolo Ucello, creó el naturalismo de apogeo. Era una ilusión óptica. Los objetos no disminuían. Era una ley de apariencia. Ahora, el momento es de reacción a la apariencia. Reacción a la copia. Sustituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua.



Una nueva escala:

La otra, la de un mundo proporcionado y catalogado con letras en los libros, niños en los regazos. El reclamo produciendo letras más grandes que torres. Y las nuevas formas de la industria, del transporte, de la aviación. Postes. Gasómetros. Raíles. Laboratorios y talleres técnicos. Voces y tics de cables y ondas y fulguraciones. Estrellas familiarizadas con negativos fotográficos. Lo correspondiente a la sorpresa física en arte.



La reacción contra el tema invasor, diferente de la finalidad. La obra de tesis era un arreglo monstruoso. La novela de ideas, una confusión. El cuadro histórico, una aberración. La escultura elocuente, un horror sin sentido.

Nuestra época anuncia la vuelta al *sentido puro*.

Un cuadro son líneas y colores. La estatuaria son volúmenes bajo la luz.



La Poesía de Pau Brasil es un comedor dominguero, con pajaritos cantando en la selva reducida de las jaulas, un sujeto flaco componiendo un vals para flauta y Mariquita leyendo el diario. En el diario ocurre todo el presente.



Ninguna fórmula para la expresión contemporánea del mundo. *Ver con ojos libres*.



✦  
Tenemos la sustentación doble y presente –la floresta y la escuela. La raza crédula y dualista y la geometría, el álgebra y la química después de la mamadera y el té de manzanilla. Una mezcla de “duérmete mi niño que viene el coco” y de ecuaciones.

Una visión que golpee en los cilindros de los molinos, en las turbinas eléctricas, en las centrales productoras, en las cuestiones cambiarias, sin perder de vista el Museo Nacional. Pau Brasil.

✦  
Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar. El rezo. El carnaval. La energía íntima. El *sabiá*<sup>8</sup>. La hospitalidad un poco sensual, amorosa. La añoranza de los *pajés*<sup>9</sup> y los campos de aviación militar. Pau Brasil.

✦  
El trabajo de la generación futurista fue ciclópeo. Ajustar el reloj imperio de la literatura nacional.

Realizada esa etapa, el problema es otro. Ser regional y

---

8 Ave canora del Brasil de canto muy suave.

9 Jefe espiritual de una tribu (guaraní).

puro en su época.

✦  
El estado de inocencia sustituyendo el estado de gracia que puede ser una actitud del espíritu.

✦  
El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica.

✦  
La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. Lo mejor de nuestra tradición lírica. Lo mejor de nuestra manifestación moderna.

✦  
Sólo brasileños de nuestra época. Lo necesario en química, en mecánica, en economía y en balística. Todo digerido. Sin *meeting* cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin antología.

✦  
Bárbaros, crédulos, pintorescos y tiernos. Lectores de diarios. Pau Brasil. La floresta y la escuela. El Museo Nacional. La cocina, el mineral, y la danza. La vegetación. Pau Brasil.

[Texto publicado en el diario carioca  
*Correio da Manhã* de 18 de marzo de 1924, y  
reproducido en la *Revista do Livro*,  
(16 diciembre de 1959). Ofrecemos aquí la  
traducción de May Lorenzo  
Alcalá y María del Carmen Thomas, con revisión  
de Gênese Andrade, y las notas de Benedito  
Nunes, publicada en Jorge  
Schwartz (ed.), *Las vanguardias latinoamericanas*.  
*Textos programáticos y críticos*.  
México D.F.: Ed. FCE, 2002, pp. 167-171.  
Deseamos agradecer la autorización de las  
traductoras y del editor]

1123  
15 de Novembro - Viva a República!

Tarsila, minha querida  
amiga:

(Agora a letra corrente de conversa.)  
Cuidado! fortifiquem-se bem de  
teorias e desculpões e coisas vistas em  
Paris. Quando vocês aqui chegarem,  
temos briga, ~~da~~ certa. Desde já, de-  
safia vocês todos juntos, Tarsila,  
Oswaldo, Sérgio para uma discuss-  
ão formidável. Vocês foram a  
Paris como burgueses. Estão épates,  
e se fizeram futuristas! hi! hi!  
hi! Ohoro de inveja. Mas é ver-  
dade que considero vocês todos  
uns capifros em Paris. Vocês  
se parisiânizaram na epiderme.  
Isso é horrível! Tarsila, Tarsi-  
la, volta para dentro de ti mes-  
ma. Abandona o gris e o  
pluto, em preparativos de críticas,  
mos decrepitos e de estenias

Mário de Andrade  
(São Paulo, 1893-1945)  
Carta de Mário de Andrade a Tarsila  
do Amaral, 1923  
Manuscrito em papel  
CAT. 128

---

# MÁRIO DE ANDRADE

## *Carta a Tarsila*

### (15 de noviembre de 1924)

15 de noviembre - ¡Viva la República!

Tarsila, mi querida amiga:

(Ahora, la letra corriente de la charla:)

¡Cuidado! Fortificaos bien con teorías y excusas y cosas vistas en París. Cuando lleguéis, habrá pendencia, seguro. Ahora mismo os desafío a todos juntos, a Tarsila, a Osvaldo [sic], a Sérgio<sup>1</sup>, a una discusión formidable. Os fuisteis a París como burgueses. Estáis *épatés*. ¡Y os hicisteis futuristas! ¡ji, ji, ji! Lloro de envidia. Pero es verdad que os considero a todos unos *caipiras* en París. Os habéis parisinado la epidermis. ¡Es horrible! ¡Tarsila, Tarsila, vuelve adentro de ti misma. Abandona a Gris y a Lhote, empresarios de criticismos decrepitos y de estesias [sic] decadentes! ¡Abandona París! ¡Tarsila! ¡Tarsila! Ven a la selva virgen, donde no hay arte negro, donde tampoco hay arroyos gentiles. Hay SELVA VIRGEN. He creado el selvavirgismo. Soy selvavirgista<sup>2</sup>. Es eso lo que el mundo, el arte, Brasil y mi queridísima Tarsila necesitan.

Si sois valientes veníos, aceptad mi desafío.

Y qué hermoso será ver en el marco verde del bosque a la hermosa, renaciente figura de Tarsila Amaral. Llegaré silencioso, confiado, y besaré tus manos divinas.

Un abrazo muy afectuoso de Mário.

---

1 Sérgio Millet, entonces en París.

2 "Selvavirgismo" traduce el original portugués "matavirgismo", de "mata" (selva) y "virgem" (virgen). [N. del E.]

[Carta publicada en Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, cit., p. 369]



# Revista de Antropofagia

Direção de ANTONIO DE ALCANTARA MACHADO

Gerencia de RAUL BOPP

ENDEREÇO: 13, RUA BENJAMIN CONSTANT — 3.º PAV. SALA 7 — CAIXA POSTAL N.º 1.269

— SÃO PAULO

## ABRE-ALAS

Nós eramos xifópagos. Quási chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos á perfeição.

Cada qual com o seu tronco mas ligados pelo fígado ( o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direcção. Depois houve uma revolta. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois o estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais.

Aí descobrimos que nunca havíamos sido outra cousa. A geração actual coçou-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, principio de tudo.

Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita sustância. Como qualquer outra escola ou movimento. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só êle fica lambendo os dedos. Pronto para engulir os irmãos.

Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação.

Aqui se processará a mortandade (êsse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo.

No fim sobrará um Hans Staden. Êsse Hans Staden contará aquillo de que escapou e com os dados dêle se fará a arte próxima futura.

E' pois aconselhando as maiores precauções que eu apresento ao gentio da terra e de todas as terras a libérrima REVISTA DE ANTROPOFAGIA.

E arreganho a dentuça.

Gente: pode ir pondo o cauim a ferver.

Antônio de Alcântara Machado.

## MANHÃ

O jardim estava em rosa, ao pé do Sol

E o ventinho de mato que viera do Jaraguá

Deixando por tudo uma presença de agua

Banzava gosado na manhã praceana.

Tudo limpo que nem toada de flauta.

A gente si quizesse beijava o chão sem formiga,

A bocca roçava mesmo na paisagem de cristal.

Um silêncio nortista, muito claro!

As sombras se agarrando no folhedeo das árvores

Talqualmente preguiças pesadas.

O Sol sentava nos bancos, tomando banho-de-luz.

Tinha um sossêgo tão antigo no jardim,

Uma fresca tãe de mão lavada com limão

Era tão marupiara e descansante

Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...

Si eu tivesse a meu lado ali passeando

Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...

Na doçura da manhã quasi acabada

Eu lhes falava cordialmente :-Se abanquem um boeadinho

E havia de contar pra êles os nomes dos nossos peixes

Ou descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitoria, Marajó,

Coisa assim que puzesse um disfarce de festa

No pensamento dessas tempestades de homens.

MARIO DE ANDRADE

## “Ali vem a nossa comida pulando”

(V. Hans Staden - Cap. 28)

---

# OSWALD DE ANDRADE

## *Manifiesto antropófago (1928)*

**S**ÓLO la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupy, or not tupy, that is the question.

Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los Gracos<sup>1</sup>.

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del Hombre. Ley del antropófago.

Estamos cansados de todos los maridos católicos suspicaces, puestos a dramatizar. Freud terminó con el enigma mujer y con otros sustos de la psicología impresa<sup>2</sup>.

Lo que atropellaba la verdad era la ropa, lo impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción contra el hombre vestido. El cine norteamericano informará.

Hijos del sol, madre de los vivientes. Hallados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la *saudade*, por los inmigrados, por los traficados, y por los *touristes*. En el país de la *Cobra Grande*<sup>3</sup>.

---

1 Figura de la severidad moral y de la reverencia debida a la virtud como emblema de una fijación psicológica de la cultura intelectual brasileña. En el texto encontraremos otros emblemas junto a símbolos míticos que se le oponen.

2 Oswald de Andrade denuncia la consagración del tema del adulterio, particularmente en el teatro. Este párrafo se relaciona directamente con el párrafo siguiente, que elogia el desnudamiento del hombre. El enigma de la mujer está condenado a desaparecer, porque ella empieza a desnudarse.

3 Nótese la feminización del Sol, presentado como divinidad maternal. Es Guara-

Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de vegetales viejos. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi de Brasil<sup>4</sup>.



Una conciencia participante, una rítmica religiosa.



Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad pre-lógica<sup>5</sup> para que el señor Levi-Bruhl la estudie.

Queremos la revolución Caraíba<sup>6</sup>. Mayor que la Revolu-

---

cí, "madre de los vivientes". Cobra Grande es la Gran Serpiente, el espíritu de las aguas de la mitología india del Amazonas, que fue objeto del poema antropofágico *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

4 La lengua se libraré de la disciplina gramatical de los puristas que exigen una obediencia servil al léxico y a la sintaxis del idioma, tal como se habla y se escribe en Portugal. A partir de la Semana de Arte Moderno se exige el rechazo del purismo a favor de la actualización de las posibilidades creadoras de la lengua. Este rechazo aparece ya registrado en el *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil*: "La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos".

Oswald de Andrade estableció una analogía entre la falta de disciplina gramatical y la falta, entre nosotros, de una separación neta entre naturaleza y cultura. Por estar tan próximos a la naturaleza, tendríamos necesidad de herborizar (recoger y elaborar colecciones de plantas), como lo hicieron Rousseau y Goethe.

Una vieja anécdota atribuida a un profesor de liceo cuenta que éste, señalando el mapa de nuestro país, les decía a sus alumnos: el mapamundi del Brasil.

5 Levi-Bruhl [sic]. Se trata de Lucien Levy-Bruhl, autor de *Les fonctions mentales dans les sociétés primitives* y de otros libros sobre la mentalidad pre-lógica primitiva.

6 Oswald de Andrade superpone los dos pueblos indios: los *caribes*, que habitaban el norte, y los *tupís*, que habitaban el litoral en el momento en que los portugueses descubrieron el Brasil.



## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Grachos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

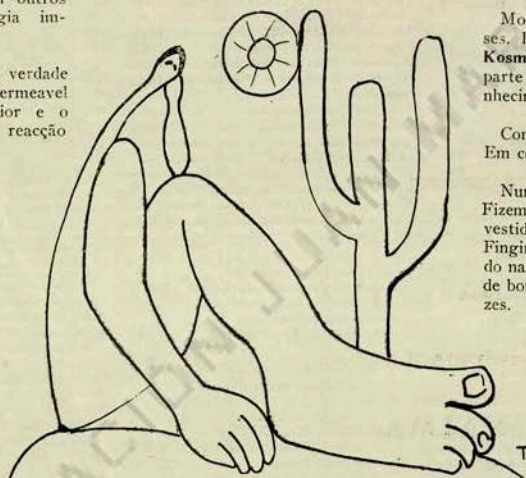
pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos atravez de um direito sonambuló. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.



Desenho de Tarcila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justa codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

ción Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre Declaración de los Derechos del Hombre.

La Edad de Oro anunciada por América. La Edad de Oro. Y todas las girls<sup>7</sup>.

Filiación. El contacto con el Brasil Caraíba. Oú *Villegaignon print terre*<sup>8</sup>. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la revolución surrealista y al bárbaro tecnificado de Keyserling<sup>9</sup>. Caminamos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos que Cristo naciese en Bahía. O en Belém de Pará<sup>10</sup>.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar comisión. El rey analfabeto le había dicho: ponga esto en el papel, pero sin mucha labia. Se hizo el préstamo. Arancelado el azúcar brasileño. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia<sup>11</sup>.

El espíritu rehúsa concebir, el espíritu sin cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de vacuna antropofágica. Para el equilibrio contra las religiones del meridiano<sup>12</sup>. Y las inquisiciones exteriores.

Solamente podemos atender al mundo oracular<sup>13</sup>.

Teníamos la justicia, codificación de la venganza<sup>14</sup>. La

ciencia, codificación de la magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en tótem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cada-verizadas. El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. El olvido de las conquistas interiores.

Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos.

El instinto Caraíba.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación *yo* parte del *Cosmos* al axioma *Cosmos* parte del *yo*. Subsistencia<sup>15</sup>. Conocimiento. Antropofagia.

Contra las élites vegetales<sup>16</sup>. En comunicación con el suelo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el carnaval. El indio vestido de Senador del Imperio. Fingiendo ser Pitt<sup>17</sup>. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses<sup>18</sup>.

Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro.

Catití Catití

Imará Notiá

Notiá Imará

Ipejú<sup>19</sup>.



La magia y la vida. Teníamos la lista y la ubicación de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes *dignarios* [sic]. Y sabíamos trasponer el misterio y la muerte con el auxilio de algunas formas gramaticales.

Pregunté a un hombre qué era el Derecho<sup>20</sup>. Él me res-

es, como se piensa, para nutrirse, como hacían los antiguos Seitas, sino para representar una venganza extrema".

7 A propósito de este pasaje, véase Benedito Nunes, "Antropophagisme et Surréalisme", *Remate de males*, 6 (1986).

8 Oú *Villegaignon [sic] print terre*, en francés en el original. Michel de Montaigne, "Sobre los caníbales", en *Ensayos*, I, cap. XXXI. Durand de Villegaignon o Villegagnon, fundador de la Francia antártica (1555), en la isla de la Bahía de Guanabara (Río de Janeiro); colonia abierta a los protestantes, de común acuerdo con el almirante Colligny y con Calvino.

9 Véase la referencia a Keyserling en *Antropophagisme et Surréalisme*, cit., p. 173.

10 Bahía es el estado de Brasil más influido por la cultura negra de los esclavos importados de África. Belém, capital del estado de Pará, sufrió una gran influencia india.

11 Antonio Vieira (1608-1697) es para Oswald de Andrade la figura emblemática más relevante de la cultura intelectual brasileña. Representa la influencia ennobecedora de la retórica al servicio de la catequización de los indios y de la colonización del país. Andrade se refiere a la propuesta de Vieira, de 1649, de organizar una compañía destinada a explotar el azúcar producido en el estado de Maranhão.

12 Las *religiones del meridiano* son las religiones universales y mesiánicas, por oposición a las regiones locales, tribales, de participación cósmica, que incorporan, según la interpretación de Oswald de Andrade, el fondo religioso primitivo que los negros y los indios debieron reprimir. Este fondo se oculta a veces bajo las formas sincréticas de los cultos afrobrasileños, y a veces se manifiesta en la práctica expandida de ciertas formas de brujería india, como la *pagenlança* (ritual conducido por un brujo, el *pagé*).

13 Llamada a la tradición oral y a la adivinación o a la intuición.

14 La idea de la antropofagia como acto de venganza se encuentra en Jean de Léry, *Viagem ao Brasil*, cap. XIV. Montaigne escribe en texto citado arriba: "No

15 Acto de provocación contra el académico Graça Aranha, autor de *A estética da vida* (1921). Graça Aranha renunció a la Academia Brasileña de Letras en 1924, y se unió a los modernistas. Inauguró la Semana de Arte Moderno con una conferencia titulada *La emoción estética en el arte moderno*. En su libro admite la realidad estética de la vida, que se conoce por medio de la emoción y se hace posible por la integración del hombre en el universo.

16 Estas *élites vegetales* designan al mismo tiempo a los intelectuales que *vegetan*, copiando modelos extranjeros, y a los señores rurales, propietarios de la tierra.

17 La máscara europea, parlamentaria, que ocultaba las estructuras de la servidumbre.

18 Los datos están deliberadamente falseados. José de Alencar (1829-1877) autor de la novedad indianista *O Guarani* (1857), en la que se inspiró Carlos Gomes (1836-1896) para crear la ópera del mismo nombre. Perú, el héroe de *O Guarani*, manifiesta actitudes civilizadas que imitan a los grandes señores portugueses.

19 La traducción aproximada que propone Couto de Magalhães es la siguiente: "¡Luna nueva, oh luna nueva! Sopla sobre mis recuerdos; heme aquí ante ti; que no haya nadie más que yo que pueda ocupar su corazón", Couto de Magalhães, *O selvagem*, São Paulo, 1935, 3ª. ed.

20 Oswald de Andrade ridiculiza la pedantería de los profesores de derecho. Se



pondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathias. Me lo comí.

No hay determinismo solamente donde hay misterio. Pero nosotros, ¿qué tenemos que ver con eso?

Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo no fechado. No rubricado. Sin Napoleón. Sin César.

La fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión [*sic*]. Sólo la maquinaria. Y los transfusores de sangre<sup>21</sup>.

Contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las caravelas.

Contra la verdad de los pueblos misionarios, definida por la sagacidad de un antropófago, el Vizconde de Cairú: -Es la mentira muchas veces repetida<sup>22</sup>.

Pero no fueron los cruzados quienes vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como el Jabuti<sup>23</sup>.

Si Dios es la conciencia del universo increado, Guarací es la madre de los vivientes. Jací es la madre de los vegetales<sup>24</sup>.

No tuvimos especulación. Pero teníamos adivinación. Teníamos Política, que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social planetario<sup>25</sup>.

Las migraciones. La fuga de los estados de tedio. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo.

De William James a Voronoff<sup>26</sup>. La transfiguración del tabú en tótem. Antropofagia.

El *pater familias* y la creación de la Moral de la Cigüeña<sup>27</sup>: Ignorancia real de las cosas + falta de imaginación +

trata quizá de una deformación de la definición kantiana.

21 Este fragmento es semejante a otro del *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil*, que exhortaba a unir la inocencia y la ciencia: "Sólo brasileños de nuestra época. Lo necesario en química, en mecánica, en economía y en balística. Todo digerido".

22 El Vizconde de Cairú (José de Silva Lisboa), economista liberal de principios del siglo XIX, que hizo que el rey João VI, instalado en Brasil desde 1789, aceptara la idea de abrir los puertos brasileños "a todas las naciones amigas de Portugal".

23 *Jabuti*, especie de tortuga. Símbolo, en la mitología india, de la astucia, de la paciencia y de la resistencia física.

24 *Guarací*, el sol y *Jací*, la luna, en la mitología india. Junto con el *Jabuti*, son los símbolos míticos más importantes del *Manifiesto*, en oposición a los *emblemata* ya mencionados.

25 El término "planetario" en el sentido de 'mundial', corriente hoy día, no lo era entonces.

26 Oswald de Andrade asocia el nombre de William James al de Serge Voronoff, conocido por su método de rejuvenecimiento. Podría considerarse a Voronoff como el representante de un pragmatismo biológico al que se inclina el *Manifiesto Antropófago*. Véase su libro *La conquista de la Vida*, publicado en 1928.

27 La *Moral de la Cigüeña* es la moral extendida al acto de procreación, cuya naturaleza sexual se le ocultaba a los niños, atribuyéndolo al ave la función de entregar los bebés a sus padres.

sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Hace falta partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios.

Pero el caraíba no lo necesitaba. Porque tenía a Guarací.



El objetivo creado reacciona como los Ángeles de la Caída. Después Moisés divaga. ¿Qué tenemos que ver con eso?

Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad.

Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de D. Antonio de Mariz<sup>28</sup>.

La alegría es la prueba del nueve.

En el matriarcado de Pindorama<sup>29</sup>.

Contra la Memoria, fuente de la costumbre. La experiencia personal renovada.

Somos concretistas. Las ideas vigilan, reaccionan, que man gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y las otras parálisis. Por los recorridos. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

Contra Goethe, la madre de los Gracos, y la Corte de Don João VI<sup>30</sup>.

La alegría es la prueba del nueve.

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura- ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su Tabú<sup>31</sup>. El amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La finalidad terrenal. No obstante, solamente las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentimiento de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da no es una sublimación del

28 Superposición de tres imágenes: la del indio esculpido en los candelabros de ciertas iglesias barrocas; la de la india Paraguassú, que fue a Francia en el siglo XVI en compañía de su marido, el portugués Diego Álvares Correia, y la del noble señor rural don Antonio de Mariz, padre de Cecí, la mujer de quien Perí se enamora en O *Guarani*. Paraguassú fue bautizada en Saint-Malo. Una versión falsa, divulgada en los manuales escolares, hacía de Catalina de Médicis la madrina de esta india.

29 Más tarde, en su tesis *La crisis de la filosofía mesiánica* (1950), Oswald de Andrade llena este horizonte de una utopía maternal con la idea de Matriarcado, como polo de un ciclo de cultura antropofágica a la cual volverá nuestra civilización. Esta idea del matriarcado tiene su origen en Bachoffen, de quien la toma Engels. Oswald de Andrade, a su vez, la deriva de Engels, quien, en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* habla de la monogamia como "progreso histórico" y también como primer ejemplo de la opresión de clase relacionada con la división del trabajo.

30 Goethe sería el emblema de un equilibrio intelectual que se rechaza. La corte del rey João VI es el arquetipo de la dominación extranjera.

31 La antropofagia comparte con el surrealismo este aspecto *antiateísta*. Nótese la relación que se esboza aquí entre las deformaciones del amor y del capitalismo. El amor es fundamentalmente carnal. Este párrafo nos señala el proceso de transformaciones de la libido.

instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, se torna electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo –la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella contra lo que estamos actuando. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando las once mil vírgenes del cielo, en la tierra de Iracema<sup>32</sup> –el patriarca João Ramalho fundador de São Paulo<sup>33</sup>.

Nuestra independencia todavía no fue proclamada. Frase típica de D. João VI: –¡Hijo mío, pon esa corona sobre tu

32 El padre de José Anchieta, compañero del padre Manuel de Nóbrega, que fue el jefe de la primera misión de la Compañía de Jesús en el Brasil. *Iracema* (1865): novela indianista de José de Alencar.

33 João Ramalho, náufrago portugués que llegó en 1530 a la isla de São Vicente (São Paulo), antes de la llegada de Martim Affonso de Sousa. Véase, de Saint Hilaire, *São Paulo nos tempos coloniais*. João Ramalho se casó con Bartira, la hija del cacique indio Tibiriçá.

cabeza antes de que cualquier aventurero lo haga!<sup>34</sup> Expulsamos a la dinastía. Es necesario expulsar al espíritu bragantino, las ordenaciones y el rapé de Maria da Fonte<sup>35</sup>.

Contra la realidad social, vestida y opresora, inventariada por Freud –La realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama<sup>36</sup>.

OSWALD DE ANDRADE

*En Piratininga*<sup>37</sup>.

*Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha.*

34 Esta frase forma parte del repertorio de la historia del Brasil. João VI la dirige a su hijo, que proclama la independencia del Brasil y que reina con el nombre de don Pedro I hasta 1831.

35 Una diatriba contra la casa de Bragança, y contra las leyes y las costumbres portuguesas. Maria da Fonte: la virago de Lanhoso en Portugal, posible causante de la insurrección popular en 1846.

36 *Pindorama*: nombre de la tierra del Brasil en *nheengatú* (la lengua de los indios).

37 Nombre, en la lengua de los *guayanases*, de la planicie donde surgió São Paulo en 1554, alrededor de un colegio fundado por los jesuitas.

[Publicado en la *Revista de Antropofagia*, n° 1 (mayo de 1928).

Ofrecemos aquí la traducción de May Lorenzo Alcalá y María del Carmen Thomas, con revisión de Gênese Andrade y las notas de Benedito Nunes, publicada en Jorge Schwartz (ed.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D.F.: Ed. FCE, 2002, pp. 171-180.

Esta versión ayuda a la dificultad de lectura del manifiesto, incorporando las aludidas anotaciones de Benedito Nunes publicadas originariamente en francés en:

Moura Sobral (comp.), *Surréalisme périphérique*, 1984, pp. 159-179.

Deseamos agradecer la autorización de las traductoras y del editor]



**Tarsila do Amaral**  
*Abaporu*, 1928.  
Óleo sobre lienzo, 85 x 73 cm,  
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires  
Fundación Costantini, Buenos Aires.



---

# TARSILA DO AMARAL

## *Pintura Pau-Brasil y Antropofagia (1936)*

**C**on motivo de la visita de Blaise Cendrars a nuestra tierra, en 1924, sin premeditación, sin deseo de crear escuela, hice la pintura que han llamado Pau-Brasil.

Impregnada de cubismo, teórica y prácticamente; vislumbrando solo a Léger, Gleizes, Lhote, mis maestros en París; recién llegada de Europa, y tras diversas entrevistas a varios periódicos brasileños sobre el movimiento cubista, sentí un deslumbramiento ante las decoraciones populares de las viviendas de São João-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro-Preto y otras pequeñas ciudades de Minas, llenas de poesía popular. Retorno a la tradición, a la simplicidad.

Íbamos en grupo, para descubrir Brasil, con doña Olívia Guedes Penteado a la cabeza, con su sensibilidad, su encanto, su prestigio social, su apoyo a los artistas modernos. Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, entonces un niño, y yo.

Las decoraciones murales de un modesto pasillo de hotel; el techo de las salas, hecho de bambúes de colores y trenzados; las pinturas de las iglesias, simples y conmovedoras, realizadas con amor y devoción por artistas anónimos; el *Aleijadinho*, con sus estatuas y con las líneas geniales de su arquitectura religiosa: en todo había un motivo para nuestras exclamaciones admirativas. Encontré en Minas los colores que me encantaban cuando era una niña. Después,

me enseñaron que eran feos y *caipiras*. Seguí el runrún del gusto refinado... Pero después me vengué de la opresión, trasladándolos a mis lienzos: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en gradaciones más o menos fuertes, según la mezcla del blanco. Pintura limpia, sobre todo, sin miedo a cánones convencionales. Libertad y sinceridad, una cierta estilización que la adaptaba a la época moderna. Contornos nítidos que daban la impresión perfecta de la distancia que separa a un objeto de otro. De ahí el éxito que obtuvo en la Galerie Percier, calle La Boétie, en París, cuando, en 1926, presenté mi primera exposición. Pasé por un examen previo. El Señor Level, director de la galería, a pesar de la presentación de Cendrars, no podía comprometerse con una nueva expositora desconocida. Pretextó que no había hueco. Visitaría, con todo, mi estudio, para ver mis trabajos. Cuando le mostré el *Morro da Favela*, negros, negritos, bichos, ropa secándose al sol, entre colores tropicales, cuadro que hoy pertenece a Francisco da Silva Teles, me preguntó: “¿Cuándo quiere exponer?” Había aprobado. Figuraría en la calle del arte vanguardista de París. Exulté. La crítica parisina, espontánea, sin que yo gastara un franco en anuncios (contra lo que dicen algunos colegas poco benevolentes), me resultó favorable. En la presentación, la coleccionista Madame Tachard adquirió *Adoration*, aquel negro de gruesos labios y manos colocadas ante la imagen de lo Divino, rodeada de flores, azul, rosa, blanco, con marco de Pierre Legrain. La palomita de cera de color, comprada aquí en una pequeña ciudad de provincias y que

Cendrars me había regalado, me sirvió de modelo. Los ángeles rústicos, con sus alas de varios colores como banderas devocionales, que hoy pertenecen a Júlio Prestes, contaron también con aficionados entre los críticos.

Maurice Raynal decía: “Con las primicias de una renovación artística, la Señora Tarsila se trae de Brasil los primeros síntomas de la decadencia, en esa gran nación, de las influencias internacionales que hasta ahora han desdibujado su personalidad. Aquí hay escenas autóctonas o de imaginación puramente brasileña, paisajes de los alrededores de São Paulo, familias de negros, niños en el santuario y esos ángeles de un misticismo completamente animal”. Etc.

André Warnod comentaba: “Azul, verde, rosa, todo crudo, hermosos colores, como las fiestas de Nochevieja y las imágenes de primeras comuniones. Agradable a la vista, lleno de contento exuberante, de alegría radiante, de felicidad sonriente”. Etc.

Los conocidos críticos de arte Christian Zervos, Maximilien Gauthier, Louis Mauxcelles, Serge Romoff, G. de Pawlovski y Raymond Cogniat hablaron con simpatía de la pintura Pau-Brasil, así como Antônio Ferro, Mário de Andrade, Aseis Chateaubriand, Pinto Salgado, Antônio de Alcântara Machado, Menotti del Picchia, Manoel Bandeira, Álvaro Moreira, Renato Almeida, Paulo Silveira, Luís Aníbal Falcão, Ascenso Ferreira y otros. Hubo también, naturalmente, adversarios.

Cendrars me mandaba en París cartas entusiastas: “Vive votre belle peinture!” y Paulo Prado lo dijo todo al afirmar que sentía un pedazo de nuestra tierra, al vislumbrar a lo lejos, en el escaparate de la Galerie Percier, un lienzo mío bien Pau-Brasil.

Las críticas que he transcrito tienen un fin: aclarar o confirmar con documentos que ese movimiento tuvo repercusión en la pintura brasileña, así como en literatura lo tuvo la poesía Pau-Brasil de Oswald de Andrade.



El movimiento antropofágico de 1928 tuvo origen en un lienzo mío titulado *Abaporu*, antropófago: una figura solitaria, monstruosa, con pies inmensos, sentada sobre una llanura verde, con un brazo doblado reposando sobre la rodilla y la mano sosteniendo el peso-pluma de su minúscula cabecita. Enfrente, un cactus estalla en una flor absurda. Esa tela fue esbozada el 11 de enero de 1928. Oswald de Andrade y Raul Bopp –el creador del famoso poema “Cobra Norato”–, ambos conmocionados ante el *Abaporú*, lo contemplaron durante un largo rato. Imaginativos, sintieron que de ahí

podría surgir un gran movimiento intelectual.

Ahora, un paréntesis: algunos años después, Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista que emanaba belleza y sensibilidad, decía que mis lienzos antropofágicos se parecían a sus sueños. Sólo entonces comprendí que yo misma había plasmado imágenes subconscientes, sugeridas por historias que había oído de niña: la casa embrujada, la voz que gritaba desde lo alto “me caigo” y dejaba caer un pie (que me parecía enorme), “me caigo”, caía otro pie, y después la mano, otra mano, y todo el cuerpo, aterrorizando a los pequeños.

El movimiento antropofágico tuvo su fase preantropofágica, antes de la pintura Pau-Brasil, en 1923, cuando realicé en París un cuadro bastante polémico, *A Negra*, figura sentada con dos robustos troncos de piernas cruzadas, una arropa de seno cayendo sobre el brazo, labios enormes, pendientes, la cabeza proporcionalmente pequeña. *A Negra* anunciaba ya el antropofagismo. El dibujo de esa pintura sirvió como portada de los poemas de *Le Formose*, que Blaise Cendrars escribió sobre su viaje a Brasil, en 1924.

Como decía, el *Abaporu* impresionó profundamente. Sugería la criatura presa del destino, atada a la tierra con sus enormes y pesados pies. Un símbolo. Habría de formarse un movimiento en torno a ella. Ahí se concentraba Brasil, el “infierno verde”. Se fundó el Clube de Antropofagia, con una revista bajo la dirección de Antônio de Alcântara Machado y Raul Bopp. Oswald de Andrade lanzó su manifiesto, rápidamente hubo adhesiones. El 14 de febrero de 1928, mucho antes de la aparición del primer número de la revista, que salió en mayo, Plínio Salgado ya escribía en el *Correio Paulistano*: “Tarsila do Amaral, de la que Blaise Cendrars dijo que sería capaz de provocar un movimiento literario... en Rusia. No. Tarsila puede provocar un movimiento literario en Brasil... Ella muestra indicios notables de esas fuerzas elementales a las que me refiero. Dos de sus lienzos, principalmente, presentan un profundo sentido del “medio cósmico” y de la “verdad racial”. Los ha hecho sin sentirlo, ya que el artista nunca pretende nada más que fijar un pensamiento. Y ese pensamiento, muchas veces, es una revelación profética”.

En la primera fase (o primera dentición) de la *Revista de Antropofagia* colaboraron, además de sus fundadores Oswald de Andrade, Raul Bopp y Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade, Osvaldo Costa, Augusto Meyer, Abígoar Bastos, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Alvaro Moreyra, Jorge Fernandes, Rosário Fusco, Yan de Almeida Prado, Marques Rebelo, Manoel Bandeira, Brasil Pinheiro Machado, José Américo de Almeida, Rui Cirne Lima, María

Clemencia (Buenos Aires), Menotti del Picchia, Abgar Renault, Murillo Mendes, Nicolás Fusco Sansone (Montevideo), Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Ascenso Ferreira, Achilles Vivacqua, Mário Graciotti, Ascânio Lopes, Jaime Griz, Luiz da Câmara Cascudo, António Gomide, Henrique de Rezende, Guilhermino César, Alberto Dézon, Peryllo Doliveira, Franklin Nascimento, Azevedo Corrêa Filho, Sebastião Dias, A. de Almeida Camargo, A. de Limeira Tejo, Mateus Cavalcante, Josué de Castro, Julio Paternostro, Ubaldino de Senra, Silvestre Machado, L. Souza Costa, Camilo Soares, Charles Lucifer, F. de San Tiago Dantas, Rubens de Moraes, Nelson Tabajara, Walter Benevides, Emílio Moura, João Dornas Filho, Pedro Dantas, Augusto Schmidt.

En Europa, el crítico de arte Waldemar George, con ocasión de una exposición de pintura que presenté en 1928, escribió un texto, “Tarsila et l’Anthropophagie”, comentando el movimiento brasileño de retorno al indio, amo del suelo, donde “la alegría es la prueba definitiva”, como decía el manifiesto antropofágico.

Krishnamurti envió desde París un saludo, reproducido en facsímil en el número 8 de la revista. Escritores ilustres ofrecieron su colaboración. De Max Jacob se publicó, también en facsímil, en el número 6, el siguiente pensamiento: “À la Revista de Anthropophagia – Les grandes hommes sont modestes, c’est la famille qui porte leur orgueil comme des reliques”.

La revista salió de mayo de 1928 a febrero de 1929.

De marzo a julio de ese mismo año, su órgano oficial fue una página semanal del *Diário de São Paulo*. A esa “segunda dentición”, se adhirieron y colaboraron Oswald de Andrade, Osvaldo Costa, Geraldo Ferraz, Jorge de Lima, Julio Paternostro, Benjamin Peret (del grupo surrealista francés), Raul Bopp, Barboza Rodrigues, Clovis de Gusmão, Pagú, Álvaro Moreira, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Galeão Achilles Vivacqua, Nelson Foot, Hermes Lima, Edmundo Lys, Junrandyr Manfredini, Cicero Dias, Felipe de Oliveira, Hannibal Machado, Sant’Ana Marques, Campos Ribeiro, Muniz Barreto, Orlando Moraes, Garcia de Rezende, João Dornas Filho, Ascenso Ferreira, Lymeira Tejo, Dolour, Luiz de Castro, Genuino de Castro, Murillo Mendes y yo.

El movimiento arrebató, escandalizó, irritó, entusiasmó, enfureció, creció con adhesiones del norte al sur de Brasil, además de ganarse la simpatía de intelectuales de nuestros países vecinos. También tuvo repercusión en París, con protestas indignadas ante mi cuadro *Antropofagia*. Una tarde, Geraldo Ferraz –el matarife– se dirigió, corriendo, alucinado, a casa de Osvaldo Costa para comunicarle que la revista había sido suspendida por el director del *Diário de São Paulo*, debido al montón de cartas escritas por lectores del periódico que protestaban contra aquella página disolvente de todo canon burgués. ¡Pobre revista! Con ella murió el movimiento antropofágico...

[Texto publicado  
originalmente en  
*RASM – Revista Anual do  
Salão de Maio*, São Paulo,  
1939, pp. 31-35]



---

# TARSILA DO AMARAL *Lasar Segall* (1936)

**F**UERTE, VALIENTE, OSADO, INTENSAMENTE personal es el arte de Lasar Segall. El contacto con el drama humano, expresado a través de su pintura, es el equivalente a una renovación estética, y nosotros, al alejarnos de esa pintura, nos quedamos con la impresión de que el arte, al lado de la belleza superficial y agradable, tiene otra modalidad mucho más seria: la de conmocionar haciendo pensar.

El arte puede deleitar exclusivamente los sentidos a través de lo agradable, sin la intervención de la inteligencia, pero puede también, en primer lugar, dirigirse al espíritu. En el primer caso, el arte, puramente sensual, es arte de la multitud; en el segundo, siendo arte intelectual y espiritual, se restringe a una élite.

Segall es un valiente: siempre hizo arte de élite, sin ninguna concesión, incluso en las peores circunstancias de su vida. Transpone al lienzo la riqueza de su propia vida, en la que alternan el dolor y la alegría de vencer. Nunca puede conformarse con el arte agradable y bonito, el que fácilmente se puede cambiar por dinero.

Es él mismo quien dice que lo bonito en la pintura, aquello que se traduce en la superficialidad de formas y colores y formas agradables para la vista, constituye una mentira. La verdad es otra, el artista tiene que encontrarla en sí mismo. Es muy cierto. Lo agradable y lo bonito son una mentira para Segall, cuyo espíritu, dotado de un carácter profundamente serio, ve las cosas en su esencia y no en su exteriori-

dad ficticia, pero lo que para él es mentira, puede ser verdad para el espíritu inclinado a la futilidad, a lo transitorio.

Segall es un pensador: su arte habla según el diapasón de su espíritu, es la perfecta exteriorización correspondiente a ese espíritu, como un fruto que corresponde a la naturaleza del árbol que lo genera.

Sin embargo, Segall no se aferra solamente al espíritu en la realización de su arte, concediendo a la técnica su justo lugar. Chirico, en su etapa inicial, solo quería el espíritu y la poesía en sus cuadros. Después quiso juntar a ese espíritu una técnica que le hiciese elevar el nivel, y fue humildemente de París a Italia a estudiar a los primitivos, como un alumno principiante. Con Segall no ocurrió lo mismo, nunca descuidó la técnica pictórica, y cree que el artista solo traduce realmente lo que siente cuando controla su técnica personal. Y nosotros, pensándolo bien, nos damos cuenta de que Segall tiene razón: es la técnica lo que distingue a dos artistas, ambos profundos y fuertes, dando a cada uno su lugar; a través de la técnica el artista puede objetivar su mundo interior; a través de ella el sentimiento aflora en un lienzo, en un mármol, en movimientos rítmicos, en modulaciones vocales, en el contacto íntimo de dos manos en el piano. Cuanto más perfecta sea la técnica, más exactamente se conseguirá traducir, por medio del arte, el propio pensamiento. El artista que se adueña de la técnica de otros se expresará siempre en un lenguaje que no es el suyo, será siempre un “sub-artista”, sin capacidad creadora para su propio medio de expresión.

Segall, conociendo a fondo los procesos pictóricos primitivos, no los emplea incondicionalmente; toma de ellos la lección acorde a su sensibilidad. Prepara él mismo sus lienzos, para que absorban, a fin de que la pintura penetre en ellos, formando con ellos un todo, de dentro hacia fuera. La pintura no deberá dar la impresión de un conjunto de colores superpuestos sobre el lienzo. Deberá dar la impresión de haberse adherido a él íntimamente, definitivamente, formando parte de cada hilo de los que éste se compone. Esa noción de inseparabilidad se nota también en las composiciones de Segall, en las que la eliminación de un detalle arrastraría consigo a todo el cuadro. Todo se conecta: líneas, colores, lienzo e incluso marcos. Aquello es un bloque.

En un rincón de cuadros apilados, observo, en su amplio taller, un pequeño lienzo con dos figuras de mujer, todo rodeado de un profundo sentido de humanidad, con una técnica admirable. Los colores se suceden en una transición armoniosa, conectando el violeta de un vestido al amarillo suave de otro, uniendo las figuras en un fondo tranquilo<sup>1</sup>.

Segall va enseñando sus trabajos. Es interesante comparar los recientes con los antiguos, de hace quince años. Ahora se nota una relativa serenidad frente a la tragedia intensa de los cuadros de aquella época, en los que el expresionismo se mostraba en la exageración del sentimiento, por medio de los colores y del dibujo agresivo y caricaturesco. Hoy Segall conserva del expresionismo el justo valor para dar vigor y solidez al dibujo, acentuando solo lo característico del modelo que se presenta ante sus ojos. Sus dibujos de figuras reunidas en bloque dan la sensación de dibujo de escultor, del verdadero escultor que siente que la materia se impone a la concepción artística. Un bloque de granito deberá ser siempre un bloque pesado, sin transformarse nunca en encajes y gasas diáfanas envolviendo brazos en actitudes de danzas líricas.

Esa característica del dibujo de Segall se explica por su tendencia a la escultura. Desde hace unos años ha producido muchos mármoles y bronce, en los que se nota la trasposición exacta de su pintura.

1 Gran parte de sus obras pueden verse en el Museo Lasar Segall, en São Paulo, alojado en la antigua casa del artista, y en el que se hallan *Pogrom* y *Navío de emigrantes*, por ejemplo.

El artista cuenta que a los quince años, sin recursos financieros, dejó a su familia en Rusia para estudiar escultura en Alemania. Tentado por la pintura, estudió dos años y medio en la escuela de Bellas Artes de Berlín, guardando de esa época una dolorosa memoria por el abatimiento moral en que vivía. Después viajó a Dresde, donde trabajó durante diez años, dominado por un profesor prepotente, perfecto arquetipo de lo convencional, que sólo se presentaba de riguroso traje, con una imponente chistera. Segall tenía que oír, como todos los demás, todas sus imprecaciones, sin una palabra de defensa. Aprendió a dibujar académicamente. Esa disciplina seguramente fue buena para su carrera artística. Por la noche, trabajaba hasta las dos de la madrugada, dando expansión a su instinto de arte revolucionario.

En una ocasión, se juntó con alegría a una manifestación contra el profesor. Cuando el verdugo llegó por la mañana a clase, vio, con pavor, que lienzos, caballetes, lápices, tintas, reglas, sillas, todo volaba contra su augusta persona. Policía. Interrogatorios. Segall y otros más expulsados de la escuela.

Después, Brasil. Le gustó este país, se naturalizó brasileño. Hoy tiene su nombre inscrito entre los grandes del arte. Waldemar George<sup>2</sup> dedicó un libro a su personalidad. Muchos otros críticos notables se han ocupado de su carrera artística.

Dentro de pocos meses, Segall irá a Norteamérica: va a exponer en el New Art Circle, donde ya se han presentado Picasso, Léger, Brancusi, por no citar otros nombres consagrados.

Segall lleva, para su exposición, obras notables. Entre ellas su cuadro monumental, *Pogrom* (persecución a los judíos). Es un lienzo impresionante a pesar de no estar todavía acabado: un montón de criaturas masacradas, viejos, niños, jóvenes. La serenidad de la muerte sobre ellos, envolviéndolo todo. Ninguna contorsión; el momento de horror ya ha pasado. Segall impresionará a Nueva York con su *Pogrom* porque ese es un cuadro que le ha brotado del corazón, realizado por la maestría de un gran artista.

2 Crítico de arte francés, autor de uno de los primeros estudios sobre Segall, publicado en 1930 y titulado *Lasar Segall*.

[Texto publicado en el *Diário de São Paulo*, martes, 24 de noviembre de 1936. La autoría de las notas a éste y a los siguientes textos de Tarsila son de Laura Taddei Brandini, a quien agradecemos su autorización: Cf. Laura Taddei Brandini (coord.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.]

Blaise Cendrars

# Feuilles de route

I.  
le Formose

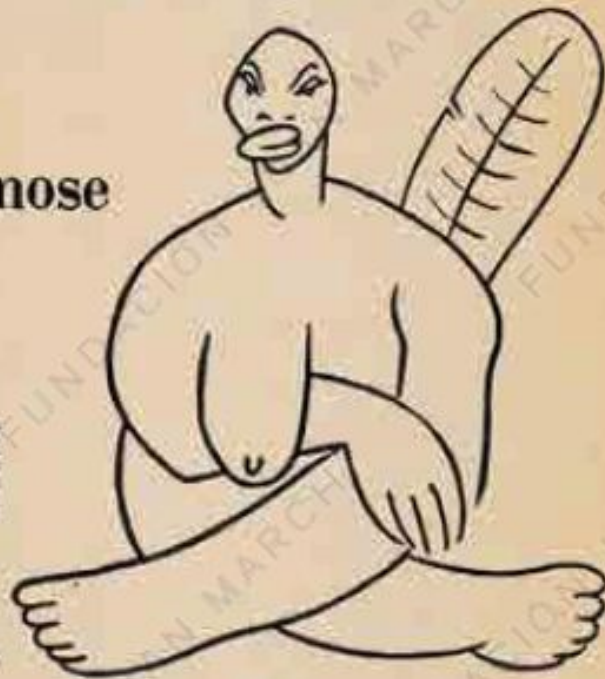
Dessins de Tarsila

Au Sans Pareil

37, avenue Kléber

PARIS

1 9 2 4



Blaise Cendrars  
(La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, Suiza, 1887 - París, 1961)  
*Feuilles de route*, 1924 (Hojas de ruta)  
Cubierta de Tarsila do Amaral  
CAT. 118



---

# TARSILA DO AMARAL

## *Blaise Cendrars* (1938)

**A**CABO DE LEER la última publicación de Cendrars: *La vie dangereuse*. El mismo torrente de palabras, el mismo espíritu, la misma exhuberancia imaginativa. Para quien ha convivido con ese poeta, para quien, como yo, le profesa una gran amistad, ese libro es delicioso: se tiene la impresión de estar oyendo y no leyendo a su autor, porque Cendrars escribe como habla, en períodos largos, con un desdoblamiento de su imaginación inagotable.

Le conocí en París, y París, en esa época, vivía en una efervescencia renovadora, presentando en sus teatros, en sus libros nuevos, en los salones de artes plásticas, las concepciones más osadas, la valentía de las afirmaciones más agresivas contra todos los moldes del pasado.

Los artistas tanteaban el nuevo camino abierto por el cubismo y, por todas partes, en los cafés, en los restaurantes, en los pasillos de los teatros, en los descansos de los conciertos, en la calle, en casa, se hablaba sobre arte, entre críticas y divergencias que se confrontaban implacables.

Cendrars, uno de los pioneros de la nueva poesía libre, ágil como el pensamiento, fuerte, sana, sabrosa como un fruto salvaje, era atacado por los surrealistas. Jean Cocteau, a su vez víctima del grupo irreverente de André Breton, llamaba por su parte a Cendrars *pirate du Lac Léman*<sup>1</sup>. Pero Cendrars no

---

1 Pirata del Lago Léman, el lago franco-suizo a cuya orilla está situada la ciudad de Ginebra, aunque en realidad Cendrars proviene de La-Chaux-de-Fonds, en el vecino cantón de Neuchâtel.

inspiraba confianza. ¡Pobre Cocteau! *Une petite nature...*<sup>2</sup>

Sin tomar partido, yo me deleitaba con esas riñas animadas, en el fondo sin maldad. Quería sentir París con todos sus desvaríos. Con la curiosidad de quien va a descubrir el mundo, frecuentaba grupos antagónicos.

En mi estudio de la rue Hégasippe Moreau, en Montmartre, se reunía toda la vanguardia artística de París. Allí eran frecuentes los almuerzos brasileños. *Feijoada*, mermelada de *bacuri*, *pinga*, *cigarros de palha* eran indispensables para marcar la nota exótica. Y mi gran cuidado era formar, diplomáticamente, grupos homogéneos. Primer equipo: Cendrars, Fernand Léger, Jules Supervielle, Brancusi, Robert Delaunay, Vollard, Rolf de Maré, Darius Milhaud, el príncipe negro Kojo Tovalu (a Cendrars le encantan los negros<sup>3</sup>). Algunos de los nombres mencionados arriba pasaban al grupo de Jean Cocteau, Erik Satie, Albert Gleizes, André Lhote, y tanta gente interesante. Picasso, aferrado al trabajo, casi no salía; Jules Romains<sup>4</sup> y Va-

---

2 Un tipo mediocre...

3 En 1921, Cendrars publicó una antología de textos traducidos de varias lenguas africanas, la *Anthologie nègre*. París: Éditions de La Siréne.

4 Escritor francés que, guiado por el "unanimismo", sentimiento de la existencia de un alma colectiva que une el mundo, publicó diversos libros de poesía. A partir de 1920, Romains pasó a dedicarse principalmente al teatro, y algunas obras suyas fueron representadas en París entre 1923 y 1928, época en que Tarsila y el poeta se relacionaron con los mismos grupos. El escritor participó activamente en las reuniones y congresos de los Pen Club desde su creación, en 1923. En la primera quincena de julio de ese año Tarsila y Oswald de Andrade asistieron a una cena de homenaje a Ramón Gómez de la Serna, en la que Romains también estaba presente. El episodio se narra con humor en la crónica "Recuerdos de París", recogida en este mismo volumen (pp. 48-51).

léry Larbaud<sup>5</sup> eran también buenos amigos.

Después de tantos años, releo ahora las cartas y notas de esa época, que conservo cariñosamente. Cendrars tenía siempre el don de una palabrita afectuosa: “*Ma chère petite et grande Tarsila, je suis très content de vous. Vive votre Belle peinture*”<sup>6</sup>. Y nosotros podíamos creer en esas palabras porque su franqueza era salvaje. En gran parte de esa correspondencia se marcaban, de acuerdo con las tradicionales costumbres parisinas, almuerzos o cenas en el “Dagorne”, en el “Cochon d’or”, cerca de los mataderos, o en el restaurante de madame Monteil, escondido en el mercado, célebre por su pato asado, donde estaba también instalado el Club de los Cien, cuyos socios debían pesar más de cien kilos.

Cendrars, como buen *gourmet*, guardaba celoso esas buenas direcciones y, si llevaba a un amigo íntimo, le pedía que no las revelara a otros, temiendo que una invasión norteamericana, al traerles prosperidad, transformara esos pequeños restaurantes modestos, de buena cocina francesa, en salones para paladares dudosos. Cendrars tenía horror a los ambientes de elegancia convencional y declaraba que solo frecuentaba los lugares donde pudiese entrar Volga, una perra blanca de pelo crespo, de la que no se separaba.

En 1924 vino a Brasil por primera vez, invitado por Paulo Prado. Y se hizo amigo de nuestra tierra. En sus dos últimos libros cuenta hechos sucedidos aquí. Leyendo ahora *La vie dangereuse*, me parece oír el equivalente a aquellas historias fantásticas que, a propósito de nada, su imaginación construía sin esfuerzo.

Supe por un amigo, recientemente llegado de Europa, que la colonia brasileña de París esta indignada con Cendrars. Dicen que el poeta de *Feuilles de route*<sup>7</sup> ha escrito últimamente una crónica en la que relata que, en pleno centro de París, había visto a una muchedumbre curiosa, mirando hacia una de las ventanas de un gran hotel. La curiosidad es un imán. Se vio arrastrado hacia aquella aglomeración y vio que se trataba de un sujeto sentado en la ventana, con las piernas hacia fuera, con botas, un visto-

so sombrero, comiendo naranjas y tirando tranquilamente las cáscaras a la calle. Al aproximarse, vio que se trataba del coronel X, el gran amigo brasileño que conoció en uno de sus viajes<sup>8</sup>. Esa historia aparecía ilustrada con un dibujo pomposo y en una primera página. Si fue contada como en el caso de Febrônio<sup>9</sup> en *La vie dangereuse*, me parece que en nada afectaría a la reputación de Brasil. ¿Quién no percibe en eso una fantasía? Los europeos están hartos de progresos estandarizados. Cuando visitan nuestro país, les interesa lo que éste tiene de pintoresco: el Pão de Açúcar y la colina de la favela valen por todo Río con sus edificios, y ni siquiera por ello dejan de constatar nuestro progreso.

Cendrars es demasiado poeta y demasiado artista como para contar las cosas en un reportaje banal, fiel como una fotografía. La realidad solo le interesa como punto de partida para sus narraciones. Sus impresiones locales son trasladadas al cuadro que requiere la imaginación. Por eso, cuando cuenta que vio en la cárcel de Río de Janeiro al célebre *prisonnier aux violettes*<sup>10</sup> que había arrancado y comido el corazón de su enemigo, en realidad ha buscado a su personaje muy lejos, en una modestísima prisión de Tiradentes. En una excursión en Minas, con un grupo de artistas del que yo formaba parte, paramos ante la ventana con rejas de la prisión. Hablamos con los presos, que acabaron, como era costumbre hacer con la gente de fuera, pidiéndonos que intercediésemos por ellos ante las autoridades. Nuestro guía, señalándonos a un negro, nos contó el crimen del corazón devorado, “*Quelle merveille*”<sup>11</sup>, exclamó Cendrars. Eso, sí, es venganza. Alcanza los límites de lo maravilloso.

La cárcel de Río, en su libro, es única en el mundo: reglamento libre, deportes, música, juegos de todo tipo, puros, ropas limpias y decentes, paseos por la ciudad, porque aquellos dos o tres mil negros de caras felices eran “del pueblo modesto cuya profunda bondad, inocencia y lentitud al hablar son legendarias, como también lo es la indiferencia que se expresa en sus canciones. Quizás resultado del clima y de la mezcla de razas”.

5 Escritor francés que, en París, durante los años 20, frecuentaba las librerías La Maison des Amis des Livres, Adrienne Monier y Shakespeare & Company, de Sylvia Beach, ambas en la Rue de l’Odéon, locales de encuentro de muchos intelectuales, frecuentados también por la pareja Tarsila-Oswald. Se ocupó de la revisión francesa del *Ulysses*, de James Joyce. Tarsila hace comentarios sobre el escritor en “Recuerdos de París”.

6 “Mi querida pequeña y gran Tarsila, estoy muy contento con usted. Viva su hermosa pintura”.

7 Cf. *Feuilles de route I. Le Formose*, París: Au Sans Pareil, 1924, ilustrado por Tarsila.

8 Se trata de los cuatro primeros capítulos de “Le «coronel» Bento”, narración que integra *D’outremer à indigo*, tercer volumen de la serie “*Histoires vraies*”. La crónica fue publicada en *Paris-Soir* del 20-22 de junio de 1938, con el título “*Une histoire vraie de Blaise Cendrars-Coronel Bento et le Loup garou; grand récit inédit*”. Cf. Blaise Cendrars, *Histoires vraies, La vie dangereuse, D’outremer à indigo*. Presentación y notas por Claude LeRoy. París: Denoel, 2003, p. 498.

9 Febrônio, indio de Brasil, cometió varios crímenes en el Río de Janeiro de 1927. Fué autor de *As revelações do Príncipe do Fogo*, publicación supuestamente místico-religiosa, a la que los modernistas tuvieron acceso en esa época. Cf. Alexandre Eulálio, *A aventura...*, cit., pp. 36-37.

10 Prisionero de las violetas.

11 ¡Qué maravilla!

En medio de tanta *blague*<sup>12</sup>, Cendrars dice cosas serias, profundas, y la descripción de nuestra capital, con sus dos millones de habitantes, con sus inmensos rascacielos, con

12 Chiste, broma.

su iluminación que casi parece un sueño, expresa claramente que se trata de una gran ciudad, donde su gente vive en el confort moderno, tanto como en las grandes civilizaciones, con la ventaja de lo pintoresco regional y de lo imprevisto.

[Texto publicado  
en el *Diário de São Paulo*,  
miércoles, 19 de octubre  
de 1938]



Tarsila 1924  
Retrato de Blaise Cendrars

**Tarsila do Amaral**  
*Retrato de Blaise Cendrars*, 1924  
Tinta china sobre papel  
30,9 x 23,2 cm. CAT. 47





Catálogo de la Exposición Semana  
de Arte Moderna, S. Paulo, 13-17 febrero 1922.  
Cubierta de E. Di Cavalcanti. CAT. 113

---

# TARSILA DO AMARAL

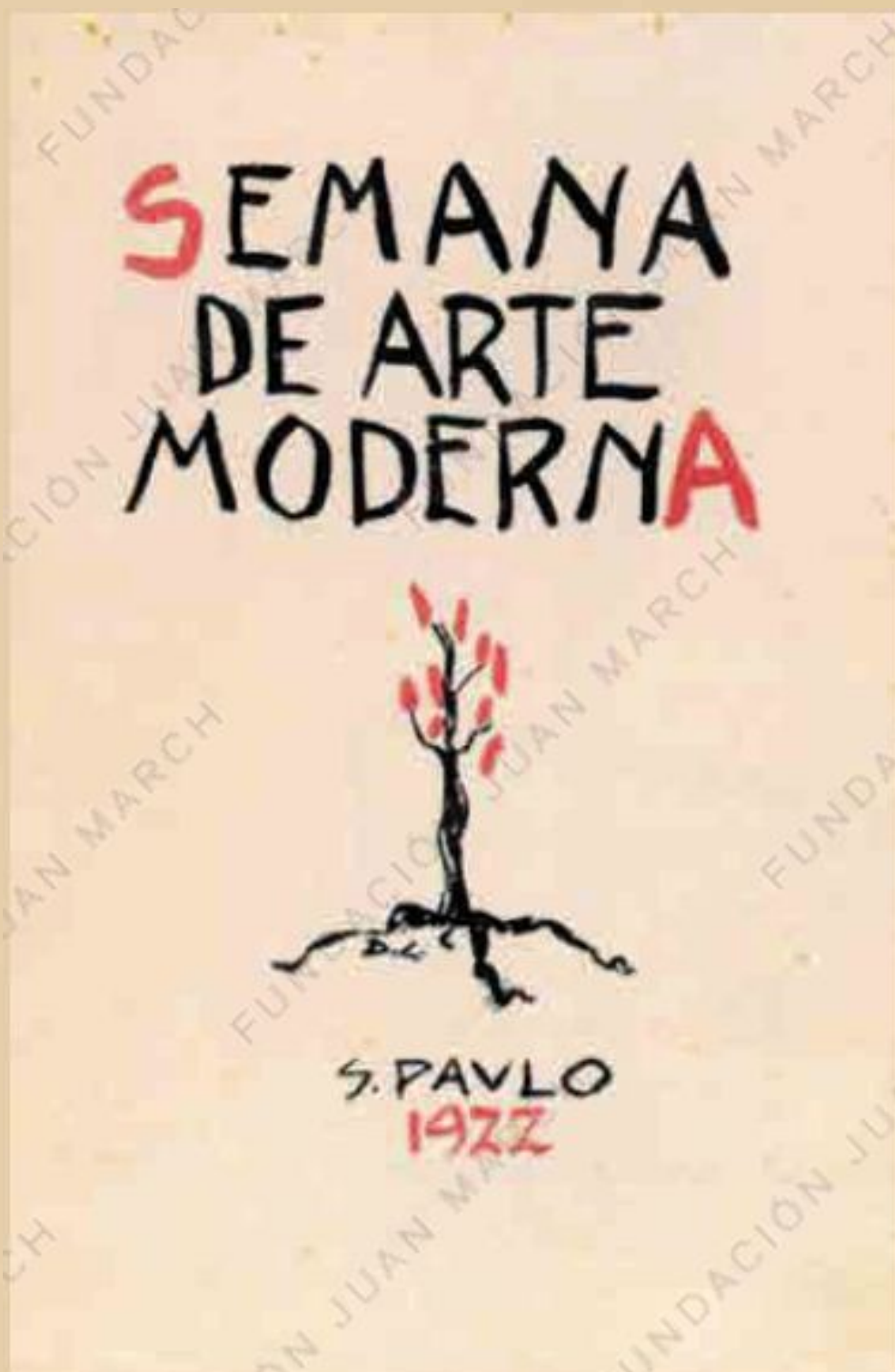
## *Todavía la “Semana” (1943)*

**V**EINTE AÑOS HAN PASADO desde la Semana de Arte Moderno. El acontecimiento, todavía de ayer, debería estar muy nítido en la memoria de los que la organizaron y de los que a ella asistieron. Sin embargo, ¡cuánta contradicción existe ya alrededor de ese hecho tan reciente! ¿Qué pensar entonces de la historia, comenzando por sus épocas remotas? Conjeturas, deducciones, invenciones, y unos harapos de la verdad en la pluma de los que dejaron sus memorias o escribieron para la posteridad los datos históricos conservados por la tradición. Pero, ya que la verdad consiste casi siempre en la mentira muchas veces repetida, contentémonos, pues, con esa verdad tan precaria.

Tuvimos, recientemente, una pequeña muestra de esa fragilidad histórica en la revista *Diretrizes*, que publicó, en sus últimos números, una serie de entrevistas sobre la Semana de Arte Moderno del 22, sobre los movimientos Pau-Brasil y Antropofágico.

Pero los entrevistadores son como traductores... y casi siempre hacen de los entrevistados sus víctimas, atribuyéndoles cosas que no dijeron. Cuando el aserto coincide con el pensamiento del entrevistado, éste se calla, y, cuando no coincide, se queja, si tiene energía para quejarse. Lo que sucede es que los entrevistadores son muchas veces escritores dotados de imaginación y, por eso, no se conforman con la falta de gracia de los hechos. Sacrifican entonces la verdad en favor de lo espíritoso, de lo interesante, de lo pintoresco

o de lo sensacional. Se convierten en colaboradores. Observé esto leyendo los números de *Diretrizes* con las entrevistas mencionadas, que sólo ahora me han llegado a las manos. Vi, por ejemplo, un error que naturalmente será repetido con buena intención por mucha gente. Se trata de doña Olívia Guedes Penteado, que fue una gran amiga mía y de quien conservo el más grato recuerdo. En la revista *Diretrizes* se dice que “la entrada de Paulo Prado en la Semana arrastró a Doña Olívia”, Sin embargo, nada de eso ocurrió y yo afirmo que en 1923 a doña Olívia todavía no le interesaba el arte moderno. La conocí en París en ese mismo año, presentada por Paulo Prado. Fue entonces cuando recorrimos juntas, acompañados por Oswald de Andrade, las galerías de arte vanguardista de París, y en esa ocasión adquirimos, en la galería de Léonce Rosenberg, lienzos de Fernand Léger y otros maestros. Doña Olívia supo comprender que el movimiento modernista ya era vencedor, a pesar de la guerra que todavía se le hacía, incluso en París. Volviendo a Brasil, dio su fuerte apoyo a nuestros artistas jóvenes y, como dijo Mauricio Loureiro Gama, “sin el ambiente que doña Olívia Guedes Penteado consiguió formar en São Paulo, por su cultura, por su buen gusto artístico y por la prodigiosa intuición con que sabía descubrir valores nuevos y proyectar a esos valores, quizás la Semana de Arte Moderna no hubiese tenido eco”. Es exactamente lo que pienso sobre esa ilustre dama de São Paulo y ahora hago más las palabras del inteligente y sensible cronista para recordar a aquella mujer admirable por su belleza, distinción, inteligencia y sensibilidad. Ella y



Programa de la Exposición Semana  
de Arte Moderna, S. Paulo, 13-17 febrero 1922.  
Cubierta de E. Di Cavalcanti. CAT. 114



---

Paulo Prado fueron el pilar del arte moderno en Brasil. Sin ellos, quizás la revolución artística de 1922 todavía estaría moviéndose en cámara lenta.

El salón de doña Olívia, desde donde irradiaba su bondad, por donde pasaron celebridades extranjeras y tantos de nuestros artistas e intelectuales consagrados, quedará en la historia del arte brasileño. Esa admirable señora fue en Brasil lo que fue en Francia otra mujer también admirable por su belleza e inteligencia: la señora Eugenia Errázuriz, ex-embajadora chilena, gran amiga de Picasso, que acogió al artista en sus días amargos, le dio su apoyo desinteresado y, como compensación, posee (¿aún? Hace mucho tiempo que ya no tengo noticias de aquella encantadora amiga<sup>1</sup>) los más bellos cuadros cubistas del famoso pintor.

Volviendo a la revista *Directrizes*, aprovecho la oportunidad para declarar que yo no dije, cuando fui entrevistada, que la antropofagia fue un movimiento creado por mí. Sí afirmé que ese movimiento tuvo origen en un lienzo mío,

---

1 Tarsila publica una crónica dedicada a Eugenia Errázuriz el 30 de diciembre de 1943.

bautizado por Oswald de Andrade y Raul Bopp con el nombre de “antropófago”, que después fue traducido por “*abaporu*”, cuyo dibujo salió en el primer número de la *Revista de Antropofagia* de mayo de 1928. Oswald de Andrade, con el apoyo de Raul Bopp y Antônio de Alcântara Machado, creó un movimiento en torno a ese cuadro, que fue esbozado en la noche del 10 al 11 de Enero *d’après*<sup>2</sup> una reminiscencia de mi infancia<sup>3</sup>. Sólo seguí una inspiración, sin nunca prever los resultados. Aquella figura monstruosa, de pies enormes, plantados en el suelo brasileño al lado de un cactus, sugirió a Oswald de Andrade la idea de la tierra, del hombre nativo, salvaje, antropófago, y ese fue el origen del movimiento creado por él con la participación inicial de Raul Bopp y Antonio de Alcântara Machado, y al que se unieron nombres ilustres de la intelectualidad y del arte brasileño.

---

2 “Según”, en francés en el original portugués.

3 En “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”, artículo publicado en la *Revista Anual do Salão de Maio*, en 1939, Tarsila cuenta qué recuerdos de su infancia habían inspirado la creación de *Abaporu*.

[Texto publicado  
en el *Diário de São Paulo*,  
miércoles, 28 de julio  
de 1943]

---

# TARSILA DO AMARAL

## Anita Malfatti (1945)

**E**L PRÓXIMO DIA 11 se da por concluida en el Instituto de los Arquitectos, calle 7 de Abril, la exposición de pintura de Anita Malfatti.

Ha hecho muy bien la artista en volver a presentar al público algunos de los cuadros que le quedan de la célebre exposición que realizó a finales de diciembre de 1916. Esa era la primera exposición de arte moderno que se veía en Brasil, e incluso en América del Sur. Esos cuadros, que nuestros ojos educados admiran hoy como quien admira el paisaje cotidiano, fueron antaño objeto de injurias y anatemas.

Anita, que en esa época era simplemente una niña corajuda, se enfrentó al público de São Paulo presentando una pintura nunca vista antes y ni siquiera imaginada por estos parajes. Fue, por eso, un verdadero escándalo. Algunos de esos lienzos se encuentran ahora en el Instituto de los Arquitectos, dándonos la oportunidad de verificar la evolución del pueblo de aquella época.

Muy pocos la comprendieron. Sé que Wast Rodrigues, pintor que representaba un arte bastante avanzado en comparación con la media, lamentaba no saber pintar como Anita. ¡Imagínese el efecto de esa confesión entre nuestros artistas!

El fallecido profesor Elpons, que dio en São Paulo un curso de pintura, dejando un rastro de buenas influencias, le dedicó también elogios y llamó la atención hacia algunos dibujos de colegas de la artista, que figuraban entre los cua-

dos expuestos en el salón bajo de la Rua Líbero Badaró. Esos dibujos eran para el público una adivinanza muy difícil de descifrar: figuras en movimiento, de carácter cubista.

Anita llegaba de Estados Unidos, a donde fue después de un breve curso en Alemania. En Nueva York, una colega de academia le dijo una vez: “vamos a una escuela libre. Allí podrá usted pintar como quiera”. Era la Independent School of Art, dirigida por Homer Boss, donde se reunía un pequeño grupo heterogéneo de artistas. Pintores, bailarines, actores. Eran pocos, pero contaban bastante en la balanza de los valores. Isadora Duncan y su hermano, Raymond Duncan; Juan Gris; Baylinson, cuyos dibujos fueron expuestos por Anita, como también lo fueron los de Sara Friedman y Floyd O’Neal, de origen aristocrático, sobrina de Mac Adoo, Secretario del gabinete del presidente Wilson. También formaban parte del grupo la gran bailarina rusa Napierkowska, que en la Primera Guerra Mundial se refugió en Estados Unidos; Marcel Duchamp<sup>1</sup> y un nieto de Claude Monet. Napierkowska se había hecho célebre como actriz a los seis meses de su llegada a Norteamérica, representando durante dos años seguidos la notable pieza *War’s Bride*.

El ministro de la Guerra, Daniels, iba frecuentemente de Washington a Nueva York para pasear con Anita, Sara Friedman, Floyd O’Neal y una sobrina suya, cuyo nombre

---

<sup>1</sup> Artista revolucionario francés, Duchamp (1887-1968) fue uno de los pioneros en el uso del concepto de *ready-made*, procedimiento que concede a objetos de uso cotidiano el estatuto de obra de arte.

---

era Evelyn Hope Daniels, que pertenecía también a aquel grupo de la Independent School of Art. Hacían frecuentes excursiones, pero lo que les encantaba era ver a Isadora Duncan en el Estadio de la Universidad de Columbia.

Anita se acuerda de aquellos amigos con añoranza. La vida era más o menos surrealista. Cuando se trataba de almorzar, el secretario Baylinson se presentaba entre los estudiantes y pasaba el sombrero, con el cuidado de cubrirlo bien para que nadie viese el dinero depositado, escondido antes en la mano cerrada. La mayoría, con dificultades financieras, no dejaba caer ni un céntimo, pero el sombrero era milagroso y el dinero no faltaba. Un día Baylinson dijo a Anita en secreto: “No sea boba. No dé nada, porque aquí trabajan dos millonarios que aparentan ser pobres: una señora y el rey del acero. (El rey del acero quizás salía de la imaginación de Baylinson). Aquellos ricachones querían una vida sencilla, con estímulo y confort espiritual entre los alumnos. La escuela estuvo muchas veces a punto de cerrar. No había dinero para el alquiler. Todos lo lamentaban, lloraban juntos, pero al día siguiente lo que había que pagar se había pagado y la vida volvía a empezar. Todo eso era gracias a una gaveta mágica en la mesa del secretario, donde todos depositaban secretamente sus monedas para los gastos.

Esta historia sería más interesante contada por la propia Anita, que podría también ser, si lo quisiera, una gran escritora. Conservo con cariño algunas de sus cartas, que demuestran lo que acabo de afirmar. Entre ellas se encuentra

una que describe, con agilidad y espíritu, lo que fue la célebre Semana de Arte Moderna. En esa época yo me encontraba en París, estudiando pintura y no niego que me chocó saber que en São Paulo se atacaba a Olavo Bilac y a otros nombres consagrados. Esa era la actitud de aquellos que en 1916-1917 apoyaron a Anita. Todos los organizadores de la Semana confraternizaron alrededor de la pintora y se conocieron durante la exposición. Di Cavalcanti fue el primero en presentarla a Oswald de Andrade. Por casualidad, apareció en la exposición Mário de Andrade, que después volvió llevándole a la artista un soneto parnasiano, dedicado al *Homem amarelo*<sup>2</sup>, cuadro que, más tarde, adquirió para su colección. Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y Armando Pamplona escribieron artículos elogiosos en el *Correio Paulistano*.

Y los años pasaron. Hoy, todos, unánimes, reconocen que Anita es una precursora, cuyo nombre está definitivamente inscrito en la historia de la pintura brasileña. Sus cuadros ya están siendo disputados por los coleccionistas, conscientes de que su valoración aumenta cada año que pasa. Del periodo de exaltación de su primera exposición, donde los colores son violentos y a veces agresivos, la pintura alcanza ahora la etapa de serenidad. Al entrar en el salón del Instituto de los Arquitectos, nos encontramos con un conjunto de colores luminosos, agradables, que se esparcen con espiritualidad en sus flores y en sus lienzos típicamente brasileños.

---

2 Lienzo de 1915, se encuentra en la Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

[Texto publicado  
en el *Diário de São Paulo*,  
jueves, 6 de diciembre  
de 1945]



---

# TARSILA DO AMARAL

## *Confesión general* (1950)

**M**I CARRERA ARTISTICA... ¿cuándo empezó? Fue el día en el que, infantilmente, dibujé una cesta de flores y una gallina rodeada por una multitud de pollitos. La cesta, bastante sintética, con un gran asa, pienso que fue influenciada por los consejos de adultos o por el recuerdo de algún cuadro de ese tipo; pero la gallina con los pollitos salió de mi alma, del cariño con que observaba la creación alrededor de la casa, en la hacienda donde crecí como un animalito libre, al lado de mis cuarenta gatos que me hacían fiestas.

Después vino el internado. En el colegio de monjas en Barcelona, donde estudié, mis copias de santos eran siempre elogiadas. En 1917 empecé a copiar la naturaleza con Pedro Alexandrino: modelos de yeso, flores, frutas, tímidos paisajes. El año siguiente pinté al óleo un cuadrado donde se ve un fondo de huerto con la entrada de mi taller bañado de sol, un sol *-helás!-* muy poco sol. En ese taller de la Rua Vitória convergía más tarde, en 1922, tres meses después de la Semana de Arte Moderna, todo el grupo modernista, incluido Graça Aranha. Allí se formó el Grupo de los Cinco, con Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti y yo. Parecíamos unos locos, a la carrera por todas partes en el Cadillac de Oswald, con una alegría delirante, a la conquista del mundo para renovarlo. Era la *Paulicéia desvairada* en acción.

Después de estar dos años en Europa, volví de allí con

una caja de pinturas con muchos colores bonitos, muchos vestidos elegantes y poca información artística.

En París, por consejo de Pedro Alejandrino, frecuentaba la Académie Julian y después el taller de Émile Renard, *hors-concours* del Salón de los Artistas Franceses.

Antes de aquel viaje a Europa, en 1920, yo había frecuentado en São Paulo, durante unos dos meses, el curso de pintura del profesor Elpons, importador del impresionismo al Brasil. Elpons me hizo mucho bien: siguiendo sus consejos saqué de mi paleta los colores terrosos de Pedro Alexandrino. Gané más seguridad en la técnica de pinceladas largas, cargadas de tintas. En la Académie Julian mis estudios se consideraban avanzados, y eso se puede observar a través de algunos lienzos de esta exposición retrospectiva.

Parece mentira... pero fue en Brasil donde tomé contacto con el arte moderno (como, de hecho, pasó con Graça Aranha) y, estimulada por mis amigos, pinté algunos cuadros donde mi exaltación se complacía en la violencia del color. Tras seis meses en São Paulo volví a París, y el año de 1923 fue el más importante en mi carrera artística. Aún volcada en el cubismo, busqué a André Lhote. Un mundo nuevo se revelaba a mi espíritu angustiado ante los cuadros cubistas de la Rue La Boétie que entonces empecé a visitar. Lhote, como ya pude escribir, era la conexión entre el clasicismo y el modernismo. Su dibujo vigoroso, actualísimo, se basaba en Rembrandt, en Miguel Ángel, en los maestros del pasado. Era lo que yo necesitaba como transición. Amable y juguetón, Lhote ejercía, sin embargo, una gran influencia sobre

sus alumnos. Una vez, por motivos de salud, no apareció en el taller. Entonces, se hizo sustituir por Marie Blanchard, la pintora jorobadita, tan simpática, tan inteligente, autora de lienzos figurativos ricos de encanto y simplicidad. Al ver una cabeza que yo había esbozado nerviosamente, con un aire de maestro buscando el efectismo, me dijo Marie Blanchard: “*Vous savez trop!*”<sup>1</sup>. Ella quería pintura más ingenua, sin pretensiones, brotada del corazón.

Fernand Léger también me dio lecciones ese mismo año de 1923. Yo admiraba en él al artista y al bretón de cabellos rojos, fuerte en su físico imponente de hombretón casi rudo, intransigente en sus puntos de vista, coherente consigo mismo desde el inicio de su carrera dirigida al arte nuevo. Léger, aliándose con los cubistas, se desvió de ellos para construir una pintura personal, inconfundible.

Albert Gleizes, el pontífice del cubismo, cuyos cuadros de esa época, por su ausencia total de tema, podrían llamarse abstraccionistas, también fue mi maestro. De él recibí la llave del cubismo, que cultivé con amor. Cuando volví a Brasil, en diciembre de 1923, en la antevíspera de Navidad, concedí al *Correio da Manhã*, de Río, una entrevista entusiasta sobre el cubismo, y fue entonces cuando dije una frase muchas veces repetida por otros: “El cubismo es el servicio militar del artista. Todo artista, para ser fuerte, tiene que pasar por él”. En 1924, en una reunión en casa de doña Olívia Guedes Penteadó, Assis Chateaubriand me pidió algunas explicaciones sobre el cubismo que yo había acabado de importar. Con su prodigiosa inteligencia, en una única conversación entendió las nuevas teorías y, en una página entera de *O Jornal* dio a conocer la nueva escuela sirviéndose de diversas fotografías de lienzos míos.

Mi pintura, a la que llamaron “Pau-Brasil”, tuvo origen en un viaje a Minas, en 1924, con doña Olívia Guedes Penteadó, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald

de Andrade hijo, un niño por aquel entonces, y yo.

El contacto con la tierra llena de tradición, las pinturas de las iglesias y de las viviendas de aquellas pequeñas ciudades esencialmente brasileñas –Ouro Preto, Sabará, São João del Rey, Tiradentes, Mariana y otras– despertaron en mí el sentimiento de “brasileñidad”. De esa época son mis primeros lienzos: *Morro da favela*, *Religião brasileira*<sup>2</sup> y muchos otros que se encuadran en el movimiento Pau-Brasil creado por Oswald de Andrade.

Otro movimiento, el Antropofágico, tuvo su origen en un cuadro que, el 11 de enero de 1928, pinté para regalar a Oswald de Andrade quien, ante aquella figura monstruosa de pies colosales, pesadamente apoyados en la tierra, llamó a Raul Bopp para compartir con él su espanto. Ante ese cuadro, al que dieron el nombre de *Abaporu* –antropófago– decidieron crear un movimiento artístico y literario situado en tierra brasileña. Antônio de Alcântara Machado fue el primero que se les unió: los tres fundaron la *Revista de Antropofagia*, cuya repercusión se extendió más allá de nuestras fronteras. En París, el crítico de arte Waldemar George escribió sobre la Antropofagia, Max Jacob y Krishnamurti, con su saludo, mandaron autógrafos que, en facsímil, fueron reproducidos en la revista, en la que colaboraron grandes nombres desde el norte hasta el sur de Brasil. Las adhesiones y demostraciones de simpatía fueron innumerables.

Mis cuadros de las etapas Pau-Brasil y Antropofagia, ya vistos en París, fueron objeto de exposición en Río y en São Paulo en 1929. En 1931 expuse en Moscú, en el Museo de Arte Moderno Occidental, que adquirió *El pescador*. En Río, dos años después, presenté, en una retrospectiva, todos los cuadros de mi carrera artística y ahora, pasados diecisiete años sin ninguna exposición individual, expongo en São Paulo, como si fuera una “confesión general”, mi trabajo, que abarca desde 1918 hasta hoy y, mientras tanto, sigo con mis investigaciones pictóricas.

1 “iUsted sabe demasiado!”, en francés en el original portugués.

2 Ese cuadro pertenece hoy al Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

[Texto publicado en el catálogo  
de la exposición retrospectiva  
*Tarsila 1918-1950*, São Paulo,  
Museo de Arte Moderna,  
diciembre de 1950]

---

# TARSILA DO AMARAL

## *Recuerdos de París (1952)*

**Y** O ERA NIÑA CUANDO vi París por primera vez. ¡Qué decepción! ¿Sería aquella la ciudad de las maravillas de la que tanto se hablaba? ¿Dónde sus palacios rodeados de parques de esmeraldas en cuyos lagos tranquilos multitud de cisnes nadaban serenos y majestuosos? ¿Dónde las doñas Sanchas cubiertas de oro y plata, resplandecientes en sus carruajes cubiertos de brillantes? ¿Dónde las calles flanqueadas por solares translúcidos, irisados, en los que habitaban príncipes encantados con sus pajes hermosos, vestidos de damascos y terciopelos? Apenas sabía que toda la seducción de París estaba en su vida intensa, rica de emociones y placeres estéticos. Apenas sabía que sus edificios grises y tristes acogían a celebridades mundiales en todas las ramas del arte y de la ciencia, que solo más tarde llegaría a conocer.

París, el verdadero París, el que me dejó impresiones indelebles, fue el París de 1923. Ya lo había conocido tres años antes, ya había estado en sus academias de pintura, sus museos, sus teatros, pero nada profundo inundó mi sensibilidad. Saliendo de Brasil en 1920, como alumna dócil de Pedro Alexandrino, fui a parar al *pompier*<sup>1</sup> del ambiente parisino. No había visitado ninguna galería moderna. Entre sonrisas guasonas oía hablar de Picasso, de la Sema-

na de Arte Moderno del 1922, cuando todo hervía todavía de entusiasmo por la revolución artística, cuando Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Menotti del Picchia –los Tres Mosqueteros de la literatura de aquella época– discutían de arte desvariando, desafiando al mundo entero. Otra vez fui a parar de lleno a un ambiente opuesto al de París. Formamos el Grupo de los Cinco, con Anita Malfatti. No nos separábamos. Disparados locamente en el Cadillac de Oswald, volábamos por todas partes, con un dinamismo más propio de Chateaubriand, para canalizar aquel fuego interior, que necesitaba una válvula de expresión. Mi taller de la Rua Vitória que todavía se encuentra en los fondos de mi casa, funcionando como mercería, por lo que verifiqué hace pocos días, cuando con añoranza paseaba por mi vieja calle, mi taller –decía– se convirtió durante seis meses en el centro hacia el que convergían los exaltados de la revolución artística, incluso Graça Aranha, el jefe de la Semana, y António Ferro, recién llegado de Portugal. La lección me había resultado provechosa. En ese mismo año de 1922, en diciembre, volví a París contaminada por las ideas revolucionarias. Corrí hacia Lhote y lo encontré en su barracón de madera en Montparnasse, donde funcionaba su curso de pintura.

Allí estaba él rodeado de alumnos –una gran familia muy simpática–. Todo me parecía misterioso. Recuerdo la avidez con que escuchaba sus lecciones. Todavía veo las reproducciones de Miguel Ángel pegadas a las paredes como modelo de buen dibujo: Lhote se convirtió en la conexión entre el

---

<sup>1</sup> *Art pompier* era la expresión peyorativa con la que se denominaba el arte oficial de la segunda mitad del siglo XIX en Francia.



clasicismo y el modernismo. De pequeña estatura, ojos inteligentes, siempre amable, con su pronunciación meridional, explicaba cómo se podían adaptar la técnica y los métodos de composición de los maestros del pasado a las exigencias del arte contemporáneo.

Después, en la Rue Nôtre Dame des Champs, vino la academia de Fernand Léger, el hombretón de cabellos rojos, incisivo en sus asertos, compenetrado en la victoria de su arte –aunque en esa época no tuviese muchos adeptos–, el hombre que, en una conferencia, tuvo el coraje de decir que prefería una batidora de cocina a la sonrisa de la Gioconda, declaración que explotó en el heterogéneo auditorio como una bomba atómica. En su estudio particular, un inmenso salón donde lienzos y marcos se esparcían en el mayor desorden, el maestro me dijo, enseñándome una fotografía de un desnudo de mujer clásico junto a los engranajes de un catálogo de máquinas: “solo me quedaré satisfecho cuando consiga la fusión entre estas dos cosas”. Ahí está hoy su arte, emanado sin desvío de su directiva inicial. Léger es siempre el mismo: el gran Léger.

No satisfecha con las nuevas orientaciones, quise integrarme en la escuela cubista: busqué a Albert Gleizes, su exégeta, autor de una *Historia del arte* y de pequeños ensayos sobre el cubismo, libros pesados y oscuros, que tienden a un misticismo filosófico. Ya tenía él, en esa época, un grupo de alumnos a los cuales daba lecciones individuales en su propio apartamento, donde Juliette Roche, su esposa, autora de poemas excéntricos de tendencias dadaístas, recibía a sus amigos al estilo oriental, sentada en la alfombra con su bello gato de angora en el regazo, cercada de riquísimos objetos antiguos. Gleizes me contó cómo el cubismo nació por casualidad, a partir de un juego de líneas y volúmenes entrelazados, y cómo sus creadores descubrieron que a aquello podrían sacarle partido. La pintura de Gleizes, clasificada en esta época como cubismo integral, cabría hoy en la corriente abstraccionista.

¡El París de 1923! Los recuerdos hierven, se amontonan, se atropellan...

Mi taller de la Rue Hégésippe Moreau, que Paulo Prado descubrió que había sido habitado por Cézanne, fue frecuentado por importantes personajes. A los almuerzos típicamente brasileños, comparecían a veces Cocteau, que como *causeur*<sup>2</sup>, encantaba a todos con sus *boutades*<sup>3</sup> acompañadas con gestos expresivos; Érik Satie, con su juventud de sexagenario, creyendo sólo en los jóvenes de menos de 20 años,

divirtiéndonos con su lenguaje pintoresco y no queriendo oír hablar de Cocteau, porque este, en su admiración por el compositor, había resuelto rendirle homenaje público. Cocteau no compareció a uno de los almuerzos especialmente organizados para la reconciliación de ambos. Me mandó, en el día fijado, uno de sus libros, en el que añadía a la dedicatoria un perdón por no comparecer, diciendo que su respeto por Satie era tan grande, a pesar de no comprender la actitud del maestro, que era mejor seguir admirándolo de lejos.

También solían visitar mi taller Valéry Larbaud, con su actitud calma, el amigo de Portugal, donde solía pasar sus vacaciones; Jules Romains, con su figura rechoncha, con quién hacíamos comentarios sobre *Knok* e *Monsieur Le Trouadec*; Giraudoux, circunspecto en sus apartes durante la conversación; John dos Passos, lleno de juventud, exteriorizando su llama interior con frases ocurrentes; Jules Supervielle, con su simpatía radiante; Brancusi, con su cabeza de Moisés de barbas blancas, Ambroise Vollard, coleccionista de magníficos cuadros de Cézanne y Renoir, que escondía con instinto de avaricia, por lo que sólo a los amigos simpáticos se los enseñaba en su apartamento, en ciertos días de buen humor. Entre los brasileños, Villa-Lobos improvisaba concierto en el Érard, sometándose a la crítica de Cocteau que, una vez, en *blague*<sup>4</sup>, se sentó debajo del piano para oír mejor. A Cocteau no le gustó la música del Villa-Lobos de aquella época: encontraba en ella un parentesco con Debussy y Ravel. Nuestro gran maestro, recién llegado a París, improvisaba otra cosa, pero Cocteau seguía intransigente y casi llegan a pelearse. Fue en uno de esos almuerzos brasileños cuando Cocteau aprendió cómo se hacía un cigarro de *palha*. Guardó en el bolso un oloroso trozo de *fumo de corda* y dijo: “*c’est pour épater Stravinski*”<sup>5</sup>. De entre nuestros patricios, eran asiduos a mi taller el aristocrático escritor Paulo Prado; nuestra inolvidable doña Olívia Penteado; Souza Lima, que ya se hacía notar en París tras su primer premio en el Conservatorio, Oswald de Andrade, que con sus antenas apuntaba a todo lo que había de interés y refinado; Sérgio Milliet, con su joven y soñadora figura de poeta, del que hice un retrato en azul, que aún hoy parece resistirse a la crítica; Di Cavalcanti, con su curiosidad por las nuevas corrientes, y otros.

Me acuerdo del príncipe negro Tovalu, que Cendrars nos presentó. Tovalu era un fetiche al que se disputaban en todos los medios artísticos de vanguardia. Muy negro, con

2 Contador de historias.

3 Ocurrencias.

4 De broma.

5 “Esto es para escandalizar a Stravinski”, en francés en el original portugués.

trazos correctos de raza aria, muy perfumado, se vestía con elegancia parisina. Nos contó que en el Daomé, donde reinaba su padre, había un barrio llamado Blesin, corruptela de “Brasil”, donde vivían los descendientes de los esclavos liberados que volvieron allá llevando la civilización (!), conservando los nombres de sus señores, los Almeidas, Barros, Camargos y otros.

Recuerdo también una cena en el Pen Club, ofrecida a Ramón Gómez de la Serna con la presencia del compositor Manuel de Falla. Gómez de la Serna hablaba mal el francés. Sabiendo que le esperaba el clásico saludo, escondió una botella vacía debajo de la silla y, en el momento de agradecer el homenaje, balbució unas frases incorrectas, tartamudeó y, para librarse de los apuros, cogió la botella y metió en ella una banderita española y otra francesa, gritando con la mano en alto: “*Vive la France!*”. Imagínense la sorpresa y las carcajadas. Después de la cena, mientras se servían el café y la vieja Fine, que sólo Francia posee, Manuel de Falla, con su pequeña figura casi desvanecida, se dirigió hacia el piano, un modesto piano armario, y se puso a tocar sus maravillosas composiciones. Benjamin Crémieux, Valéry Larbaud, Supervielle, Jules Romains y otras personalidades de vanguardia estaban allí, en esa noche inolvidable. ¿Y los teatros? ¿Y los ballets? ¿Y los conciertos de primeras audiciones con Paul Ducas, Samazeuils, Honnegger, Ferroud, Ducasse, por citar sólo a algunos? A los *Concerts Wiener* y al cuarteto Calvet corría la multitud de los amantes de la música. En el teatro, *Les mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau causaba entusiasmos delirantes y amargas sediciones. Los *Ballets Suédois*, bajo la dirección de Rolf de Maré, llamaban la atención de París; después del éxito de *Skating rink*, con escenarios de Léger, vino la *Creación del Mundo*, con guión de Blaise Cendrars y música de Darius Milhaud. No es difícil imaginar el efecto causado por ese trío vanguardista. Muchos otros ballets se presentaron ante la curiosidad de un público cada vez más exigente. Rolf de Maré, todavía joven y simpático, reunía a todos los artistas destacados en su apartamento, repleto de muebles antiquísimos y cuadros modernísimos. Fue allí donde Marie Laurencin me fue presentada por Lhote, que me había avisado de que “*Marie Laurencin detestait qu'on allait chez elle*”<sup>6</sup>.

No puedo olvidarme de la antigua embajadora de Chile, Eugenia Errázuriz, bella, con su cabeza entrecana, gran amiga de los artistas, íntima de Picasso, el único artista que figuraba en su apartamento con algunos bellísimos y notables lienzos. Tuve la satisfacción de ver que un paisaje de

6 “Marie Laurencin odiaba que se fuera a su casa”.

Minas, de mi exposición de 1926, era, excepcionalmente, admitido en su ambiente. ¿Dónde estará hoy esa encantadora dama chilena? ¿Quién podrá traerme noticias de ella?

El año de 1926 fue también de gran importancia en mi carrera. Blaise Cendrars me presentó a M. Level que, a pesar de la presentación, no quiso comprometerse con una pintura desconocida. Pretextó que no tenía hueco, pero decidió ver mis cuadros. Ante el *Morro da favela* con sus negritos, con sus casas rosas, azules, amarillas, M. Level se volvió hacia mi, preguntándome “¿Cuándo quiere usted exponer?”. Estaba aprobada. Imaginen mi alegría. En el *vernissage*, la coleccionista madame Tachard adquirió *Adoration*, un negro beatífico con las manos colocadas ante una pequeña palomita de cera (el Espíritu Santo) que me sirvió de modelo, ofrecida por Cendrars en 1924, en una visita a Pirapora. La crítica me fue completamente favorable y espontánea (sin que yo gastase un franco, como piensan colegas poco benevolentes). Tuve la satisfacción de ver que me reconocían los críticos más destacados de esa época; Maurice Raynal, André Salmon, Christian Zervos, André Warnod, Louis Wauxelles, Raymond Cogniat, G. de Pawlovsky, Maximilien Gauthier, Serge Romoff, António Ferro. Todos hablaron con simpatía sobre la pintura Pau-Brasil. Más tarde, en 1928, además de los ya citados, también Waldemar George se pronunció sobre mi pintura antropofágica.

Muchas son los recuerdos de París. Extiendo el pensamiento por las galerías de arte; veo, en la Rue La Boétie, el taller de Picasso, donde estuve por primera vez ante un bellísimo Rousseau, que el maestro conservaba cariñosamente. Veo la librería de Adrienne Monnier<sup>7</sup>, donde se encontraba, casi diariamente, un grupo de intelectuales vanguardistas. Allí fue donde conocí a Léon Paul Fargue. En los cafés literarios me fueron presentados René Maran<sup>8</sup>, muy apegado a Cendrars, Breton y los adeptos del surrealismo.

Fueron mis grandes amigos Robert Delaunay, el pintor de las torres Eiffel, que exponía cada año, y Sonia, su esposa, conocida en París como gran decoradora. No me olvido de Giorgio de Chirico, el pintor que despertó el movimiento surrealista. Inteligente y culto, con su forma de ser juguetona y graciosísima, conquistaba amigos por su radiante simpatía. Era también un admirable *causeur*. Conocí a Juan Gris en

7 Se trata de La Maison des Amis des Livres, situada en la Rue de l'Odeon, en el Quartier Latin. Según Aracy Amaral, Adrienne Monnier “no dejaba de decir al ver a Tarsila: “*Voilà la Belle Tarsila! Elle est si Belle qu'on ne peut pas s'empêcher de le dire*” (“¡Aquí está la bella Tarsila! ¡Es tan bella que es imposible no decirlo!”). Cf. Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 23/ Edusp, 2003, p. 129.

8 Maran, originario de Martinica, fue el primer escritor negro que recibió el Premio Goncourt de Literatura de 1921.

---

su primera exposición de obras cubistas. Muy joven, alto, típicamente español, de apariencia agradable, Juan Gris ya llevaba en los ojos el estigma de la tuberculosis que poco después nos lo arrebataría. Sus dibujos son personalísimos. Está considerado como el gran estilista del cubismo.

No podría olvidar, entre las galerías de pintura, a Léonce Rosenberg, mi gran amigo. Me llevó al apartamento de la viuda de Guillaume Apollinaire, que me ofreció, como amateur, un guache pintado por ella, que todavía conservo. También recuerdo los apuros en que me dejó Cendrars al

organizar una cena en mi taller, con un simpático matrimonio que me iba a presentar, y al que acabaría llevando, sin previo aviso, a siete personas más.

Imposible, en estas notas escritas con prisa, contar las escenas curiosas que presencié y los *potins*<sup>9</sup> entre artistas que se hacían notar. Quizás algún día decida escribir mis memorias (lo cual está muy de moda), en las que tendré ocasión de contar, con detalle, muchas cosas interesantes.

---

9 Cotilleos.

[Texto publicado em  
*Habitat –Revista das Artes no Brasil,*  
São Paulo, n° 6, 1952]





---

# 2

---

**CUATRO  
MIRADAS  
SOBRE  
TARSILA  
DO  
AMARAL**

---







---

# Tarsila: una pintura estructural



---

**HAROLDO  
DE CAMPOS**

uando se haga una “historia estructural” de la pintura brasileña, le cabrá sin duda un papel preeminente y pionero a Tarsila do Amaral. Un papel fundacional. Tarsila inauguró entre nosotros una estirpe “rara y clara”, cuyo otro nombre representativo es el de Volpi, el Volpi de las casas y del color puro que se afirma sobre todo a partir de los años 40, aquel pintor que Décio Pignatari definió con este voluntario y significativo anacronismo: “un Mondrian del trecento”.

La Tarsila de los años 20 descubrió la “pictorialidad” a través del cubismo. Con este término nos gustaría entender la pintura literal (“pictural”), la pintura de la pintura, aquello que hay de específicamente pictórico en la pintura, lo que los formalistas rusos de esa misma década entendían por “literaturnost” (“literariedad”), aquello que hay de propiamente sustancial en la obra de arte literaria. No debemos olvidar que el cubismo, a través de Braque, proporcionó al actual estructuralismo (sucesor de aquel primer formalismo eslavo) uno de sus axiomas fundamentales: el interés por la relación y no por el objeto. Del

---

**Tarsila do Amaral y su hija, Dulce, a bordo del barco  
*Deseado* rumbo a Europa, 1920.**

cubismo, Tarsila supo extraer esa lección, no sobre cosas sino sobre relaciones, lo que le permitió hacer una lectura estructural de la visualidad brasileña. Reduciéndolo todo a pocos y simples elementos básicos, estableciendo nuevas e imprevistas relaciones de vecindad en la sintaxis del cuadro, Tarsila codificaba en clave cubista nuestro paisaje ambiental y humano, al mismo tiempo que redescubría Brasil en esa lectura que hacía, en modo selectivo y crítico (sin que por ello dejara de ser afectuoso y lírico), de las estructuras esenciales de una visualidad que la rodeaba desde su infancia en la hacienda. “Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. Ver con ojos libres”, habría de decir Oswald de Andrade, compañero suyo en esa reinención radical del Brasil, en el manifiesto de 1924 (*Manifesto da Poesia Pau Brasil*).

Pero Tarsila no fue sólo una alumna aplicada del cubismo, en su pintura “pau-brasil” y después “antropofágica” (donde se encuentran, en una convergencia muy personal, el cubismo, el surrealismo y algo de “pintura metafísica”), como tampoco fue Oswald de Andrade un simple epígono de las técnicas cubistas y futuristas en su prosa experimental y en su poesía. La tesis de la “congenialidad” del modernismo brasileño, planteada en su día por Antônio Cândido, es válida en ambos casos. Ambos “devoraron” las técnicas importadas y las reelaboraron a nuestro modo, en condiciones nuestras, con resultados nuevos y nuestros. “En Brasil, las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana o son reminiscencias aún vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, de un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la suya”, escribe Antônio Cândido. Y sigue: “La costumbre que teníamos del fetichismo negro, los calungas<sup>1</sup>, los exvotos, la poesía folclórica, nos predisponían a aceptar y a asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales. Nuestros vanguardistas se informaron, pues, rápidamente, del arte europeo

de vanguardia, aprendieron el psicoanálisis y plasmaron un tipo de expresión al mismo tiempo local y universal, reencontrando la influencia europea en una inmersión en el detalle brasileño”.

Si el cubismo, como sostiene Roman Jakobson, es básicamente un arte metonímico, un arte de las nuevas relaciones de contigüidad (lo cual no impide que a partir de las combinaciones innovadoras de elementos estalle, inesperada y revitalizada, la metáfora), para un arte así es fundamental la operación crítica. Sólo el “ojo crítico” de una pintora como Tarsila, experimentada en una realidad que su técnica decodificaba para recodificarla sobre el lienzo, podría discernir, entre el caos de detalles de nuestra visualidad cotidiana, qué elementos privilegiar, qué nuevas jerarquías establecer, qué opciones tomar y qué descartar, para conquistar aquella temática de estructura que le fuera esencial, la “picturalidad” que le fuera distintiva y definidora, el punto de vista brasileño en un campo de alcance universal. Es en ese sentido en el que el agudo arte de Tarsila, en su fase heroica, resulta elemental, como el de Oswald, su correlato genial en la literatura. Elemental por radical, por reducirse a los elementos básicos, por su depuración de todo aquello que no le fuese estrictamente necesario, por inaugural.

Véase el color en Tarsila. El color en Tarsila no es un elemento naturalista, un elemento de contenido. Es, antes, un elemento de forma, un formante, un color estructural. Y, sin embargo, esos rosas y azules *caipiras*<sup>2</sup>, por ejemplo, geometrizados en las casitas que modulan el escenario tarsiliano, también son índices, poseen una apelación física residual, son señales, vestigios ópticos del contexto brasileño circundante hacia el cual señalan, como flechas sensibles. Según la clasificación semiótica de Peirce, el color es un “cuali-signo”, una cualidad que es un signo. Sin embargo, tendríamos aquí, por decirlo así, la posibilidad de un “cuali-índice”, no una cualidad abstracta, sino una cualidad concreta relacionada genuina y existencialmente con su objeto y que funciona como un sello efectivo de lo verídico. Por

**Tarsila do Amaral**  
(Capivari, SP, 1886 – São Paulo, 1973)  
Libreta de la artista con  
apuntes sobre la preparación  
de lienzos y tintas, s.f.

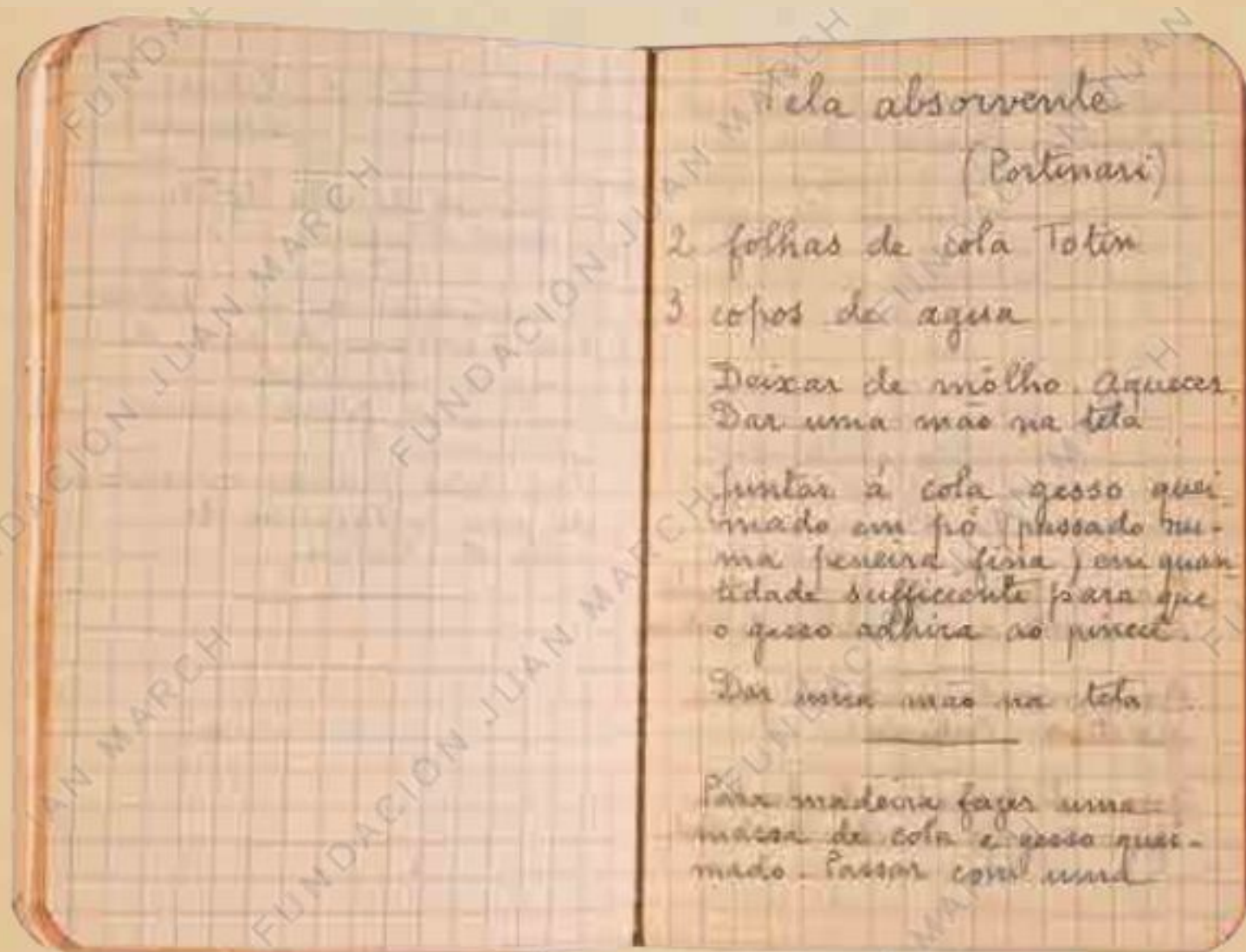
ello, a través del entramado cromático, el mundo icónico de Tarsila —ámbitos y figuras sintéticas y rigurosas, demarcadas y lúcidas, que a ratos y sin contradicción aspiran a la condición de monumentales abreviaturas, de proliferación lujuriente— es el mundo que linda con la capa indicial, que está impregnado del carácter físico del índice, que exhibe las marcas de lo real. Aunque no como primer dato, extralingüístico, sino como segundo dato, generado a partir de su propio lenguaje. Su realismo no es, por lo tanto, un realismo descriptivo, de temática exterior, retórica, sino un realismo intrínseco, de signos, que incluso puede conducir al devaneo y a lo mágico.

De todo ello deriva la importancia de esta retrospectiva de Tarsila, en buena hora organizada gracias a la inteligente devoción de Aracy Amaral<sup>3</sup>. Tarsila es la punta de lanza para

aquellos que repiensen la pintura brasileña en términos de una “picturalidad” universal y nuestra, tal como Oswald, que es la raíz para quienes replantean nuestra literatura en términos de escritura y de texto.

São Paulo, 1969

- 1 Descendientes de esclavos de las minas de oro (N. del T.).
- 2 *Caipira* tiene en Brasil un significado que combina la relación con el medio rural y la falta de cultura y refinamiento. En español equivale unas veces a aldeano o campesino, otras —y es el caso presente— más bien a pueblerino, rústico o incluso paleta. El diminutivo *caipirinha* es una creación expresiva de Oswald de Andrade para referirse a Tarsila, que dio este título a una de sus obras. Por supuesto, aún no se había introducido el uso —hoy universal— de este diminutivo para designar una bebida (N. del E.).
- 3 El autor se refiere a la retrospectiva de la artista brasileña *Tarsila: 50 anos de pintura* organizada por Aracy Amaral y celebrada en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro y después presentada en el Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo, en cuyo catálogo se publicó este texto por vez primera (N. del E.).







---

# Tarsila revisitada

A

l considerar con detalle el desarrollo de la pintura de Tarsila desde 1923, un año trascendente para la definición de su pintura –como lo sería para la poesía y la novela de Oswald de Andrade–, nos damos cuenta de la multiplicidad de rumbos que se le presentaron, a partir de la premisa “ser un artista moderno”, desde las tendencias de la Escuela de París. No se trató sólo de lo que ella contempló, sino de los artistas mismos con los que entró en contacto directo, que también modificaron su camino. La personalidad en ebullición de Oswald de Andrade –*blagueur*, repleto de vitalidad y de humor creativo–, junto a ella durante aquellos años; lo que vió en París; las personalidades con las que allí se relacionó; todo ello configuró la contribución más peculiar a la pintura brasileña de vanguardia. Cabe también, al mismo tiempo, revisar la clasificación establecida de su pintura de los años veinte: Tarsila estaba preparada para rehacer voluntariamente, por decisión propia, su trayectoria a partir de la síntesis y de la depuración de la línea. “Vous savez trop”, le decía Marie Blanchard, la asistente de André Lhote, cuando Tarsila asistió a su curso, en una directa insinuación de que debía despojarse de esa “sabiduría” procedente de los estudios académicos de São Paulo con Pedro Alexandrino, en el dibujo, o con Elpons y Émile Renard, en París, en la pintura.

---

**Tarsila do Amaral, Londres, 1920-21.**



ARACY  
AMARAL

Son de ese período los lienzos *Oswald de Andrade*, *Retrato Azul* (Sergio Milliet), *Estudo (Dois Modelos)*, *Auto-retrato (Manteau Rouge)* y *Pont Neuf*, de 1923, realizados bajo la orientación de Lhote<sup>1</sup>. En todos identificamos la presencia constante de diagonales en las composiciones, de una gran suavidad tonal y cromática, de una transgresión a medio camino. Tarsila dejaba atrás su fase de revelación de lo “moderno”, en su estancia en São Paulo, en el segundo semestre de 1922, en la que había pasado a usar colores fuertes, pinceladas gestuales que denunciaban la rapidez de la factura e incluso una acentuada expresividad.

Tras el fundamental entrenamiento reduccionista con Lhote –su dibujo asume un carácter de síntesis que no tenía antes–, durante ese año agitado y rico en experiencias, Tarsila asiste a un breve curso con Gleizes, con quien aprende la mecánica sensible de la composición cubista, realizando ensayos para explorarla: relojes, platitos, botellas y libros dispuestos sobre una mesa; una paleta, o vestigios de formas de un ave, elementos reconstruidos en el espacio según las directrices cubistas. Una mano, o las teclas de un piano, datos aparentemente simples, eran motivo suficiente para ejercicios puramente plásticos, de deconstrucción y reconstrucción de una espacialidad fragmentada con ritmos y colores: no sólo se trata de un momento de aprendizaje, sino de vibraciones puramente intelectuales, allí donde podríamos suponer que Tarsila era sobre todo una artista en la estela de los postcubistas.

**Fig. 1.** Tarsila do Amaral, *Rio de Janeiro*, 1923. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo, SP.



**Fig. 2.** Tarsila do Amaral, *Veneza*, 1923. Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas. Extraviada.

### La etapa “pre-pau brasil”<sup>2</sup>

Al entrar en contacto con el taller y la obra de Fernand Léger, al cual la condujo, qué duda cabe, Blaise Cendrars –a quien conoce, con Oswald de Andrade, en mayo de ese mismo año 1923–, ya se observa en la obra de Tarsila, incluso en sus “academias” –desnudos cubistas– una luminosidad inexistente en sus cuadros pintados antes con Gleizes: las formas chapadas son luminosas por la propia selección cromática –rosas, azules y el conocido verde selva chillón de Tarsila, que ya se presenta en el segundo plano de la vegetación estilizada de *Estudo (Academia n° 2)*–. En este cuadro, como *Modelo* y *Estudo (Academia n° 1, ou La Tasse)*, la artista recurre a elementos puramente geométricos para enfatizar el “deseo de abstracción” de esta etapa: círculos, esferas, triángulos, elipses se unen para componer un fondo casi totalmente abstracto-geométrico tras la figura femenina que domina el primer plano. Los colores, sin embargo, son cálidos, más allá de que el modelado légeriano esté presente. Estas pinturas preparan ya en ese año de 1923 la decisión reveladora que, a través de tres lienzos “pre-pau brasil”, pre-anuncian la línea que asumiría su obra posterior. Me refiero



a *Rio de Janeiro* (Fig.1), *Caipirinha* y *A Negra*.

Pasado ya el impacto del cubismo en el que se había sumergido, Tarsila está atenta al “selvavirgismo”<sup>3</sup> predicado por Mário de Andrade y enunciado después por Oswald de Andrade con el nombre de “Pau Brasil”, manteniendo la misma significación: la proyección de Brasil, de su clima, de su realidad visual, con un lenguaje actualizado. ¿Sería una coincidencia? La carta de Mário a Tarsila en la que se refiere entusiásticamente al “selvavirgismo” es del 15 de noviembre de 1923, y Tarsila, al desembarcar en Río de Janeiro, en una entrevista al *Correio da Manhã* –publicada el 25 de diciembre de ese año–, afirma, junto a su interés por el cubismo: “soy profundamente brasileña y voy a estudiar el gusto y el arte de nuestros *caipiras*. Espero, en el campo, aprender con aquellos que aún no han sido corrompidos por las academias”. La actualización del lenguaje sólo podía darse, en aquellos momentos, bajo la perspectiva del cubismo; un movimiento, dicho sea de paso, ya superado a nivel internacional cuando el surrealismo postdadaísta emerge con intensidad, pero que para los artistas de un país culturalmente desfasado representaba, con toda legitimidad, la vanguardia.

En realidad, deberíamos señalar también otra obra de 1923, *Veneza* (Fig. 2), infelizmente desaparecida, precursora de esa pintura suya de gran connotación lírica, y que indicaba ya otra dirección, la que marcaría su producción en su período de mayor relieve, los años 20.

### La etapa “pau brasil constructivo”

Debemos distinguir, por lo tanto, varias fases en el período que hasta hoy denominamos como “Pau Brasil” en la obra de Tarsila. Resultaría muy reduccionista mencionar todas esas obras bajo un mismo rótulo. En realidad se distinguen tanto por su concepción y motivación como por su factura. De este modo, en cambio, se entiende claramente su primera etapa, deslumbrada con la obra de Léger y con el hallazgo de poder hacer brasileña una tendencia internacional: es la etapa “pau brasil constructivo”, la que sucede al “pre-pau brasil”. Aquél era el tono de la época, el “moderno”; así era como queríamos Brasil en los años 20. Esa primera fase es visible en los lienzos *São Paulo (Gazo)*, *São Paulo* (colección Pinacoteca do Estado de São Paulo), *E.F.C.B.*, *Barra do Pirai* (extraviado), y *A Gare*, todas de 1924, salvo

la última, del año siguiente, como también la desaparecida *Passagem de nível* en su primera versión (Fig. 3). Aún es muy evidente en ellas la influencia légeriana, visible en las señales urbanas y ferroviarias, con un toque de aparente ingenuidad en la elaboración austera de la vegetación, con



palmeras de troncos abombados, árboles en forma de balón, sintéticos; o en la construcción de los conjuntos de casas con sus colores *caipiras* –ese carácter *caipira* brasileño, que ella registra haber “asumido” a partir de los viajes a Río de Janeiro y Minas Gerais con Cendrars–. No es el caso de *São Paulo*, donde el plano constructivo casi está enmarcado por una línea trapezoidal, el gris ceniza de los edificios contrapuesto al vivo color de la vegetación de los jardines de Anhangabaú, estilizado por sinuosidades de planos verdes con la más libre de las licencias poéticas.

Es verdad que Léger se servía ampliamente del negro, en cortes/planos geométricos, en las abstracciones de sus fondos, a pesar de la figuración explícita en primer plano (véase *Le Mécanicien* de 1920, o compárese con *Les Deux Femmes à la Toilette/état définitif*, de 1920), y que raramente Tarsila se vale de ese color. O mejor: lo utiliza como línea espesa, ayudando a definir ritmos, en esta etapa “pau brasil constructivo”, acentuando la horizontalidad ante la verticalidad, dirigiendo la mirada del observador hacia las líneas maestras de

Fig. 3. Tarsila do Amaral, *Passagem de nível*, 1924. Óleo sobre tela, dimensiones desconocidas. Extraviada.

sus composiciones. Nos referimos a lienzos como *São Paulo, E.F.C.B.* (Fig. 4) y *A Gare*, en particular. Sin embargo, puede que Tarsila haya atendido a detalles que le interesaban de *Le grand remorqueur*, de 1923 (Musée National Fernand Léger), la época de su aproximación al artista francés. En ese lienzo podemos distinguir, bien trazadas, las sinuosidades del paisaje, con las formas que lo caracterizaron –y que marcarían la pintura posterior de Tarsila– y con los “árboles abombados”, que surgen también de manera muy reducida, aunque enfatizando, desde el centro de una composición cubista de amplios planos geométricos, la superficie plana y la horizontalidad del lienzo.

El primero que, al parecer, utilizó la expresión “constructivo” para calificar el modo de dibujar de Tarsila fue un crítico literario de Minas Gerais ese mismo año 1924, en una reseña al libro de poemas *Feuilles de Route*, publicado, con ilustraciones de la artista, el año siguiente en París. Y, también por primera vez, establece la relación entre el trabajo de Tarsila y el de Blaise Cendrars, apuntando que “la nueva colección de poesías de Blaise Cendrars llega comentada por la ingenuidad constructiva del trazo sólido y tranquilo de Tarsila do Amaral. No podemos dejar de notar la correlación que hay entre el arte de la pintora brasileña y el del poeta francés. *Feuilles de Route* son dibujos simplificados de los paisajes por donde pasó Cendrars”<sup>4</sup>.

### “Pau brasil exótico”

Ésta es la etapa de los viajes a Río y a Minas, con amplia producción de bocetos y dibujos, fuente para sus siguientes cuatro años de pintura; es la etapa de la presencia de Blaise Cendrars. Tarsila no se detiene en aquellos cuadros constructivos. El mismo año 1924 pinta *Morro da Favela*, *Carnaval em Madureira*, *Paisagem* (perdido, que fuera de José Severiano de Rezende), *O Mamoeiro* y *A Feira*.

Al observar su abandono paulatino de lo constructivo a favor de la sensualidad de las líneas ondulantes, emergen paisajes “nativos”, en los que predomina el color. Éste es exaltado, exacerbando los sentidos; y, junto a la síntesis que sigue definiendo los diversos elementos del cuadro (personas, plantas, animales, casas, vegetación...), despojados de sombras, recortados sobre el fondo, recordamos frases con las que Cendrars animó a Tarsila a preparar su primera exposición en París. Al tiempo que escribía a Oswald de Andrade sobre las gestiones para la primera individual de Tarsila –“haga una exposición francesa, parisina, y no una manifestación sudamericana”–, añadía sentenciosamente: “el peligro, para ustedes, es la oficialidad” (carta del 1 de abril de 1926); por



Fig 4. E.F.C.B., 1924. Óleo sobre lienzo, 142 x 127 cm. Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

otro lado, Cendrars la animaba diciéndole que “trabajara a partir de *Morro da Favela*”. ¿Sería un acicate o la palabra de orden de una personalidad que era una autoridad intelectual, para esta etapa que hoy denominamos “pau brasil exótico”? En realidad, esas escenas interiores de elementos recortados, estilizados, *colourful*, agradables para el gusto europeo y al mismo tiempo tan “brasileñas” en su imaginaria, caracterizaron el trabajo desarrollado por nuestra pintora. El propio Paulo Prado, por cierto, cuenta que reconoció desde el otro lado de la calle la pintura de Tarsila, mientras buscaba la Galerie Percier, donde la artista realizaba su primera exposición individual en París. Entre las pinturas de esa etapa podríamos incluso incluir *Romance* (1925) –pese a ser más discreta–, *Cartão Postal* y *Antropofagia*, ambas de 1929. Cendrars deseaba, por tanto –como hoy siguen anhelando los críticos europeos y norteamericanos–, que nuestra producción fuera lo que ellos siguen esperando que sea: folclórica, diferente en el sentido de lo otro respecto de la creatividad europea; aquella a la que se mira como “lo otro”, como el contrapunto de aquella cultura que dicta las reglas en el contexto cultural internacional, digna de ser expuesta



en los circuitos alternativos.

Es esto lo que las artes visuales brasileñas contemporáneas están luchando por romper, tras haber aparecido en Europa, sobre todo durante los últimos diez años, algunas miradas que han sabido ver lo interesantes que pueden ser algunos de nuestros artistas, que han llegado a preanunciar tendencias que han surgido posteriormente en el Primer Mundo.

### “Pau brasil metafísico/onírico”

La etapa que consideramos la cumbre de la producción de Tarsila de mediados de esa década es la que hoy denominamos “pau brasil metafísico/onírico” y en la cual incluimos obras ejemplares como *A Cuca* (1924), *Palmeiras* (1925), *Pastoral* y *Manacá*, de 1927; *Calmaria (I y II)*, *O Lago*, y *O Sono*, de 1928, *A Cidade* y *Sol Poente*, de 1929, y, por ejemplo, *Composição*, de 1930.

En estos lienzos en particular, Tarsila plasma una forma expresiva que guarda más relación con su universo subjetivo de sueño y magia, despreocupada en cuanto a la representación de la realidad exterior. *A Cuca* (1924) es el primer cuadro de este período. Puede ser valorada como una obra situada en el límite entre lo exótico y lo mágico, límite que late maravillosamente por toda la pintura. En medio de un paisaje campestre simbólico –cactus, árboles y montículos, en pequeños núcleos de vegetación, representados sintéticamente–, un pequeño y enigmático lago azul, en el centro de la composición, rodeado de bichos fantásticos o reales, como el sapo, una oruga gigantesca, un armadillo-pájaro y un gran personaje amarillo, pura invención, hacia la que se vuelven atentamente todos los demás.

Este cuadro, dicho sea de paso, es el único que conserva parcialmente el marco de Pierre Legrain, el celebrado artesano y encuadernador *art déco* parisino, a quien se dirigió Tarsila para enmarcar sus lienzos en su primera exposición en París. Este gesto de solicitar a Legrain la creación de marcos que enfatizaran el carácter exótico-mágico de sus obras –con piel de lagarto en cartón ondulado, maderas pulidas, con espejos angulosamente recortados, etc.– siempre nos ha parecido un signo de inseguridad frente al público al que se presentaban. Además, esos marcos se convirtieron en obras paralelas a sus pinturas, interfiriendo, sin duda, en ellas, e induciendo a algunos críticos franceses a considerarlas como *tableaux-objets*.

En realidad, Tarsila no se oponía a ser considerada “exótica”; más bien lo estimuló, o se dejó llevar por la etiqueta que nos identifica en el exterior, en un momento en el que Brasil buscaba afirmar su identidad cultural. Y ello desde

un carácter ya inherente a su pintura, puesto que había sido anunciado con *A Negra*.

Inspirada en un paisaje esbozado durante sus viajes a Río o a Minas Gerais, *Palmeiras* (1925) es casi metafísica, sobre todo por su alejamiento de lo real y a pesar de su visible referencialidad –ferrocarril, palmeras, casas de hacienda, montañas–. La desnudez de la pintura, su tranquilidad hierática supra-real, convierten este cuadro, junto a *O Lago* (1928), en las dos obras maestras de la pintora; no sólo entre las de esta serie onírica sino, quizá, entre toda su producción pictórica de los años 20. Con pocos elementos, austero desde el punto de vista cromático, este lienzo ya contiene la libertad de lo que se habría de denominar “paisaje antropofágico”; irreal en la densidad de su magia, se encuentra también en la frontera nebulosa entre lo animal y lo vegetal, al mismo tiempo que es agresivo y fuerte en su pura invención.

Es ese mismo cántico a la naturaleza tropical desbordante el que aflora en *Manacá* (1927), la flor/pene erecta, vibrante en sus colores rosa/azul/verde, magnífica en su envolvente audacia compositiva. Los mismos tonos dominantes estarían presentes en *Floresta* (1929), de similar connotación telúrica/fállica, también perceptible en *Sol poente*, del mismo año. Esta última pintura remite en sus orígenes al sistema de trabajo de Tarsila, pues encontramos en ella la probable inspiración en el elemento decorativo realizado por los arquitectos Patoul y Rapin para el jardín del pabellón de la Manufactura de Sèvres de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925<sup>5</sup>.

Aunque no se hubiera implicado directamente con el surrealismo, como Ismael Nery, lo onírico o supra-real es un aspecto que aparece de modo definido en la producción de Tarsila, que conocía a Freud –cuya obra también interesó vivamente a Oswald–, como muestra su biblioteca, consultada a lo largo de nuestra investigación, que da constancia de ello aunque no nos permite saber a ciencia cierta el grado en que lo asimilaron. Sin duda en el ambiente frecuentado por la pareja Tarsiwald –como llamaba cariñosamente Mário de Andrade a Oswald y a Tarsila– se debatían todos los temas afines al surrealismo, una discusión propia de aquella época. Ya se han referido varios autores al carácter soñador de Tarsila, tranquila, como desligada de las cosas reales. Pero, paralelamente a la magia de la tierra, que ya hemos mencionado que comparece en este período de los años 20, dos lienzos en particular, *O Sono* (c. 1928) y *A Cidade* (1929), remiten directamente a la pintura expuesta o proyectada por el subconsciente. Sobre el primero, la propia artista nos dijo, cuando le preguntamos, que deseó registrar un estado de ánimo en el límite entre la conscien-





Fig. 5. Tarsila do Amaral, *Barcos em festa*, 1925 (*Barcos em festa*). Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas. Extraviada.

Fig. 6. Tarsila do Amaral, *Adoração (o Nègre adorant)*, 1925. Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas. Extraviada.

cia y su pérdida, en el proceso del inicio del sueño, imagen que proyecta mediante formas ameboideas que se suceden rítmicamente *ad infinitum* frente a una media elipsis, figura que surge con una cierta frecuencia en la base de varias de sus composiciones de ese final de década (como en *A Lua*, *Urutu*, *O Touro*, o *Floresta*, por ejemplo). También frente a *Composição* (1930) parece que estamos asistiendo a la proyección del subconsciente. En *A Cidade* (1929) vemos que la pintora opta deliberadamente por una imagen que es una

excepción en su producción, al desear simplemente fijar un sueño que había tenido. Aquí, una vez más, la calle que rasga diagonalmente el lienzo transmite la sensación del ritmo marcado por los edificios en hilera que se pierden de vista, ante los elementos insólitos –pequeñas cabezas dentro de botas– que caminan por la larga e infinita vía urbana.

*Calmaria II* (1929) pertenece a esta serie en la que lo onírico se opone a la preocupación por lo representativo –o incluso por lo nativo, si tenemos en cuenta los objetivos perseguidos por los vanguardistas–, así como *Pastoral* (1927), basada en una fotografía de Oswald de niño, junto a su abuelo, aunque aquí muy impregnada por el recuerdo del *douanier* Rousseau. Como en las demás, comentadas antes, lo que percibimos es la proyección de una realidad interior, dulcemente subjetiva. En *Calmaria*, segunda versión para el cuadro que perteneció a Christian Zervos, el clima es absolutamente el de una visión del subconsciente, que aflora al lienzo con la selección cromática particular de la artista, en formas prismáticas reflejadas a partir de la línea que divide horizontalmente la composición por la mitad. La única forma reflejada, que no consta en la parte superior del lienzo es curiosamente una sugerencia de ¿luna? menguante –o creciente, o en eclipse, más probablemente–, como si la noche hubiera bajado sobre el “Abaporu” del sol radiante.

Paralelamente a esa producción más destacada podemos señalar aún algunas facetas interesantes en la obra pictórica de la Tarsila de los años 20. Se trata como de diluciones de un recetario, el del procedimiento del collage, ya explorado y bastante frecuente en sus obras, como en *Pescador* (1925), *Barcos em festa*, *Passagem de nível* y *Paisagem com touro*, todas del mismo año, y sin duda en *Barcos em festa*. (Fig. 5)

¿Serían estas pinturas una señal del agotamiento del afán innovativo de la artista, sobre todo teniendo en cuenta sus anteriores motivaciones? Al mismo tiempo que se persigue el anhelo de proyectar lo nacional, lo nuestro como una realidad, no deja de llamar la atención que en estos años 20 del Modernismo brasileño el retrato del “nativo”, del pueblo brasileño, que es visible en Tarsila, es a todas luces cruel. A Sonia Salzstein no le pasó desapercibido ese sesgo de la pintora, que fija con crudeza la faz imbecilizada del pueblo desnutrido y abandonado a su propia suerte. Esta observación puede ser constatada en *Vendedor de frutas*, *Adoração (o Nègre adorant)* (Fig. 6), *A Família*, y *As Meninas* (Fig. 7) todos de 1925. *Anjos*, de 1924, ya había enfatizado los rasgos distantes de cualquier idealización en las facciones mestizas del brasileño, aunque aquí con cierta ternura.

En la década siguiente, en *Segunda Classe* (1933) la artista tendría una mirada diferente, compasiva, hacia esa

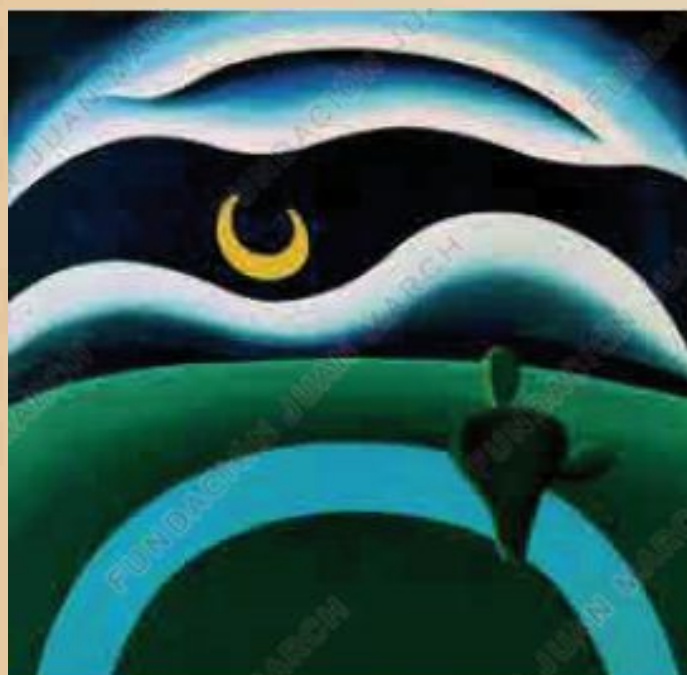


Fig. 7. Tarsila do Amaral, *As Meninas*, 1925. (Las niñas)  
Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas. Extraviada.

Fig. 8. Tarsila do Amaral, *A Lua*, 1928 (*La luna*). Óleo  
sobre lienzo. 110x110 cm. Colección particular, São  
Paulo, SP.

misma miseria. Con todo, en *Operarios*, inspirado en una fotografía, la “masa” no parece interesarle, y se observa un tratamiento desigual de las diversas cabezas que forman la pirámide compositiva. Así, la mayoría de los rostros parece congelada en el anonimato, mientras la artista únicamente elabora algunos pocos, que, según testimonio de la propia Tarsila, identifica con personas de su círculo, como la escritora Encida de Moraes, el arquitecto Warchavchik, el administrador de la hacienda de su padre, Osório César –su compañero de entonces– o el maestro Camargo Guarnieri.

Mientras que, a nuestro juicio, el vocabulario *art déco* abunda en obras de 1928 –como en el caso de *A Lua* (Fig. 8), *Distancia* y *A Boneca*–, observamos que ese mismo año la audacia compositiva domina en *Abaporu*, *O Sapo*, *O Ôvo* [ou *Urutu*], y *O Touro*, además de la mágica *Floresta*, del año siguiente. Esa es la razón por la que consideramos de una gran intensidad –temática e iconográfica– ese núcleo de pinturas realizadas entre 1923 y 1930, el periodo cumbre de la obra de Tarsila do Amaral.

- 1 Redacté una primera versión de este texto para el catálogo de la exposición *Tarsila Anos 20*, celebrada en la Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, sept./nov. 1997. Ya entonces advertía que al “revisitar” la clasificación de las tendencias que hallábamos en la pintura de Tarsila de los años 20, convenía revisar el orden de listado de las obras en la catalogación de la artista que yo ya había publicado, con el fin de dar prioridad al nexo de esa secuencia de tendencias, por encima del año de realización de las obras, en particular en el caso del año 1923.
- 2 El término “Pau Brasil” –literalmente “Palo de Brasil”–, que daría origen al nombre del país, designa un árbol característico de esa zona, del que se extraía un tinte rojizo, muy apreciado en el comercio de la época colonial.
- 3 En portugués “Matavirgismo” (de “mata”: selva y “virgem”: virgen). Traducimos así la expresión de Mário de Andrade en la célebre carta a Tarsila que la autora cita a continuación, y que ofrecemos en versión española en este mismo catálogo. Cf. p. X (N. del T.).
- 4 M. A., “França/ Feuilles de Route”, *A Revista*, año 1, nº1 (Belo Horizonte, julio de 1925), p. 54 (Sección “Os livros e as ideias”). Dice, además, a propósito del libro: “El mayor interés que el libro suscita es medir el estremecimiento de una fina sensibilidad francesa en contacto con la brutalidad del ambiente tropical. El tumulto de nuestro medio físico no asustó al poeta del modo que esperábamos [...] Simplemente sufre la curiosidad racionante de un visitante de museo. [...] Mientras, los volúmenes desbordantes, el exceso de color, la indisciplina de las líneas de nuestro paisaje perturbaron su sensibilidad poética. Él no ha recogido la sensación en estado puro. No ha hecho simplemente poesía, como en *Monde Entier*, sino también arte. Ha despertado, en él, un artista plástico. Ha recortado aristas, ha destacado siluetas y ha empleado tinta viva. Ha conservado la antigua síntesis, pero el flujo lírico ya no ha venido con su pureza primitiva. Incluso ha llegado a hacer literatura”. ¡Es como si el autor estuviera refiriéndose a la pintura “pau brasil” de Tarsila en ese intercambio intelectual y plástico entre Tarsila y Cendrars!
- 5 Ver, de esta autora, “O Modernismo à luz do Art Déco”, 1974, reeditado en Aracy Amaral, *Arte e Meio Artístico/ entre a Feijoada e o X-Burguer*. São Paulo: Edit. Nobel, 1983, pp. 58-64. Además de consultar fotografías, Tarsila tenía la costumbre, adquirida con Pedro Alexandrino, de conservar sus esbozos, esquemas de dibujos y de cuadros ya realizados, a los que frecuentemente volvía en versiones de algunos de sus cuadros, como el gesto femenino de retomar un bordado, por ejemplo. Así, de obras de los años 20, período del que nos ocupamos aquí, habría de realizar tres versiones de *A Feira* (o *Mercado*), como en un ejemplar ejercicio de ordenación de lo exótico en variantes del mismo tema; dos versiones del *Sagrado Corazón de Jesús*, dos versiones de *Calmaria* y nada menos que cuatro versiones de *Religião Brasileira*.







---

# A “Quest” for Tarsila

*Somos los primitivos de  
una futura perfección.*  
Mário de Andrade

*Si alguna cosa traje de  
mis viajes a Europa entre  
las dos guerras, fue el  
Brasil mismo.*  
Oswald de Andrade

---

JUAN  
MANUEL  
BONET

P

or vez primera en España, y treinta y seis años después de su fallecimiento en São Paulo, comparece de modo individual Tarsila do Amaral, el gran nombre de la pintura brasileña del siglo XX y una de las figuras clave de una vanguardia todavía mal conocida entre nosotros; y ello a pesar de que sus contribuciones más significativas –que aquí se han podido contemplar en la gran muestra del IVAM *Brasil de la Antropofagia a Brasilia*, comisariada por Jorge Schwartz y celebrada en 2000 por iniciativa del firmante de estas líneas– son de lo más importante que ha dado el continente americano a la cultura moderna.

Fuera de campo queda aquí la prehistoria tarsiliana: Capivari y el resto de las 22 haciendas de su infancia y adolescencia, la infancia de alguien nacido en una familia muy tradicional de terratenientes, de *fazendeiros*, de propietarios de haciendas; su ir creciendo “saltando de aquí para allá entre rocas y cactus”; su ir familiarizándose con la literatura, con los cosméticos y hasta con los vinos franceses; el pujante São Paulo

**Tarsila do Amaral, c. 1920-24.**

*Album de viagem de Tarsila, c.1926.*

del entre-dos-siglos; los internados, y entre ellos un colegio de monjas francesas en Barcelona (entre 1902 y 1906); el primer contacto con París; su primer matrimonio, de naufragio casi inmediato, y el nacimiento de su hija, Dulce; sus estudios académicos, primero con sendos escultores, el sueco William Zadig y Mantovani, y luego con los pintores Pedro Alexandrino y George Elpons, alemán este último; la escritura de sonetos más bien convencionales y que no aportan nada a su gloria; la práctica del piano, que siempre cultivaría...

Sociología de la vanguardia, del Modernismo brasileño: también Paulo Prado y Rubens Borba de Morães pertenecieron al mismo medio social, lo mismo que la mecenas Olívia Guedes Penteadó. El pintor comunista Cândido Portinari, en cambio, nacido en esas tierras rojas del café, pertenecía al proletariado vinculado a esa producción.

## I

Las vanguardias, iniciadas en Europa a mediados de la primera década del siglo XX, llegaron a Brasil a finales de la segunda. Una de las primeras visiones modernas del país será obra de un forastero que residió en Río de Janeiro durante parte de los años 1917 y 1918; me refiero al compositor francés Darius Milhaud, y a su maravillosa suite para piano *Saudades do Brasil* (1921). Secretario particular de Paul Claudel, entonces embajador de Francia, el futuro miembro del Groupe des Six encuentra el tono adecuado para *decir* la fascinación que le produce la entonces capital del país, en la que coincidió con un tercer diplomático intelectual, el poeta y coleccionista Henri Hoppenot; cada pieza lleva el nombre de un barrio: Botafogo, Laranjeiras, y así sucesivamente. Merece la pena, al respecto, leer el undécimo capítulo “Le Brésil”, de las estupendas memorias de Milhaud, *Notes sans musique*, que maneja en su edición revisada de René Julliard, de 1963. Los ritmos brasileños, por lo demás, están asimismo presentes en *Le boeuf sur le toit* (1920). Y en este contexto hay que escuchar también su ballet –para los Ballets Suédois– *La création du monde* (1923), obra a la que quedan por siempre asociados los nombres de Blaise Cendrars –autor del libreto– y Fernand Léger –al que se deben el telón, los decorados y los figurines–, dos creadores clave de aquel París, con los que enseguida nos vamos a reencontrar. (Muchísimos años después, el título *Saudades do Brasil* sería retomado por Claude Lévi-Strauss para su libro de fotografías *thirties* de aquel país).

El propio Claudel, por lo demás, supo *decir*, él también, inmejorablemente, la que durante parte de la Primera Guerra Mundial fue su ciudad de residencia. Su libro *La messe là-bas*

Este texto está ilustrado con diversas páginas del *Album de Viagem de Tarsila* c. 1926. En él la artista recogió fotografías y testimonios variados de sucesos e su vida y viajes en compañía de Oswald de Andrade y otras personas.







FELICIDAD A DE







**Figs 1-5:** Portadas de los cuatro primeros números de la revista *Klaxon* (CAT. 109-112) e interior de la misma revista.

**Fig. 6:** Mário de Andrade, *Paulicea desvairada*, c. 1922. CAT. 115-116).

(1919) nos descubre un Río de Janeiro luminoso, limpio, de perfiles aristados. Un Brasil que se nos antoja, por momentos, pre-tarsiliano. (Mi ejemplar de *La messe là-bas* me ayuda a establecer esa conexión: lo enriquece un gouache original de John Graz, uno de los primeros modernistas brasileños).

Cuando Claudel y Milhaud viven sus respectivas experiencias de Brasil, las cosas empiezan a moverse lentamente en la propia cultura de aquel país. Génesis del Modernismo en literatura, en artes plásticas, en arquitectura, en música. Milhaud, por ejemplo, trata a compositores que saben de la música francesa más actual: uno de ellos, Leão Velloso, ha bautizado a su perro “Satie”; a él le debió el de Aix su verdadera iniciación a una obra que, según confesión propia, hasta entonces no conocía sino muy imperfectamente. Anita Malfatti vive en directo la última hora de la pintura universal, primero en Alemania, donde se contagia de expresionismo, y luego en Nueva York; su extraordinaria individual paulista de 1917, que desconcertó y desagradó a su luego amiga Tarsila, consta en los anales del “modernismo” como un aldabonazo.

Tarsila, en el París de los años 1921 y 1922, prosigue su aprendizaje. Estudia en la Académie Julien, en la de Émile Renard, y con un profesor de dibujo apellidado Oury. Visita el Salon d'Automne de 1920, y comenta en carta a Anita Malfatti lo muy presentes que están en él cubistas, futuristas e incluso dadaístas. En otro lugar, le habla a su corresponsal de los escritos de Umberto Boccioni, y aunque declara no estar de acuerdo con las tesis del escultor italiano, elogia obras reproducidas en el volumen de dos de sus compañeros de movimiento, Gino Severini y Luigi Russolo. Pero Tarsila todavía no está madura para todo eso. Por decirlo con Aracy Amaral –cuyos tarsilianos son *los estudios de referencia*, por lo que inevitablemente van a ser los más citados a lo largo de estas líneas–, “ella permanecía fiel al soneto, como a la Academia”. Los cuadros que van saliendo de sus manos son todavía naturalistas, y al respecto basta con ver, por ejemplo, dos de 1921, prescindibles ambos: *Rua de Segóvia*, y *Camponesa espanhola*. O su retrato mundano *Chapéu azul*, de 1922.

Aristas nítidas. Mário de Andrade fue el primero, en aquel país, en asimilar el idioma de la vanguardia internacional. Futurismo, Cubismo y, sobre todo, *L'Esprit Nouveau* fueron los ingredientes que barajó en su producción propia –empezando por su fundacional *Pauliceia desvairada*, de 1922, todo un descoyuntado manifiesto paulista, ya desde su felicísima cubierta geométrica y polícroma–, así como en su acción.

El arranque del Modernismo paulista y, por ende, brasiliense, fue, en febrero de 1922, la Semana de Arte Moderna, organizada por Mário de Andrade y sus compañeros, y que cuenta ya con una impresionante bibliografía. Poesía, pintura

–el primitivista cartel rojinegro fue obra de Emiliano Di Cavalcanti–, escultura, arquitectura y música –entre las obras que se interpretaron, una de Satie– confluyeron en la Semana. Tarsila no participó en ella, por encontrarse en París.

Consecuencia directa de la Semana, en aquel mismo año de 1922 surgió la primera plataforma del Modernismo, es decir, de la vanguardia brasileña: la revista paulista *Klaxon*, subtitulada *Mensário de Arte moderna*, fundada por Mário de Andrade (Figs. 1-5). Su sensacional cubierta, de autoría desconocida, es casi rusa, casi a lo El Lissitzky. El contenido no le va a la zaga). En el primer número, el crítico belga Roger Avermaete, escribe –en francés– sobre las nuevas tendencias de la pintura, citando extensamente a Vassily Kandinsky. En clave hispánica, en *Klaxon* encontramos –en castellano– la firma de Guillermo de Torre en el número 5, al pie de un “poema ultraísta” –así es presentado– titulado “Al volante”, y en el número 8-9, al pie de otra composición, “Atmósfera”, que se anuncia como perteneciente a *Hélices*, su único poemario. Tarsila es citada en una nota anónima –pero se sabe que es de la autoría del propio Mário de Andrade– en el quinto número de la revista, a propósito de la presencia de una obra suya –*Espanhola*–, y de otra de Anita Malfatti –*Chinesa*–, en el I Salão Paulista de Belas-Artes. En el número 8-9 aparece –como Tarsila Amaral– en una lista de colaboradores; pero dicha colaboración no se había materializado aún, y ya no habría ocasión de ello, pues ese sería el último número de la revista. Annateresa Fabris, en su interesantísimo libro *O futurismo paulista* (1994) ha teorizado esa dimensión de la poética del grupo en torno a *Klaxon*. En *Ismos* (1931), el siempre sagaz Ramón Gómez de la Serna dedicaría un capítulo –es verdad que breve– al “klaxismo”, cuya redacción –al único que cita es a Mário de Andrade– “debería estar en un automóvil”.

En 1922, tanto Tarsila como Anita Malfatti retratan a Mário de Andrade al pastel, recurriendo exactamente a la misma gama cromática exaltada. Nunca antes, y nunca después, iban a coincidir tanto las dos pintoras como en estas obras paralelas. Al mismo ciclo pertenece otro retrato del autor de *Macunaíma* por Tarsila, y un cuadro inspirado en un rincón de su estudio invadido por una ofrenda floral de su admirador, *As Margaridas de Mário de Andrade*; cuadro de clima casi “nabi”, y en ese sentido tiene razón Aracy Amaral cuando le ve un aire bonnardiano; cuadro paralelo a otro de Anita Malfatti sobre el mismo motivo. Sabemos, por

lo demás, que ambas realizaron sendos retratos de Joaquim Inojosa, quien, tras conectar con los paulistas, iba a difundir la “buena nueva modernista” en Recife. En ese momento, quien lleva la voz cantante es Anita Malfatti. Pero Tarsila, recién regresada de París, está madura para iniciar su propia evolución vanguardista. En poco tiempo se opera la transformación, en contacto con su colega y amiga –a la que pronto va a dejar irremediamente atrás– y también con Mário y Oswald de Andrade, y un tercer poeta, el futuro “integralista” Menotti del Picchia. Se constituye –véase al respecto la caricatura de Anita Malfatti que fue propiedad de Mário de Andrade– un Grupo de los Cinco: dos pintoras y tres poetas, que van a todas partes en el Cadillac verde de un Oswald cada vez más interesado por la bella pintora recién retornada de París, que, como todos, lee *Paulicéia desvairada* (Fig. 6).

Efectivamente, el segundo de los Andrade, Oswald –aunque ningún parentesco le unía a Mário–, se iba a convertir muy pronto en el compañero sentimental de Tarsila, con la que se casaría en el São Paulo de 1926, vestida con uno de sus queridos trajes de Paul Poiret. El primer retrato que del poeta hace la pintora, aquel mismo año 1922, es todavía relativamente convencional, mientras que el del año siguiente es mucho más interesante, ya que está resuelto en clave poscubista, dentro de un estilo muy similar al empleado –se realizaron simultáneamente– para la efigie de Sérgio Milliet, que cuatro décadas después sería el autor de la primera monografía sobre la pintura de Tarsila.

“Tarsiwald” o “Tarsiwaldo”, dirá Mário de Andrade, refiriéndose a la brillante pareja formada por Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, pareja fundamental para la importación de ciertas “novedades de París”, pero también para el enraizamiento en Brasil de la vanguardia brasileña.

“*Caipirinha* vestida por Poiret”, llamaría, con fórmula definitiva, Oswald de Andrade a Tarsila en el gran poema “Atelier”, del libro fundacional *Pau-Brasil* (1925), editado en París, por Au Sans Pareil, la gran editorial de René Hilsum. La frase parece una paráfrasis del espectacular *Auto-retrato (Manteau rouge)* (1923), de la pintora, y sabemos que el abrigo en cuestión lo estrenó en la capital francesa con ocasión de un banquete a su compatriota el gran aviador Santos Dumont. Se conserva, por lo demás, alguno de los Poiret que fueron propiedad de Tarsila, entre ellos este que llevaba el día de su boda con el poeta.





# SENEGAL



LISTE DES DÉPARTS  
POUR  
DAKAR



## WILLIAM JOHNSON

Dragoman Guide No. 243  
For Alexandria, Cairo and Upper Egypt.  
Address No. 6 Gale Old custom House street.  
ALEXANDRIA, (Egypt.)

١٣٤٢ ١٣٤٤  
کابون تانین

۲۶۱۳

روز قاسم ۸۰ ۳۰  
وقت ظهر ۶ ۶۴۷

31 Январий 1926 Вторникъ 31

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ | JANVIER

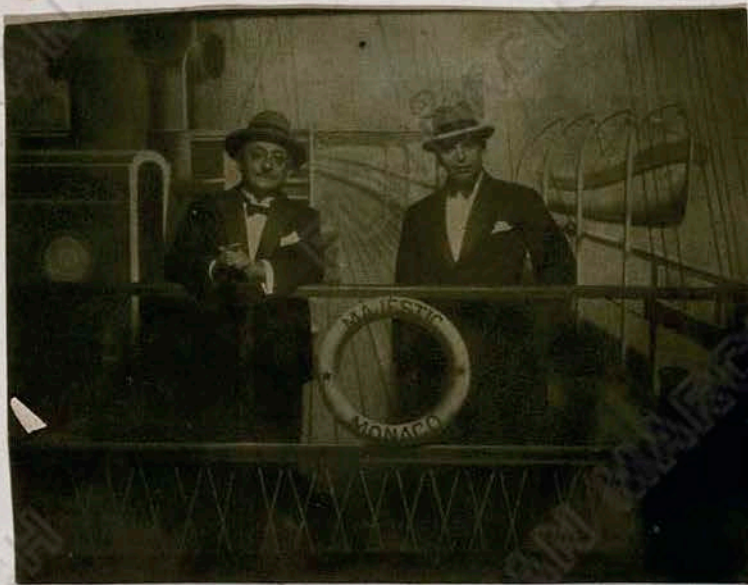
26

Τρίτη | Mardi

Εισορχωντος του οσιου St. Polycarpe, εν. m.

5688 225 11  
P. or 24129 24129

Henri Zellich & Co. - Constantinople



Caridad

## Ahmed Nass

Guide for Shooting  
Jackals, Wolves, Dogs, Quails & Pigeons

Address: Luxor

N.º 34

Cooperativa dos Catraeiros do Porto de Lisboa

RETURN TICKET 4/-



## II

En aquel París de su segunda y decisiva estancia, entre 1922 y 1924, Tarsila, que todavía duda –véase la encantadora *Figura azul* (1923) sobre fondo con naranjas “nabis”–, busca una orientación ya decididamente moderna. Ingresa en la muy concurrida academia de André Lhote, pintor post-cubista muy proclive a *Parler peinture* –como se titularía uno de sus libros– y al que debieron su formación muchos latinoamericanos, entre los que va a destacar, ya a finales de la década, un grupo de argentinos. Como recordaría años después la brasileña, en una ocasión impartió clase en aquella academia nuestra María Blanchard. Tarsila compró a Lhote un cuadro de tema futbolístico, de gran formato, para Mário de Andrade, a quien también le consiguió un arlequín de Picasso. Tarsila asistió asimismo a clases en el estudio de Albert Gleizes, uno de los cubistas más teóricos, desde que publicara, con Jean Metzinger, *Du cubisme* (1912). Remató ese ciclo de formación con la frecuentación del estudio de Fernand Léger, el cantor de la ciudad moderna. Léger, el mejor pintor del terceto, del que poseyeron obra tanto ella como, nuevamente, Mário de Andrade, es sin duda el que más huella dejaría en el estilo de su discípula, cuyas primeras realizaciones, tras el retorno a São Paulo, constituyen brillantísimos ejercicios de adaptación del estilo del maestro a la realidad brasileña. A los tres, en cualquier caso, dedicaría con el tiempo textos –que este catálogo recoge que poseen el valor del testimonio y que revelan sobre todo agradecimiento por lo aprendido, trampolín para el descubrimiento de lo propio, es decir, de Brasil y de su mirada sobre Brasil.

En algunos cuadros de aquel mismo año 1923, Tarsila “dice” París. Es el caso de *Pont Neuf*. Lhote está detrás de esta visión, y del segundo retrato de Oswald, y del de Milliet, y de *Natureza morta*. Las enseñanzas del cubismo más ortodoxo, gleiziano, inspiran la sombría *Natureza morta con relógios*, de la que existe un boceto a lápiz, y un par de composiciones desaparecidas; al ciclo realizado en el estudio de Gleizes corresponde asimismo un dibujo a partir de una escultura de Jacques Lipchitz. En otros cuadros, y pienso en *O Modelo*, en *Estudo (Academia n° 1 ou La tasse)* y en *Estudo (Academia n° 2)*, resulta evidentísima la huella geométrica de Léger, de su –por decirlo ramonianamente– “tubularismo”, del que encontraremos un eco más tardío en *A boneca* (1928). Es en esta producción suya, todavía escolástica, en la que sin duda piensa Tarsila cuando, a su llegada al puerto de Río, a un entrevistador que se encontró

con ella en el Orânia y que recogió el encuentro en el carioca *Correio da Manhã* (25 de diciembre de 1923), le dice: “El cubismo es un servicio militar. Todo artista, para ser fuerte, debe pasar por él”. No olvidemos tampoco un cuadro desaparecido, pero del que se conservan fotografías, y ya bastante más personal, su extrañísima visión de Venecia.

Aquel año 1923, en que Oswald de Andrade llega a París y en que se consolida la relación entre ambos –año que mucho tiempo después ella calificaría de “maravilloso”–, la pareja conoce a algunos de los principales protagonistas de la modernidad, la auténtica flor y nata de la capital francesa: pintores como Robert y Sonia Delaunay, Juan Gris, Marie Laurencin o Pablo Picasso; escultores como Constantin Brancusi; compositores como Manuel de Falla, Darius Milhaud, Érik Satie –que regaló a Tarsila el manuscrito de “Air du poète”, uno de sus preciosos *Ludions*, sobre versos de Léon-Paul Fargue–, Igor Strawinsky o el brasileño Heitor Villa-Lobos –otro de los padres fundadores del Brasil moderno, que como tal había participado en la Semana de Arte Moderna de São Paulo–; galeristas como Léonce Rosenberg; críticos de arte como Maurice Raynal; escritores como Nicolas Beauduin, André Breton, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Benjamin Crémieux, el norteamericano John Dos Passos, el citado Léon-Paul Fargue, Jean Giraudoux, Ramón Gómez de la Serna –a la pintora le llamó la atención lo mal que hablaba el francés–, Max Jacob, el lusófilo Valery Larbaud, René Maran, Adrienne Monnier –propietaria de la legendaria librería Aux Amis du Livre, rue de l’Odéon–, Paul Morand, Juliette Roche, Jules Romains, Jules Supervielle... Lista en verdad fascinante, a la que hay que añadir a Rolf de Maré y Jean Borlin, los impulsores de los “Ballets Suédois”, para los cuales “Tarsiwald” se embarcaría, en 1924, en un proyecto infelizmente jamás realizado: un ballet brasileño con libreto del poeta y decorados y figurines de la pintora, que se habría titulado *Histoire de la fille du roi*, y cuya música habría sido nada menos que de Villa-Lobos, que dedicaría a la pareja *Choros n° 3* (1925), donde resuena el eco del pájaro *Pica-pao* –que así se subtitula la pieza, muy “pau brasil”–.

Ramón Gómez de la Serna. Lo he citado a propósito de su peculiar lectura, en *Ismos*, del “klaxismo”, y también a propósito del encuentro con Tarsila en París con ocasión de un banquete de homenaje al inventor de la greguería. Tarsila compartió con Ramón el amor epocal por el circo, patente, en el caso de la brasileña, en su aprecio por el payaso Piolim, al que también trataron otros de los modernistas, un Piolim que a Cendrars le parecería superior a los Fratellini, y con el que nos tropezamos también en los *Taccuini*





HOTEL TIBERIAS

R. GROSSMANN

Tiberias

LONDON W.C.1.

*Luxor Hotel, Luxor*

CARTE D'IDENTITÉ

Nom *Candrian*

Prénoms *Blaise*

Domicile *37 av. Kléber*

Ville *à Paris XVI*

Né le *1<sup>er</sup> sept. 1887.*

A Paris sur St-Jacques

Dépt *de la maison de*  
*Paris 16<sup>e</sup> arr. de*  
*Romaine de la Roche*

Profession *rentier*

47  
London Coliseum  
St. Martin's Lane, W.C.2  
Fauteuils 5-  
Tax 9d.  
**MATINEE**  
F 12  
16/2/25  
This portion is to  
be returned 3

THÉÂTRE des DEUX-ANES  
Direction : Roger FERREOL  
Boulevard de PARIS. - Tél. Marcadet 19-00

BUREAU

**LOGE**

20 fr. Tous droits  
compris

N°  
04632

Prenez soin (voir le front pour les  
particularités) de votre règlement.  
Ce TICKET est sous contrat. Plus





cariocas de F. T. Marinetti, con fecha 25 de mayo de 1926: “A las 9 vamos con Lage y sus amigos al Circo donde recita el payaso Piulin [sic]. Originalísimo. Pantomimas. Escenas cómicas. Farsa gruesa portuguesa brasileña. El dueño del Circo manda que me ofrezcan helados”. Amor que llevó al carioca Álvaro Moreyra a titular así, *Circo*, uno de sus libros más importantes, de 1929, dedicado a Tarsila y a Oswald, y cuya cubierta, rojinegra, resulta casi rusa ella también.

De Brancusi se conserva un catálogo que en 1926 envió a “Tarsiwald”, donde en un dibujo-dedicatoria lineal figuró a la pareja de recién casados como los protagonistas de su celeberrima escultura *Le baiser*: precioso testimonio del encuentro entre el gran purista de la plástica post-simbolista y una de las parejas fundacionales de la modernidad novomúndica. El *Prometheus* (1911) brancusiano del Hirschhorn Museum de Washington es una de las obras de arte que fueron propiedad de Tarsila, que también poseyó un álbum de fotografías brancusianas.

De toda esta frenética actividad de París, y también de diversos viajes por Europa y Oriente Próximo, queda un álbum cosmopolita al que la pintora, por el procedimiento del collage, incorporó, además de numerosas fotografías –entre ellas, la de la mujer que le inspiró *A Negra*, cuadro del que enseguida hablaremos-, entradas y programas de conciertos –entre ellos, del festival Satie de 1926, o de su amigo Arthur Rubinstein, uno de los primeros intérpretes de Villa-Lobos- y de representaciones teatrales; o de los Ballets Russes o de los Ballets Suédois o la invitación a una muestra del aduanero Rousseau en la galería de Paul Rosenberg; tarjetas de restaurantes y de una tienda de Beirut o de “Diego Gómez Pérez / Calefacción / Teléfono número 394 / Sevilla”; tarjetas de guías de Alejandría, de El Cairo o de Luxor; etiquetas adhesivas de grandes hoteles, entre ellos el Ritz, de París, el de la Grande Bretagne, de Atenas, y el larbaldiano Avenida Palace, de Lisboa; billetes de tren –Sud-Express, de Medina a Salamanca, 20 de noviembre de 1924, y otro del mismo día, de Salamanca a Villar-Formozo- y pasajes de barco; un billete de entrada al Casino de Cherbourg; [AQUÍ SE QUITA: FOTOGRAFÍAS] estampas religiosas; un sello de correos griego sobre Lord Byron; una hoja de calendario turco; un folleto de una compañía aérea; un ticket de museo en Siena; un recibo que refleja una limosna dada en Asís; un ticket de una balanza en Berna; [AQUÍ SE QUITA: HOJAS DE CALENDARIO], un carnet manuscrito de Cendrars; tarjetas de restaurantes de París; un programa de mano del Teatro Español con una fotografía de Margarita Xirgu; una entrada para ver a Piolim... También, componiendo casi un poema, en las cuatro esquinas de la página,

esta frase, que dejo en portugués: NOSSA / FELICIDADE / È / IRREMEDIÁVEL.

### III

En una carta de abril de 1923 escribe Tarsila a sus padres:

Cada vez me siento más brasileña: quiero ser la pintora de mi tierra. Qué gratitud siento por haber pasado toda mi infancia en la hacienda. Las reminiscencias de esa época se me van haciendo preciosas.

Entre las amistades de la pareja, en aquel París, no faltaban los brasileños. Al escultor Victor Brecheret le presentaron a Brancusi, que sería para él una influencia determinante. El más afín, por cómo ahondaba él también en las raíces de Brasil era el pintor y poeta Vicente do Rego Monteiro.

1923 es también el año del retorno de “Tarsiwald” a Brasil. Año de *Río de Janeiro*, que fue propiedad de Segall: un cuadro todavía pintado en París, más emblemático de ese retorno, un cuadro esplendente, diamantino, cuyo clima carioca encantado, un poco de tarjeta postal, es muy Milhaud, y muy Claudel, y muy Marc Ferrez también, muy las inolvidables fotografías de ese francés ochocentista. Más importantes todavía para el desarrollo de la poética tarsiliana van a ser la vibrante *Caipirinha* y, sobre todo, *A Negra*, cuadro potente y sintético, “especie de talismán mágico y sexual” (Vinicius Dantas) que, inspirado en una empleada de la hacienda paterna, además de contener elementos geométricos, fruto de su aprendizaje legeriano, se anticipa –como han señalado pertinentemente Aracy Amaral y tras ella distintos historiadores- al ciclo antropofágico. Es interesante subrayar que estos cuadros que revelan una profunda reflexión sobre lo brasileño en pintura, estos cuadros con bananeros –tras *A Negra* asoma la hoja de uno de ellos- como los que pronto invadirán algunos de Segall –ver por ejemplo *Banana* (1927)-, hayan sido pintados en la capital mundial de un arte moderno que cada vez más se miraba en el espejo del primitivismo; en ese sentido cabe trazar un paralelismo entre este proceso vivido por la brasileña y el que unos años más tarde, y también en París, conduciría al uruguayo Joaquín Torres-García a ahondar en su reflexión sobre lo indoamericano. Al mismo entrevistador antes citado, además de ofrecerle sus reflexiones sobre el lado militar del cubismo, Tarsila le hace partícipe de este sentimiento de retorno al país natal: “Soy profundamente brasileña y voy a estudiar el gusto y el arte de nuestro hombre del interior”.

Por ese mismo lado iba una carta de Mário de Andrade a



Assisi, li 1 Settembre 1923,



Il sottoscritto attesta di avere ricevuto dal

Sig. *Tarsila*

L. *10* a titolo di elemosina per N. *1* *santa*

mess *a*, da celebrarsi secondo la intenzione dell'offerente  
all'altare *alla Tomba*

In fede ecc.

*S. Valeriano*

Sacrestano della Sacrosanta Patriarcale  
Basilica di S. Francesco



B. MARIA VIRGO VENERATA IN CRYPTA LACTIS

Proprietas PP. Franciscanum T. S.





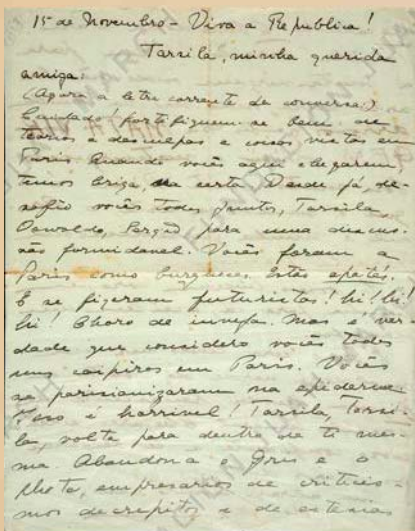
Tarsila, fechada el 15 de noviembre (Fig. 7). Carta absolutamente clave, que habría que citar íntegramente, pero de la que bastará este fragmento:

Os fuisteis a París como burgueses. Estáis *épatés*. ¡Y os hicisteis futuristas! ¡ji, ji, ji! Lloro de envidia. Pero es verdad que os considero a todos unos *caipiras* en París. Os habéis parisinizado la epidermis. ¡Es horrible! ¡Tarsila, Tarsila, vuelve adentro de ti misma. Abandona a Gris y a Lhote, empresarios de criticismos decrepitos y de estesias decadentes! ¡Abandona París! ¡Tarsila! ¡Tarsila! Ven a la selva virgen, donde no hay arte negro, donde tampoco hay arroyos gentiles. Hay SELVA VIRGEN. He creado el *selvavirgismo*. Soy *selvavirgista*. Es eso lo que el mundo, el arte, Brasil y mi queridísima Tarsila necesitan.

## IV

De todos los encuentros decisivos que se produjeron a lo largo de aquel último año de estancia en París, el más decisivo para Tarsila, y a la postre para la cultura brasileña, fue el encuentro con Blaise Cendrars, gran amigo de pintores como el citado Léger y como los Delaunay; respecto de estos últimos cabe recordar que Tarsila le había comprado a Léonce Rosenberg una de las más monumentales y deslumbrantes de las *Tour Eiffel* de Robert, fechada en 1911, hoy en la colección del Art Institute de Chicago. Encuentro decisivo el de Cendrars, sobre todo, porque en 1924, invitado por Paulo Prado, el poeta y narrador suizo-francés, se embarcó hacia Brasil. Respecto de su intensísima relación con el país que entonces iba a descubrir el autor de *Anthologie nègre* (1921), los dos libros que hay que consultar son *Blaise Cendrars no Brasil e o modernismo* (1970), de

7



**Fig 7: Mário de Andrade** (São Paulo, 1893-1945). Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, 1923. Manuscrito en papel. 28 x 21,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

Aracy Amaral, y la enciclopédica *quest* de Alexandre Eulalio *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978). Además de regalarle a Tarsila, el día mismo en que la conoció, un cuadrito suyo de 1913 –cuyo pretexto es también la Torre Eiffel y que hoy pertenece a la Pinacoteca do Estado de São Paulo–, Cendrars la obsequiaría, en 1925, con el original de su retrato a línea por Amedeo Modigliani, reproducido en el frontispicio de su libro *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919).

Fundamental será el viaje de veinte días –documentados fotográficamente– de los paulistas, más Cendrars, lo que se ha dado en llamar “la caravana modernista”, a Minas Gerais, viaje “físico” éste, al Brasil interior, donde los reciben Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado, Pedro Nava y otros adeptos locales del modernismo; Drummond, muchas décadas después, a la muerte de la pintora, evocará aquella expedición en su hermoso poema “Tarsila/Brasil”; viaje físico, decíamos, pero –todavía más importante– viaje mental, al Brasil del siglo XVIII, al Brasil del Aleijandinho. Viaje del que se conservan una serie de dibujos de Tarsila, que traduce a su peculiar sistema gráfico su deslumbramiento, por ejemplo, ante la profusión de iglesias de las poblaciones de Ouro Preto o de Mariana –esta última, la ciudad del gran poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens–, profusión que años después inspiraría algún cuadro de Adolfo Guignard. Dibujos –y algunas pálidas acuarelas– en los que, entusiasmada, también toma nota de ciertos colores que adoraba de niña y que pronto van a aflorar en su pintura. Nadie mejor que ella para explicar las consecuencias que sobre ella tuvieron tales revelaciones:

Las decoraciones murales de un modesto pasillo de hotel; el techo de las salas, hecho de bambúes de colores trenzados; las pinturas de las iglesias, simples y conmovedoras, realizadas con amor y devoción por artistas anónimos; el *Aleijadinho*, con sus estatuas y con las líneas geniales de su arquitectura religiosa: en todo había un motivo para nuestras exclamaciones admirativas. [...] Encontré en Minas los colores que me encantaban cuando era una niña. Después, me enseñaron que eran feos y *caipiras*. Seguí el runrún del gusto refinado... Pero después me vengué de la opresión, trasladándolos a mis lienzos: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en graduaciones más o menos fuertes, según la mezcla del blanco. [...] Pintura limpia, sobre todo, sin miedo a cánones convencionales. Libertad y sinceridad, una cierta estilización que la adaptaba a la época moderna. Contornos nítidos que daban la impresión perfecta de la distancia que separa a un objeto de otro.

Fue *Feuilles de route: I. Le Formose* (1924), editado por Au Sans Pareil nada más regresar el poeta a París –y que aparece ahora en edición complementaria a este catálogo,



Fig. 8 y Fig. 9:  
*Memórias sentimentaes*  
de João Miramar,  
1924. Portada con  
ilustración de Tarsila  
do Amaral y ejemplar  
dedicado a la pintora  
por Oswald de  
Andrade. CAT. 117.

en traducción de José Antonio Millán Alba-, la primera cristalización de la pasión brasileña de Cendrars, pasión que se mantendría viva por el resto de su vida. El libro, que narra su viaje de la capital francesa a São Paulo, pasando por diversos puertos -entre ellos, el de La Coruña, convertido en “La Curugna”-, está dedicado a sus amigos paulistas -los redactores de *Klaxon*-, y cariocas -la plana mayor del modernismo en esa ciudad, con un hombre de otra generación, el pionero Graça Aranha, a la cabeza-, más Leopoldo de Freitas, de Rio Grande do Sul. Tarsila no aparece en la dedicatoria, pero... porque es co-autora, ya que los poemas van indisociablemente ligados, en nuestra lectura, a sus ilustraciones lineales: un sistema gráfico sólo suyo. Estas ilustraciones “dicen” el *skyline* paulista, un viaje en tren -esa es sin duda la más asombrosa de las láminas-, o las inconfundibles montañas e islas que rodean Río, empezando por el Pão de Açúcar. La cubierta del libro, con su versión esquemática de *A negra*, constituye todo un programa. En el propio volumen se anuncian otros cuatro (*São Paulo*,

*Rio-de-Janeiro, À la fazenda, Des hommes sont venus*), que hubieran sido ilustrados todos ellos por Tarsila, y que quedaron en estado de proyecto. Que Cendrars, en cualquier caso, quedó absolutamente encantado con el resultado, lo prueba el hecho de que aquel mismo año intentara hacer con la pintora una edición de lujo de su novela *L'or*, para la cual -le dice a Oswald de Andrade, en carta del 18 de diciembre- hay dos pequeños problemas: que el libro es de temática no sur, sino norteamericana, y que lo que necesita son xilografías, técnica que no sabe si conoce la pintora. El primero en subrayar la perfecta correspondencia Cendrars-Tarsila fue el sagaz Mário de Andrade en su reseña del volumen para el primer número de *A Revista*, de Belo Horizonte: “La nueva colección de poesías de Blaise Cendrars viene comentada por la ingenuidad constructiva de trazo sólido y tranquilo de Tarsila do Amaral. No se puede dejar de notar la correlación que existe entre el arte de la pintora brasileña y el del poeta francés. Hay en ambos la calma arquitectónica de la línea precisa. *Feuilles de route* son dibujos simplificados de los paisajes por donde Cendrars pasó”.

De nuevo, como había sucedido en el caso de *Saudades do Brasil*, hay que decir que es un extranjero, en este caso un poeta en otra lengua, quien marca el camino de redescubrimiento del país. País que por lo demás acoge por aquel entonces un potente flujo migratorio, dentro del cual cabe detectar la presencia de varios creadores que van a hacer contribuciones decisivas al desarrollo del arte brasileño, y así tenemos los casos del suizo John Graz -ya citado a propósito de mi Claudel-, del lituano Lasar Segall, del alemán Wilhelm Haarberg, del español Tomás Terán -pianista originario de Valencia, muy ligado a Villa-Lobos- y del ucraniano Gregori o Gregório Warchavchik, con cuñado de Segall, con quien se inicia la arquitectura funcionalista brasileña, una arquitectura en diálogo siempre con la flora local, tan mimada por su mujer, Mina Klabin...

## V

Aquel año 1924 es crucial en la producción tarsiliana. Se suceden entonces algunas de las obras maestras que le inspira la propia ciudad de São Paulo, la *Paulicéia desvairada*. Obras maestras son la gasolinera *São Paulo (Gazo)* -que fue de Paulo Prado-, con su característico Ford, y esa otra versión de mayor formato, más luminosa, esencializada y geometrizada, del mismo motivo -que se combina ahora con un vagón de tren-, titulada *São Paulo (135831)*; imágenes que deben ser puestas junto a un pequeño collage pre-pop



de un surtidor de gasolina, que Cendrars envió a la pintora aquel mismo año desde la hacienda de Paulo Prado. A propósito de vagones de tren, también es magistral la visión de la estación de ferrocarril *E.F.C.B.* –siglas de “Estrada do Ferro Central do Brasil”–, precedente de otra de misma temática, del año siguiente, y más laberíntica y legeriana, *A Gare*. Cuadros como estos –recordemos también *Paisagem com vagão de trem*, a la acuarela–, fueron contemplados por el periodista Assis Chateaubriand, en un lúcido artículo de 1925 para *O Jornal*, como una novedad absoluta: “El São Paulo nuevo, que está creciendo, la fuerza del industrialismo triunfante era un tema a la espera de un pintor. Tarsila es la artista de la civilización mecánica, de los hombres-máquina, en la que vamos entrando aquí en São Paulo”. También llamaron poderosamente la atención de Mário de Andrade: hay numerosas pruebas de su admiración por ellos, y una de las más expresivas es una interesantísima prosa inédita de aquel tiempo recogida por Aracy Amaral en el apéndice del volumen, por ella ordenado, *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (publicado por Edusp, IEB USP en 2001). Pero luego está un Brasil más intemporal. Data de entonces –concretamente, de después de la estancia de los paulistas en el Carnaval de Río, que le quisieron enseñar a su visitante de París– otra obra excepcional, el emblemático *Morro da Favela*. Recordemos también *Carnaval em Madureira*: en el centro, una curiosa Torre Eiffel de formato reducido. Y el desaparecido *Barra do Pirai*. Y *Anjos*, primero de una serie de temática religiosa que culminará en 1927 en *Religião brasileira I* –la segunda versión, algo posterior, sería propiedad de Rego Monteiro– y que tendrá continuidad, en los años siguientes, con cuadros como *Padre Bento* (1931), *Crianças (Orfanato)* (1935), *Altar (Reza)* (1939), o *Santa Irapitinga do Segredo* (1941). Y *A Feira I* –al año siguiente habrá otra versión–, con su exaltación de las frutas brasileñas ya cantadas en el siglo XVII por Albert Eckhout o en el XIX por Jean-Baptiste Debret, evocación paralela a ciertas enumeraciones poéticas oswaldianas. Pero el más cargado de futuro de los cuadros que salen entonces de las manos de Tarsila, otro hito en el camino iniciado con *A Negra*, es sin duda *A Cuca*, escena mágica, pre-antropofágica, que, por mediación del crítico Maximilien Gauthier –el “Max Goth” del 391 barcelonés–, sería donada por su autora al Musée de Grenoble, y que –hecho excepcional– conserva parte de su espectacular marco de Pierre Legrain.

Tarsila-Cendrars, indisolublemente. Si el 21 de febrero

el poeta había hablado, en el Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sobre los poetas modernos franceses (en la tarjeta, concretamente, se menciona, en este orden, a Arthur Rimbaud, Louis Aragon, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Arthur Cravan, Francis Picabia y Philippe Soupault), el 12 de junio el mismo escenario lo verá divagar sobre la pintura de su tiempo, rodeado de cuadros de Paul Cézanne, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Lasar Segall y la propia Tarsila, de la que se exponían tres cuadros, uno de ellos el ya citado *E.F.C.B.*, tela “hecha expresamente para la conferencia”, según anota Aracy Amaral. Sólo otra presencia “local” en aquellas paredes: Lasar Segall, que se encontraba en el mejor momento de su trayectoria. Tarsila será la encargada de dibujar, y acomete el encargo con enorme gracia sintética, el cartel a línea de otra conferencia cendrarsiana, la del 28 de junio, celebrada en el Theatro Municipal.

1924 es también el año de la novela de Oswald de Andrade *Memórias sentimentais de João Miramar* (Fig. 8 y Fig. 9), con cubierta lineal de la pintora, así como del decisivo y deslumbrante manifiesto del mismo escritor, *Pau-Brasil*, publicado el 18 de marzo en *Correio da Manhã*, y cuyo título está tomado del árbol que dio su nombre al país. Y es el año de una revolución que Cendrars iba a ver

como un espectáculo, y de la que encontramos testimonio en un dibujo fabril de Tarsila: *Cena da Revolução de 1924, São Paulo*.



## VI

*Pau-Brasil* (1925), el poemario: asimismo editado en París por Au Sans Pareil, y prologado por Paulo Prado; un libro genial, que ahora ve la luz en nuestro idioma, en traducción de Andrés Sánchez Robayna. Un “cancionero” –así es descrito en su portada caligramática– cuyo punto de partida es Cendrars, presente en Brasil en la época en que empezó su escritura y dedicatario del volumen (“A Blaise Cendrars con ocasión del descubrimiento de Brasil”), pero en el que se abre camino la voz propia de Oswald: un proceso parecido al que vincula a Tarsila con Léger. “En *Pau-Brasil* –escribe Raúl Antelo– comienza el país de Oswald. Su idea misma de una poesía mínima, pobre [...], configura una definición negativa de la modernidad”. Puestos a escoger un solo poema, yo escogería el mínimo “Nocturno”, sus tres versos:





22, Av. Niel  
Paris

TÉL. Wagram 1987

vous convie, aimables sirs et gentes dames à venir sélectionner vos palais de la succulence de sa cuisine et de la générosité de ses coupes de terroir.

Vous y serez, à un prix d'honnête modération, parfaitement traités.

— Décoration et Installation de WEILUC



بک اوغلی - پیر ایلاس قاروشونده

THE ORIENTAL MUSEUM  
S. HAIM

OPPOSITE  
THE PERA PALACE  
HOTEL  
CONSTANTINOPLE

SPECIALITIES:  
ORIENTAL RUGS & CARPETS,  
BROCADES, EMBROIDERIES,  
MINIATURES, FAIENCES,  
ARMS, FINE WORKS OF ART,  
JEWELRY.

٢٠ PERA ٥٥١  
٢ HAIMUSEE

## VALIRAM & SONS

ORIENTAL JEWELLERS & MERCHANTS

Head Office: HYDERABAD (Sind) ADJOINING GRAND HOTEL ASSOUAN (Up. Egypt)

### HAVE ON HAND

A rich collection of Egyptian, Persian and Indian Jewellery

A large assortment of Silks and fancy Silk goods

OLD PERSIAN AND EGYPTIAN EMBROIDERY

Embroidered Silks, Kimonos, Scarfs

EGYPTIAN ABAYAS AND DRESSES

Artistic graving on Silver, Copper, Brass and hand made lace

Plain and embroidered camel hair chudder scarfs & shawls

Best collection of Bukhara Carpets and Persian Silk Rugs

PRICES MODERATE & FIXED

Parcels packed free and sent to all parts of the world.

HABLA ESPANOL

NAUM CÉSANA  
GUIDE DE COOK'S & SON  
ET DE L'AMERICAN EXPRESS CO.  
POUR LA HAUTE & LA BASSE EGYPTE

Adresse:  
CONTINENTAL-SAVOY HOTEL  
CAIRO

LUNDI, 8 FEVRIER 1928.

### LA BOURSE EGYPTIENNE Hôtes de marque

Parmi les touristes de passage actuellement au Caire, se trouvent Son Excellence le Dr. Altino Arantes, ex-président de l'Etat de S. Paolo, et Mme Arantes. Le Dr. Altino Arantes est une des personnalités les plus distinguées dans les milieux politiques brésiliens et est appelé à jouer un rôle de tout premier ordre dans l'avenir de son beau et grand pays.

Quelques notabilités brésiliennes accompagnent l'ex-président dans son voyage d'agrément: le Dr. et Mme Claudio do Souza, le Dr. Oswaldo do Andrade, le très distingué journaliste, et sa fiancée, Mademoiselle do Amaral, une artiste peintre des plus renommées du Brésil.

Le Cercle Brésilien très heureux de recevoir ses compatriotes leur offrira un banquet dans ses salons, le mercredi 10 février courant à 8 h. p.m.



PhotoHarlingue

Portrait de M. OSWALD DE ANDRADE

par M<sup>me</sup> TARSILA DO AMARAL

Peintre Brésilien.





“Allá fuera el claro de luna continúa / Y el tren divide el Brasil / Como un meridiano”.

Un libro en el cual, una vez más, los dibujos dialogan inmejorablemente con los poemas, lo que llevará a Oswald de Andrade, a escribirle a Tarsila –el 17 de junio de aquel año, desde un trasatlántico– que le va a pagar cada uno de los dibujos con una joya antigua. Un libro cuya espectacular cubierta –en la bandera brasileña la inscripción “Ordem e Progresso” es sustituida por la consigna “Pau-Brasil”– es también obra de la pintora. Un libro apreciado entonces por pocos fuera de Brasil, aunque entre esos pocos estuviera alguien tan fino y que leía poesía en casi cualquier idioma como Valery Larbaud.

En *Pau-Brasil*, la mejor síntesis de la pintura tarsiliana es el ya citado “Atelier”, que puede leerse en este mismo catálogo, en el apartado dedicado a textos y documentos históricos. Además de por la referencia a Poiret, el poema –magníficamente analizado por Jorge Schwartz en su contribución a este volumen, a la que remito– importa por estos dos versos: “Locomotoras y bichos nacionales / Geometrizan las atmósferas nítidas”. Y por la enumeración final, tan paulista: “Rascacielos / Fords / Viaductos / Un olor a café / En el silencio enmarcado”. Pero tampoco debemos olvidarnos de que el poema contiene además, por una parte, una referencia al decisivo viaje “mineiro”, y, por otra, una cita implícita de *Klaxon*.

Sentimiento “modernista” de Brasil en otros de los poetas de aquella generación. Por ejemplo, en Guilherme de Almeida, tan amigo de Oswald, que en 1925 publica dos libros de tipografía verdinegra absolutamente espectacular, el primero titulado *Meu*, y el segundo *Raça*; Guilherme de Almeida, que en “Preludio n.º 2”, de *Meu*, se dirige al extranjero, pidiéndole, muy tarsilianamente, que se fije en lo bella que es una palmera, que “parece una columna recta recta recta”; Guilherme de Almeida, que en otra composición del mismo libro, “Mormaço”, anticipada en *Klaxon*, habla de una “luz perpendicular”, mientras en “Cartaz” nos coloca ante un “paisaje nítido de calcomanía”, un “paisaje colonial / [que] grita violentamente / como un cartel moderno sobre un muro de cal”. Por ejemplo, en Ribeiro Couto –poeta-diplomático que en París se haría amigo de Larbaud–, que pasa del penumbrismo a una imaginaria más moderna. Por ejemplo, en el primer Murilo Mendes.

Simbiosis “Tarsiwald”: dos años más tarde, la pintora hará la feliz cubierta floral de *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* (Fig. 10), el segundo y también impor-

tantísimo libro de versos de Oswald de Andrade; pero, en esta ocasión, en su interior, los poemas dialogarán con dibujos del propio escritor. Dibujos, por lo demás, de estirpe netamente tarsiliana –en el paisaje urbano que acompaña a “Brinquedo”, la parte inferior la ocupa una inscripción que reza: “VIVA TARSILA”–, aunque en él se acentúa un cierto infantilismo, acorde con el título y con el tipo de poesía practicada en el volumen. Dibujos acordes, sí, con el carácter geométrico, elemental y por momentos humorístico, de los poemas, escritos efectivamente en un cuaderno escolar, cuya cubierta sirvió de punto de partida para la del libro.

El final de 1924 y el comienzo de 1925 transcurren para Tarsila nuevamente en París, donde de nuevo irá a visitarla Oswald de Andrade. Ella les ha traído un macaco a los Léger, un “ouistititi”, como ellos lo designan en su nota de agradecimiento. Cendrars le dedica un ejemplar de *Kodak*: “A Tarsila pájaro azul color del Brasil y dándole las gracias por haber

vuelto”. Le presenta al cineasta pionero Abel Gance. Conoce además al mítico Ambroise Vollard.

## VII

*Palmeiras* (1925), fruto, según Aracy Amaral, de un apunte tomado en el viaje *mineiro*: con la verticalidad de sus palmeras imperiales, su concentración geométrica y su esquemático puente del ferrocarril, como para una fotografía de Germaine Krull, y con su cielo inmaculadamente azul, uno de los cuadros más esenciales de Tarsila, uno de los que resume mejor su arte de lo mínimo. Totalmente de acuerdo con esta afirmación de la gran estudiosa tarsiliana: “Esta tela, realmente metafísica en su transfiguración de elementos concretos, es uno de los puntos más altos de la pintura de Tarsila”. El primero suyo, por cierto, que el firmante de estas líneas contempló en directo, en una colectiva latinoamericana del CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, buen lugar para trazar un posible paralelismo entre Tarsila y José Jorge Oramas, el doliente pin-

Fig. 10. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, 1927. Portada con ilustración de Tarsila do Amaral. CAT. 121-122.

10





tor metafísico de aquella tierra, buena parte de cuya breve obra, tan esencial como la de la brasileña, se conserva en la citada pinacoteca. Palmeras, como un *leitmotiv* de la obra tarsiliana. Las *Cinco palmeiras* (1930), por ejemplo, dibujadas con lápiz, casi minimalistas en su fragilidad.

También del año 1925, un año en verdad encantado, excepcional, son *Vendedor de frutas*, donde nos llaman la atención las isletas de arriba, la de la izquierda con su humilde capilla, y la de la derecha, también con su correspondiente colección de palmeras imperiales; *As Meninas*, que fue propiedad de dos relevantes modernistas portugueses, António Ferro y su mujer Fernanda de Castro, a la que en el São Paulo de 1922 la pintora había hecho un retrato de dominante azul, dentro de un estilo similar al empleado en la primera efigie oswaldiana; *A Família*, donde coexisten mujeres, hombres y animales; *Adoração (Nègre adorant)*; *Paisagem com touro*; *O Mamoeiro*, con algo “portuguésmente” oriental, que fue propiedad de Mário de Andrade y que se conserva hoy en su acervo, incorporado al IEB; *O Pescador*, que terminaría en el Hermitage, en la época en que San Petersburgo se llamaba Leningrado; *Barcos en festa*, en paradero desconocido, y donde el tubularismo legeriano se contraponen a las suaves montañas de Río, nuevamente; *Romance*, que fue de Guilherme de Almeida; y el también desaparecido *Passagem de nível*, que estuvo en la colección de Warchavchik, y que es de nuevo una mirada al universo, tan importante en Brasil, de lo ferroviario, un cuadro que encontrará un eco en *Passagem de nível II* (1965), una de las mejores piezas del período “neo-pau brasil”...

Definitiva esta frase de Tarsila a Joaquim Inojosa, en carta del 6 de noviembre de 1925: “Trabajo hoy con la paciencia de Fra Angelico para que mi cuadro sea lindo, limpio, lustroso como un Rolls saliendo del taller”.

El final del año 1925 es el tiempo del crucero “prenupcial” de la pareja por el Mediterráneo, crucero del que quedan una serie de dibujos –con el característico estilo telegráfico tarsiliano– de las costas de Italia, Grecia –con sus templos y sus iglesias ortodoxas–, Turquía, Chipre y Líbano, así como de un Egipto de pirámides, obviamente, y de palmeras, hermanas de las brasileñas.

## VIII

1926 es el año de la primera individual de Tarsila en París (Fig. 11), que tiene por escenario la Galerie Percier, de la rue de la Boétie, sala cuyo director era André Level; en el catálogo, una joyita tipográfica (Fig. 12), se incluye una suite poéti-

11



12

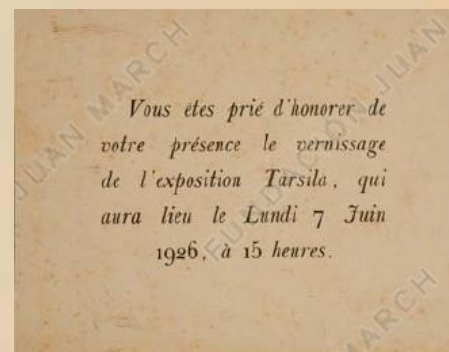


Fig. 11. Catálogo de la Exposición de Tarsila do Amaral del 7 al 23 de junio de 1926 Galerie Percier, París. CAT. 130.

Fig. 12. Invitación a la inauguración de la exposición de Tarsila do Amaral el 7 de junio de 1926 en la Galerie Percier, París. CAT. 131.

ca, “São Paulo”, de Cendrars, enviada desde allá, y que es en lo que se quedó *São Paulo*, el anunciado segundo volumen de *Feuilles de route*. El sueño de Tarsila al fin realizado: una exposición suya en París, en una sala importante, aunque no sea la inicialmente prevista de Léonce Rosenberg. El *Auto-retrato* de 1924, reproducido en cubierta, y otros 16 cuadros fechados entre 1923 y 1924, enmarcados en clave “déco” por Pierre Legrain. Entre ellos, cada uno con su correspondiente título en francés, *São Paulo*, *A Negra*, *Passagem de nível*, *Lagoa Santa*, *Adoração*, *Barra do Piraí*, *A Feira*, *A Estação*,

*Vendedor de frutas, Anjos, A Cuca, As Meninas, Morro da Favela...* Entre los compradores, el ruso Serge Romoff –funcionario de la Embajada soviética, que a comienzos de la década había escrito sobre Vicente Huidobro–, y Eugenia Errázuriz, la célebre mecenas chilena tan estrechamente vinculada a los grandes modernos, de Cendrars a Strawinsky, pasando por Picasso, que, por cierto, probablemente visitara también la muestra. Reseñas hubo bastantes, entre ellas las de Georges Charensol, Raymond Cogniat, Gaston de Pawlowski, André Salmon, Louis Vauxcelles, André Warnod y el propio Maurice Raynal en su sección habitual de *L'Intransigeant*; un Raynal que muy pertinentemente decía que el esfuerzo de la pintora “debe marcar una fecha en la historia de la autonomía artística de Brasil”. También se hizo referencia anónima a la muestra en el *Bulletin de l'Effort Moderne*, editado por Léonce Rosenberg. La mayoría de los críticos subrayan la deuda legeriana, y alaban la pureza, y sobre todo el carácter brasileño de lo expuesto; alguno criticó el exceso que a su juicio representaban los marcos de Legrain. António Ferro, de paso por París, comentó la muestra en una nota entusiasta, y muy brasileñista –toda su vida este amigo de Fernando Pessoa y de Ramón Gómez de la Serna, colaborador en su día de *Klaxon*, y futura figura clave del salazarismo, sería exaltadamente pro-brasileño–, nota aparecida en la gran revista vanguardista lisboeta *Contemporânea*, nota traducida también en este volumen. En el primer suplemento de la misma revista se había publicado, el año anterior, una interesantísima carta abierta de Oswald al portugués, llena de noticias sobre los modernistas, y donde Tarsila era equiparada al cubista portugués Amadeo de Souza-Cardoso, y calificada de “nacionalista como él”. La más severa espectadora de la individual de la Galerie Percier, fue sin duda su amiga Anita Malfatti, entonces residente en la capital francesa –también Oswald la menciona en su carta a Ferro–, y que transmitió a su corresponsal Mário de Andrade sus opiniones negativas respecto de la evolución de su ex-amiga, ya irremediabilmente percibida por ella como una rival.

Un crítico anónimo de *Vogue* considera que los expuestos “son cuadros compuestos como poemas de Cendrars y de Supervielle, o tal vez son poemas de Cendrars y de Supervielle que están agenciados como cuadros”. Esa afirmación es en parte cierta. Supervielle, ya lo he indicado, conoció a la pintora, de la que poseyó el citado *Vendedor de frutas*, y en su limpia poesía de aquel tiempo abundan los pretextos encontrados en su Uruguay natal, contemplado con una mirada que recuerda la de su amigo el pintor Pedro Figari. Pero desde nuestra perspectiva actual, la exposición es sobre todo una exposición “pau brasil”, algo que tendría claro siempre el pro-

pio Oswald de Andrade, que en un texto de 1945 hablará de la “pintura Pau-Brasil” de Tarsila, una fórmula hoy comúnmente aceptada, a partir de la lectura ya canónica de Aracy Amaral, que distingue una fase “Pau-Brasil constructivo” –la de los cuadros paulistas y legerianos de 1924–, otra “Pau-Brasil exótico” –la posterior a los viajes con Cendrars a Río y Minas–, y otra última: “Pau-Brasil metafísico/onírico”.

## IX

En 1927, año de *Manacá*, o del sintético y maravilloso *Religião brasileira*, saludando la aparición en Cataguazes de la revista *Verde*, Mário y Oswald de Andrade escriben un poema a cuatro manos, “Homenagem aos homens que agem”, que firman: “Marioswald”, y que, antes de referirse a otros artistas, empieza así de contundentemente, a propósito de la pintora: “Tarsila no pinta más / Con verde París / Pinta con Verde Cataguazes”; poema destinado a formar parte, se indica tras la firma, del libro *Oswaldario dos Andrades*, que jamás vería la luz. Cada vez más, los modernistas brasileños se afirman en clave autóctona. “Abrasillear o Brasil”, esto es, “brasileñizar Brasil”, tal es el deseo de los de *Verde*.

Tarsila está, efectivamente, en esa batalla. Es el momento en el cual las promesas contenidas en *A Negra*, estallan en *Abaporu* (1927); un cuadro un poco más tardío, *Antropofagia* (1929), va a ser consecuencia directa de ambos. El 11 de enero de 1928 Tarsila le regala a su marido, por su cumpleaños, *Abaporu* –una figura desmesurada, gigantesca, de pies enormes y cabeza diminuta, junto a un cactus, bajo un sol de justicia–. Oswald llama *ipso facto* a un poeta amigo, el gaucho Raúl Bopp, el futuro autor de *Cobra Norato* (1931), poemario amazónico con espectacular cubierta rojiverde de Flávio de Carvalho, y que muy significativamente le estaría dedicado a la pintora. Bopp, al contemplar aquella obra todavía sin título, le dice a Oswald: “Vamos a hacer un movimiento alrededor de este cuadro”. Manejando el diccionario tupí-guaraní, lo bautizan: “aba”, hombre, y “poru”, que come. Surge así la Antropofagia, que tendrá su principal plataforma en *Revista de Antropofagia* (1928-1929), en cuyo número de mayo de 1928 se publica el manifiesto, que lo que propone es “la transformación permanente del Tabú en Tótem”, y deglutir lo mejor europeo para construir lo brasileño. “Tupí or not tupí, that is the question”. Por supuesto, no hay que olvidar algún precedente en París: por ejemplo la revista *Cannibale* (1920), de Francis Picabia. Otro antiguo de *Klaxon*, y ahora colaborador de *Revista de Antropofagia*, Plínio Salgado, el futuro líder del integralis-

mo –un fascismo a la brasileña, de camisas verdes– saluda entonces –en un artículo de *Correio Paulistano*, de 14 de febrero de 1928– a Tarsila, una pintora que para él es expresión de la “verdad racial”.

También de 1927, concretamente de diciembre, es este precioso poema en prosa de Manuel Bandeira, dedicado a Tarsila y a Oswald:

#### FELICIDAD PERFECTA

La casa de la hacienda de Tarsila es un baulito brasileño pintado de azul y color de rosa.

Dentro de ese baúl dormí dos noches en los brazos de Nuestra Señora.

1928: segunda y última individual tarsiliana en París (Fig. 13), de nuevo en la Galerie Percier, de nuevo con marcos de Legrain, y de nuevo con catálogo muy cuidado, esta vez encantadoramente diminuto (Fig. 14). Individual integrada por doce cuadros, entre ellos *Abaporu*, *Manacá*, *O Sono* y *O Touro*. Individual que, como ha subrayado Aracy Amaral, coincide con la muestra de arte prehispánico del Pavillon de Marsan, visitada entre otros por Torres-García, y clave para su antes aludida evolución indoamericana; la estudiosa indica que, probablemente como consecuencia de aquella muestra, la pintora, al volver a Brasil, leyó mucho sobre las culturas anteriores al Descubrimiento. Individual puesta, como es

natural, bajo el signo de la antropofagia, movimiento en torno al cual el italiano Nino Frank entrevista a Oswald de Andrade, para el número de *Les Nouvelles Littéraires* del 14 de julio. Tras advertirle de que no rechaza “las hermosas cosas que nos habéis traído: la máquina, el coche”, Oswald afirma su deseo de que “el Brasil de antaño renazca”. Y por supuesto, aprovecha para hablar de obras concretas: “Tarsila en pintura, Villa-Lobos en música han reencontrado este sentido étnico del cual nos hemos hecho los apóstoles. Desde este punto de vista, Blaise Cendrars, por su influencia y sobre todo por su ejemplo, nos ha sido muy útil”.

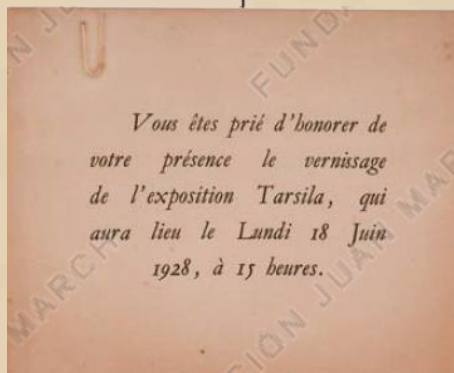
Waldemar George, polaco de origen, fue uno de los críticos de arte más influyentes del París de los años veinte. Publicó monografías sobre Picasso, Juan Gris, Jean Crotti, Filippo de Pisis, Lasar Segall y otros pintores. Escribió sobre los “poemas pintados” de Huidobro. Defendió el arte de Giorgio de Chirico, pintor al cual, por cierto, Tarsila, coleccionista realmente notable, le compró, aquel mismo año

de 1928, dos cuadros, uno de ellos, el metafísico *L'énigme d'une journée* (1914), es hoy propiedad del Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Fundó la revista *Formes*, una de las principales plataformas del “rappel à l'ordre”. Se interesó, antes que ningún otro de sus colegas, por la nueva fotografía. El texto que George dedicó a “Tarsila et l'Antropophagie” en *La Presse* subraya y alaba su brasileñismo, poniéndolo en relación con la evolución de la pintura moderna en México; de él se haría eco Bandeira, en una semblanza de la pintora recogida en *Crónicas da província do Brasil* (1937), semblanza en la que confiesa que le gustaba más la Tarsila “pau brasil”, que la Tarsila antropófaga. Otro gran crítico de aquel París, el griego Christian Zervos, al que Tarsila regaló *Calmaria*, también reseñó favorablemente la muestra –subrayando su reivindicación de lo indígena– en su revista, la entonces difundidísima *Cahiers d'Art*. Reseñas positivas, también, de Raymond Cogniat –que en *La Revue de l'Amérique Latine* junta la muestra con otra de Rego Monteiro en Bernheim Jeune–, de Maximilien Gauthier, de Serge Romoff en el diario comunista *L'Humanité*, de Fritz R. Vanderpyl, de André Warnod...

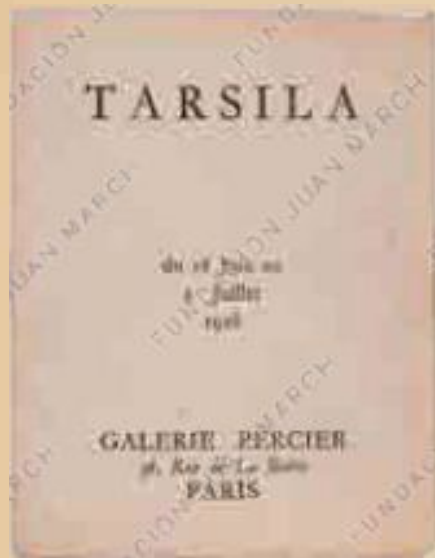
Otro de los cuadros expuestos, *O Sapó* (1928), que es como un cuento de hadas, por algún lado trae a mi memoria ciertas figuraciones infantiles desarrolladas coetáneamente, en el vecino Perú, por el gran poeta simbolista José María Eguren en su faceta de pintor y dibujante; Eguren, que siempre supo preservar en su interior –como le sucedía a Tarsila– al niño que fue, y cuya obra no era desconocida en París, donde la alabaron Marcel Brion o Max Daireaux.

Onirismo esencial el de la producción tarsiliana de 1928. La atmósfera enigmática de *O Ovo* (*Urutu*), recuerda la que reina en los cuadros de algunos poetistas y luego surrealistas checos, como Toyen, o como Jindrich Styrsky. No existe relación orgánica de la brasileña con el surrealismo y, sin embargo, uno, a la vista de un cuadro como este, o de esa otra joya esencial que es *O Sono* –propiedad que fue de Oswald–, o de *O Touro* (*Boi na floresta*), o de *Distância*, o del más sombrío y asimismo inquietante *A Lua*, estaría tentado de colocarla entre los precursores de lo que pronto iba a ser el surrealismo latinoamericano.

Vuelta a Brasil: en el Asturias, el 31 de julio, carreras de caballos; en la de los que son propiedad de mujeres, el de Tarsila se llama... “Antropophago”.







**Fig. 13.** Invitación a la inauguración de la exposición de Tarsila do Amaral el 18 de junio de 1928, Galerie Percier, París. CAT. 133

**Fig. 14.** Catálogo de la exposición de Tarsila do Amaral del 18 de junio al 2 de julio de 1928, Galerie Percier, París. CAT. 132.

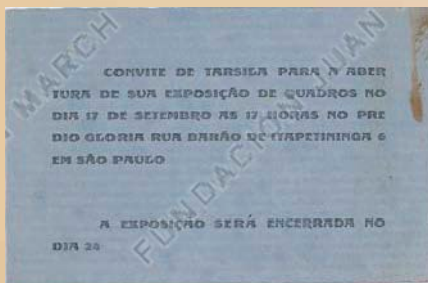
**Fig. 15.** Catálogo de la primera exposición de Tarsila do Amaral en Brasil, del 20 al 30 de julio de 1929, Río de Janeiro. CAT. 134.

**Fig. 16.** Cartulina azul. Invitación a la inauguración de la exposición de Tarsila do Amaral, el 17 de septiembre de 1929, São Paulo. CAT. 135.

15



16



## X

1929: Tarsila al fin expone en Brasil, y lo hace primero en el Palace Hotel de Río de Janeiro (Fig. 15) –la muestra fue saludada en la prensa por el poeta Jorge de Lima, y por Álvaro Moreyra–, y luego en São Paulo, en el Edifício Glória, motivando en este caso algún otro artículo significativo, entre ellos uno excelente de su colega –y también arquitecto– Flávio de Carvalho en *Diário da Noite*, que insiste en la dimensión onírica, irreal si no surreal, de los últimos trabajos. En ambas ocasiones, se enseñaron treinta y cuatro cuadros, y el catálogo (Fig. 16), organizado por Geraldo Ferraz –sólo cambian las señas– recoge una constelación de textos breves, extraídos de distintos artículos y prólogos, entre los cuales los hay de críticos franceses ya citados a lo largo de las líneas precedentes, y otros de Renato Almeida, Mário de Andrade –traducido en este mismo catálogo–, Manuel Bandeira, Assis Chateaubriand, Luis Aníbal Falcão Ascenso Ferreiro, Antônio Ferro, Antônio de Alcântara Machado, Álvaro Moreyra, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Paulo Silveira, y Tasso da Silveira... En São Paulo, la pintora aprovechó también para mostrar, durante los dos últimos días de su exposición, parte de su colección de arte europeo, que incluía obras de Brancusi, Giorgio de Chirico, Delaunay, Juan Gris, Kabatze, Marie Laurencin, Léger –del que además de un cuadro poseía uno de sus célebres relieves inspirado en Charlot–, Mijail Larionov, Lhote, Miró, Modigliani, Picabia y Picasso, entre otros...

Dentro de la producción de aquel año, destacan *Cidade (A Rua)*, cuadro escueto y sorprendentísimo, con un punto surreal, nuevamente –de hecho, está inspirado en un sueño–, con sus tres caminantes reducidos a cabeza y botas; *Calmaria II*, que fue propiedad de Moreyra, uno de los cuadros más extraños de su autora, con un clima entre simbolista y de ciencia-ficción, y que podríamos colocar cerca de ciertas visiones del argentino Xul Solar o, más atrás en el tiempo, de ciertas ensoñaciones marinas del simbolista lituano Ciurlionis; los elementales y oníricos *Floresta* y *Sol poente*; *Cartão postal*, de atmósfera muy a lo aduanero Rousseau, un pintor del que Oswald le había regalado en su momento la monografía (1922) de Roch Grey para la colección aneja a la revista romana *Valori Plastici*; un pintor del que había visto un cuadro (*Les représentants des puissances étrangères venant saluant la République en signe de paix*, de 1907) en el estudio de Picasso; un pintor sobre el cual también se había documentado en el volumen (1927) que le dedicó Zervos en la editorial aneja a su revista *Cahiers d'Art*; un pintor cuya



LE CAIRE  
7, RUE KAMEL,

TAXABLE - COUPON - TAXE  
No. 123853  
Diese Karte ist nur für den  
Zug gültig, in welchem sie ge-  
kaut wird. Man bitte die Karte  
während der Fahrt mitzubehal-  
ten, auf Verlangen dem  
Bahypersonal vorzuweisen  
und nach Beendigung der Fahrt  
zu retournieren.  
Ce coupon est valable  
seulement pour le train dans lequel  
il a été acheté. On est prié de  
le conserver pendant le voyage  
de le présenter, sur réquisition,  
au personnel de la compagnie et de le  
retourner à la fin du voyage.  
50 Rp. H

Messageries Marit

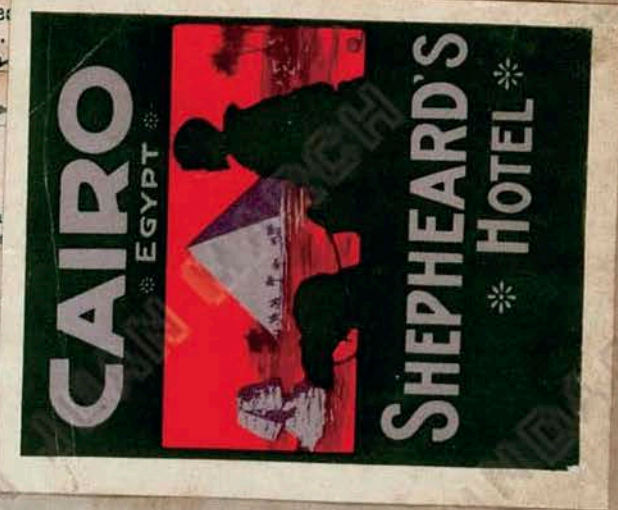
Croisière

ALEXANDRIE  
G. METZINGER

COMPAGNIE DE NAVIGATION SUD-ATLANTIQUE  
Lignes du Brésil et de la Plata  
Carnet No. 1277  
SÉRIE A  
"MASSIEVA"  
BON de fr. 5.  
25  
Pour l'achat des Vins fins, Liqueurs ou autres  
Voyage seulement  
Les biens non utilisés et non détachés du carnet  
seront remboursés par le Commissaire à l'arrivée à  
destination.



No. 1180 Cabini 277  
RECEIPT FOR EXCESS PASSAGE MONEY.  
R.M.S. 27 JUN 1925 90<sup>th</sup> Voy. 19  
SURSEY'S OFFICE  
S. J. O. de S. Andrade  
Ticket No. F1663.  
Passenger from Santos  
To Lisbon.  
Original Fare paid 1112 2580.<sup>000</sup>  
Excess now charged  
Reason Extension  
to Cherb  
£10:0:0  
This receipt to be retained  
for excess pas





huella ya se advierte, de un modo todavía más palpable, en *Pastoral* (1927) –retrato de Nonê, el hijo de Oswald, junto a su abuelo–, y al que en 1936 dedicaría una de sus crónicas periodísticas, titulada “Rousseau, o outro”... (*Cartão postal*: recordemos un poemario tan del gusto de Larbaud y de Fargue como *Cartes postales*, del simbolista y viajero H. J. M. Levet, o el cuadro de Maruja Mallo, *Guía postal de Lugo*, c 1927-1929, que se conserva en el museo de esa ciudad gallega), o dentro del propio “modernismo” brasileño, el poema titulado “Cartão postal” de Murilo Mendes, de 1930, en su primer libro de *Poemas*).

Por el listado de los dibujos realizados por Tarsila, entre los cuales hay muchos de finales de la década del veinte que se titulan “Vegetação”, sabemos que por lo menos uno de los correspondientes a 1929 lleva la anotación “Jardim

y que entre las obras que allí ve (ver de nuevo los *Taccuini*), se fija en “cuadros vanguardistas de Tarsilla de Amar [sic]”. En 1929, recepción en casa de Tarsila y Oswald, en honor del Conde y ensayista alemán Hermann von Keyserling, en su gira latinoamericana, que lo llevaría también a Buenos Aires, y de Victoria Ocampo, escritora que, por cierto, en 1931, en el primer número de su gran revista *Sur*, reproduciría dos cuadros de Tarsila (Fig. 17). También en 1929 llega Benjamin Péret en compañía de su mujer, la cantante brasileña Elsie Houston –gran intérprete de Villa-Lobos, así como de canciones populares de su país–; Péret, saludado como uno de los suyos por *Revista de Antropofagia*, para cuyos redactores “el surrealismo es uno de los mejores movimientos pre-antropófagos”; Péret, que permanecería allí hasta 1931, en que fue expulsado por la policía, debido a su actividad política, de signo trotskista, en

la que reincidiría en 1955, durante una segunda estancia, con iguales consecuencias. 1929 es también el año de la primera visita a Brasil –a iniciativa nuevamente de Paulo Prado– de Le Corbusier, que en su momento había sido el impulsor, con su amigo el pintor Amédée Ozenfant, no lo olvidemos, de *L'Esprit Nouveau*, revista de tan decisiva influencia sobre *Klaxon*, y en general sobre el Modernismo brasileño, como decisiva sería la influencia allá del propio arquitecto, que a finales de la década participaría, con Lúcio Costa y otros –más la colaboración de Portinari y de Roberto Burle-Marx–, en el gran proyecto de Gustavo Capanema, el Ministerio de Educación y Cultura. En 1929, Tarsila y Oswald dieron una fiesta en su hacienda, en honor de Le Corbusier, a la que también asistió Josephine Baker, con quien el arquitecto había coincidido en el barco de ida. De la continuidad de la amistad entre Le Corbusier y su admiradora, documentada por la fotografía de un banquete de 1933 –con motivo del segundo viaje brasileño del suizo–, da idea el hecho de que ésta poseyera un dibujo de Río de aquél, a ella dedicado, y fechado en 1939, cuando su tercera y última estancia.

1929, por lo demás, es el año del “crack” de la Bolsa de Nueva York; del hundimiento de la economía familiar de Tarsila y de la hipoteca sobre la hacienda de Santa Teresa do Alto; y, sobre todo, de la pasión de Oswald de Andrade por Pagú, Patricia Galvão, que entonces tenía dieciocho años; Pagú, personaje deslumbrante, que había sido muy protegida por el matrimonio, y de la que se conserva una caricatura lineal que le hizo a Tarsila; Pagú, sobre la que, por lo demás, Tarsila, su rival, escribiría cosas muy lúcidas. Separación de Tarsila y Oswald. Fin de los *happy twenties*, aunque todavía en 1930 la pintora va a participar en dos exposiciones colec-

la que reincidiría en 1955, durante una segunda estancia, con iguales consecuencias. 1929 es también el año de la primera visita a Brasil –a iniciativa nuevamente de Paulo Prado– de Le Corbusier, que en su momento había sido el impulsor, con su amigo el pintor Amédée Ozenfant, no lo olvidemos, de *L'Esprit Nouveau*, revista de tan decisiva influencia sobre *Klaxon*, y en general sobre el Modernismo brasileño, como decisiva sería la influencia allá del propio arquitecto, que a finales de la década participaría, con Lúcio Costa y otros –más la colaboración de Portinari y de Roberto Burle-Marx–, en el gran proyecto de Gustavo Capanema, el Ministerio de Educación y Cultura. En 1929, Tarsila y Oswald dieron una fiesta en su hacienda, en honor de Le Corbusier, a la que también asistió Josephine Baker, con quien el arquitecto había coincidido en el barco de ida. De la continuidad de la amistad entre Le Corbusier y su admiradora, documentada por la fotografía de un banquete de 1933 –con motivo del segundo viaje brasileño del suizo–, da idea el hecho de que ésta poseyera un dibujo de Río de aquél, a ella dedicado, y fechado en 1939, cuando su tercera y última estancia.

17



Botánico, Rio”: la pintora, como una caminante más por esos senderos encantados, por los que en su día había caminado Milhaud, y por los que más cerca de nosotros lo haría Antônio Carlos Jobim.

1930 será el año del onírico, nocturno e inquietante *Composição (Figura só)*, con la figura de larguísima cabellera, cuadro que es ya un “adiós a todo eso”, y que figura en el centro de una fantástica fotografía de prensa en la cual vemos a la pintora, en el centro de su salón, rodeada de obras suyas, de otras pertenecientes a su colección, y de numerosas piezas de mobiliario moderno. Año también de uno de los dibujos tarsilianos más escuetos, más minimalistas: *Árvore e casa*.

El final de los años veinte: época de visitantes. En 1926, Foujita, el pintor japonés de París; también Marinetti, con el cual Tarsila no coincide, pues se encontraba en París, Marinetti que en São Paulo visita la casa de Olívia Guedes Penteado,

Fig. 17. *Sur*, año I, n° 4 (Buenos Aires, primavera de 1931) CAT. 124.



tivas clave, la de la Casa Modernista, de Warchavchik (Figs. 18-19), y la de pintura francesa, organizada en Recife, Río y São Paulo por Rego Monteiro, con la decisiva colaboración del poeta francés –y gran amigo de Brasil– Géo-Charles.

## XI

Un episodio epocal significativo: el viaje de casi tres meses de Tarsila a la URSS, en 1931, en compañía de su nuevo compañero, el siquiatra comunista Osório César. Romoff, visitado en París, es clave para facilitárselo. Pasan por Berlín, desde donde le envía una postal a Mário de Andrade, manifestándole su entusiasmo ante la música de Paul Hindemith. Individual en Moscú. Dibujos lineales de la capital soviética, o de Yalta, en Crimea, tan telegráficos como los del viaje a Minas o los del crucero por el Mediterráneo. La pareja frecuenta a Victor Serge, figura significativa de la oposición de izquierda. También ven al hispanista David Vigodsky. De la pintora serán la expresiva cubierta y la contracubierta, rojinegras, y las ilustraciones del libro, con prólogo de Henri Barbusse, *Onde o proletariado dirige...* (*Visão panorâmica da URSS*), de 1932, en el que Osório César relata aquel viaje. En 1933, Tarsila pronuncia en el recientemente fundado CAM (Clube dos Artistas Modernos) de São Paulo, una conferencia sobre el cartel soviético, y viaja a Montevideo con Osório César, a un congreso político, en el que será su último viaje fuera de Brasil. En 1932, su prosovietismo le había valido a la pintora el pasar un mes en la cárcel paulista de Paraíso, menuda broma de nombre. Mas pronto Tarsila abandonará a Osório César por el crítico de arte Luís Martins –el romance comenzó en un banquete al entonces narrador novel Jorge Amado–, con el que convivirá entre 1935 y 1950. (Para conocer mejor ese episodio de la vida de la pintora, y sobre todo su complicado final, es importante la lectura del volumen de Ana Luisa Martins, aparecido en Editorial Planeta do Brasil, 2003, *As cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*).

Ciertamente, durante los años 30 nada va a ser igual. Si Oswald y Pagú –también ella conocería la cárcel– lanzan *O Homen do Povo*, Tarsila, por su parte, se plantea la pintura en términos de realismo social, algo que está claro en dos cuadros de 1933, el ferroviario y deprimente *Segunda classe*, y, sobre todo, el espectacular *Operários*, auténtico mural –metro y medio de alto por más de dos de ancho– con mucho de soviético –hay quien lo ha puesto en relación con cierto cartel de Gustav Klucis–, y última obra tarsiliana realmente importante, que en 1934 figuró en el I Salão Paulista de Belas-Artes; cuadro que se supone representa al proletariado

18



19

Figs. 18-19. Catálogo de la *Exposição de uma casa modernista* por Gregori Warchavchik, São Paulo, c. 1929.  
Fig. 20. RASM. *Revista Anual do Salao de Maio*, nº 1, 1939. (RASM. *Revista Anual del Salón de Mayo*, nº 1).

20



militante, aunque entre sus cincuenta y dos cabezas incluyó algunos retratos de amigos apenas disimulados, entre ellos los de Osório César, Warchavchik, Elsie Houston o el compositor Camargo Guarnieri. Ciclo que se prolonga a lo largo de esa década durante la cual Geraldo Ferraz se atreverá a calificar la de Tarsila de pintura “sin rumbo”, y ahí están *Costureiras* (1936-1950), *Maternidade* (1938) y, sobre todo, el casi mexicano *Trabalhadores (Mineração)* (1938 también), entremezclándose con los mencionados cuadros de temática religiosa.

En 1933, año de un buen retrato póstumo, bastante “realismo mágico”, del poeta Felipe d’Oliveira entre libros, nueva exposición en el Palace Hotel de Río. Exposición que el 15 de octubre motiva un largo artículo de su colega Emiliano Di Cavalcanti en *Diário Carioca*, en el cual, pese a compartir el ideario izquierdista –en 1928 el pintor había ingresado en el Partido Comunista Brasileño–, critica el giro social de la artista, considerando –y no podemos sino darle la razón– que Tarsila era más ella misma en sus obras de la década anterior.

Acabo de hacer referencia a lo mexicano, también mencionado por Waldemar George, como se ha indicado, a propósito de la segunda individual de la pintora en París. En 1934, Tarsila interviene en la prensa –concretamente, en el diario carioca *O Globo*–, a propósito de la presencia en São Paulo de David Alfaro Siqueiros, más concretamente, de una conferencia que el siempre polémico pintor comunista pronunció en el CAM. Escasos fueron los contactos entre la escena mexicana de vanguardia y la brasileña. Uno de los pocos escritores de esta última, que estuvo en México en los años veinte, fue el también diplomático Ronald de Carvalho, que tiene poemas al respecto.

En 1936, Tarsila comienza su colaboración habitual, como lúcida y amenísima comentarista de temas de arte, en *Diário de São Paulo*, colaboración que en ocasiones se reproduce también en *O Jornal*, de Río. Buena parte de sus crónicas, recientemente recogidas en dos volúmenes –la antología de Aracy Amaral *Tarsila cronista* (2001), y otro de más de setecientas páginas, organizado por Laura Taddei Brandini, en que se recoge la integralidad de sus *Crónicas* (2008)–, van a ser evocaciones, cargadas de una tremenda nostalgia, del París de los años veinte. Semblanzas de Brancusi, Breton, Giorgio de Chirico, Cocteau, Gleizes, Léger, Lhote, Pierre Legrain, Picasso, Satie y un sinfín de figuras más, junto a artículos sobre figuras obviamente no conocidas directamente por ella, como Paul Cézanne o Henri Rousseau... La apología del cartel, y concretamente de los de Cassandre. El entusiasmo –compartido por cierto con Mário de Andrade– ante *Fantasia*, de Walt Disney, o ante la presencia en Brasil de Le Corbusier o de Josephine Baker. Defensas, también, genero-

sas, de grandes creadores brasileños, como Segall –cuya influencia reconoce, al tiempo que afirma haberlo influenciado a su vez–, Cândido Portinari, Brecheret –del que elogia el *Monumento às Bandeiras*–, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Warchavchik –a propósito del cual cita a Sartoris, y a Mallet Stevens– o Roberto Burle-Marx, al que, muy pertinentemente, ya en 1936 califica de “el poeta de los jardines”. Y algunas referencias hispánicas: además de las ya aludidas menciones a Falla o Ramón Gómez de la Serna, una referencia al paso a Frederic Mompou, y artículos –con alguna mención a sus visitas al Prado– sobre El Greco, Velázquez, Murillo y Goya.

---

## XII

En 1939, en la *RASM (Revista Anual do Salão de Maio)*, en realidad el catálogo, de cubiertas metálicas entintadas en amarillo, del III Salão de Maio paulista (Fig. 20), Tarsila, ya definitivamente historia, publica un importante texto titulado “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”.

En septiembre de 1940, acentuando esa entrada de la pintora en la historia, la *Revista Académica* le dedicó un número monográfico, con su retrato fotográfico en cubierta, y en el cual colaboró, con textos por lo general demasiado breves, la plana mayor del modernismo brasileño: Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Flávio de Carvalho, Moacir Werneck de Castro, Ribeiro Couto, Emiliano Di Cavalcanti –que es el único que se atreve a señalar, de nuevo, en una nota escrita por cierto en la propia hacienda de la pintora, que le da pena que la obra posterior a la década de los veinte no sea tan importante, aunque añade esperanzado que ella está volviendo a la poética de sus orígenes–, Rosario Fusco, Carlos Lacerda, Jorge de Lima, Aníbal Machado –que compara el modo tarsiliano de expresar la esencia de lo brasileño con idéntica capacidad en Falla, respecto de la esencia de lo español–, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Murilo Miranda, Peregrino Junior, Henrique Pongetti, José Lins do Rego, Sangirardi Junior...

Durante el período final, junto a nuevos cuadros que dan testimonio de su fidelidad a las temáticas religiosa y social, se abren paso algunas visiones surrealizantes importantes, como *Primavera* (1946) –que fue propiedad de Oswald– o *Praia* (1947), ambas caracterizadas por su gigantismo; una *Composição* (1946 también) inspirada en las esculturas monumentales de la Isla de Pascua; una visión de ciudad tentacular titulada *A Metrópole* (1958) y numerosas tentativas “neo-pau brasil”, entre las que destacan *Fazenda* (1943), *Baile caipira* (1950-1961), *Paisagem (ou Aldea)* y *Porto* (ambas de 1953),



Peru 1924





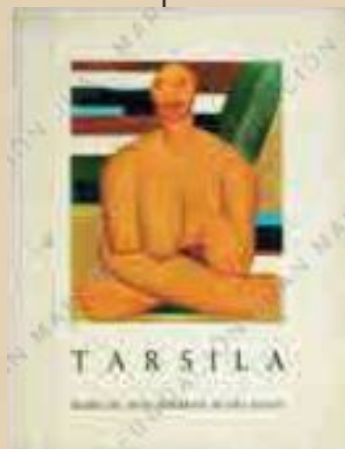
*Fazenda* (1972), o el ya mencionado *Passagem a nível II*, de 1965, una autoversión, un poco al chiriquiano modo, algo que también se producirá respecto de *Religião brasileira*, de la que habrá versiones tercera (1964) y cuarta (1970). Junto a estas manifestaciones de continuidad, a veces un poco patética, con su inspiración de los mejores años, otras obras resultan en cambio desconcertantemente convencionales: así dos encargos monumentales, la setecentista *Procissão do Santíssimo* (1954) y *Batizado de Macunaíma* (1956), que no contribuye ni a la gloria de su autora, ni a la del homenajead, que no es otro, obviamente, que Mário de Andrade.

En el São Paulo de 1943, Tarsila conoció, a su paso por Río, al matrimonio integrado por Oliverio Girondo –que si en un principio le pareció alguien con aspecto más de “militar despótico” que de poeta, luego la sedujo– y Norah Lange, a los que, al año siguiente, dedicó una de sus crónicas, titulada, como el más célebre libro de la argentina, *Cuadernos de infancia*. (Recordemos, al paso, el poema de Girondo “Río de Janeiro”, y sobre todo su auto-ilustración: una de las páginas más hermosas del gran libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, con el que en el París de 1922 –un París donde sin embargo sus pasos no se habían cruzado con los de la pintora– inauguró su obra impresa el argentino. Jorge Schwartz, en su fundamental estudio comparatista *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, que manejo en su edición argentina de 1993, lee ese poema en paralelo a algunas visiones del brasileño, con el cual por cierto también se encontró, durante aquella estancia, el matrimonio Girondo-Lange).

En 1945 –año en que su obra se vio en una colectiva celebrada en la Argentina, suscitando lecturas críticas de Jorge Romero Brest y del Vizconde de Lascano-Tegui, entre otros–, Tarsila ilustró, con dos puntas secas –su única incursión en este campo– de estilo “pau brasil”, las *Poesías reunidas*, de Oswald de Andrade.

En 1950, se celebró la primera retrospectiva de Tarsila, que tuvo por marco el Museu de Arte Moderna (MAM) de

**Fig. 21. Sérgio Milliet** (São Paulo, 1898-1966). *Tarsila do Amaral. Coleção artistas brasileiros contemporâneos*. MAM, São Paulo, 1953. (*Tarsila do Amaral. Colección artistas brasileños contemporâneos*).



21

São Paulo, y con motivo de la cual se publicó –con mucho retraso: en 1953– la referida monografía de Milliet (Fig. 21), ya convertido en el principal crítico de la generación a la que pertenecía la pintora.

De 1951 es un documento hermoso y emocionante, una salutación caligrafiada que desde un París que Tarsila jamás volverá a pisar, le envía su compatriota y colega Cícero Dias –otro gran pionero del modernismo, y otro gran intérprete de Brasil, especialmente en sus acuarelas de los años veinte–, salutación que con él firman, recordando los viejos tiempos, Fernand Léger y Blaise Cendrars.

### XIII

Tarsila, hoy. En Brasil es una figura fundacional. Se ve su obra por doquier. A menudo, vulgarizada, banalizada, convertida, como Federico García Lorca o Salvador Dalí o Luis Buñuel aquí, como Jorge Luis Borges en Argentina, como Torres-García en Uruguay, en mero icono. Otras, contempla-

da seriamente. Uno de los primeros de una generación ya de posguerra que supo “decirla” con palabras adecuadas, fue el poeta paulista Haroldo de Campos, en su breve pero muy enjundioso texto “Tarsila: uma pintura estrutural” –que aparece traducido en el presente volumen–, escrito en 1969 para el catálogo de la retrospectiva de la pintora en el MAM de Río y en el MAC de São Paulo, comisariada por Aracy Amaral; texto en el cual define a la autora de tantas obras maestras brasileñas como fundadora de un linaje “raro y claro”, en el que inscribe también, muy pertinentemente, a Alfredo Volpi. Hay que recordar una serie de cinco esenciales dibujos en

su homenaje, realizados en 1997 –ayer mismo, como quien dice– por Olé de Freitas, con destino al catálogo de la exposición *Tarsila anos 20*, celebrada en São Paulo, en la Galeria de Arte do Sesi (Serviço Social da Indústria). Y por supuesto interesa, por último, recordar que una pintora brasileña contemporánea tan interesante como la carioca Beatriz Milhazes ha reconocido siempre su deuda con Tarsila, compatible para ella con Mondrian, con Matisse, con el barroco, con Hélio Oiticica, con la *bossa nova* y otras músicas de su país...

Por encima del tiempo, el enigma de Tarsila, autora durante exactamente una década (1923-1933) de algunas de las obras maestras que Brasil y Latinoamérica han dado al arte moderno.



---

# Tarsila y Oswald en la sabia pereza solar

JORGE  
SCHWARTZ



*Tarsila do Amaral fundó la gran pintura brasileña, poniéndonos a la altura de la Francia y la España de nuestros días. Ella está realizando la mayor obra de artista que el Brasil produjo después de Aleijadinho.*

Oswald de Andrade<sup>1</sup>

*Otro movimiento, el Antropofágico, salió de un cuadro que, el 11 de enero de 1928, pinté para regalárselo a Oswald de Andrade quien, delante de aquella figura monstruosa de pies colosales, firmemente apoyados en la tierra, llamó a Raul Bopp para compartir su sorpresa. Frente a ese cuadro, al que dieron el nombre de “Abaporú” –antropófago– resolvieron crear un movimiento artístico y literario enraizado en la tierra brasileña.*

Tarsila, “Confissão Geral”<sup>2</sup>



Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, o “Tarsiwald” en la feliz expresión de Mário de Andrade, se han convertido hoy en verdaderos emblemas de la Semana de Arte Moderno, también conocida como la Semana del 22<sup>3</sup>. La conjunción de los dos nombres representa la fusión de cuerpos y mentes unidos por la fecundidad y el impulso de la ideología “Pau Brasil” y “Antropofagia”. El escritor y la pintora se conocieron en São Paulo, en el memorable año 1922, cuando Tarsila regresó a Brasil tras una temporada de dos años de estudios en París. A través de la pintora expresionista Anita Malfatti, Tarsila se incorpora al llamado Grupo de los Cinco (Oswald

---

**Tarsila y Oswald descansando en la hamaca, en la terraza de la hacienda Santa Tereso do Alto, São Paulo, 1927.**



de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila y Menotti del Picchia) (Cat. 1). El encuentro y las obras de esta “pareja frenética de vida”<sup>4</sup> son responsables de algunas de las páginas más intensas de la historia del Modernismo en Brasil. En 1923, Tarsila y Oswald partieron hacia París, donde se vincularon con las tendencias más importantes de la época. Además de frecuentar los talleres de los cubistas André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger, la amistad con Blaise Cendrars les abrió las puertas de la vanguardia internacional entonces residente en la capital francesa: entre otros, Brancusi, Picasso, Cocteau y Marie Laurencin. También se acercaron a escritores que tenían un interés especial por América Latina, como Jules Supervielle, Valéry Larbaud y Ramón Gómez de la Serna<sup>5</sup>.

Es innegable el mutuo deslumbramiento de la pareja que, en aquel momento de efervescencia cultural, se mira a sí misma, el uno al otro, a Europa y a Brasil. Este entrecruzamiento de miradas, esta influencia recíproca, dará como resultado la parte más importante de la producción de ambos, sobre todo en el período que va de 1923 a 1925. Años más tarde, en 1950, Tarsila reconocería la importancia fundamental de esta etapa: “[...] volví a París y el año de 1923 fue el más importante de mi carrera artística”<sup>6</sup>. En la poesía de Oswald se percibe la marca visual de Tarsila, así como en la pintura de Tarsila la inconfundible presencia poética de Oswald. Juntos concebirán una suerte de revolución a cuatro manos.

Los innumerables retratos de Oswald de Andrade dibujados por Tarsila en aquella época se centran principalmente en el rostro, con excepción de un boceto a lápiz en que el cuerpo del modelo aparece completo y desnudo (*Oswald nu*) (Fig. 1). La mayoría de estos retratos pertenecen a los años 22 y 23, cuando el poeta y la pintora eran todavía verdaderos aprendices del modernismo y cuando germina entre ellos la etapa fundamental de la fase denominada “pau brasil”.

Si la caricatura fue en el Brasil un género en franca expansión en la década del 20 –especialmente con la producción de Belmonte y Voltolino–, el inconfundible físico de Oswald, así como los rasgos redondeados de su rostro y su pelo partido por la mitad lo convierten en un blanco casi ideal. Además de los varios dibujos de Oswald firmados por Tarsila (Fig. 2) me gustaría destacar tres pinturas de su rostro. Dos de ellas pertenecen al *annum mirabilis* de 1922.

Los retratos ocupan la mayor parte de la superficie del papel y de las telas y presentan una visión frontal –en el cuadro dibujado a lápiz y pastel fechado en 1922<sup>7</sup> (Fig. 3)–, y un rostro levemente inclinado en las versiones al óleo de 1922. En las tres versiones contamos con un elemento se-



Fig. 1. Tarsila do Amaral, *Oswald nu*, 1923. Grafito sobre papel, 24 x 18,5 cm. Colección particular, São Paulo.

riado, que es la representación de Oswald, de americana y corbata, retratado en el centro del cuadro y ocupando la cabeza la mitad superior del cuadro. En los tres retratos prevalece el sentido vertical del busto en la tela.

Aunque la producción de Tarsila en el año 1922 es amplia y casi toda ella dedicada a figuras humanas, notamos todavía una Tarsila impresionista, volcada hacia un figurativismo del que solamente empezaría a distanciarse al año siguiente. Todavía en ese mismo año pinta los retratos de dos pilares del Modernismo brasileño: Mário de Andrade y el propio Oswald de Andrade (cuando este último tenía treinta y dos años).

El dibujo hecho a lápiz de color y pastel sobre papel presenta a Oswald de frente, con su característica raya al medio y una indefinición de rasgos que indica un cierto expresionismo, inspirado tal vez en aquel momento en la pintura de su compañera Anita Malfatti. Los rasgos de los rostros están marcados, muy contrastados: de las manchas oscuras que rellenan el espacio de los ojos surge una mirada profunda.



La luz que emana de los rostros y del fondo contrasta con la mitad oscura del cuadro, ocupada por la americana y la corbata. La modernidad ya se anuncia en las manchas y en las líneas a lápiz superpuestas al motivo principal, que le otorgan la apariencia de lo inacabado, de lo provisorio, del boceto. Si el fuerte contraste de colores apunta hacia el expresionismo, también se observa que detrás de la cabeza el croquis forma una especie de rombo; el recorte del peinado, el corte de la solapa y la corbata anuncian también movimientos cubistas. Tarsila imprime al rostro un contorno elegante, más alargado que en la realidad y que en los otros retratos dibujados por ella. También el retrato de Mário de Andrade de 1922 (Cat. XX) presenta probablemente una forma más ovalada que la del rostro original, aunque el alargamiento tenga muy poca o casi ninguna semejanza con el Modigliani que ella probablemente conoció en París.

En el primer retrato al óleo de 1922 (Fig. 4) Oswald renace con colores más vibrantes, pinceladas espesas y contrastadas. El rostro tiene ahora la expresión de una

**Fig. 5. Tarsila do Amaral, *Retrato de Oswald de Andrade*, 1923. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. Museu de Arte Brasileira - FAAP, São Paulo.**



**Fig. 2. Tarsila do Amaral, *Oswald (Cometa)*, 1924. Lápiz sobre papel, 24 x 18,5 cm. Colección particular.**

**Fig. 3. Tarsila do Amaral, *Retrato de Oswald I*, 1922. Lápiz de color y pastel sobre papel, 46,5 x 34,5 cm. Colección particular.**

**Fig. 4. Tarsila do Amaral, *Retrato de Oswald de Andrade*, 1922. Óleo sobre lienzo, 51 x 42 cm. Colección particular, São Paulo.**

mirada clara. El color verde de la americana y el azul del fondo ocupan una buena parte de la superficie del cuadro, contrastando con un rostro ahora iluminado. El mismo azul invade la mirada penetrante y el pelo dividido, tonos firmes de azul que contrastan con las mejillas rojizas. Son los mismos tonos que Tarsila utilizaría para la faz de un Mário de Andrade de expresión y porte intelectualizados, un Mário de Andrade casi blanco, muy distinto de la versión amulata da del conocido óleo de Portinari, de 1935 (IEB)<sup>8</sup>.

El retrato al óleo de 1923 es, a mi juicio, el mejor ejecutado (Fig. 5). Desvía la mirada de Oswald hacia la derecha (izquierda del cuadro) y el cabello hacia atrás, mostrando una frente limpia. Hay una nítida evolución estilística con relación a los anteriores, y el recorte cubista



Fig. 6: Tarsila do Amaral; *Retrato azul* (Sérgio Milliet), 1923. Óleo sobre lienzo, 86 x 75 cm. Colección particular, São Paulo.

lo aproxima al *Retrato Azul* de Sérgio Milliet (Fig. 6), otro de los nombres representativos del Modernismo. Ese año, extraordinario para su producción (será el año de *A Negra*, como hemos dicho antes), Tarsila también pinta el famoso *Auto-retrato* (*Manteau rouge*) (Cat. XX). Hay un acentuado recorte cubista en los tres cuadros (Oswald de Andrade, Tarsila y Sérgio Milliet) en los que los colores diáfanos eliminan la rigidez cubista del retrato. Otro elemento que suaviza la dureza cubista es el hecho de que Tarsila no aplica el simultaneísmo, ya que las figuras aparecen en su totalidad, eliminando de esa forma los quiebros o yuxtaposiciones dramáticas propios del movimiento en esa época. “Dije una frase muchas veces por otros repetida: el cubismo es el servicio militar del artista. Todo artista, para ser fuerte, debe pasar por él”, afirma Tarsila<sup>9</sup>. En un estudio reciente, Aracy Amaral pondera: “Pero ¿en qué medida le sirvió el cubismo a Tarsila? Hoy estamos mucho más inclinados a creer que fue más un instrumento de liberación que un método de trabajo”<sup>10</sup>.

Así como a partir de 1922, pero sobre todo en 1923, se

registra en las pinturas de Tarsila la mirada enamorada, también Oswald reacciona con reciprocidad amorosa en un poema emblemático que revela el modo en que veía a Tarsila. El poema “Atelier” fue escrito y reescrito innumerables veces<sup>11</sup>, incorporado a “Postes da Light”, uno de los “capítulos” del libro *Pau-Brasil*, lanzado en París por la editorial Au Sans Pareil en 1925. La tapa “bauhaus” con la bandera brasileña y las ilustraciones del interior llevan la firma de Tarsila. Ninguna de las obras de Oswald de Andrade dialoga con Tarsila con la intensidad de este poema extraordinario.

### Atelier<sup>12</sup>

Pueblerina vestida por Poiret  
La pereza paulista reside en tus ojos  
Que no vieron París ni Picadilly  
Ni los piroposde los hombres  
En Sevilla  
A tu paso entre aretes

Locomotoras y bichos nacionales  
Geometrizan las atmósferas nítidas  
Congonhas descolora bajo el palio  
De las procesiones de Minas

El verdor en el azul klaxon  
Cortada  
Sobre el polvo rojo

Rascacielos  
Fords  
Viaductos  
Un olor de café  
En el silencio enmarcado

“Atelier” es uno de los poemas más representativos de las tensiones entre lo nacional y lo cosmopolita, lo rural y lo urbano, de Europa y de Brasil. Traduce el estilo “pau brasil” no sólo al manifestar tensiones ideológicas en el modo en que enfoca los problemas de una cultura dependiente –como en el caso de la importación de las vanguardias europeas a través de la poesía de Apollinaire y Cendrars, por ejemplo–, sino también en el empeño sintético, ingenuo y geometrizable.

El primer verso (“Caipirinha vestida por Poiret”) apunta en dos direcciones simultáneas, reproduciendo la dialéctica oswaldiana del “cá e lá” (acá y allá), nombre del poema incluido en “História do Brasil”<sup>13</sup>. La periferia y el centro,



eje de la dialéctica “pau brasil”, se concreta en este verso de apertura, que apunta de inmediato al interior paulista, lugar del nacimiento y de la infancia de Tarsila, y al mismo tiempo apunta a la Ciudad de la luz, representada por Paul Poiret, que diseñó el vestido con el que Tarsila se casó con Oswald, y que era dueño del negocio en el que la pareja adquiriría objetos domésticos de firma.

En ningún momento el nombre de Tarsila es mencionado en el poema. Por el contrario, su imagen está construida indirectamente en función de atributos y datos geográficos. El propio título sirve de punto de intersección entre São Paulo y París, ya que Tarsila tenía taller en ambas ciudades<sup>14</sup>. La mención del taller, en tanto que lugar de trabajo, circunscribe el poema al ámbito de la pintura y de los colores, definiendo a Tarsila ya en el título por el sesgo profesional y artístico. El sentido de acabado del poema por el recorte del marco se revela en la última línea, en la sinestesia del “silencio enmarcado”.

El Brasil colonia, subdesarrollado, representado por el interior paulista de los años 20 y materializado en el apelativo cariñoso *caipirinha*, se contrapone en el poema a las ciudades europeas frecuentadas por la pareja: París, Londres y Sevilla. Al escoger la pereza (“preguiça”) como atributo de la mirada, más allá de la referencia directa a los ojos de Tarsila, Oswald reivindica la temática del ocio, que ya en 1918 le había servido a Mário de Andrade como reflexión en “A divina preguiça”<sup>15</sup> –y había derivado en el conocido dicho “¡Ay, qué pereza!” (“Ai, que preguiça!”) de *Macunaíma*–, y mucho más tarde también al propio Oswald en la elaboración de la ideología antropofágica. “La sabia pereza solar” (“A sábia preguiça solar”), presente en el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924, resurge con fuerza en la mirada paulista de Tarsila, quien a su vez la retoma en los soles en forma de gajos de naranja en la etapa ya antropofágica del *Abaporu* (1928) y de la *Antropofagia* (1929) y con intensa expresión solarizada en los círculos que reverberan en *Sol poente*, también de 1929. Sólo la primera estrofa remite a y exalta la figura de Tarsila. Oswald la define primero por la profesión, caracterizando el lado cosmopolita y de refinada elegancia en la ropa de Poiret. Se detiene enseguida en los perezosos ojos paulistas

Que no vieron París ni Picadilly  
Ni los piropos de los hombres  
En Sevilla  
A tu paso entre aretes

El verso está repleto de ambigüedad: una primera lectura revela la mirada de Tarsila como el sujeto que no vio París, ni Picadilly ni a los hombres sevillanos; una lectura invertida

permite vislumbrar una Tarsila que pasa a ser el objeto-sujeto cuya brasileñidad no es percibida por París, ni por Picadilly ni por los hombres de Sevilla que la piropean al pasar.

La ciudad de Sevilla es mencionada más de una vez en “Secretário dos Amantes”, el único poema de Oswald escrito en español, en el apartado anterior a “Postes da Light”: “Mi pensamiento hacia Medina del Campo / Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado / Los naranjos salpicados de frutos / Como una dádiva a mis ojos enamorados / Sin embargo qué tarde la mía”<sup>16</sup>.

La dilatada sintaxis establecida por el verso libre de esta primera estrofa dinamiza el movimiento que culmina en el verso final, realizando una suerte de glorioso pasaje de Tarsila, vuelta victoriosa sevillana entre salvas masculinas. El “paso entre aretes” que encierra la estrofa en *close-up* remite de inmediato al óleo *Auto-retrato* (Cat. 6), en el cual los largos pendientes de Tarsila adornan y sostienen su cabeza en el aire.

La segunda estrofa

Locomotoras y bichos nacionales  
Geometrizan las atmósferas nítidas  
Congonhas descolora bajo el palio  
De las procesiones de Minas

desvía el foco de la mujer y lo dirige al paisaje brasileño. En éste, la locomotora, uno de los grandes emblemas de la modernidad internacional, está asociada al elemento autóctono, los “bichos nacionales”, y a la tradición barroca y cristiana de Minas Gerais<sup>17</sup>. La modernidad se explicita no sólo en la presencia de la máquina y en el acto de geometrización, sino también en la propia falta de puntuación del poema, en la “concisión lapidaria” aludida por Paulo Prado al prologar el libro *Poesia Pau-Brasil*. “Geometrizó la realidad”, afirmó João Ribeiro en 1927<sup>18</sup>. Esta mirada prismática del interior paulista abre la sección “São Martinho” (nombre de la plantación minera) de *Poesia Pau Brasil* en el poema “nocturno”<sup>19</sup>.

Allá afuera el claro de luna continúa  
Y el tren divide el Brasil  
Como un meridiano

El paisaje geometrizado llega aquí a un momento de síntesis máxima, en que el dibujo del círculo y de la recta<sup>20</sup> se iconizan en el verso intermedio; un verso meridiano que divide en dos al Brasil y al propio poema. El título ironiza sobre la tradición romántica y se anuncia como la posibilidad de ser también un tren nocturno.

La misma solución formal se presenta en la tercera estrofa de “Atelier”:

El verdor en el azul klaxon

Cortada

Sobre el polvo rojo

Vuelto un meridiano, el verbo “corta” literalmente la estrofa por la mitad. La temática nacionalista del “pau brasil”, introducida en la estrofa anterior por la geografía, por la arquitectura y por la tradición minera se complementa en un cromatismo de fuertes contrastes: el verde, el azul y el rojo. En esta gama cromática reconocemos los colores que Tarsila manipula como parte de la retórica de afirmación nacional, los colores del árbol *pau-brasil*, primer producto de exportación de la época colonial, que por definición remiten a sustancias colorantes. La polvareda roja del último verso, presente en muchos de sus cuadros, es aquella levantada por el automóvil al llegar a la plantación<sup>21</sup>. Todavía en esta estrofa reaparecen reminiscencias paulistas del Modernismo en los títulos de dos importantes publicaciones modernistas, *Klaxon*, y el periódico *Terra roxa... e outras terras*, de 1926, al que remite la polvareda roja<sup>22</sup>.

Como se puede notar por una sumaria relación de su bestiario *naïf*, geometría, “bichos nacionales”, cortes meridianos y otros elementos de la tradición brasileña son comunes en la obra de Tarsila: perro y gallina, en *Morro da Favela* (1924) (Cat. 8); papagayo, en *Vendedor de frutas* (1925) (Fig. 7); gato y perro, en *A Família* (1925) (Cat. 16); cobra, en *O Ovo [Urutu]* (1928) (Cat. 26); sapo, en *O Sapo* (1928) (Cat. 23); araña, en *Sol poente* (1929) (Cat. 28); monos des-perezados sobre ramas de árboles, en *Cartão-postal* (1929) (Cat. 30). A diferencia del primitivismo del aduanero Rousseau, cuyos animales representan el vértigo onírico del surrealismo, para Tarsila los animales, aunque representados de forma *naïf*, tienen una evidente función de afirmación de la “pau-brasileñidad”. Hablando de *A Cuca* (1924) (Cat. 7), afirma la pintora: “Estoy haciendo unos cuadros realmente brasileños, que han sido muy apreciados. Ahora he acabado uno cuyo título es *A Cuca*. Es un bicho raro, en la selva, con un sapo, un armadillo y otro bicho inventado”<sup>23</sup>. Muchos años más tarde, Tarsila rememora el origen de este sentimiento de brasileñidad y los vínculos con la ideología “pau brasil”<sup>24</sup>:

El contacto con la tierra llena de tradición, las pinturas de las iglesias y de las viviendas de esas ciudades esencialmente brasileñas –Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Tiradentes, Mariana y otras– despiertan en mí un sentimiento de brasileñidad. *Morro da Favela, Religião Brasileira* son mis telas de esa época, y muchas otras que se encuadran en el movimiento Pau Brasil creado por Oswald de Andrade.

El sentido *naïf*, reforzado por el estilo intencionalmente despojado, está plasmado en la unidimensionalidad de un

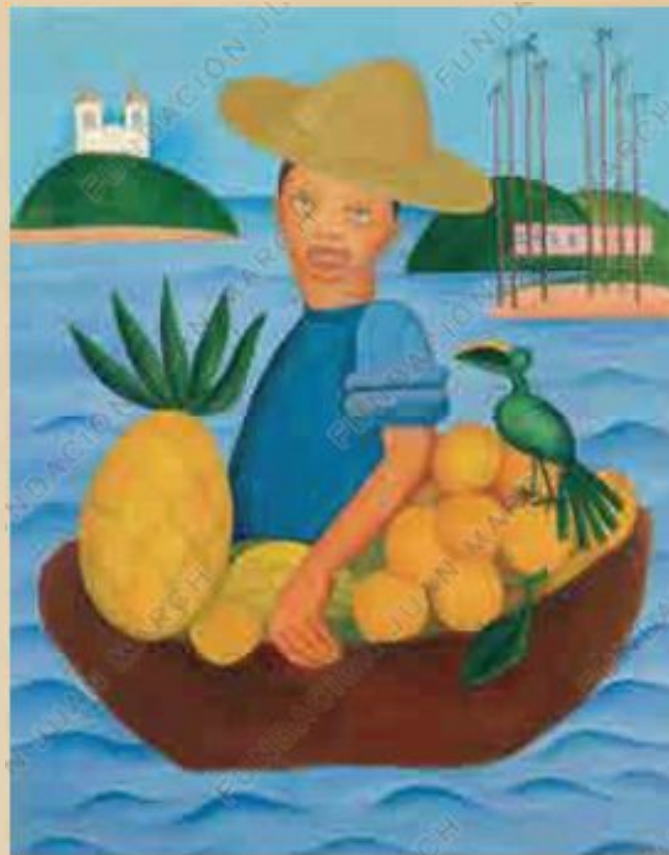


Fig. 7. Tarsila do Amaral, *Vendedor de frutas*, 1925. Óleo sobre lienzo, 108 x 84 cm. Colección Gilberto Chateaubriand, MAM, Río de Janeiro.

cuadro como *E.F.C.B. (Estrada de Ferro da Central do Brasil)* (Fig. 8), en el cual los hierros entramados del puente y de las señales ferroviarias (ecos lejanos de la Tour Eiffel) adornan no ya la ciudad moderna, sino el interior brasileño: palmeras, iglesias, postes y las famosas “cabañas de ocre y azafrán” mencionadas por Oswald en el *Manifesto Antropófago*.

La última estrofa tropicaliza y “paulistaniza” el escenario urbano de los años 20:

Rascacielos  
Fords  
Viaductos  
Un olor de café  
En el silencio enmarcado

La síntesis enumerativa se atiene a los límites impuestos por el silencio: el espectador contempla la ciudad de São Paulo como si ésta fuese un ready-made silencioso y aromatizado, una postal ofrecida al *camera-eye* del turista<sup>25</sup>. La



ciudad futurista-paulista es anticipación de Niemeyer, cuyo “genio arquitectónico” sería exaltado por Oswald de Andrade décadas más tarde, quince años antes de la inauguración de Brasilia<sup>26</sup>.

La mención del café va más allá del puro decorativismo o de la introducción del “color local” como reiteración de lo nacional. Por el contrario, São Paulo atestigua en los años 20 el apogeo de la “baronía” del café regiamente instalado en las mansiones de la Avenida Paulista. Como afirma Oswald en el mismo artículo:

Es necesario entender el modernismo en sus causas materiales y fecundantes, extraídas del Parque industrial de São Paulo, con sus compromisos de clase en el período áureo-burgués del primer café revalorizado, en fin, con ese agudo divisor de aguas que fue la Antropofagia en los preanuncios del derrumbe mundial de Wall Street. El modernismo es un diagrama de la subida del café, de la quiebra de la bolsa y de la revolución brasileña.



Fig. 8. Tarsila do Amaral, *E.F.C.B.*, 1924. Óleo sobre lienzo, 142 x 127 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Fig. 9. Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, 1924. Óleo sobre lienzo, 76 x 63,5 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.

Las imágenes de la última estrofa del poema, en la que los fríos volúmenes geométricos de metal y cemento se contraponen a la cálida esfera solar, aparecen anunciadas también en el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar”. Debido al ocio tropical que enmarca la megalópolis paulista, queda abolida de antemano la posibilidad de un frío constructivismo.

Desde el título a la última estrofa del poema se extiende una línea que emerge del atelier como espacio interior destinado a la producción del artista, pasa por el paisaje rural del interior del Brasil –con una intensidad horizontal sugerida por las “locomotoras” y por las “procesiones de Minas”– y culmina en la apertura vertical de los rascacielos cortados por viaductos de la urbe geometrizada<sup>27</sup>. El poema retrata así esta especie de ritual de pasaje que tiene inicio en los ateliers de Léger, Lhote y Gleizes, para llegar al espacio abierto y brasileño de la gama cromática tarsiliana.

Por su temática pictórica, tal vez sea *Carnaval em Madureira*, de 1924 (Fig. 9), el cuadro de Tarsila que mejor traduce la oposición entre lo rural y lo urbano, el interior paulista y París, la periferia y el centro. “A Torre Eiffel noturna e sideral” del poema “*Morro azul*” resurge majestuosamente en el centro de la “favela” carioca. Las mujeres negras, los niños, el perro, las casitas, los morros, la palmera, todo adquiere un aire festivo. La gama cromática de la “favela” cercada por banderines que se agitan desde el tope de la torre en torno al cuadro confirman el aforismo oswaldiano de que “la alegría es la prueba del nueve”, presentado en el *Manifesto Antropófago*. La utopía tecnológica coronada por el matriarcado de Pindorama, anunciada años después por la revolución antropofágica, adquiere en esta tela de Tarsila un valor emblemático y premonitorio en forma de síntesis visual.



Tampoco podemos dejar de mencionar el famoso cuadro de 1923 que, anterior a la composición y a la publicación del poema de Oswald, lleva también el nombre de *Caipirinha* (Fig. 10), pintado en París en 1923:

Quiero ser en arte  
la caipirinha de São Bernardo  
La más elegante de las caipirinhas,  
la más sensible de las parisinas  
lanzada entre bromas en la fiesta antropofágica<sup>28</sup>

De acentuado recorte cubista, la tensión entre lo nacional y lo cosmopolita, presente en el poema, se traduce en el motivo rural transfigurado por la estética parisiense. La *caipirinha* de Tarsila no está vestida por Poirret, sino por Léger. Las formas cilíndricas del cuerpo femenino, combinadas con el recorte anguloso de las casas, las columnas de los árboles, los trazos de las manos y de la fachada de la casa izquierda, así como los volúmenes verdes ovalados de la hoja y de las posibles patatas, recuerdan el diseño de este artista. En una de sus reseñas periodísticas publicadas en 1936 Tarsila recuerda:

Dos años más tarde (1923), el tan discutido artista abría una academia en París, en la Rue Nôtre-Dame des Champs, y yo me sentí feliz entre sus alumnos. El salón de trabajo era amplio y el modelo desnudo posaba en la evidencia de una tarima elevada, junto al hogar –el aspecto usual de todas las academias. Todos nosotros allí éramos sub-Léger. Admirábamos al maestro: a la fuerza teníamos que ceder a su influjo. De aquel gran grupo de trabajadores, los verdaderos artistas encontrarían un día su personalidad, que los otros siguiesen copiando<sup>29</sup>.

Al cotejar su obra con la de Oswald de Andrade, uno de los rasgos más notables es la desproporción entre ésta y el agudo sentido de crítica social del poeta paulista, sentido que sólo se evidencia en la pintura de Tarsila a partir de la década de los 30. También se puede hablar del estilo directo de su obra, de una tendencia hacia lo decorativo desprovista del humor o la agresividad tan característicos de la obra de Oswald. Hubo, sin embargo, una instancia de estrecha colaboración entre ambos que no tuvo estas características. Por el contrario. Se trata del libro *Pau-Brasil* (Cat. 119), en el que las ilustraciones de Tarsila tienen un valor equivalente al de las poesías de Oswald. Hay un verdadero diálogo en el que la ilustración traduce el poema, enriqueciendo muchísimo el libro. Ya en la cubierta con la bandera brasileña, el lema positivista “Orden y Progreso” es sustituido por la expresión “Pau Brasil”, que, trascendiendo el ámbito de un simple título, marcaría todo el programa estético-ideológico de la producción de Tarsila



Fig. 10. Tarsila do Amaral, *Caipirinha*, 1923. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm. Colección particular, São Paulo.

y Oswald hasta la etapa antropofágica. Así define Augusto de Campos esta interacción entre imagen y palabra

La intervención de un artista plástico en un libro de poemas presuponía básicamente la ilustración de los poemas. A partir de *Pau-Brasil*, el libro de poemas de Oswald, y especialmente del *Primeiro Caderno de Poesia do Aluno Oswald de Andrade*, el dibujo y la poesía se compenetran. Hay un diálogo mucho más preciso y mucho más intenso entre esos dos universos. Lo que se modifica es la propia concepción del libro. Ya nos estamos enfrentando con ejemplares de aquello que va a constituir el libro objeto<sup>30</sup>.

Las diez ilustraciones que Tarsila realizó para cada una de las partes del libro (Cats. 74 y SS.) tienen todas un trazo simple, sintético, infantil y cargado de humor. Por detrás de ellas está presente la idea del croquis inherente al esbozo del turista. La modernidad de estas imágenes, que ya habían sido estrenadas en el libro de poemas *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, anula cualquier sentido de grandilocuencia que se pueda atribuir a la historia de Brasil. Esas pequeñas ilustraciones poseen, en su trazo rápido y leve, un humor que por sí solo realiza una crítica “ingenua” y de extraordinaria eficacia. En la secuencia de esos dibujos encontramos una versión antiépica de la historia nacional, a contramano de la narrativa de la historiografía oficial y oficiosa proponiendo un discurso fundacional de Brasil en el que prevalece lo fragmentario, lo provisorio, lo inacabado y el humor. Así como Oswald parodia las crónicas del Descubrimiento, los dibujos de Tarsila pueden ser vistos como una crítica a la pintura del Brasil oficial, ejemplificada por las telas grandilocuentes de un Pedro Américo o de un Vítor Meireles.

La última y más importante de las etapas de este trabajo conjunto es la creación de la Antropofagia, que no puede ser disociada de la génesis del Pau Brasil. Del mismo modo en que los dos manifiestos de Oswald (*Pau-Brasil*, 1924 y *Manifiesto Antropófago*, 1928) deben ser analizados conjunta y diacrónicamente, los tres cuadros más importantes de Tarsila -*A Negra* (1923), *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929)- resultan mejor abordados como un tríptico o conjunto único. Realizada en París, *A Negra* (Cat. 5) es explosiva, monumental, bruta en su extraordinaria belleza. Los manuscritos del poema “Atelier” muestran en qué medida Oswald estaba vinculado a esta pintura seminal. Encontramos cinco variantes manuscritas del siguiente verso, que acabó siendo eliminado de la versión definitiva del poema

A emoção  
desta negra  
Pulida  
lustrosa  
como uma bola de bilhar no deserto

[La emoción  
de esta negra  
Pulida  
lustrosa



como una bola de billar en el desierto]<sup>31</sup>

Aunque se ha señalado la analogía de esta obra con la *White Negress* de Brancusi –también de 1923 (irónicamente esculpida en mármol blanco, es probable que Tarsila la viera en el taller del escultor rumano)–, y la influencia de la temática negrista, entonces en boga entre la vanguardia parisina, *A Negra* traduce con rara intensidad las profundidades de la afrobrasileñidad. “Bárbaro y nuestro”, diríamos con Oswald de Andrade. La solidez de la negritud es amplificada por medio de los volúmenes monumentalizados y acilindrados del regazo, los brazos, las piernas y la desproporción de un único seno que se inclina sobre el primer plano de la tela. La cabeza “pulida” y “lustrosa”, en evidente desproporción con el resto del cuerpo, sugiere una asimetría que recuerda las esculturas de Henry Moore y que se intensificará en el *Abaporu* y en *Antropofagia*. Los labios hinchados, inclinados y exagerados contrastan con la pequeñez de una mirada oblicua que oscila entre la sensualidad y la impenetrabilidad. La fuerza bruta de la imagen reside también en la grandeza de la superficie del cuadro que ella ocupa por entero, casi desbordándolo<sup>32</sup>.

En contraste con las formas redondeadas y el color marrón del cuerpo, el fondo traza un recorte cubista, de fajas blancas, azules y negras que atraviesan horizontalmente la tela. De alguna manera, este contraste impone cierta perspectiva, aliviando al cuadro de su propia grandiosidad. El “desierto” insinuado en el verso de Oswald servirá en la etapa siguiente como paisaje de un trópico solar, en el que el cactus acompaña la figura del *Abaporu*<sup>33</sup> (Fig. 11). Ofrecido a Oswald con ocasión de su cumpleaños en 1928 (a los 38 años), Tarsila bautiza el movimiento mediante el título del cuadro: *Abaporu*, o sea, “comedor de carne humana”, en la definición del Padre Antonio Ruiz Montoya. La desproporción se agiganta en la figura sentada y de perfil, cuya pierna y cuyo pie ocupan la mayor parte del primer plano. La cabeza miniaturizada casi se pierde en lo alto de la tela. Esta vez tenemos una versión solar y desértica. La brutalidad de *A Negra* reaparece en esta nueva versión en un cielo azul y un sol intenso bien instalado en el medio y en lo alto del cuadro, separando el cactus de la representación primitiva del ser, tanto brasileño como indígena. La deformación como rasgo estilístico revela un sentido onírico próximo ya al surrealismo. En este sentido, Aracy Amaral radicaliza esta tendencia, al considerar que “Tarsila, por la densidad de su

Fig. 11. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928. Óleo sobre lienzo, 85 x 73 cm. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Fundación Costantini, Buenos Aires.



producción máxima –años 20– es una artista surrealista, a pesar de sí misma, o sin la preocupación de declararse comprometida con ese movimiento<sup>34</sup>.

El ideario del movimiento lanzado por Oswald de Andrade con el *Manifiesto Antropófago* (publicado en la *Revista de Antropofagia* en mayo de 1928) nacería inspirado en este cuadro. Y el mismo año Tarsila pinta *Antropofagia* (Cat. 29), tercer cuadro de la trilogía, una sorprendente síntesis-montaje de los dos anteriores. Dos figuras: la de delante, cuyo seno expuesto en el medio del cuadro remite directamente a *A Negra* y, yuxtapuesta, la figura de perfil del *Abaporu*, sólo que invertida. Juntas, señalan la síntesis “Pau Brasil/Antropofagia” presente en las obras anteriores. El signo brasileño está acentuado por el paisaje de fondo, en el que un gajo de naranja solar, suspendido en el aire, ilumina la floresta tropical, resaltada por la hoja de plátano que se alza por detrás de la figura en primer plano.

En el prodigioso año 1922 (*Ulysses, The Waste Land, Trilce, Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía* y la *Semana de Arte Moderno*), en que Oswald y Tarsila se conocen, ninguno de los dos era propiamente modernista. Oswald, que venía de una herencia simbolista afrancesada, había leído durante los eventos de la Semana, en febrero del 22, fragmentos de su primera novela *Os Condenados*<sup>35</sup>. Tarsila en París era aún aprendiz de la Académie Julien y vuelve a São Paulo en junio del 22. “Ella sólo encontraría la dirección a seguir después del bautismo del modernismo en Brasil en el 22”, registra Aracy Amaral. El encuentro de los dos despierta la pasión de las miradas, que llevan a Tarsila a producir los innúmeros trazos del rostro y el desnudo de Oswald, de la misma forma que Oswald produciría las incansables versiones de “Atelier”. El descubrimiento de las vanguardias en París los conduce a un redescubrimiento del Brasil: la historia, la cultura, la flora, la fauna, la geografía, la antropología, la etnia, la religión, el arte culinario, la sexualidad. Un nuevo hombre, un nuevo color, un nuevo paisaje y un nuevo lenguaje anclados en las raíces de un pasado colonial. De esta explosiva relectura nace la ideología Pau Brasil, que culminaría al final de la década con la Antropofagia, la revolución estético-ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas de aquella época.

Los años que van de 1922 a 1929, marcados en su inicio por la Semana del 22 y en su final por el “crack” de la Bolsa y la consecuente crisis del café, ponen fin a la etapa experimental más intensa de la cultura brasileña. Son justamente esos mismos años los que enmarcan el encuentro y la separación de la magnífica pareja.

- 1 Oswald de Andrade, “Pau Brasil”, *O Jornal* (Río de Janeiro, 13 de junio de 1925), pp. 1-2.
- 2 *Jornal de Letras*, II, 18 (Río de Janeiro, diciembre de 1950).
- 3 “Tarsiwald –Tarsila y Oswald, en el apelativo amigo de Mário de Andrade– representaron, de hecho, en sus actitudes y en su obra, el verdadero espíritu del modernismo brasileño *dandy* de los años 20”, afirma Aracy A. Amaral en *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003, 3ª ed. [1ª ed. 1975].
- 4 Aracy A. Amaral, *Tarsila: sua obra...*, cit., p. 118.
- 5 Es en ese mismo año de 1923 cuando Tarsila pinta en París *A Negra* y *Caipirinha*. Cf. “Tarsila do Amaral: Cronología”, en este mismo volumen, p. 239 consta que, al volver a Brasil en 1923, Tarsila afirmó: “Soy profundamente brasileña y voy a estudiar el gusto y el arte de nuestros *caipiras*”. Ver también la correspondencia del período dirigida a Mário de Andrade, en Aracy Amaral (coord.), *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.
- 6 “Confissão Geral”, cit., p. 10.
- 7 Reproducido en *Tarsila*. São Paulo: Art Editora/Círculo do Livro, 1983.
- 8 En octubre de 1922 Tarsila retrata a sus nuevos amigos, Mário y Oswald; “fauves” en el color, como en la poco usual audacia de la aplicación de tinta sobre la tela, pincelada en *staccato*, breve, rápida, nerviosa, colores puros yuxtapuestos o mezclados en una misma pincelada, Tarsila aquí “dibuja” con la tinta”, afirma Aracy Amaral en *Tarsila: sua obra...*, cit., p. 69.
- 9 “Confissão Geral”, cit., p. 11.
- 10 Aracy Amaral, *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998, p. 15.
- 11 Oswald dejó muy pocos manuscritos de su poesía; excepcionalmente, existen ocho versiones manuscritas de “Atelier”. Para el estudio detallado de las variantes entre los diversos manuscritos, cf. Maria Eugenia Boaventura, “O Atelier de Tarsiwald”, en *Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: Universidad de São Paulo, 1986 y la “Nota filológica” de Gênesse Andrade, en *Oswald de Andrade. Obra incompleta*. Colección Archivos (en prensa).
- 12 *Pau Brasil* [1925], São Paulo: Globo, 2000, p. 164. En adelante, se cita la traducción al español de Andrés Sánchez Robayna, en Fundación Juan March (ed.), *Pau Brasil* (traducción de Andrés Sánchez Robayna). Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 2009. “Caipirinha vestida por Poirer / A preguiça paulista reside nos teus olhos / Que não viram Paris nem Picadilly / Nem as exclamações dos homens / Em Sevilha / À tua passagem entre brincos // Locomotivas e bichos nacionais / Geometrizam as atmosferas nítidas / Congonhas descora sob o pálio / Das procissões de Minas // A verdura no azul klaxon / Cortada / Sobre a poeira vermelha // Arranha-céus / Fords / Viadutos / Um cheiro de café / No silêncio emoldurado”.
- 13 Op. cit., p. 114.
- 14 La palabra “atelier”, puro galicismo, podría apuntar más hacia París que hacia São Paulo, aunque una de las versiones manuscritas contiene la variante “atelier paulista”. Oswald, que oralizaba tanto las grafías, mantuvo en las variantes de todos sus manuscritos del poema el original francés intacto, evitando la forma brasileñizada “atelié”.
- Al comienzo del importante testimonio de 1950, Tarsila rememora el papel del atelier paulista: “Hacia ese atelier de la calle Victoria convergía más tarde, en 1922, tres meses después de la Semana de Arte Moderno, todo el grupo modernista, inclusive Graça Aranha. Se reunió allí el Grupo de los Cinco, con Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti y yo. Parecíamos unos locos en fuga por todos lados, con el “Cadillac” de Oswald, con una alegría delirante, a la conquista del mundo para renovarlo. Era la “*Pau-licéia Desvairada*” en acción”. “Confissão Geral”, cit., p. 10.
- 15 Marta Rossetti Batista, et al. (ed.), *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/1929. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pp. 181-183.
- 16 Op. cit., p. 156.
- 17 Los dos óleos en los que la temática de la locomotora aparece más representada en la pintura de Tarsila son *E.F.C.B.* (1924) y *La gare* (1925).
- 18 *Apud* Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade”, en Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, cit., p. 17.
- 19 Traducción de Andrés Sánchez Robayna. “Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano”, op. cit., p. 131.
- 20 Preciosos para la vanguardia cubista y constructivista. Recordemos *Cercle et Carré*, fundada en París por Torres-García en 1930.



- 21 Aunque en la lectura de esta estrofa no quede claro que la polvareda roja sea el efecto del paso del automóvil, esto sin duda se explicita en varios manuscritos dejados por Oswald: "Quando a gente chega de Ford / Cansado da poeira vermelha" ("Cuando uno llega en Ford / Cansado de la polvareda roja") y variantes semejantes apuntan en el mismo sentido; cf. Maria Eugenia Boaventura, art. cit., pp. 34 y 38.
- 22 Uno de sus directores, Antônio de Alcântara Machado, dirigiría tres años más tarde la antológica *Revista de Antropofagia*.
- 23 Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra...*, cit., p. 118.
- 24 "Confissão Geral", cit., p. 11.
- 25 Haroldo de Campos, "Crave de Ouro e Camera Eye", en "Uma poética da radicalidade" [1965], en Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, cit., pp. 7-72.
- 26 "El genio arquitectónico de Oscar Niemeyer", dirá Oswald de Andrade en la conferencia de 1944, "O caminho percorrido", en *Ponta de Lança*, São Paulo: Globo, 2000, p. 174.
- 27 Al analizar la pintura de Tarsila, pero sin detenerse en este poema de Oswald, Carlos Zilio observa: "En el Modernismo la relación interior-exterior pierde sentido, al haber una continuidad entre el *atelier* y el exterior. Esa inexistencia de la división hace que la pintura absorba la luz y el espacio tropicales. La inversión de la pintura al aire libre, o sea, el hecho de que el paisaje vaya al *atelier* demuestra también la postura contemporánea al Modernismo, para quien el paisaje existe en cuanto posibilidad metafórica de una visión cultural transpuesta en términos pictóricos". Carlos Zilio, *A querela do Brasil. A questão da identidade brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Río de Janeiro: Funarte, 1982, p. 78.
- 28 *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* dice Carlos Drummond de Andrade en el poema "Brasil/Tarsila". Carlos Drummond de Andrade, *As impurezas do branco*. Río de Janeiro: Ed. José Olympio, 1973. Poema escrito posiblemente con ocasión del fallecimiento de Tarsila.
- 29 "Fernand Léger", en *Diário de S. Paulo* (2 de abril de 1936). Reproducido en Aracy Amaral (coord.), *Tarsila Cronista* (introd. de Aracy Amaral), São Paulo: Edusp, 2001, pp. 52-53. Para una edición completa de las reseñas de Tarsila, cf. Laura Taddei Brandini (coord.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- 30 En el video *Miramar de Andrade*: São Paulo: TV2 Cultura, 1990.
- 31 Cf. Maria Eugenia Boaventura, art. cit., p. 33. Al relacionar las diversas variantes, la crítica señala con razón que "el poeta estaba aún bajo el efecto de la impresión que le había causado la tela preantropofágica *A negra*".
- 32 Para otros análisis de este cuadro, cf. Vinícius Dantas, "Que negra é essa", en *Tarsila años 20* [cat. expo.]. São Paulo: Galeria de Arte del SESI, 1997, y Sônia Salztein, "A audácia de Tarsila", en *XXV Bienal de São Paulo: núcleo histórico. Antropofagia e histórias de canibalismos* [cat. expo.], v. 1. São Paulo: Fundação Bienal, 1988. La crítica se detiene en el carácter precursor y anticipatorio de Tarsila en el ideario Pau Brasil y Antropofágico.
- 33 El cactus parece ser un tema por excelencia en pintores como Diego Rivera y Frida Kahlo. Cf. Davi Arrigucci Jr., "Cactus comparados", en *O cacto e as ruínas. A poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, pp. 21-76.
- 34 *Tarsila do Amaral*, cit., p. 23. Sobre el cubismo en Tarsila, Haroldo de Campos, con ocasión de la retrospectiva de Tarsila en 1969, afirma que "del cubismo supo Tarsila extraer esa lección no sobre cosas, sino sobre relaciones, que le permitió hacer una lectura estructural de la visualidad brasileña". Cf. "Tarsila: una pintura estructural" en *Tarsila (1918-1968)* [cat. expo.]. Río de Janeiro: MAM, 1969, p. 35. Exposición comisariada por Aracy Amaral, e inaugurada el 10 de abril de 1969. Texto traducido en las pp. 55-56 de este catálogo.
- 35 Raul Bopp registra justamente esta etapa todavía romántica: "Oswald de Andrade [...] de residuos románticos, leyó bajo la rechifla trozos de su novela inédita *Os condenados*". Cf. Raul Bopp, *Vida e morte da antropofagia*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1977, p. 27.



---

# 3

---

**TARSILA  
DO AMARAL:  
OBRAS  
EN EXPOSICIÓN**

---





**CAT. 38**  
*Retrato de Mário de  
Andrade, 1922.*  
Pastel sobre papel.  
47,7 x 36 cm.

**CAT. 1**  
*Retrato de Mário de  
Andrade, 1922.*  
Óleo sobre lienzo.  
54 x 46 cm.

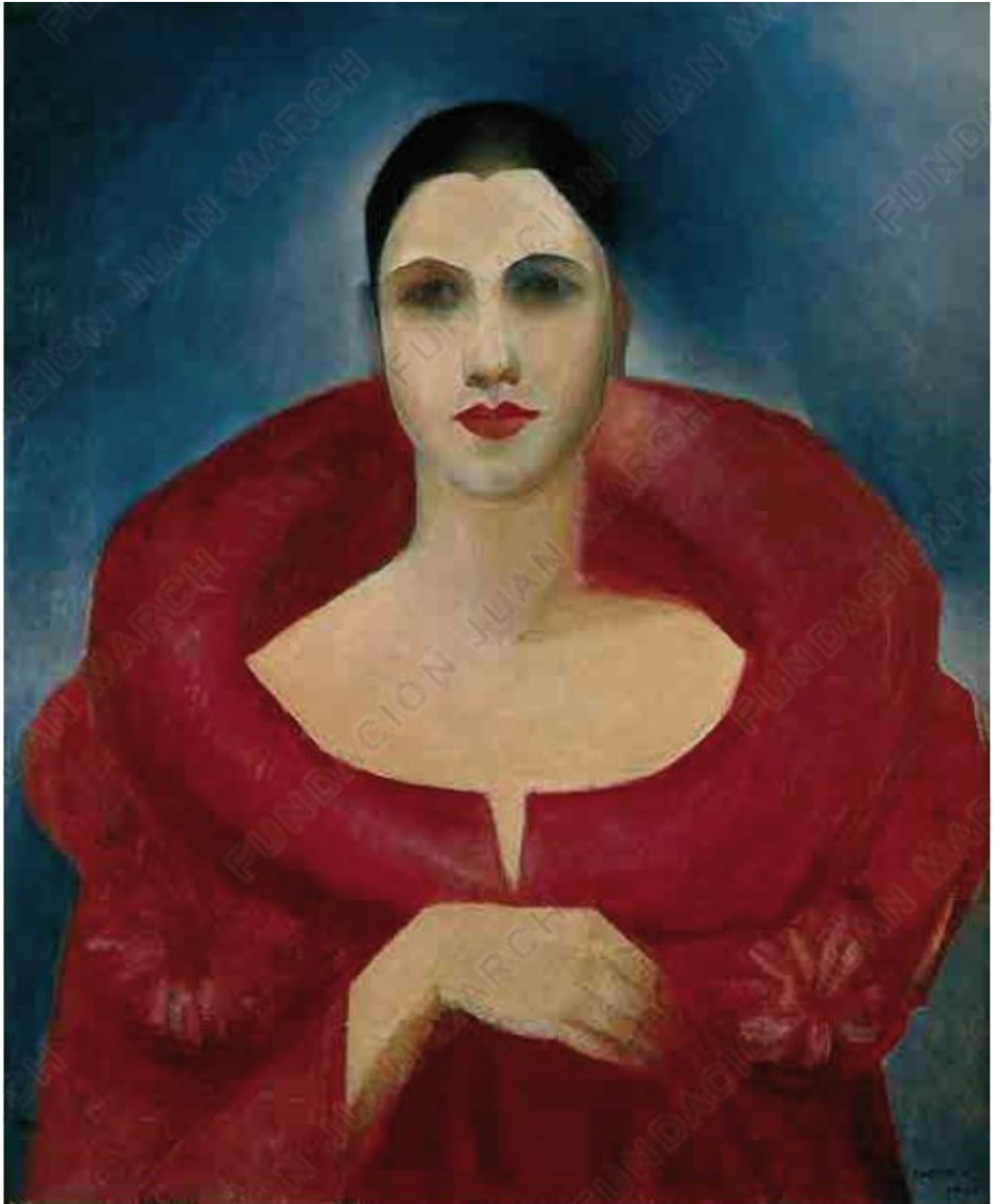




**CAT. 6**  
*Auto-retrato I*, 1924.  
Óleo sobre cartón  
sobre placa de  
madera aglomerada.  
41 x 37 cm.

**CAT. 2**  
*Auto-retrato*  
*(Le manteau rouge)*,  
1923. Óleo sobre  
lienzo. 73 x 60,5 cm.





Fundación Juan March

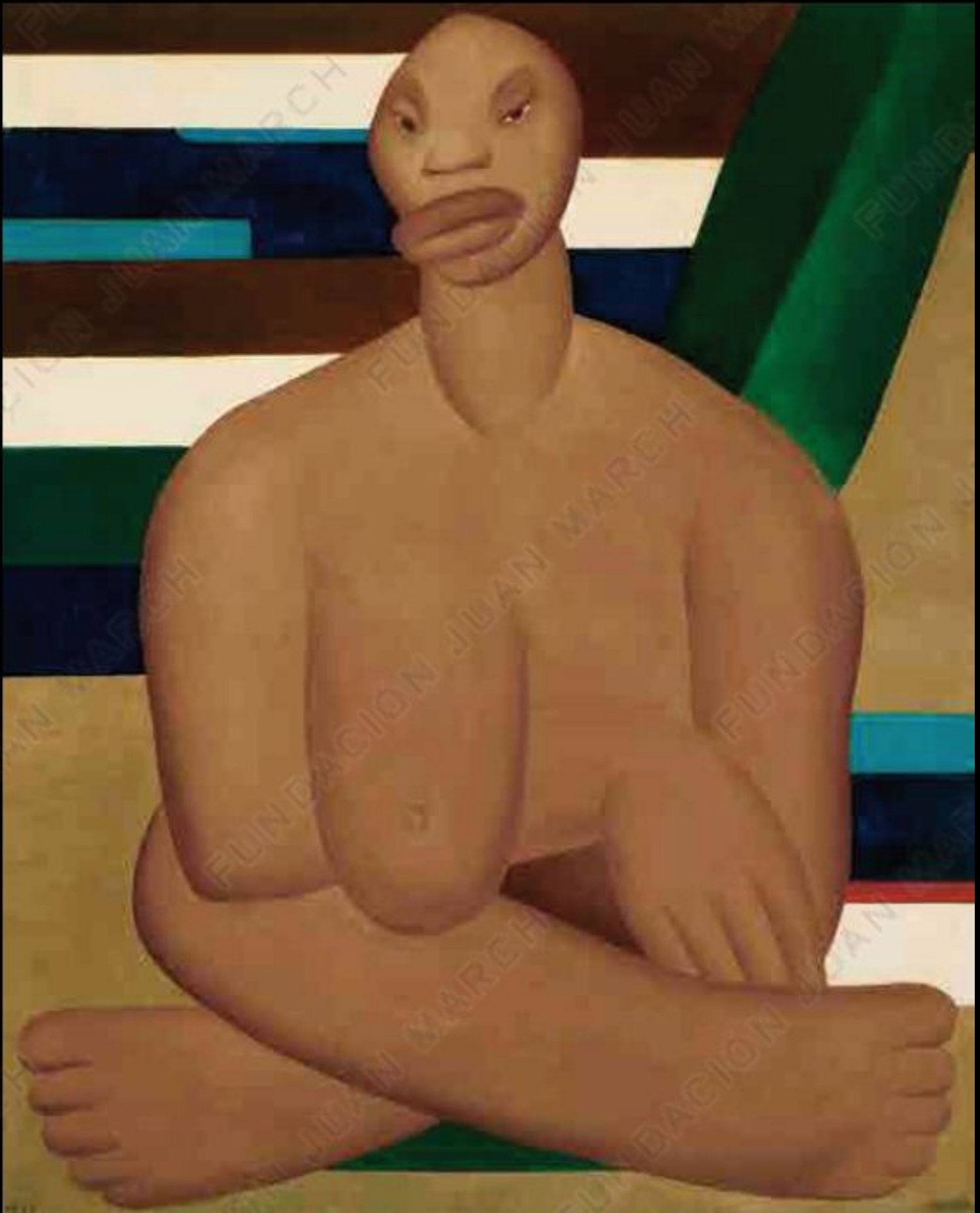
**CAT. 5**  
*A Negra*, 1923.  
(*La negra*). Óleo  
sobre lienzo.  
100 x 80 cm.



**CAT. 40**  
Estudo de *A Negra*,  
1923. (Estudio de *La  
negra*). Grafito y tinta  
china sobre papel.  
23,8 x 19,6 cm.



**CAT. 41**  
Esboço de *A Negra*  
*I*, [1923]. (Esbozo de  
*La negra I*). Grafito y  
acuarela sobre papel.  
23,4 x 18 cm.







**CAT. 39**  
Estudio de *La Tasse*,  
1923. (Estudio de  
*La tasse*). Grafito  
sobre papel.  
23,3 x 18 cm.



**CAT. 3**  
*O Modelo*, 1923.  
(*El modelo*).  
Óleo sobre lienzo.  
55 x 46 cm.

**CAT. 44**  
Estudio de *Veneza IV*, 1923.  
(Estudio de Venecia IV).  
Grafito sobre papel.  
4 x 5 cm (passe-partout).



**CAT. 43**  
*Veneza*, 1923.  
(*Venecia*). Grafito  
sobre papel.  
15,8 x 13,6 cm  
(passe-partout).





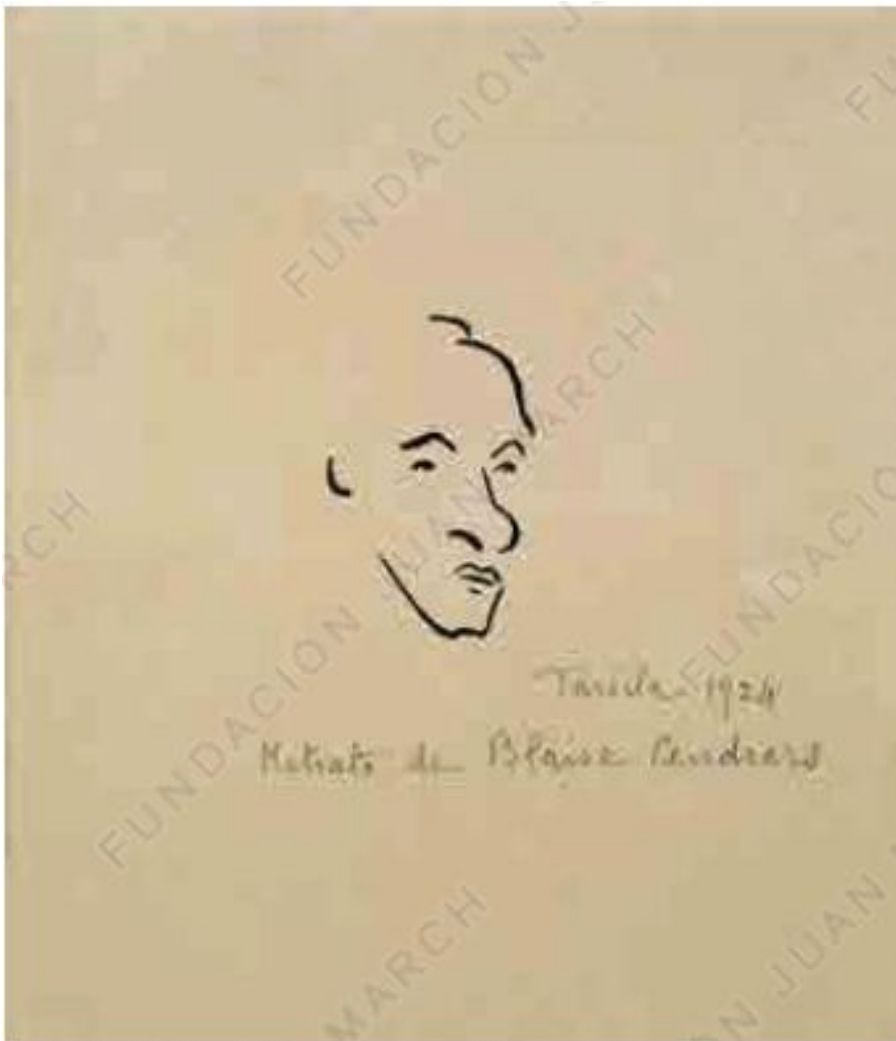
**CAT. 4**  
*Pont Neuf*, 1923.  
Óleo sobre lienzo.  
33 x 41 cm.

**CAT. 45**  
*Retrato de Oswald II,*  
1923. Grafito sobre  
papel. 24,5 x 35,5 cm.

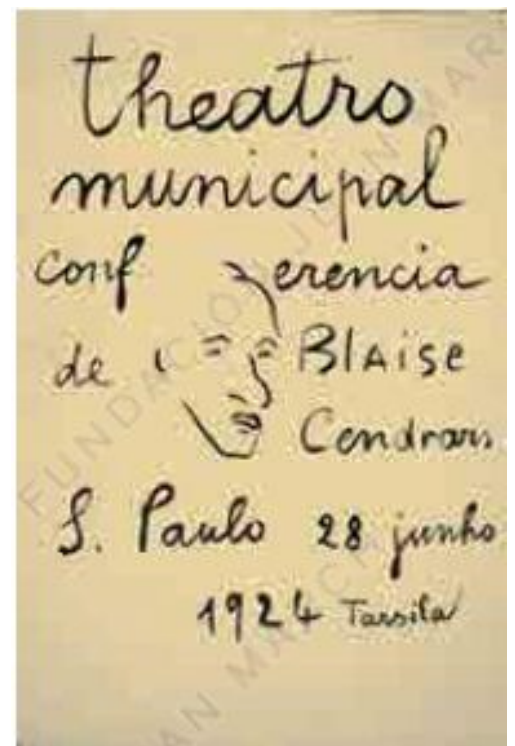


**CAT. 46**  
*Oswald de Andrade,*  
c. 1924. Carboncillo sobre  
papel. 22,9 x 18 cm





**CAT. 47**  
*Retrato de Blaise Cendrars*, 1924. Tinta china sobre papel. 30,9 x 23,2 cm.



**CAT. 48**  
*Versión del cartel para la conferencia de Blaise Cendrars en el Teatro Municipal*. c. 1924. Tinta china sobre papel. 23,5 x 15,5 cm.





**CAT. 54**

Estudio de ilustración  
para el libro *Feuilles  
de route*, p. 56, 1924.  
Grafito sobre papel  
(pautado).  
24 x 14 cm.



**CAT. 55**

*Vila nas montanhas*,  
1924. (*Villa en las  
montañas*). Serie del  
Viaje a Minas Gerais.  
Grafito sobre papel.  
24,1 x 16,4 cm.



**CAT. 58**

*Panorama de São  
Paulo*, c. 1924. Tinta  
sobre cartón.  
26,7 x 23,7 cm

**CAT. 57**  
*Congonhas*, [1924].  
Serie del Viaje a  
Minas Gerais. Tinta  
china sobre papel.  
14,6 x 19,8 cm.



**CAT. 56**  
*Paisagem de Santos*,  
1924. (*Paisaje de  
Santos*). Grafito sobre  
papel. 12 x 19,5 cm  
(passe-partout).





**CAT. 51**

*Juatuba e Tartária*  
(verso de *Juatuba e Carmo da Matta*),  
1924. (*Juatuba y Tartaria* (reverso de  
*Juatuba y Carmo da Matta*)). Serie  
del Viaje a Minas  
Gerais. Grafito sobre  
papel. 23,5 x 30,5 cm  
(passe-partout).

**CAT. 50**  
*Juatuba e Carmo da Matta* (frente de  
*Juatuba e Tartária*),  
1924. (*Juatuba y Carmo da Matta*  
(anverso de *Juatuba y Tartaria*)). Serie  
del Viaje a Minas  
Gerais. Grafito sobre  
papel. 23,5 x 30,5 cm  
(passe-pautout).







**CAT. 66**  
*Ouro Preto I*, 1924.  
Serie del Viaje a  
Minas Gerais. Gouache  
y acuarela sobre  
papel. 16,5 x 22,5 cm.

**CAT. 49**

Estudo de *Morro da Favela* (frente de *Igreja com paisagem de morro ao fundo*), 1924.

(Estudio de *Cerro de la Favela* (anverso de *Iglesia con paisaje de cerro al fondo*)). Serie del Carnaval en Río de Janeiro. Grafito sobre papel. 25,3 x 19 cm.





**CAT. 8**  
*Morro da Favela,*  
1924. (*Cerro de la*  
*Favela*). Óleo sobre  
lienzo. 64,5 x 76 cm.





**CAT. 64**  
*Barra do Pirai*, 1924.  
(*Desembocadura del Pirai*). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 24,2 x 16,6 cm.



**CAT. 61**  
*Carro de corso*, 1924.  
(*Coche de mascarada*). Serie del Carnaval en Río de Janeiro. Grafito sobre papel. 25,4 x 19,1 cm.



**CAT. 53**

*Escola de samba: personagem e carrossel, 1924. (Escuela de samba: personaje y tióvivo). Serie del Carnaval en Río de Janeiro. Grafito sobre papel. 25,4 x 19,1 cm.*

**CAT. 62**

*Estação de trem, 1924. (Estación de tren). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 24,2 x 16,7 cm.*



**CAT. 63**

*Estudo de locomotiva e passagem de nível, 1924. (Estudio de locomotora y paso a nivel). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 24,2 x 16,5 cm.*

**CAT. 60**

*Cena da Revolução de 1924, São Paulo (verso de Revolução de 1924). (Escena de la Revolución de 1924, São Paulo (reverso de Revolución de 1924)). Grafito sobre papel. 13,7 x 23,1 cm.*



**CAT. 65**

*Locomotiva na paisagem, 1924. (Locomotora en el paisaje). Grafito sobre papel. 9,8 x 13,2 cm.*



**CAT. 10**  
*São Paulo (Gazo),*  
1924. Óleo sobre lienzo.  
50 x 60 cm.





**CAT. 9**

*São Paulo*, 1924.  
Óleo sobre lienzo.  
67 x 90 cm .



**CAT. 73**

*Vida na fazenda*, c. 1925. (*Vida en la hacienda*). Grafito y tinta china sobre papel. 18,8 x 26,6 cm



**CAT. 59**

*Paisagem com ponte e casas*, 1924. (*Paisaje con puente y casas*). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel de periódico. 16,5 x 24 cm.

**CAT. 70**

Decalque de *Fernando de Noronha*, 1925. (Calco de *Fernando de Noronha*). Grafito sobre papel de seda. 20,8 x 25,4 cm.



**CAT. 68**

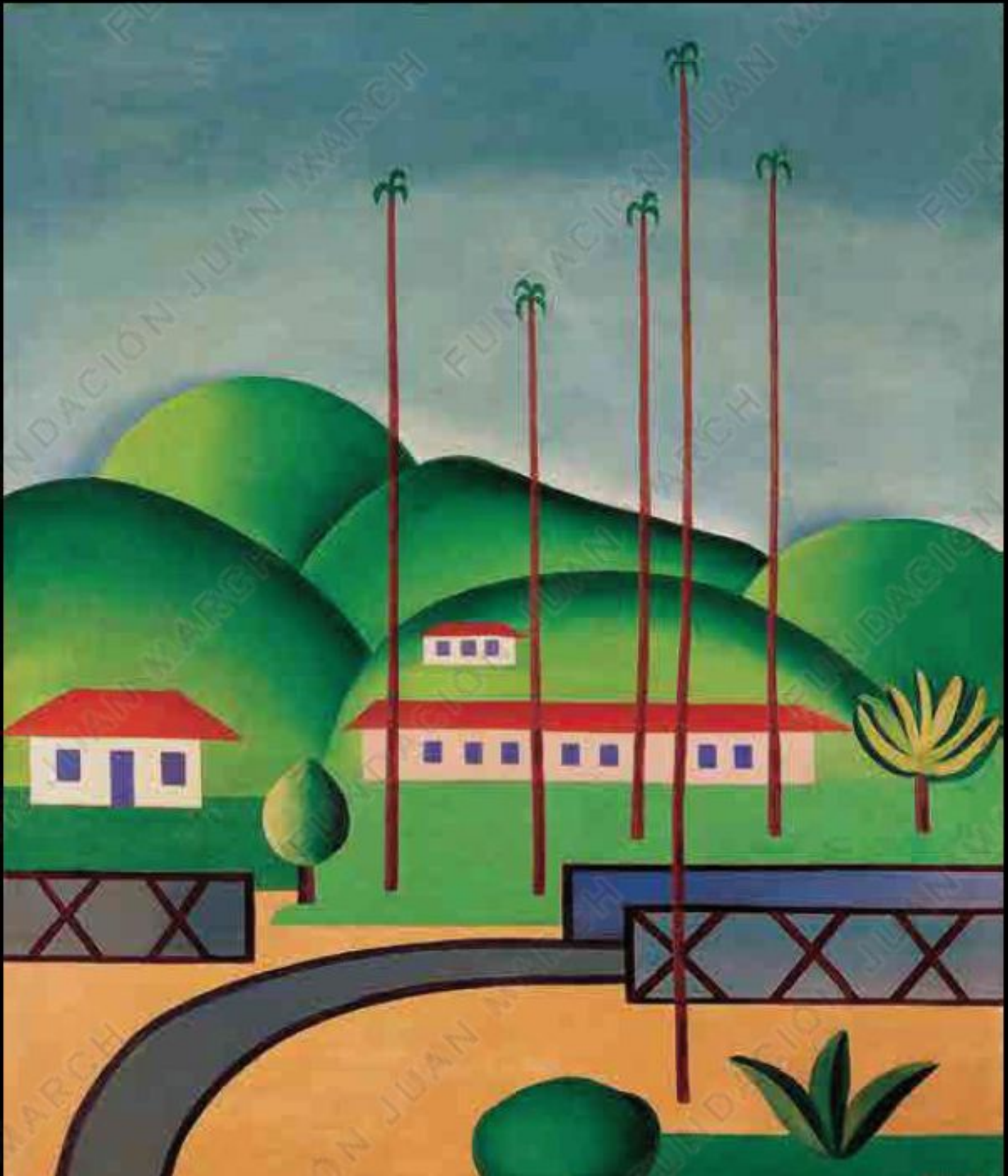
Decalque de *Paisagem rural com cerca e casas II*, 1925. (Calco de *Paisaje rural con valle y casas II*). Grafito sobre papel de seda. 21,7 x 31,8 cm.





**CAT. 13**  
*O mamoeiro*, 1925.  
(*El papayo*).  
Óleo sobre lienzo.  
65 x 70 cm

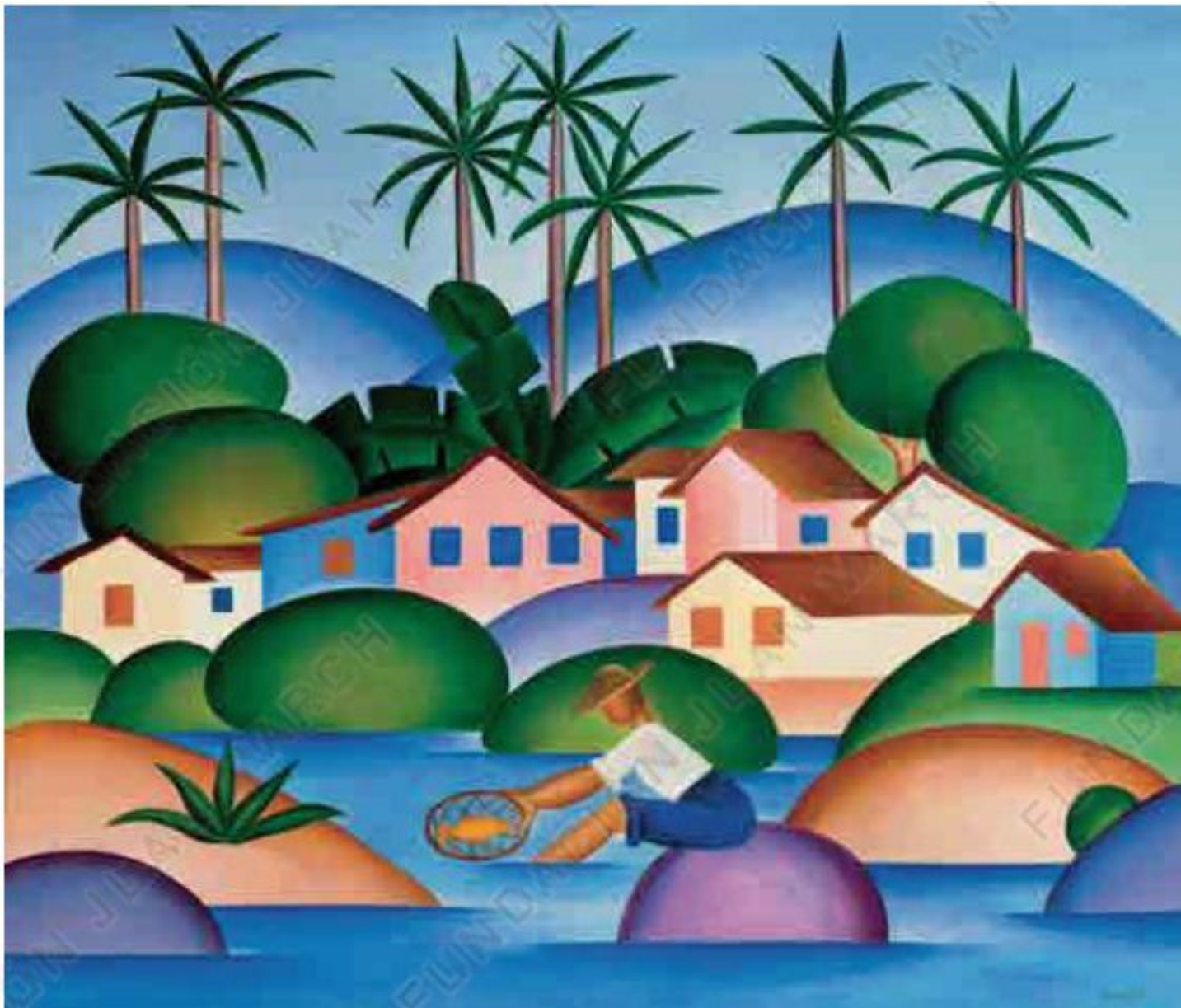






**CAT. 92**  
*Paisagem com cinco  
palmeiras I*, c. 1928.  
(*Paisaje con cinco  
palmeras I*).  
Grafito sobre papel.  
22,9 x 16,4 cm

**CAT. 15**  
*Palmeiras*, 1925.  
(*Palmeras*).  
Óleo sobre lienzo.  
87 x 74,5 cm.

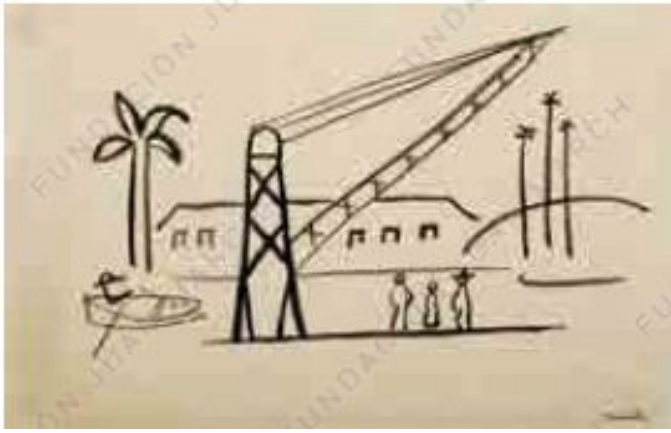


**CAT. 14**  
*Pescador*, c. 1925.  
 Óleo sobre lienzo.  
 66 x 75 cm.



**CAT. 67**  
*Paisagem com casas*,  
 1925. (*Paisaje con  
 casas*). Grafito y lápiz  
 de color sobre papel.  
 10,5 x 15,5 cm.





**CAT. 83**  
*Porto*, c. 1925.  
 (Puerto). Tinta china sobre papel.  
 13,5 x 21,2 cm

**CAT. 69**  
*Río, cenas de porto*,  
 1925. (Río, escenas de puerto). Grafito sobre papel. 15,8 x 23,2 cm.



**CAT. 72**  
*Recife II* (frente de Casario), 1925.  
 (Recife II (anverso de Casario)). Grafito sobre papel. 17,2 x 23,3 cm.

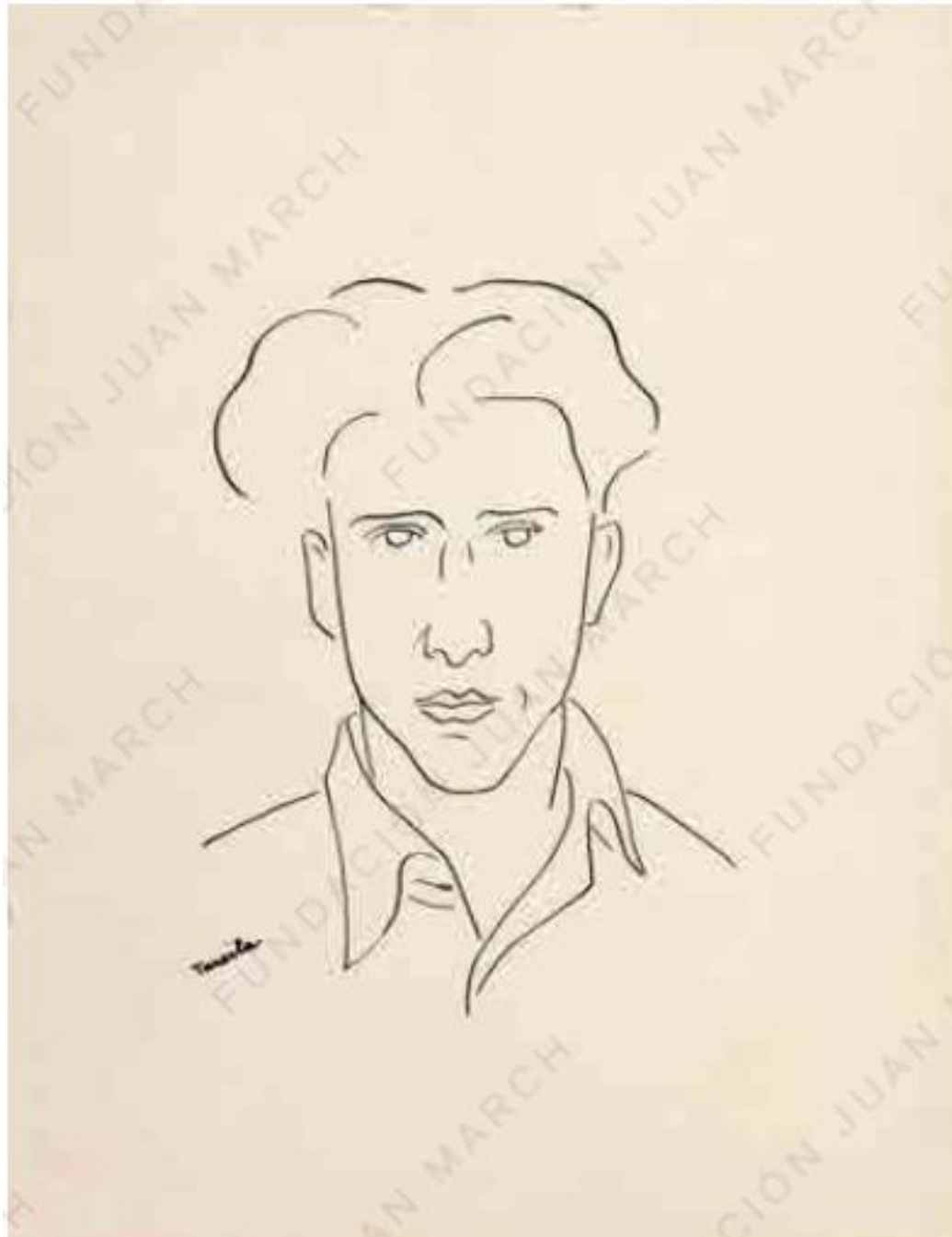


**CAT. 71**  
 Decalque de *Recife visto do mar I*, 1925.  
 (Calco de *Recife visto del mar I*). Grafito sobre papel vegetal. 22 x 29,8 cm.



**CAT. 84**

*Saci-pererê*, 1925  
Estudio para la  
contracubierta del  
catálogo de la Galerie  
Percier, París, 1926.  
Gouache y tinta  
china sobre papel.  
23,1 x 18 cm.



**CAT. 103**  
*Retrato de Luís  
Martins IX, década  
de 1940. Tinta  
china sobre papel.  
27 x 21 cm.*





**CAT. 17**  
*Lagoa Santa*, 1925.  
(*Laguna santa*).  
Óleo sobre lienzo.  
50 x 65 cm.



**CAT. 12**

*Paisagem com touro*  
I, c. 1925. (*Paisaje*  
*con toro I*). Óleo sobre  
lienzo. 50 x 65,2 cm.





**CAT. II**

*A Feira II*, 1925. (*La feria II*). Óleo sobre lienzo. 45,3 x 54,5 cm.





**CAT. 42**  
Estudo da Feira  
(frente de *Estudo cubista*), c. 1923  
(Estudio de *Feria*  
(anverso de *Estudio cubista*)). Grafito  
sobre papel.  
23,4 x 18 cm.



**CAT. 37**  
*A Feira III*, 1953. (*La feria III*). Óleo sobre lienzo. 74 x 90 cm.

## Atelier

**P**ueblerina vestida por Poiret  
La pereza paulista reside en tus ojos  
Que no han visto jamás París ni Piccadilly  
Ni los piropos de los hombres  
En Sevilla  
A tu paso entre aretes

Locomotoras y bichos nacionales  
Geometrizan las atmósferas nítidas  
Congonhas palidece bajo el palio  
De las procesiones de Minas  
El verdor en el azul klaxon  
Cortado  
Sobre el polvo rojo

Rascacielos  
Fords  
Viaductos  
Un olor a café  
En el silencio enmarcado

*Oswald de Andrade*



**CAT. 120**  
**Oswald de Andrade**  
*Pau Brasil*, 1925. Libro.  
Cubierta e ilustraciones  
de Tarsila do Amaral.



**CAT. 77**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 51. 1925.  
Tinta china sobre  
papel. 23 x 15,5 cm.

**CAT. 74**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 14. 1925.  
Tinta china sobre  
papel. 21,2 x 13,5 cm.

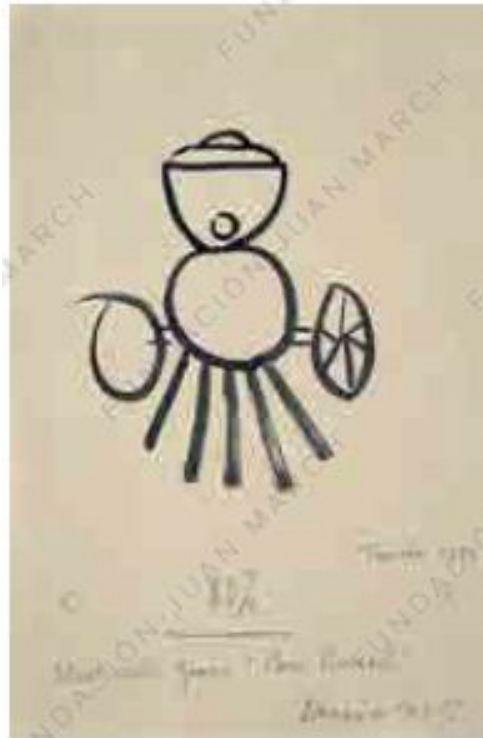
**CAT. 78**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 61. 1925.  
Tinta china sobre  
papel. 12,5 x 13,5 cm.

**CAT. 80**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 69. 1925.  
Tinta china sobre  
papel. 25,5 x 17,9 cm.

77



78



80

75



79



82



76



81

**CAT. 75**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 23. 1925.  
Grafito y tinta china  
sobre papel.  
11,7 x 18 cm.

**CAT. 79**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 65. 1925.  
Tinta china sobre  
papel. 13,5 x 21,5 cm.

**CAT. 82**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 101. 1925.  
Grafito y tinta  
china sobre papel.  
15,6 x 23,2 cm.

**CAT. 76**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 35. 1925.  
Grafito y tinta china  
sobre papel.  
15,5 x 22,6 cm.

**CAT. 81**

Ilustración original  
para el libro *Pau  
Brasil*, p. 85. 1925.  
Tinta china sobre  
papel. 17,9 x 25,5 cm.



**CAT. 85**  
*Rodes*, [1926].  
(*Rodas*). Serie del  
Viaje al Oriente  
Medio. Grafito sobre  
papel. 11 x 13 cm.

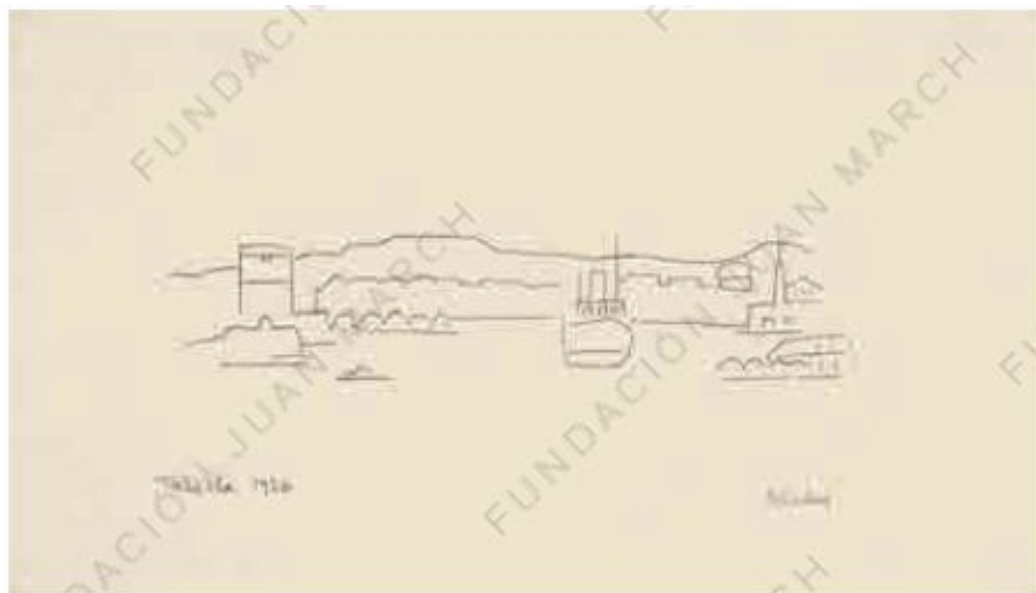


**CAT. 87**  
*Extremo Ática*,  
[1926]. Serie del  
Viaje al Oriente  
Medio. Grafito sobre  
papel. 10,8 x 13,2 cm.

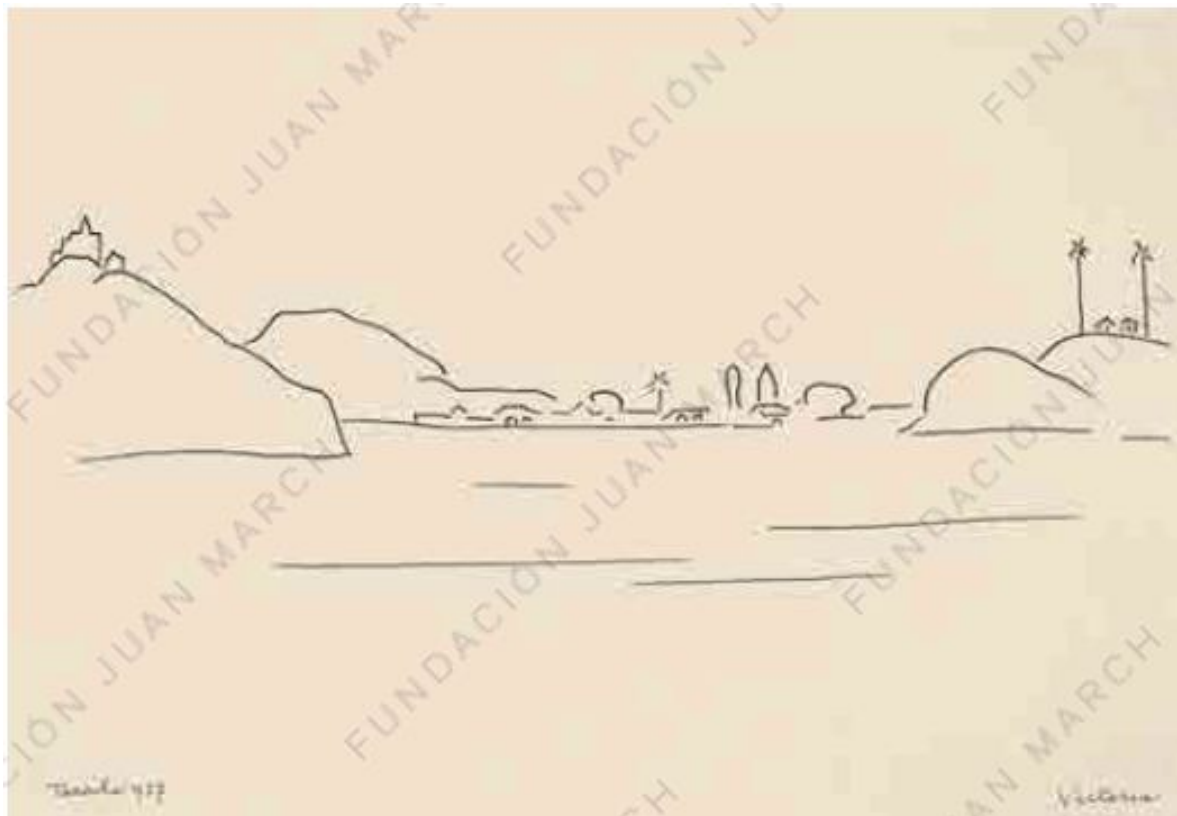


**CAT. 88**  
*Em direção a  
Maratona*, 1926.  
(*Rumbo a Maratona*).  
Serie del Viaje al  
Oriente Medio.  
Grafito sobre papel.  
10,8 x 13,2 cm.

**CAT. 86**  
*Rodes III*, 1926.  
(*Rodas III*). Serie  
del Viaje al Oriente  
Medio. Grafito sobre  
papel. 22 x 31,9 cm.







**CAT. 89**  
*Vitória I*, 1927.  
Grafito y tinta  
china sobre papel.  
16,3 x 23,4 cm.



**CAT. 18** *Religião brasileira I*, 1927.  
(*Religión brasileña I*).  
Óleo sobre lienzo.  
63 x 76 cm.

**CAT. 19**  
*Manacá, 1927.*  
*(Tibuchina).*  
Óleo sobre lienzo.  
76 x 63,5 cm.









**CAT. 7**

*A Cuca*, 1924.  
(*El coco*). Óleo sobre  
lienzo. Marco original  
de Pierre Legrain.  
73 x 100 cm.

## Viaje (sueño)

Manuscrito con fecha de 26 de octubre de 1935

**L**AGOS VERDES MUERTOS – sombras tristes de palmeras tambaleantes (somnolientas) – casi turbio, el plátano se inclina sobre los nerviosos raíles – cipreses sobre gasa de azul – desfallecido – bueyes, termitas, plátanos, troncos secos en el verde claraboya de pastos infinitos – árboles, arbustos, bambúes encienden parasoles para el resignado cebú – el riachuelo vocaliza lentejuelas en el agua opaca – la carretera corre con prisa hacia la casita blanca, de ojos apagados, cabellos de humareda – el caballo paranoico mira su paso, baja la cabeza, se come su pasto – el campesino modorro va que se va a la iglesita, lejos – menos mal que los santos consuelan el llanto del hambre, el tiritar de frío, el sudor de sol, la voluntad paralítica, la noche apagada en la miseria – Guaratinguetá toca la campana al partir el tren – estación barrida de sol – madres e hijos abrazados – casas limpias maquilladas, árboles verde Tarsila<sup>agrio</sup> el tren va moliendo los raíles, apuesta una carrera con el viento – la parejita amorosa derrite sus manos en las manos: el beso es escándalo – el sueño sopla – las cabezas penden – la morena cierra los dientes, guarda el fuego en la boca – la vieja abre la boca, las tristezas se escapan – Lorena dominguera, tus habitantes vienen todos a espiar el tren que llega – sube en segunda clase una chiquilla – “no llore, vuelvo enseguida” – Dolor de la separación, alegría que basta para los abrazos – una campanada, la carrera absurda recomienza – no quiero pensar, no quiero sentir, me deshago completamente en el SUEÑO.

### *Tarsila de Amaral*

Las palabras que aparecen tachadas (“plátanos”, “de”, “se”) lo están también en el manuscrito original. La palabra “Tarsila”, está levemente rayada y sobre ella está escrita la palabra “azedo”, en español, agrio [N. del E.].



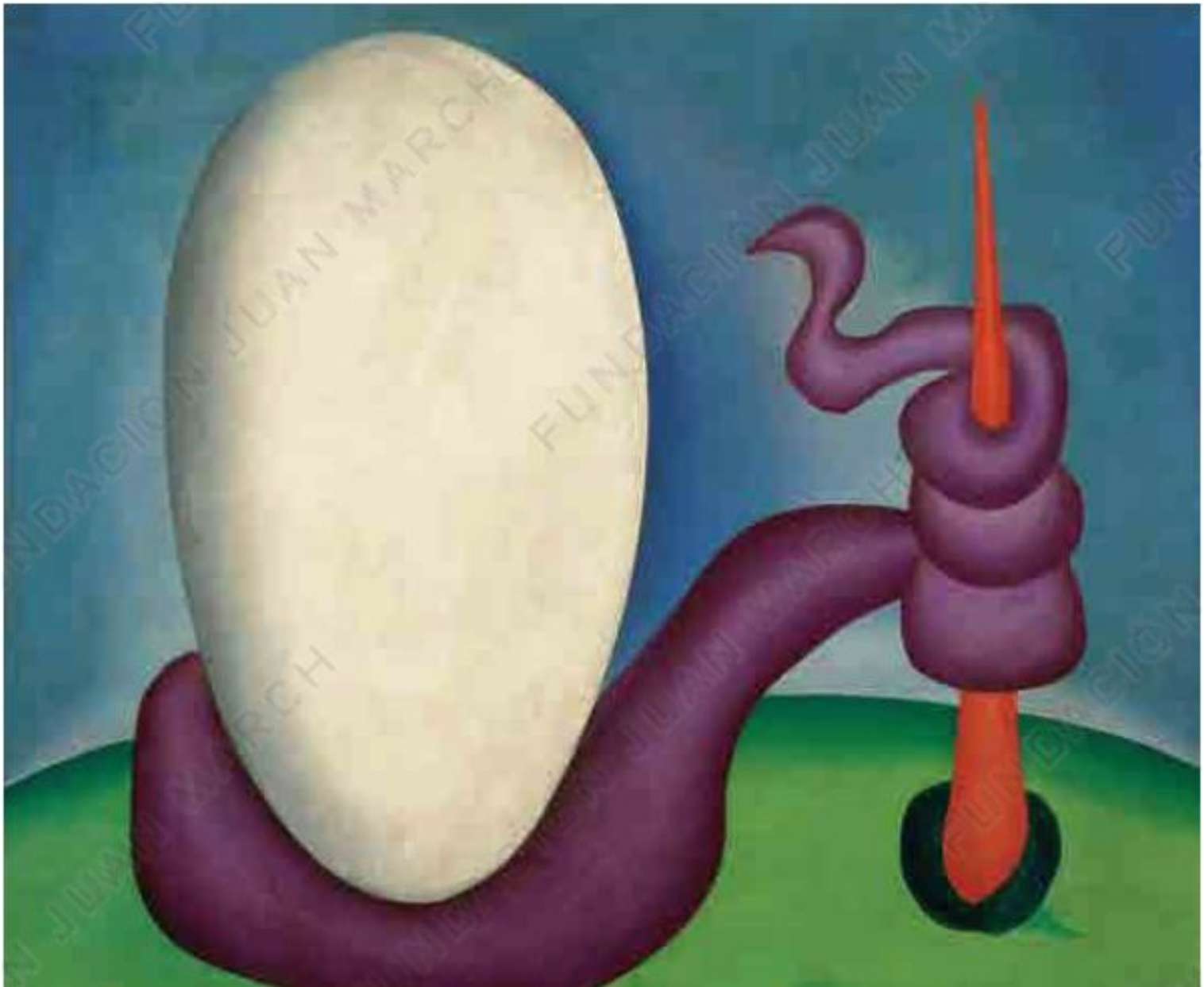


**CAT. 23**  
*O Sapo*, 1928.  
(*El sapo*). Óleo  
sobre lienzo.  
50,5 x 60,5 cm.





**CAT. 24**  
*O Touro*, 1928.  
(*El toro*).  
Óleo sobre lienzo.  
50,4 x 61,2 cm.



**CAT. 26**  
*Urutu*, 1928.  
Óleo sobre lienzo.  
60 x 72 cm.



**CAT. 25**

*O Sono, c. 1928.*

*(El sueño).*

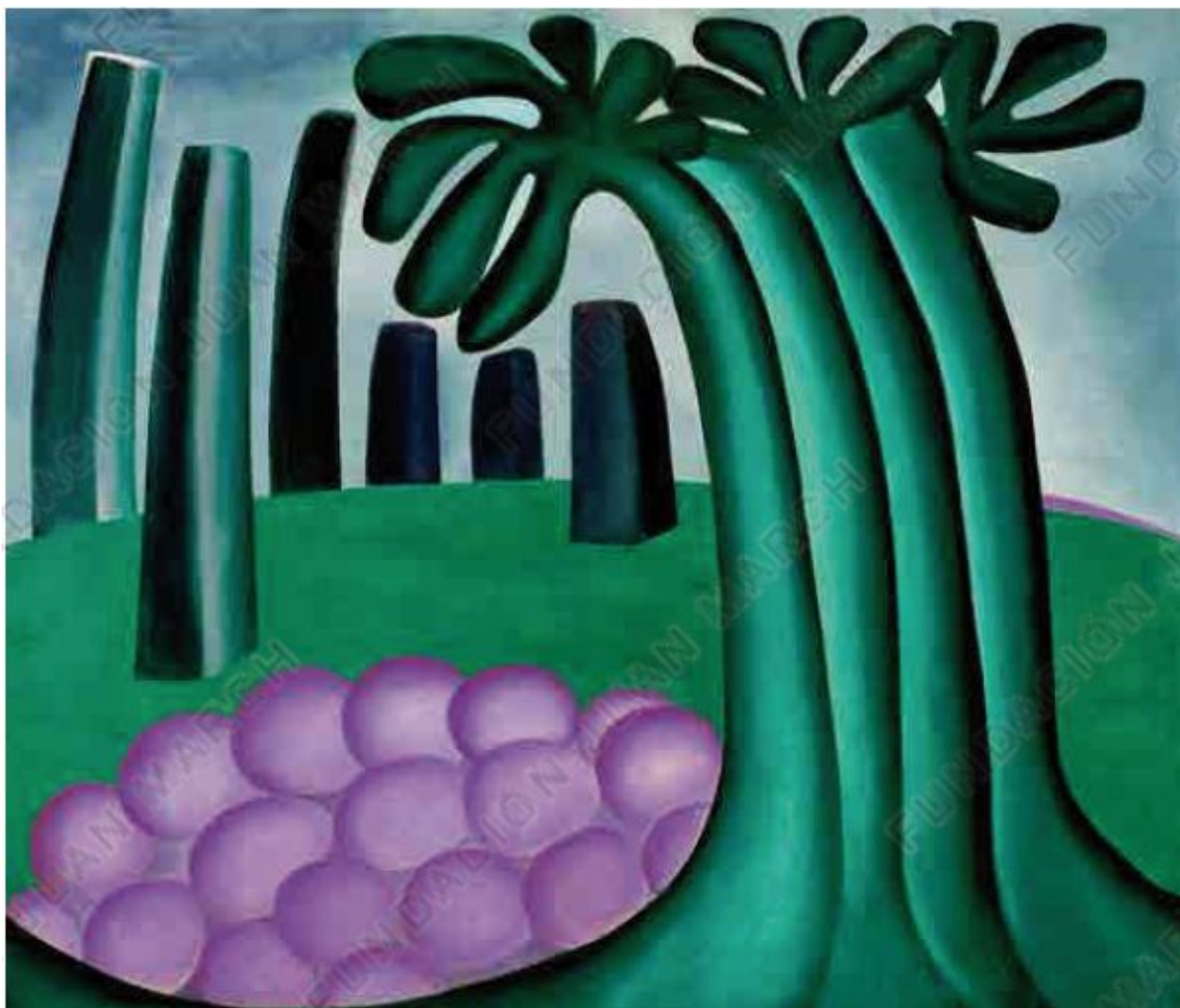
Óleo sobre lienzo.

60,5 x 72,7 cm.





**CAT. 22**  
*Distància*, 1928.  
(*Distancia*).  
Óleo sobre lienzo.  
65 x 74,5 cm.



**CAT. 27**

*Floresta*, 1929.

Óleo sobre lienzo.

64 x 62 cm.

**CAT. 20**

*O Lago*, 1928.  
(*El Lago*). Óleo sobre  
lienzo. 75,5 x 93 cm.





**CAT. 21**  
*A Boneca, 1928.*  
*(La muñeca).*  
Óleo sobre lienzo.  
60 x 45 cm.



**CAT. 16**  
*A familia, 1925.*  
*(La familia).*  
Óleo sobre lienzo.  
79 x 101,5 cm.



**CAT. 32**  
*Cidade (A Rua)*,  
1929. (*Ciudad (La*  
*calle)*). Óleo sobre  
lienzo. 81 x 54 cm.



**CAT. 31**  
*Calmaria II*, 1929.  
(*Quietud II*).  
Óleo sobre lienzo.  
75 x 93 cm.





**CAT. 93**  
*Antropofagia I*,  
 1929. (*Antropofagia*  
*I*). Tinta ferrogálica  
 sobre papel.  
 23 x 19,5 cm.



**CAT. 90**  
*Abaporu VI*, 1928.  
 Grafito y tinta  
 china sobre papel.  
 27 x 21 cm.



**CAT. 29**  
*Antropofagia*, 1929.  
 Óleo sobre lienzo.  
 126 x 142 cm.







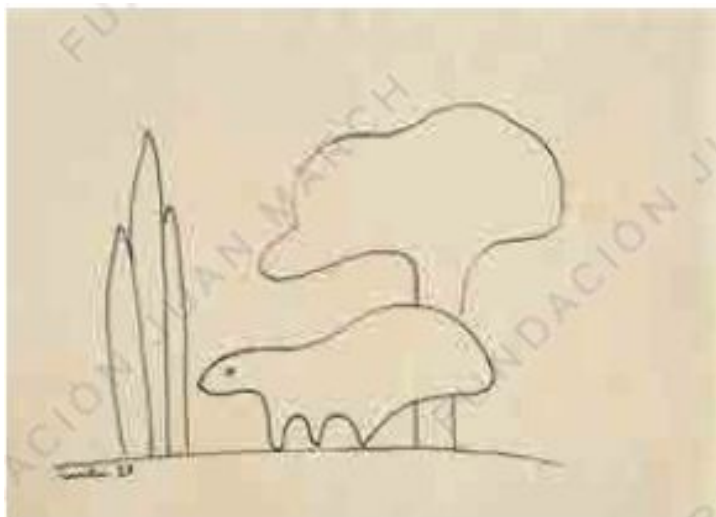
CAT. 28  
*Sol poente*, 1929.  
(*Sol poniente*).  
Óleo sobre lienzo.  
54 x 65 cm



CAT. 30  
*Cartão-postal*, 1929.  
(*Tarjeta postal*).  
Óleo sobre lienzo.  
127,5 x 142,5 cm.







**CAT. 91**

*Paisagem com bicho antropofágico I, 1928. (Paisaje con bicho antropofágico I). Tinta china sobre papel. 15 x 20,4 cm.*

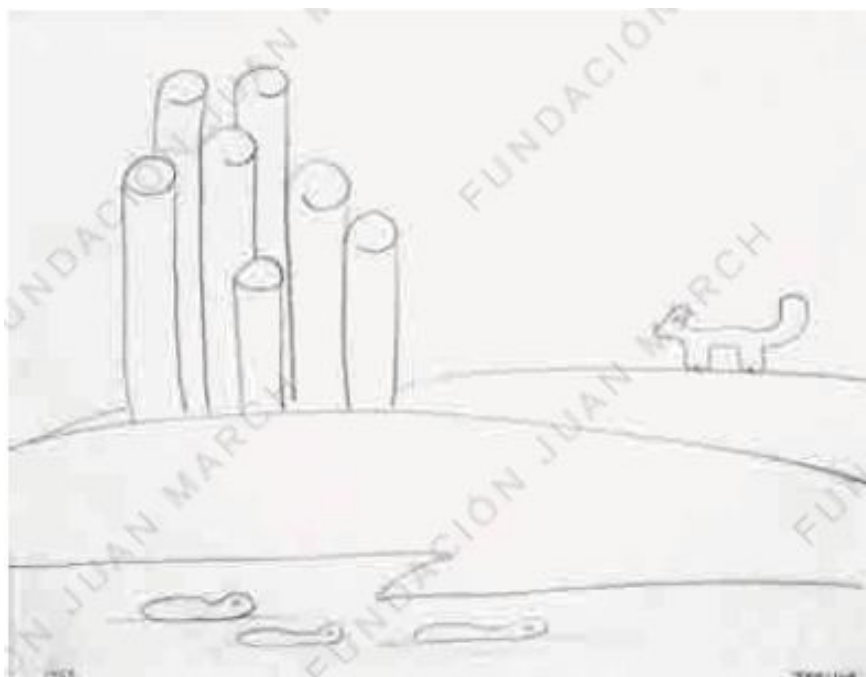


**CAT. 95**  
*Paisagem antropofágica V, c. 1929. (Paisaje antropofágico V). Tinta china sobre cartón. 14,6 x 11,4 cm.*

**CAT. 94**  
*Paisagem antropofágica I,*  
c. 1929. (*Paisaje antropofágico I*).  
Grafito sobre papel.  
18 x 22,9 cm.



**CAT. 96**  
*Paisagem antropofágica VII,*  
1929. (*Paisaje antropofágico VII*).  
Grafito sobre papel.  
18 x 23 cm.



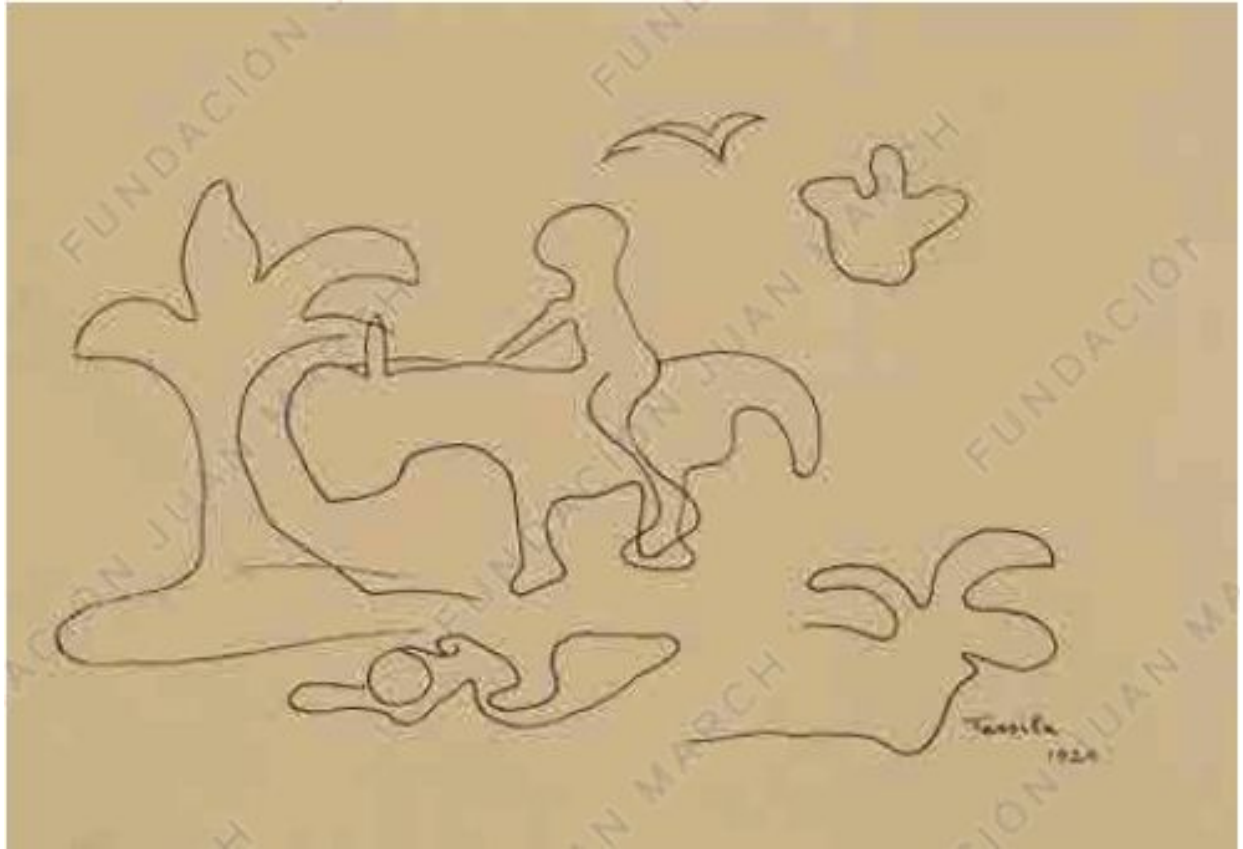


**CAT. 99**

*Desenho antropofágico de saci-pererê I*, 1929. (Diseño antropofágico de saci-pererê I). Grafito y tinta china sobre papel. 22,5 x 34,6 cm.

**CAT. 98**

*Paisagem com bicho antropofágico II*, 1929. (Paisaje con bicho antropofágico II). Tinta china sobre papel. 10,5 x 15 cm.



98

**CAT. 101**

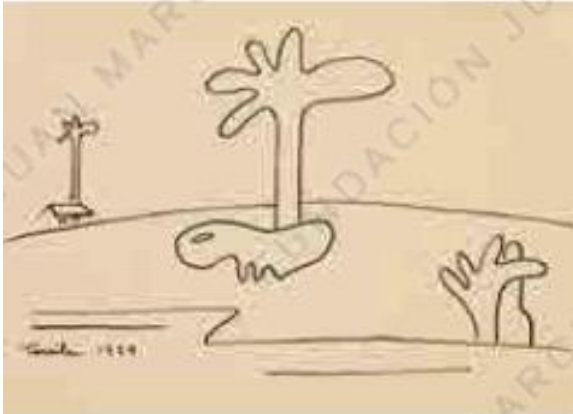
*Paisagem antropofágica X*, 1930. (Paisaje antropofágico X). Grafito sobre papel. 9,7 x 13,1 cm.

**CAT. 97**

*Paisagem antropofágica IX*, 1929. (Paisaje antropofágico IX). Tinta china sobre papel. 11 x 14 cm.

**CAT. 100**

*Paisagem com bicho, árvore e cactos*, 1930. (Paisaje con bicho, árbol y cacto). Tinta china sobre papel. 17,3 x 20,6 cm.



97



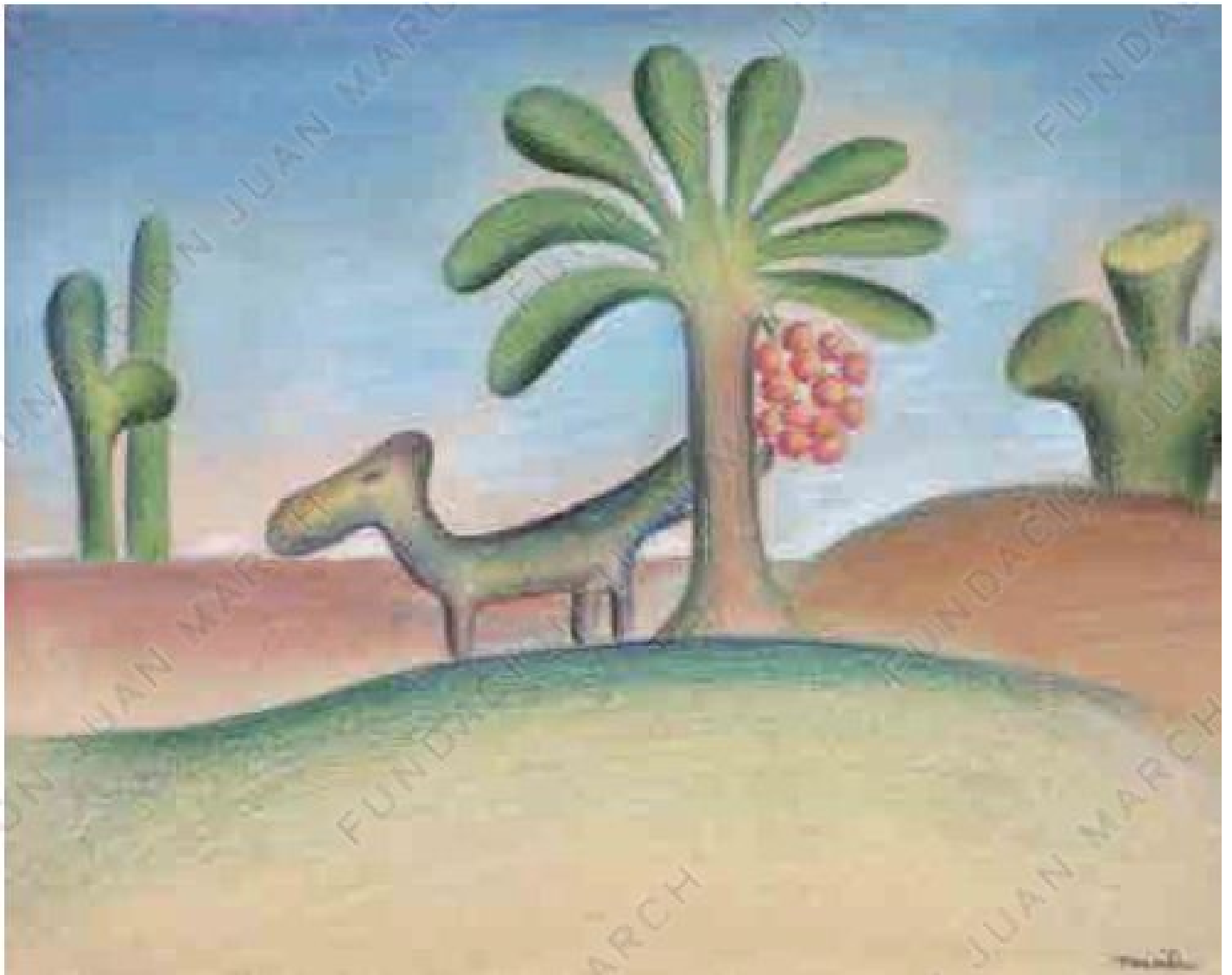
101



97



100



**CAT. 102**

*Paisagem com bicho antropofágico III, c. 1930. (Paisaje con bicho antropofágico III). Lápiz de color y pastel sobre papel. 18 x 23 cm.*



**CAT. 33**  
*Paisagem com ponte,*  
1931. (*Paisaje con*  
*punte*). Óleo sobre  
lienzo. 39,5 x 46 cm.



**CAT. 52**  
*Arraial com boi e*  
*porquinhos II, 1924.*  
*(Pueblo con buey y*  
*cerditos II).* Tinta  
china sobre papel.  
14 x 13 cm.



**CAT. 34**  
*Operários*, 1933.  
(*Obreros*). Óleo sobre  
lienzo. 150 x 205 cm.

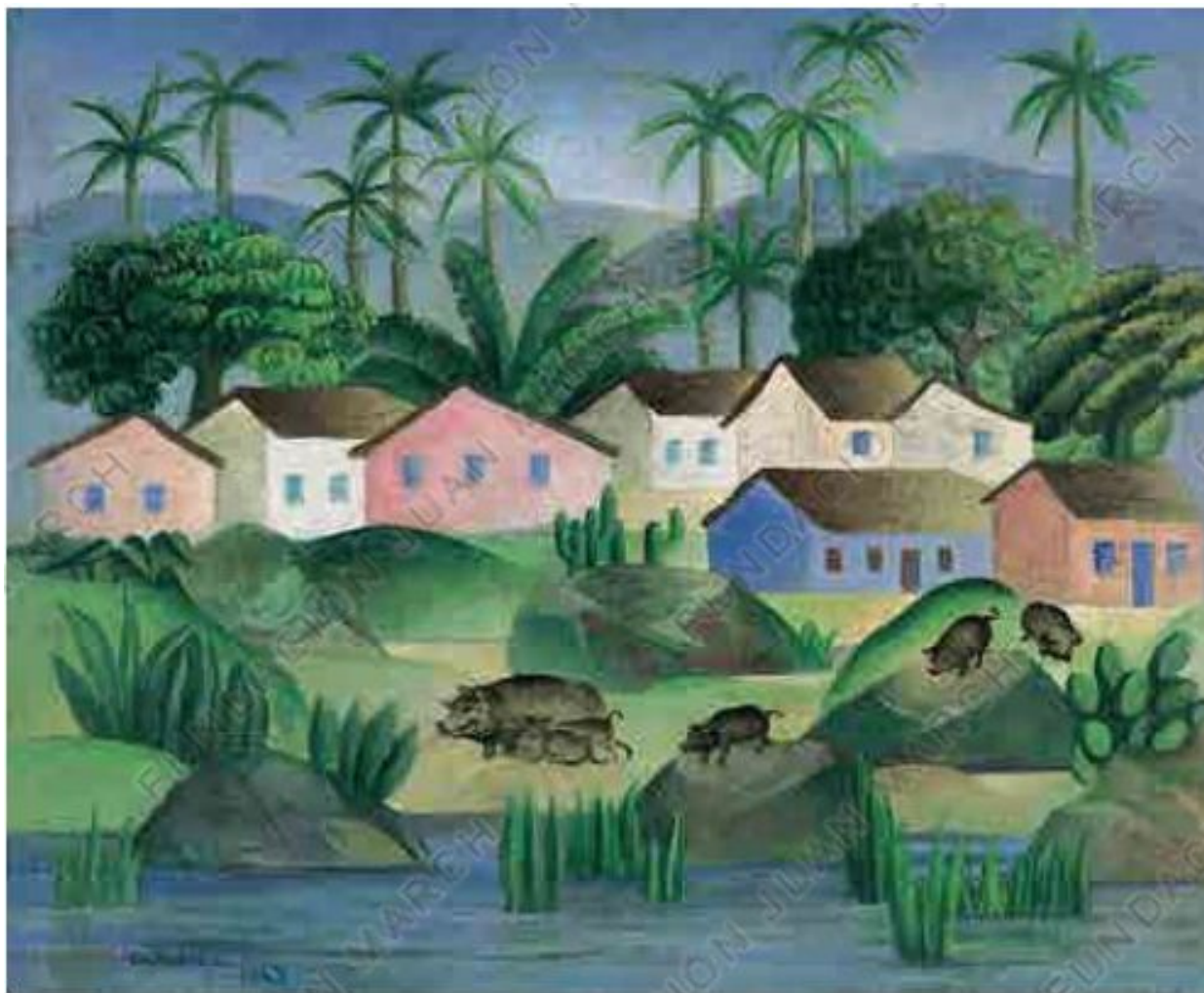


**CAT. 125**  
Osório César. "*Onde o proletariado dirige...*"; 1932. ("*Donde el proletariado dirige...*"). Libro. Cubierta, contracubierta e ilustraciones de Tarsila do Amaral.









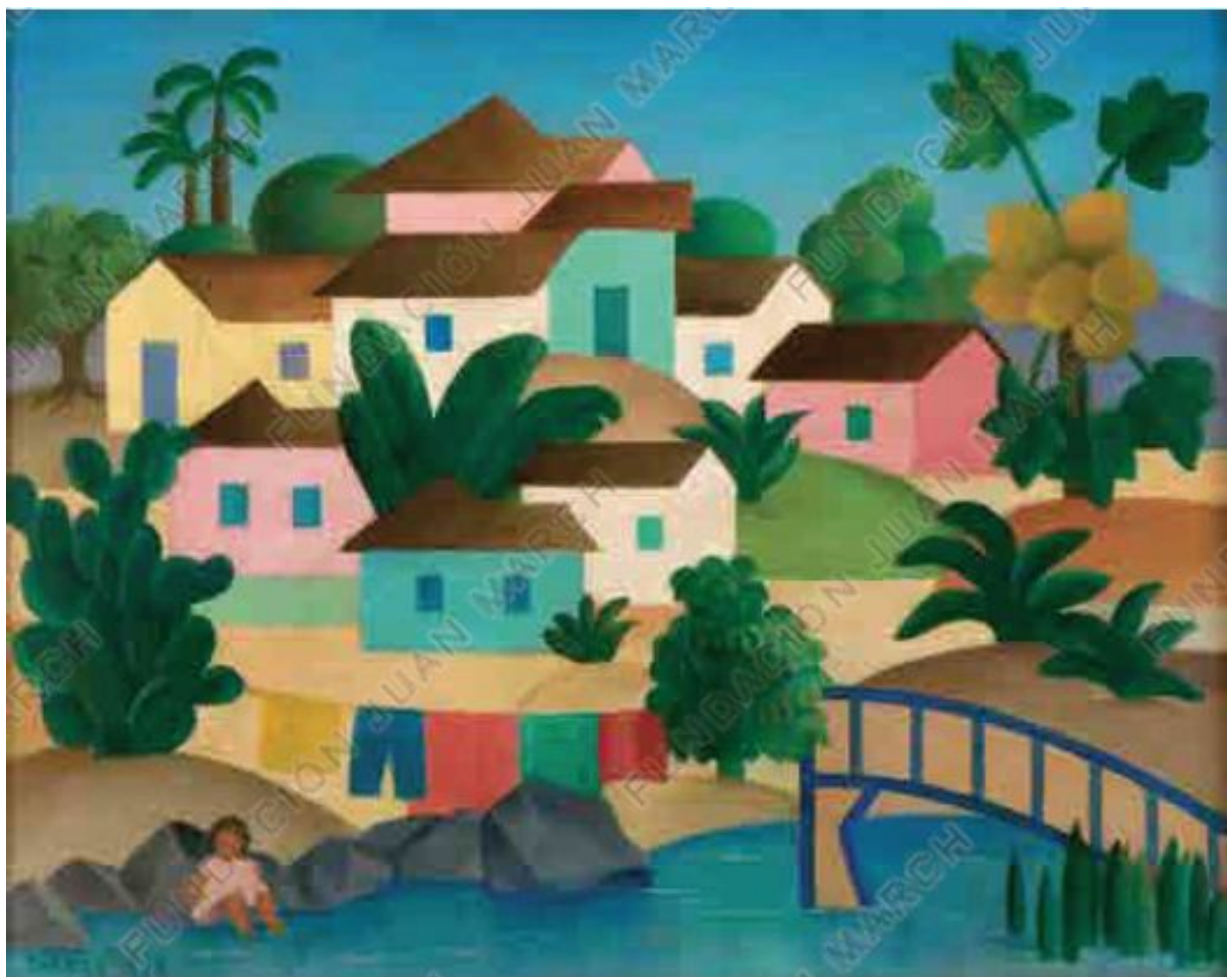
**CAT. 35**  
*Fazenda com sete  
porquinhos, 1943.*  
*(Hacienda con siete  
cerditos). Óleo sobre  
lienzo. 46 x 55,5 cm.*

**CAT. 104**  
*Paisagem rural,*  
*[1945]. (Paisaje  
rural). Punta seca  
sobre papel.*  
*Tirada: A/T.*  
*12,5 x 10 cm.*



**CAT. 36**

*Vilarejo com ponte e mamoeiro, 1953.*  
*(Aldehuela con puente y papayo).* Óleo sobre lienzo. 41 x 52 cm.





**CAT. 105**  
Estudio de ilustración  
para el libro *Lótus de  
sete pétalas*, p. 41,  
c. 1954. Gouache  
sobre papel-cartón.  
14 x 8,5 cm (passe-  
partout).





**CAT. 106**  
Estudio de ilustración  
para el libro *Voces  
perdidas*, p. 35, I,  
c. 1957. Gouache  
sobre papel-cartón.  
18,5 x 13 cm (passe-  
partout).



---

# 4

---

## **HISTORIA Y CONTEXTO: DE LA SELVA VIRGEN AL BRASIL DE TARSILA**





143



142



144



145

**CAT. 143**  
Máscara. Amazonia (Tocatins-Xingú), segunda mitad del siglo XX. Algodón, cera, concha, madera, plumas. 95 x 79 x 20 cm.

**CAT. 142**  
Corona radial. Amazonia (Tocatins-Xingú), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, plumas. 73 x 39 cm.

**CAT. 141**  
Colgante. Amazonia (Noroeste), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, madera, plumas de tucán y de colibrí, resinas. 21,5 x 19 cm.

**CAT. 144**  
Brazalete. Amazonia (Tapajós-Madeira), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, plumas. 53 x 17 cm.

**CAT. 145**  
Brazalete. Amazonia (Tapajós-Madeira), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, plumas. 51 x 17 cm.



141



**CAT. 140**

Urna funeraria.  
Cultura Marajó, fase  
Marajoera, 400-1350  
d.C. Cerámica con  
decoración incisa.  
33,7 cm, alt;  
36,5 cm, diam.

**146**  
Albert Eckhout  
*Mujer Tapuia. c.*  
1641. Óleo sobre  
lienzo. 264 x 159 cm.



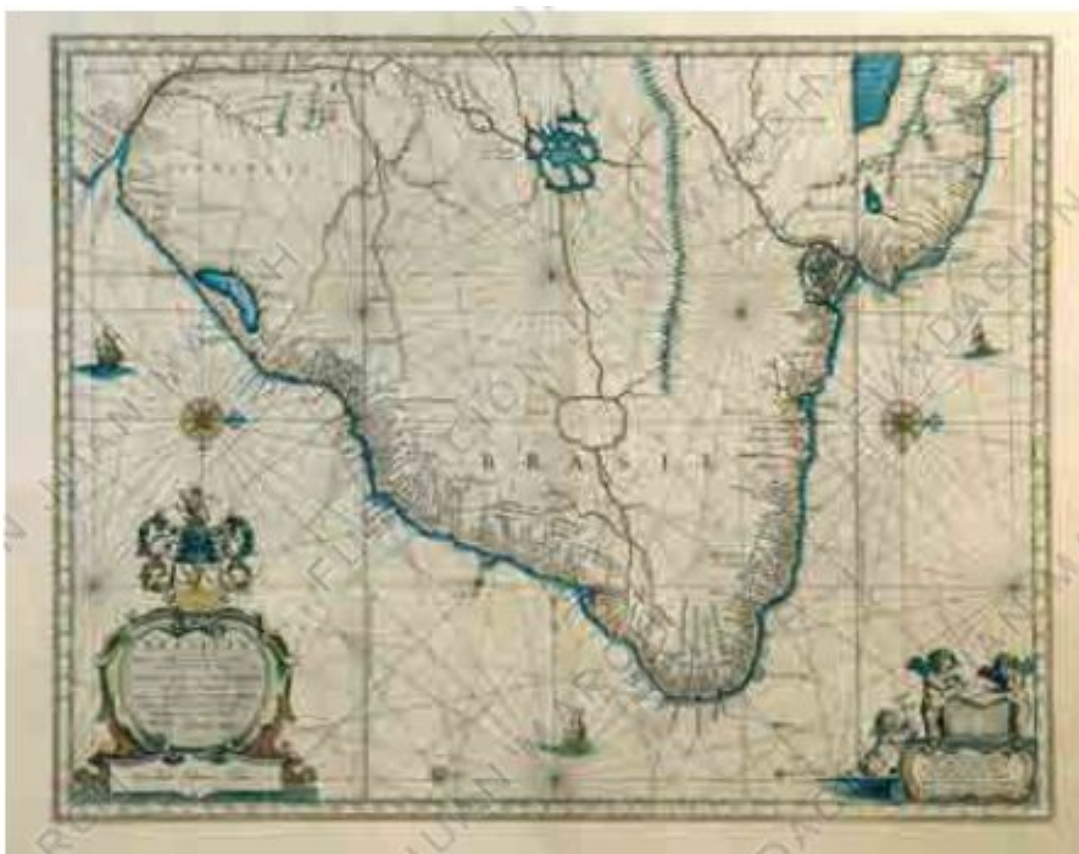




**CAT. 147**  
**Albert Eckhout**  
*Naturaleza muerta  
con frutas tropicales,*  
c. 1641-44. Óleo  
sobre lienzo.  
91 x 91 cm.



**CAT. 148**  
**Frans Post**  
*La Iglesia de San  
Cosme y San Damián  
y el monasterio  
franciscano de Igarapu,  
Brasil,* c. 1660-80.  
Óleo sobre tabla.  
42,8 x 58,8 cm.

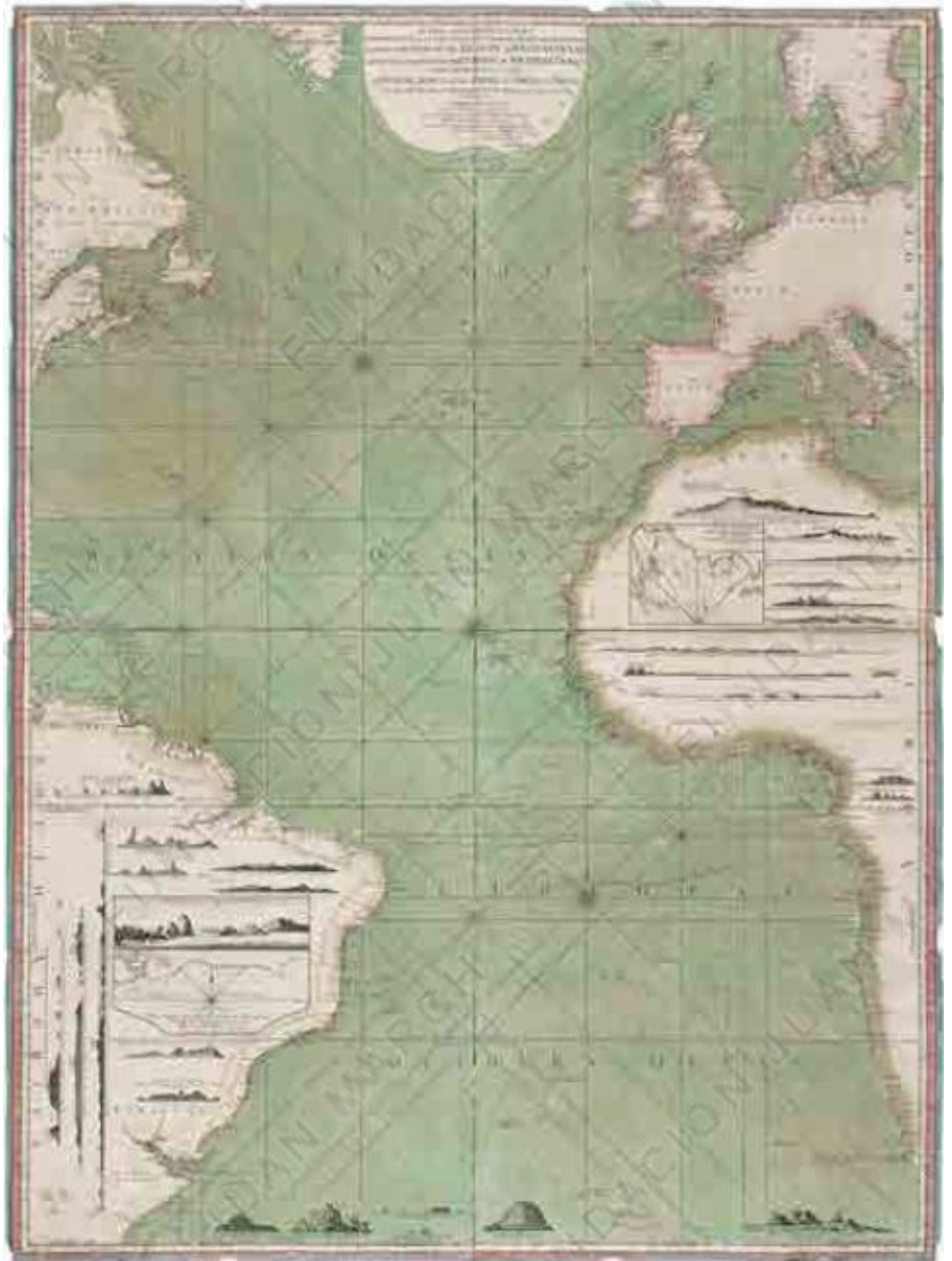


**CAT. 149**  
**Joan Blaeu**  
*Mapa de Brasil*, 1658.  
 Estampa sobre papel.  
 52 x 62 cm.

**CAT. 150**  
**J. M. C. Calheiros**  
*Carta Geographica de que serviu o ministro plenipotenciario de S. Magestade Fidelissima para ajustar o tratado de limites na America Meridional, assignado em 13 de Janeiro de 1750, 1751 (Carta geográfica utilizada por el ministro plenipotenciario de S. Magestade Fidelissima para ajustar los límites de Sudamérica, firmado el 13 de enero de 1750).*  
 Litografía coloreada.  
 67 x 60 cm.







**CAT. 151**

**Benjamin Martin**  
*A New and Correct  
Chart from the 63° of  
lat. N. to the Cape of  
Good Hope and from  
71° Long W. to the 38°  
E. of London, 1787*  
(*Carta nueva y  
corregida desde los 63  
grados de lat. N.  
hasta el cabo de  
Buena Esperanza y  
desde los 71 grados  
long. O. hasta los  
38 grados E. de  
Londres*). Carta  
náutica coloreada.  
142,5 x 106 cm.





**CAT. 152**  
Oratorio, Minas  
Gerais, siglo XVIII.  
Madera policromada.  
97 x 46 x 29 cm.



**CAT. 153**  
*Inmaculada*  
*Concepción*, 1701-  
1800. Madera  
policromada.  
28,3 x 9,5 cm.

**CAT. 156**  
Jean-Baptiste Debret.  
*Fille Sauvage Camacan,*  
c. 1820-30.  
(*India Camacan*).  
Acuarela sobre papel.  
27 x 20,6 cm.



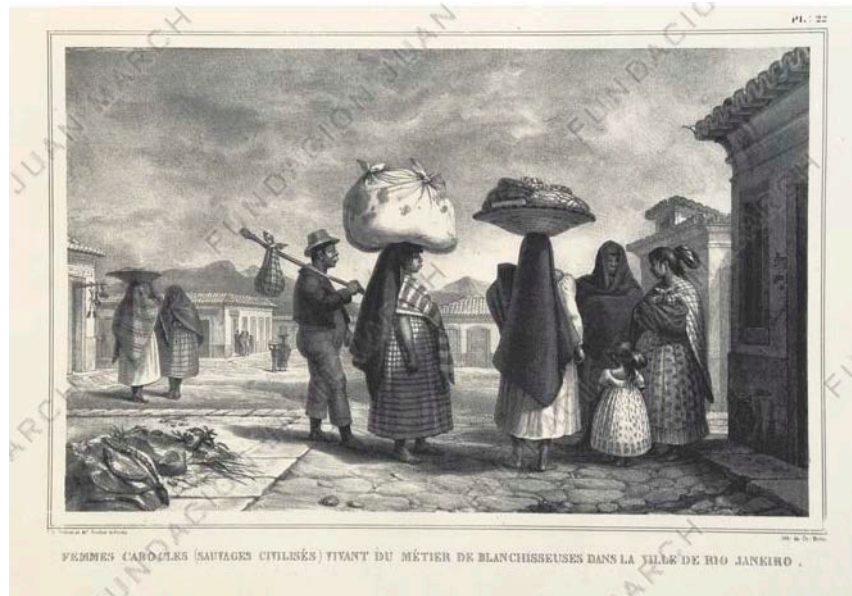
**CAT. 154**  
Jean-Baptiste  
Debret. *Mamão,*  
c. 1818. (*Papaya*).  
Acuarela sobre papel.  
23,9 x 18,5 cm.



**CAT. 155**  
Jean-Baptiste  
Debret. *Retour en*  
*ville d'un propriétaire*  
*de Chacara,* 1822.  
(*Regreso a la ciudad*  
*de un propietario de*  
*Chácara*). Acuarela  
sobre papel.  
16,2 x 24,5 cm.



**CAT. 157**  
**Jean-Baptiste Debret.**  
*Voyage pittoresque et historique au Brésil,*  
 1834. (*Viaje pintoresco e histórico al Brasil*).  
 Libro.  
 55 x 37,5 cm.



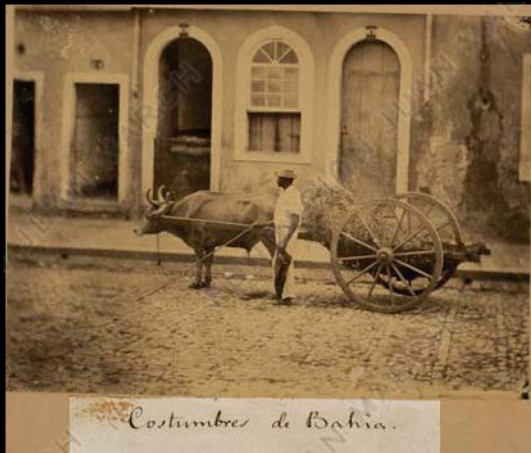


**CAT. 164****Rafael Castro Ordoñez***Vegetación de Río de Janeiro, 1862-65. Fotografía.  
Papel albúmina a partir de negativo de colodión  
24,2 x 18,5 cm***CAT. 162****Rafael Castro Ordoñez***Río de Janeiro, 1862-65. Fotografía.  
Papel albúmina a partir de negativo de colodión  
13 x 20,7 cm***CAT. 158****Rafael Castro Ordoñez***Costumbres de Bahía, Salvador de Bahía, 1862.  
Fotografía.  
Papel albúmina a partir de negativo de colodión  
13,5 x 18,3 cm***CAT. 163****Rafael Castro Ordoñez***Calle de las Palmeras Reales (Jardín Botánico  
de Río de Janeiro), 1862-65. Fotografía.  
Papel albúmina a partir de negativo de colodión  
23,5 x 17,8 cm***CAT. 161****Rafael Castro Ordoñez***Bahía, 1862. Fotografía.  
Papel albúmina a partir de negativo de colodión  
21,3 x 26,5 cm*

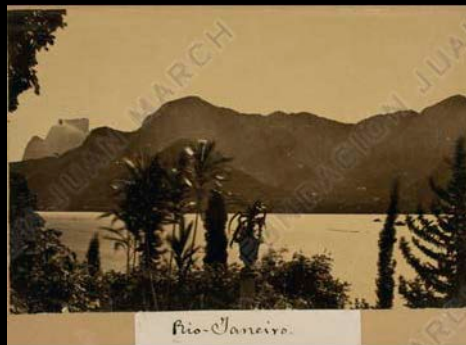
162



158

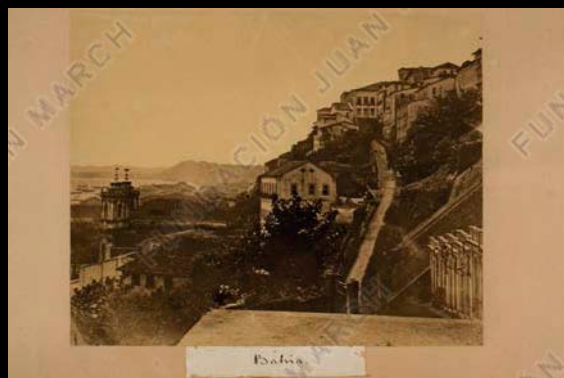


163

**CATS. 158-164**

Fotografías de **Rafael Castro Ordoñez**, fotógrafo y dibujante que formó parte de la Comisión Científica del Pacífico, que pertenecen a la colección de fotografías recogidas por el Catedrático de vertebrados de la facultad de Ciencias y Museo de Ciencias Naturales D. Francisco de Paula Martínez y Sáez, durante la expedición española de 1862 y 1863 a la América del Sur, llamada oficialmente Expedición al Pacífico de la Escuadra naval mandada por el Almirante Méndez Núñez.

161





**CAT 160.**  
**Rafael Castro Ordoñez**  
*Vendedora - Bahía,*  
*Salvador de Bahía, 1862*  
Fotografía.  
Papel albúmina a partir  
de negativo de colodión  
15,3 x 12,2 cm



**CAT 159.**  
**Rafael Castro Ordoñez**  
*Vendedora - Bahía,*  
*Salvador de Bahía, 1862*  
Fotografía.  
Papel albúmina a partir  
de negativo de colodión  
17,2 x 11,6 cm



**CAT. 165**

**Marc Ferrez**

*Interior da bahía de Guanabara, vendo-se em primeiro plano o centro de Rio de Janeiro, c. 1885. (Interior de la bahía de Guanabara, viéndose en primer plano el centro de Río de Janeiro).*

Fotografía. Impresión en albúmina.

21,2 x 46,2 cm.



**CAT. 166**

**Marc Ferrez**

*Entrada da bahía de Guanabara, Niterói, RJ, c. 1885. (Entrada a la bahía de Guanabara, Niterói, RJ).*

Fotografía. Impresión en albúmina.

16,5 x 34 cm.

**CAT. 168**

**Marc Ferrez**

*Paquetá, Río de Janeiro, c. 1890.*

Fotografía. Gelatina de plata. 21 x 37 cm.



**CAT. 167**

**Marc Ferrez**

*Jardim Botânico,  
aléia das palmeiras,*

*Rio de Janeiro, c.*

*1890. (Jardim*

*Botânico, avenida de  
las palmeras, Río de*

*Janeiro). Fotografia.*

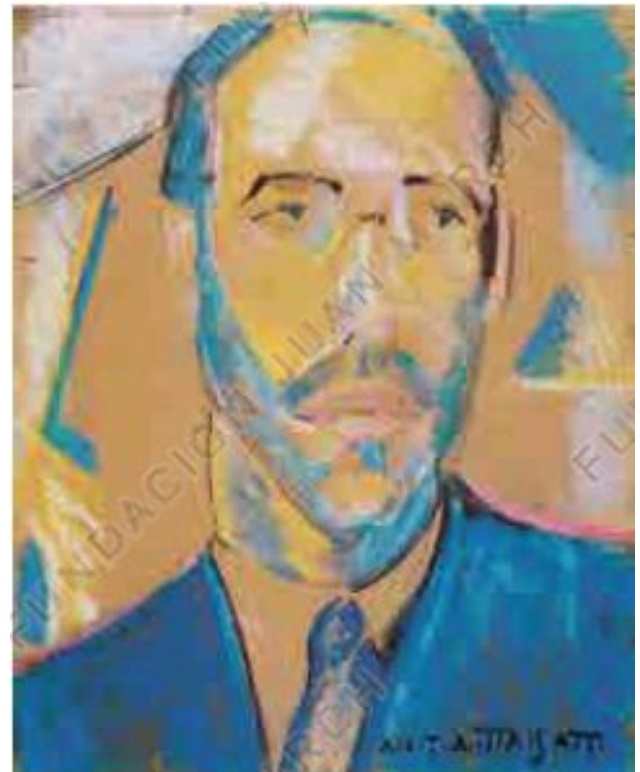
Impresión en albúmina.

22,3 x 16,2 cm.





**CAT. 169**  
**Anita Malfatti.**  
*A boba*, 1915-16. (*La boba*). Óleo sobre lienzo.  
61 x 50,6 cm.

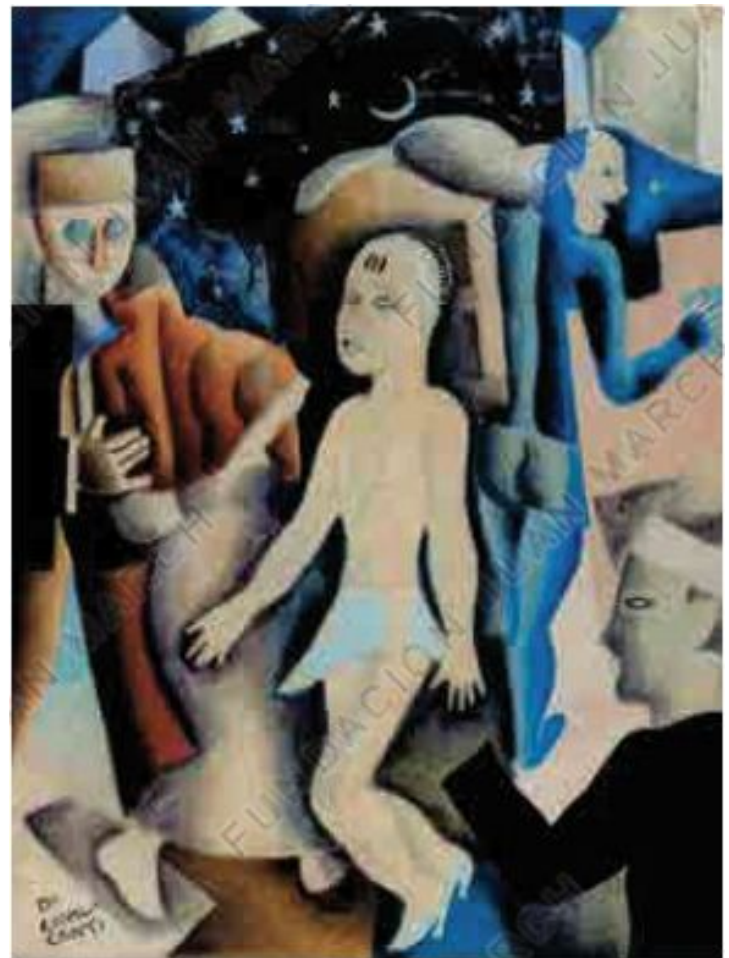


**CAT. 170**  
**Anita Malfatti.**  
*Retrato de Mário de Andrade*, 1922.  
Carboncillo y pastel sobre papel.  
36,5 x 29,5 cm.





**CAT. 171**  
**Anita Malfatti.**  
*O Grupo dos Cinco,*  
 1922. (*El grupo de los cinco*). Tinta de bolígrafo y lápiz de color sobre papel. 26,5 x 36,5 cm.



**CAT. 172**  
**Emiliano Di Cavalcanti.**  
*Josephine Baker,*  
 década de 1920.  
 Gouache sobre cartón, 45 x 34 cm.



**CAT. 174**  
**Vicente do Rego**  
**Monteiro.**  
*Composição indígena,*  
 Paris, 1922.  
*(Composición indígena).* Óleo sobre  
 madera. 38 x 28 cm.



**CAT. 175**  
**Vicente do Rego**  
**Monteiro.**  
*Composição indígena,*  
 Paris, 1922.  
*(Composición indígena).*  
 Óleo sobre madera.  
 37,5 x 45,5 cm.



**CAT. 176**  
**Vicente do Rego**  
**Monteiro.**  
*Composição*  
*indígena,* Paris, 1922.  
*(Composición*  
*indígena).* Óleo sobre  
 madera. 27,5 x 38 cm.

**CAT. 177**  
**Vicente do Rego**  
**Monteiro.**  
*Figura sentada,*  
 1924. Óleo sobre  
 lienzo.  
 132 x 109,5 cm.







**CAT. 173**  
**Vicente do Rego Monteiro .**  
*A Rede do Amor Culpado (Bailado da Lua), 1920.*  
*(La Red del Amor Culpable (Baile de la luna)).*  
 Acuarela sobre papel.  
 18 x 31 cm.



**CAT. 179**  
**Lasar Segall.**  
*Retrato de Tarsila do Amaral, 1928.*  
 Grafito sobre papel.  
 32,4 x 22,9 cm.



**CAT. 178**  
Lasar Segall.  
*Cabeça de mulata*,  
1927. (*Cabeça de  
mulata*). Óleo sobre  
tela.  
52 x 45,8 cm.



**CAT. 182**  
**Victor Brecheret.**  
*Onça*, 1930.  
(*Onza*). Granito.  
56,4 x 115,5 x 25 cm.





**CAT. 180**  
**Cícero Días.**  
*Cena imaginaria com*  
*Pão de Açucar*, 1928.  
*(Escena imaginaria*  
*con Pan de Azúcar).*  
Acuarela.  
58,5 x 50 cm.



**CAT. 181**  
**Cícero Días.**  
*Pássaro Azul*, 1930.  
*(Pájaro azul).*  
Acuarela y tinta sobre  
papel. 50,5 x 35,5 cm.



---

# 5

---

**TARSILA  
CRONISTA  
(1936-1939)**





# Un maestro de la pintura moderna

Diário de São Paulo,  
viernes, 27 de marzo de 1936

MIL NOVECIENTOS VEINTITRÉS. Rue La Boétie, el cuartel general del arte de vanguardia, galerías de pintura repletas de retales de alma, allí concentrados para el comercio. En un quinto piso vive Pablo Picasso. Trabaja y va leyendo al mundo el tesoro de su sensibilidad: líneas, colores, modelados. El genio de Málaga está en su apogeo: 42 años, una vida de luchas, investigaciones, renovación constante y ahora la consagración en París.

Llena de emoción subí al taller del maestro. Quería oír de su boca la palabra mágica que me desvelase el mundo jeroglífico del cubismo. Picasso me recibe con la expansión alegre de su raza, enseguida comprende que está hablando a una principiante con buena voluntad y pronuncia sobre la nueva corriente pictórica media docena de palabras, solo asimiladas algunos meses después. Mi tortura aumenta sin comprender por qué aparecen a veces, en la intersección de aquellas composiciones, pedazos de papel pegado o superficies recubiertas de arena. ¡Qué misterio! Me siento todavía más desorientada cuando Picasso me enseña un lienzo esbozado: un dibujo perfecto ligeramente coloreado. Es el retrato de un hermoso niño: su hijito. Y enseña además, entre los lienzos cubistas, otro retrato de mujer, magistralmente pintado, de esos retratos que van más allá de la humanidad. ¡Un cubista que pinta retratos que se parecen al modelo! ¿Será posible?

Picasso, viéndome observar un cuadro que está en la pared, dice enseguida que se trata de un Rousseau<sup>1</sup> y habla con ternura de aquel arte ingenuo, con sus figuras grotescas, ante el que nos damos cuenta del amor y el esfuerzo del artista por pintarlas bien. Encuentro valor en toda obra de arte donde estén reunidas esas dos cualidades. Incluso sin técnica y virtuosismo puede estar impregnada de un sentido conmovedor.

Salí del taller de Picasso llevando conmigo este consejo: “busque el contacto con las buenas obras de arte para sen-

1 Se trata de Henri Rousseau (1844-1910), conocido como Le Douanier (“el aduanero”), pintor al que Tarsila dedica la crónica “Rousseau, el otro”, del 21 de abril de 1936, reproducida también en este catálogo (cf. p. 207).

tirlas”. Después comprobé que es con la convivencia con ellas con lo que la sensibilidad se despierta, y más tarde, estudiando con Gleizes, el maestro del cubismo integral, de los cuadros sin tema, pude sentir ese arte que me parecía absurdo y pude leer un cuadro cubista. Arte cerebral, arte de élite, que requiere educación sentimental.

Picasso nació en Málaga, al borde azul del Mediterráneo, donde pasó sus primeros seis años. Su inteligencia excepcional se reveló muy pronto. Enseguida se familiarizó con todas las ramas del arte, asimilando fácilmente las enseñanzas del arte tradicional. Todavía se habla en Barcelona de un cuadro que pintó a sus catorce años: un combate con bayoneta. Fue cuando recibió en la escuela de Bellas Artes una tercera medalla. Les pareció que un adolescente con aquella edad no podía recibir todavía la gran recompensa... Escuela de Bellas Artes: preceptos, prejuicios, tradición, jerarquía.

Muchos coleccionistas de España guardan preciosamente los trabajos de aquella época, dotados ya de un notable espíritu de independencia, a pesar del respeto hacia los maestros y de la marcada influencia del Greco<sup>2</sup>.

Desde muy temprano, Picasso, dando alas a su imaginación, cede siempre a su extremada sensibilidad. Verlaine y Mallarmé<sup>3</sup> le hacen vibrar y Toulouse-Lautrec<sup>4</sup> le inspira. El interés por lo inédito va creciendo día tras día y lo transporta como una planta exótica a París, a los veintipocos años, llevándose consigo el sol de su patria y su exhuberancia creadora. Se aproxima a Guillaume Apollinaire<sup>5</sup> y a Blaise Cendrars<sup>6</sup>, destruye definitivamente los restos de tradición que le retenían y va abriendo camino al arte de vanguardia. Pocos le conocen, pero su espíritu revolucionario hierve. En 1906-1907<sup>7</sup>, completamente volcado en el arte negro,

2 Tarsila dedicó una crónica a este pintor titulada “El Greco”, publicada en el 12 de febrero de 1943.

3 Paul Verlaine (1844-1896) y Stéphane Mallarmé (1842-1898), poetas franceses cuyas innovaciones estéticas, sobre todo de carácter sinestésico, los sitúan entre los grandes precursores de la modernidad artística del siglo XX.

4 Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), artista francés muy conocido por la recreación de los colores y los personajes retratados en los cabarés, cafés, teatros y bailes de Montmartre, al igual que por su apurada técnica de composición. Eximio dibujante, Lautrec destacó sobre todo por la modernidad de sus elaborados carteles para establecimientos nocturnos y dedicó una serie de dibujos al circo, tema también muy estimado por Picasso, así como por muchos de sus contemporáneos.

5 Poeta francés de vanguardia, tanto por sus temas como por el tratamiento formal que les dió, Apollinaire (1880-1918) mantuvo contactos en París con diversos artistas modernos, interesándose principalmente por los pintores cubistas. Publicó en 1913 *Les Peintres Cubistes. Méditations Esthétiques*, en el que reunió diversos artículos sobre los adeptos de esa técnica, dando mayor visibilidad al grupo.

6 Poeta franco-suizo, frecuentador de la vanguardia artística parisina y amigo de Tarsila, a quien ella dedica la crónica que lleva su nombre, publicada el 19 de octubre de 1938 (cf. pp. 200-219 de este volumen).

7 Época en la que pintó *Les demoiselles d'Avignon*, la primera obra del arte cubista.

al lado de Braque<sup>8</sup>, bajo la influencia de Cézanne<sup>9</sup>, se alía a Léger, Gleizes, Metzinger, Herbin, Juan Gris y otros<sup>10</sup> para el desmoronamiento de la estética académica.

Desde ese momento, Picasso se burla de sus imitadores. Inesperadamente, cuando más atado parece a las normas cubistas, presenta un cuadro de estilo pompeyano. Pero Picasso es el artista de las sorpresas. En 1920 lleva a los escenarios de los Ballets Russes la riqueza cubista de su imaginación<sup>11</sup>.

Cinco años después fue testigo de la glorificación de su nombre en una sensacional exposición de la Galería Paul Rosenberg.

Picasso ya no se discute: está, desde hace mucho tiempo, en la sección moderna del Museo del Louvre<sup>12</sup>.

- 8 Georges Braque (1882-1963), pintor francés que, como Picasso, también fue influenciado por la composición cézanniana. Conoció al artista español por mediación del marchand Daniel H. Kahnweiler y de Guillaume Apollinaire. Profundamente impresionado por *Les demoiselles d'Avignon*, Braque pasó a trabajar con Picasso, con quien desarrolló la técnica cubista y compartió hallazgos a lo largo de diez años.
- 9 Tarsila dedica a ese pintor impresionista la crónica "Cézanne", del 23 de junio de 1936.
- 10 Pintores que, alrededor del año 1910, se unieron a los primeros cubistas. Algunos (Metzinger, Léger, Gleizes) entraron en contacto con Picasso por medio de Apollinaire. Otros (Herbin y Gris) alquilaban talleres en el Bateau-Lavoir, en Montmartre, donde vivía Picasso. Entre los citados, Fernand Léger y Albert Gleizes son presentados por Tarsila en las crónicas "Fernand Léger", del 2 de abril de 1936, y "Cubismo místico", publicado el 28 de abril del mismo año (cf. pp. 208-209 y 22-xx, de este volumen). Sobre Gris hay algunos comentarios en la crónica "Recuerdos de París", de 1952 (cf. pp. 205-207, de este volumen).
- 11 Tarsila se refiere a *Pulcinella*, ballet con música de Stravinski y coreografías de Léonide Massine.
- 12 Con la creación del Museo d'Orsay, en 1986, se trasladaron allí muchas obras que pertenecían a otros museos, constituyéndose su colección a base de obras de arte producidas entre 1848 y 1914. Del Museo del Louvre pasaron al Museo d'Orsay las obras de artistas nacidos a partir de 1820.

## Fernand Léger

Diário de São Paulo,  
jueves, 2 de abril de 1936

LOS LIENZOS DE FERNAND LÉGER se presentaron al público por primera vez en Brasil en 1924<sup>1</sup>. Fué cuando Blaise Cendrars dio una conferencia sobre la modernidad

1 Existe una contradicción en lo que se refiere a la cantidad de lienzos de Léger expuestos. Aunque Tarsila dice que fueron dos, Alexandre Eulálio menciona tres cuadros, reproduciendo y nombrando solo *Naturaleza muerta*, perteneciente, en esa época, a Doña Olívia Guedes Penteado, y *Composición*, de Paulo Prado. Como Tarsila afirma que los lienzos formaban parte de las colecciones particulares de los dos mecenas citados y de su propia colección, no nos sorprendería que también hubiese servido como ejemplo de arte moderno un lienzo que le perteneció, *La tasse de thé*, también adquirida en París en 1923, como los cuadros de Doña Olívia y Paulo Prado. Cf. Alexandre Eulálio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, 1978.

artístico-literaria de París en el Salón del Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo. Cendrars contó historias de poetas y pintores. Terminó explicando algunos cuadros de la pintura de vanguardia que estaban expuestos en el escenario, para mejor elucidación de su palabra, demasiado nueva para un público poco informado sobre la renovación artística recientemente transplantada aquí. Los lienzos pertenecían a los pocos coleccionistas de arte moderno de esa época: Doña Olívia Penteado, Paulo Prado y yo. En un conjunto alucinante, allí estaban las obras de Léger, Gleizes, Lothe<sup>2</sup>, Vuillard y otros<sup>3</sup>.

Cendrars, al comentar uno de los cuadros de Léger, un bodegón, destaca la agresividad de la composición, inspirada en catálogos de máquinas, y después dice: "Esta pintura tiene la gran ventaja de poder ser contemplada desde cualquier lado". Y pone el cuadro patas arriba. El salón entero suelta una carcajada. Pero Cendrars, a quien le encantan los chistes, no estaba bromeando aquella vez. Ese cuadro de Léger era un bodegón, en el que los objetos representados estaban allí sólo como pretexto pictórico. El artista dio a la belleza de la composición perfectamente equilibrada más importancia que al tema: los volúmenes se compensaban entre sí por el color o por el dibujo. El cuadro podía ser visto boca abajo, con tal de que fuese considerado en sí —colores, líneas y volúmenes sincronizados, sin ninguna anécdota, sin preconcebir el tema—. Ese cuadro era de una buena época de Léger, 1921, una época intensa, de realizaciones osadas.

Dos años después, el tan discutido artista abría una academia en París, en la Rue Nôtre-Dame des Champs, y yo me sentí feliz entre sus alumnos. El salón de trabajo era grande y el modelo desnudo posaba en la evidencia de un estrado alto junto a la calefacción —el aspecto tradicional de todas las academias—. Todos nosotros, allí, éramos légerianos. Admirábamos al maestro: teníamos forzosamente que rendirnos a su influjo. De aquel grupo de trabajadores, los verdaderos artistas acabarían por encontrar un día su personalidad; los otros, que siguieran copiando.

El taller particular de Léger estaba cerca de la academia, en el tercer piso de un caserón viejo. Bastaba subir las escaleras y llamar a la puerta del maestro. Un salón inmenso, un mundo de lienzos esparcidos. Por las mesas, catálogos de máquinas de todo tipo. Léger ya se encontraba en una época

2 André Lhote es el tema de la crónica "La escuela de Lhote", del 8 de abril de 1936 (cf. pp. 205-207 de este volumen).

3 No hay registro de la presencia de obra del pintor nabi Edouard Vuillard, cuyo nombre no encaja con los demás citados por no haber formado parte del grupo cubista, tema central de la conferencia de Blaise Cendrars "Tendencias generales de la estética contemporánea", pronunciada el 12 de julio de 1924. Cf. Alexandre Eulálio, op. cit., pp. 134-136.



de seguridad, no dudaba sobre el camino a recorrer. Mientras, intentaba siempre mejorar la expresión. Un día, cogió la fotografía de un desnudo clásico de mujer y, colocándola junto a los engranajes de un catálogo de máquinas, dijo: “quedaré satisfecho cuando consiga la verdadera fusión de estas dos cosas”. En esa época, las figuras de Léger estaban puramente mecanizadas, pintadas en gris claro sobre un fondo contrastado principalmente en blanco, negro y rojo, predominando en el dibujo las líneas horizontales y verticales, con técnica esmerada, remate de paciencia japonesa, efectos de transparencia y pastosidad.

Léger, en los inicios del cubismo (1906-1907), con el temperamento osado y fuerte que heredó de Bretaña, su tierra, abrazó el nuevo credo sin dudar. Comprende, sin embargo, que el cubismo equivale a la liberación, y apenas pasa por él, deja que su personalidad se desborde y se coloca, entre los modernistas, en un lugar al margen. Sigue una línea perfectamente lógica. Su evolución se va produciendo firme, lentamente. Abominando del Renacimiento, renunciando al pasado y a la tradición, exterioriza públicamente su pensamiento: en una conferencia de 1923 escandaliza al auditorio (que, mentalmente, lo lincha) cuando declara que prefiere una buena batería de cocina a la sonrisa de la Gioconda. Profesión de fe muy sincera. Su nuevo concepto de belleza era ya una religión.

Pero un día, en una reunión de artistas, iba yo con un vestido de Poiret<sup>4</sup>, el genial creador de modas femeninas que evocaban ya a la Grecia antigua, ya a claustros silenciosos, ya a tribus salvajes de Oceanía. El vestido era todo negro, delante un finísimo encaje chino sobre un fondo jade con mangas blancas, largas y ceñidas, cubiertas de pequeños encajes fruncidos superpuestos. Léger, que tiene parentesco artístico con Paul Poiret, no se cansaba de admirar la creación del célebre modisto y dijo a Cendrars, cercano a él: “a veces me dan ganas de hacer un retrato muy parecido, como los antiguos, y dibujar esos pequeños encajes uno a uno, con toda la gracia de ese fruncido minucioso”. Fue un momento de flaqueza, un pecado de pensamiento. Léger nunca pintó ese retrato. Al contrario, se lanzó impetuoso a obras arriesgadas, creando escenarios y trajes para Ballets Suédois<sup>5</sup>, or-

4 Paul Poiret (1879-1944) está considerado como uno de los grandes modistos revolucionarios de su tiempo. Fue uno de los primeros en abandonar el uso del corsé en sus creaciones y en adoptar cortes sencillos que hacían más ligera la ropa, causando con ello escándalo. Amigo de artistas —poseía incluso uno de los famosos “pájaros”, de Brancusi, según atestigua Tarsila en su crónica sobre el escultor, publicada el 6 de mayo de 1936—, Poiret también frecuentaba los círculos de la alta intelectualidad parisina, y organizaba en su casa grandes y exquisitas fiestas.

5 El artista trabajó con el equipo de los Ballets Suédois en la creación de *Skating rink*, de 1922, y *La création du monde*, de 1923.

ganizados por el generoso Rolf de Maré<sup>6</sup>, el millonario de Estocolmo, que tuvo el buen gusto de distraerse con arte.

Léger, tras el éxito rotundo de *Skating rink*, culmina con *La creación del mundo*<sup>7</sup>, texto de Blaise Cendrars y música de Darius Milhaud<sup>8</sup>. Sus escenarios conquistaron al público con un grito unísono de admiración.

Léger sigue firme en su orientación; no ha sentido todavía, como muchos artistas, el cansancio por la deformación y por la pintura subjetiva. En octubre del año pasado hizo en París una gran exposición y dió una serie de conferencias explicativas sobre su arte, que, desde hace ya algunos años, presenta ciertas tendencias surrealistas. Léger está actualmente en Norteamérica, en pleno éxito artístico y económico. Es el gran artista inconfundible, es siempre el Léger que o se admira o se detesta.

6 Rolf de Maré fue el mecenas creador de la compañía de los Ballets Suédois, que entre 1920 y 1925 conmocionó París con sus espectáculos innovadores, cuya elaboración congregaba a diversos artistas de vanguardia.

7 Ese ballet constituyó un importante modelo vanguardista para Tarsila. Fue presentado en el Théâtre des Champs-Élysées, en París, el 25 de octubre de 1923, y puso en escena una lectura de la creación del mundo partiendo de mitologías africanas. Inspiró a Oswald de Andrade y a Blaise Cendrars para concebir un ballet brasileño que contaría con libreto de Oswald, música de Villa-Lobos y vestuario y escenario de Tarsila. El proyecto nunca se hizo realidad.

8 Compositor francés, Darius Milhaud tuvo contacto con la música brasileña en Río de Janeiro, donde trabajó entre 1917 y 1918 como secretario de Paul Claudel, por aquel entonces ministro plenipotenciario del gobierno francés. En 1922, Milhaud visitó Nueva York, conociendo el jazz, fuente de inspiración para la composición musical de *La création du monde*.

## La escuela de Lhote

Diário de São Paulo,  
miércoles, 8 de abril de 1936

ANDRÉ LHOTE, ARTISTA PARISINO nacido en Burdeos, es una inteligencia viva que supo sacar partido al revolucionario estallido cubista de ideas nuevas amoldándolo al pasado. Creó una escuela de conciliación, muy suya. Acerca de su arte se ha discutido mucho. Los partidarios de la expresión cubista, sinceros unos, poro esnobismo otros, ven en su pintura, simplemente, lo arcaico modernizado, y como ya no admiten el realismo artístico, enseguida lo incluyen entre los pintores mediocres.

Sin embargo, Lhote es un artista concienzudo, que aportó a la modernidad una contribución interesante por sus composiciones sólidas, vigorosas, agradables, aunque sin

genialidad, y por las enseñanzas del arte del dibujo que ha irradiado por el mundo, a través de sus alumnos. Su pintura, partiendo de la misma base, se orienta hacia dos géneros muy diferentes; uno que se puede llamar cubista: decorativo, con figuras u objetos fragmentados por colores que se entremezclan recíprocamente en el dibujo, obedeciendo a un plan geométrico preestablecido; el otro, realista, de apariencia moderna: curvas y rectas alternas, volúmenes acentuados, efectos de luz, ritmo.

Mucha gente ignora que el ritmo en las artes plásticas es la repetición de líneas en la misma dirección: del ritmo viene la solidez, el rigor. Cuando lo marcan líneas verticales y horizontales da impresión de serenidad. Las verticales esbeltas corresponden a la espiritualidad: las primitivas catedrales góticas expresan bien el sentimiento religioso que se proyecta hacia el cielo. Las líneas inclinadas sugieren movimiento, y cuanto más variadas son sus direcciones, mayor es el dinamismo<sup>1</sup>.

El dibujo de Lhote, admirable por su solidez, está inspirado en Miguel Ángel: nada de líneas indecisas. Las curvas y rectas se suceden, bien definidas, para ser después conectadas entre sí, en una transición imperceptible.

Lhote, en 1923, tenía una academia de pintura casi tradicional en París, donde decía constantemente a los alumnos que observasen las fotografías de las obras del gran artista del *Moisés*, que se encontraban diseminadas por las paredes, y explicaba de dónde procedía el vigor de aquellos trazos. Al mismo tiempo, en sus propios cuadros no se percibía la influencia de Miguel Ángel, trasladada inteligentemente por él a un plano de modernidad. Los temas de sus obras están pintados para quedar apresados en el fondo del cuadro, formando con él un todo, ya sea mediante una parte iluminada que contrasta con la oscuridad, ya sea precisamente por lo contrario; y para fijar ese motivo al fondo, constituyendo con él una unidad, realiza una transición de luz sobre luz o de sombra sobre sombra. A nosotros, sus alumnos, nos animaba a entusiasrnos recíprocamente por el trabajo conjunto. El profesor pasaba entre nosotros y a cada uno le decía una palabra de ánimo o tomaba el pincel y le enseñaba cómo resolver la timidez de principiante. Eramos allí una familia grande y amable.

Un día, al entrar en la academia, nos dimos cuenta de que Lhote no estaba. En esto apareció una simpática criatura, antigua alumna suya, explicando que él se encontraba enfermo. Ella lo sustituiría durante algunos días. Era Marie

1 Tarsila aborda ese tema nuevamente en la crónica "Danza", del 4 de agosto de 1936.

Blanchard, pintora muy conocida en Europa, cuyos cuadros figuran en colecciones importantes y han sido reproducidos en innumerables revistas de arte<sup>2</sup>. Se percibe en ellos una vaga influencia de Lhote en relación al ritmo, pero Marie Blanchard destaca por la ingenuidad poética, por la dulzura del color. Aquel día, el modelo era un viejo barbudo, de cuerpo esquelético, bueno para ser estudiado. Por mi parte, haría sólo la cabeza. Yo, todavía nueva en la academia, esbocé el lienzo con furia impresionista, pinceladas largas, colores vibrantes, virtuosismo *pour épater*<sup>3</sup>. Marie Blanchard se detuvo con cada alumno e hizo la crítica. Llegó mi turno y yo (contenta con el esbozo de trazos certeros y colores bonitos) esperaba un elogio. Qué va... Marie Blanchard vio el lienzo y dijo: "Usted sabe demasiado... ¿Por qué ese exhibirse? ¿Por qué tanta acrobacia? Sea más humilde, intente sentir bien su modelo y pinte con la inocencia de una niña". Fue entonces cuando me di cuenta de qué difícil es des- aprender y lo que nos cuesta no ser algún otro.

Lhote apareció en la academia quince días después. La influencia de su sustituta había sido benéfica y trabajábamos con alegría. Una vez le pregunté cuál de sus tendencias tendría un futuro más cierto. Me respondió que, seguramente, la cubista. Sin embargo, en una crítica que hizo, en diciembre de 1929, sobre el avanzadísimo salón de los *Surindependents*, sorprendimos *in fraganti* al temperamento de Lhote: señalaba algunos lienzos de tonos raros, armonías sutiles, pero que hacían ostentación de un enorme desprecio por la organización del cuadro y por el objeto –hombre, fruta o paisaje–, llegando incluso a decir que le parecía que las zanahorias y los repollos de Chardin<sup>4</sup> brillaban con una intensa vida secreta y se aureolaban de alusiones poéticas. Era el poder místico de las cosas bien hechas. Y Lhote acabó por decir que tenía ganas de volver al Théâtre Pigalle a rendir homenaje a la honestidad del oficio. Él quería pintores que supiesen pintar. Su verdadera tendencia es la realista, y su temperamento atado a la belleza terrena no da para ficciones, arte de hipótesis o alucinaciones.

Lhote es el pintor de los retratos bonitos, profundamen-

2 Maria Blanchard (1881-1932) expuso en Bélgica del 14 al 25 de abril de 1923, en la Galerie du Centaure. Según el texto de André Lhote publicado en el catálogo de la exposición, se trató de su primera muestra individual, lo que nos hace relativizar el reconocimiento del que –según Tarsila– gozaba la artista. Presentando a su alumna, Lhote alude al lienzo C, expuesto en el XXII Salon des Indépendants, en París (Cf. *André Lhote* [cat. expo., Fundación Mapfre, Madrid]. Madrid: Fundación Mapfre; Burdeos: Musée de Beaux-Arts de Bordeaux, 2007, pp. 123-25. Tarsila habla también de Maria Blanchard en su "Confesión general", texto que se incluye en este catálogo, pp. 46-47.

3 Para asombrar, sorprender.

4 El pintor francés Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) se hizo célebre por sus bodegones, magistralmente ejecutados, sobre todo en la armonía de los colores y en el trabajo del claroscuro.

te humanos, del arte de lo concreto, materialmente rico en colores y pastosidad, arte sensual para deleitar la vista y el tacto.

## Rousseau, el otro

*Diário de São Paulo,*  
martes, 21 de abril de 1936

YA PUBLICADO mi artículo sobre Picasso, fueron varias las personas que me interpellaron sobre la referencia hecha en él acerca del pintor Rousseau. Hubo incluso quien lo confundió con Jean-Jacques Rousseau...

Cuando se habla de un cuadro de Rousseau, se trata de Henri Rousseau *le Douanier*, y quien sabe francés sabe que *douanier* quiere decir guardia de aduana. Ese apellido le vino del hecho de haber sido empleado público en un *octroi*<sup>1</sup> a las puertas de París, donde hasta hace pocos años se cobraban impuestos de entrada para diversas mercaderías. Hoy, París ha comprendido que es un atraso eso de hacer parar a un taxi junto a sus verjas, examinar lo que lleva y exigir al chófer un papelito que marque cuántos litros de gasolina tenía el tanque del automóvil, para después compararlos con los litros marcados a la salida y efectuar el debido cotejo de entrada y salida...

Pues bien, Rousseau es un pintor difícil de clasificar: por su naturaleza imaginativa, por la ingenuidad conmovedora de sus obras, se sitúa muy lejos de las condiciones de un artista intelectual. Su vida fue rica en sueños, en un constante deslumbramiento por todo lo que le rodeaba. Un simple objeto le atraía, ganaba color y volumen en su mundo interior, se transformaba por medio de la elaboración poética y se transmutaba para el lienzo en la deliciosa simplicidad del hombre del pueblo.

Rousseau vivió pobremente como músico de un batallón francés en la campaña de México<sup>2</sup>. A ello se debe la profunda impresión que le dejó la América tropical, que se nota en muchos de sus cuadros. Fue sargento en la guerra de 1870 y más tarde funcionario público. Esa es la síntesis de su vida.

1 Tasa exigida por la entrada de ciertas mercancías en las municipalidades francesas y, por extensión, el propio local donde se hacía el cobro.

2 El pintor estuvo en el ejército durante siete años e inventó la leyenda de que había participado en la campaña de México. Rousseau frecuentaba el Jardin de Plantes de París, fuente de sus modelos vegetales.

Para aumentar sus escasos recursos iba a los cafés de la *Rive Gauche* y tocaba el violín y canciones sentimentales creadas por él. Era allí donde Rémy de Gourmont<sup>3</sup> iba a oírle. Pero quien primero descubrió a Rousseau fue Alfred Jarry<sup>4</sup>, que se convirtió en su gran amigo. Después vinieron Guillaume Apollinaire, Picasso, Robert Delaunay<sup>5</sup> y otros. En casa, el *Douanier* reunía a amigos, poetas, artistas y chicas del barrio y se sentía feliz exhibiendo su pequeño talento de compositor, siempre amable, atento, con una acogida afable y, a cambio del ahorro logrado a base de no almorzar ni cenar, tenía la satisfacción de ofrecer a los invitados algunos bizcochos entre vino y licores.

Rousseau vivió sus últimos años de la escasa pensión de su jubilación, aumentada por los beneficios que le proporcionaban unas providenciales lecciones de violín y clarinete, pronto sustituidas por la pintura –su pasión–, que lo endeudaba cada vez más; la verdad es que el arte no le rendía nada, y por ello no era raro que se dirigiera a los amigos para pedirles cantidades insignificantes con las que pagar un marco o un tubo de pintura. Sólo muy al final de su vida se interesaron los negociantes y los coleccionistas ricos por sus trabajos, pagando más o menos bien.

La vida de Henri Rousseau estuvo siempre iluminada por el amor. Dedicó a Yawdigha –la profesora polaca que amó a sus sesenta y cuatro años con la ternura sensual de un adolescente– el resto de sus días, sin obtener de ella ninguna recompensa sentimental, a pesar de las cartas apasionadas en las que el pintor le prometía felicidades extrañas, a pesar de los versos melosos y de las deudas contraídas para comprarle regalos, de mil francos algunos, que incluso lo privaban de comer. Pensando en Yawdigha pintó el célebre cuadro *El sueño*: una vez, en casa de unos amigos, ve un sofá rojo y enseguida imagina en él el cuerpo de la amada, pero, no satisfecho con eso, lo transporta muy lejos, a las selvas calientes de México, evocando la juventud, entre plantas exóticas de grueso follaje, árboles, frutas, pájaros y cabezas de leones sumisos. Rousseau, en su último año de vida, 1910, puso en ese lienzo toda la pureza de su alma poética e ingenua. André Dupont, crítico de arte, ante el cuadro no

3 Uno de los escritores franceses más admirados de su época por su escritura refinada y su libertad de pensamiento, Rémy de Gourmont (1858-1915) fue considerado un maestro por muchos artistas, entre ellos Blaise Cendrars, amigo de Tarsila.

4 Poeta simbolista y escritor, Jarry (1873-1907) se hizo célebre como dramaturgo, autor de *Ubu Roi* (1896), obra que inspiró a varios dramaturgos del llamado teatro del absurdo, como Ionesco y Samuel Beckett. También fue amigo de Rémy de Gourmont.

5 Pintor de vanguardia y amigo de Tarsila, a quien ella dedica las crónicas "Delaunay y la torre Eiffel", publicada el 26 de mayo de 1936, y "Delaunay", del 9 de julio de 1941 (cf. pp. 211-212 de este volumen).



sabe explicar la intempestiva presencia de un sofá en plena selva tropical. Rousseau, que es dócil con los maestros que admira, entre ellos Bouguereau, Gustave Cortois<sup>6</sup>, así como cualquier profesor de la escuela de Bellas-Artes, se rebela, sin embargo, contra el señor Dupont y le envía la siguiente carta:

“Estimado señor, respondo inmediatamente a su amable carta para explicar la razón por la que se encuentra ahí dicho sofá. Esa mujer dormida en ese sofá sueña que es transportada a esa selva, escuchando los sonidos del instrumento del seductor. Tal es la razón por la que el sofá está en el cuadro. Le agradezco su buena apreciación, y si yo he conservado mi ingenuidad se debe a que el Sr. Gerôme, que era profesor en la Escuela de Bellas Artes, así como el Sr. Clément<sup>7</sup>, director de las Bellas Artes de la escuela de Lyon, siempre me dijeron que la conservase. Y ya me dijeron que no soy de nuestro siglo. No podré cambiar ahora la manera que he adquirido a costa de un trabajo tenaz, usted ya podrá imaginárselo [...]”.

El arte de Rousseau no tiene ningún punto de contacto con los maestros de la pintura moderna, cuyas obras son fruto de una larga experiencia renovada día tras día<sup>8</sup>. El *Douanier* es instinto y poesía, sin ninguna intervención de tipo intelectual. Él se complace en hacer reportajes pictóricos. Se precipita con curiosidad infantil hacia cualquier punto de la ciudad donde hay un acontecimiento extraordinario. Un día es un incendio: Rousseau contempla las llamas y cuenta con colores lo que acaba de ver. Así elaboró un lienzo expuesto en 1893 con un título interminable: *Vista de la Isla de Saint-Louis durante la noche del incendio de la terminal de autobuses en el Quai de l'Estrapade...*

Delaunay, pintor de la famosa Torre Eiffel, me contó que le preguntó a Rousseau por qué pintaba en sus cuadros personajes tan grandes en último plano, contra todas las reglas de la perspectiva, y él respondió: “si los pinto muy pequeños nadie los verá”.

Eso muestra bien cómo la perspectiva sentimental sustituye a la científica en ese artista que sigue siendo discutido

6 Adolphe William Bouguereau y Gustave Cortois, pintores franceses académicos del siglo XIX.

7 R. A. Clément, pintor académico y vecino de Rousseau.

8 Reflejando una idea bastante común en la época en la que conoció al pintor, Tarsila opone la pintura de Rousseau a las osadas posturas de las demás vanguardias artísticas. Si, por un lado, el pintor despreciaba las técnicas académicas, por otro tampoco se enmarcaba en ninguna gran escuela de vanguardia, lo que dificultaba el reconocimiento de sus cualidades técnicas. La imposibilidad de clasificar a Rousseau en una de las tendencias al uso en la época le garantiza el estatus de pintor independiente, confirmando la conclusión a la que llega la autora al final de la crónica. Esa misma comprensión del arte de Henri Rousseau está presente también en la crónica “Clasicismo”, del 21 de mayo de 1937.

en nuestros días. Sus bocetos de apariencia impresionista son de maestro. El acabamiento es minucioso y está acariciado por una perfecta ingenuidad que nos deja sin saber si es intencionado o natural. Sus cuadros están diseminados: el Museo de Arte Moderno Occidental, de Moscú, posee algunos Rousseaus; la *Charmeuse de serpents* está en el Museo del Louvre<sup>9</sup>, importantes coleccionistas guardan cariñosamente sus trabajos, que hoy se venden a precios fabulosos.

El arte de Rousseau tiene un fuerte poder de fascinación, sin revelar de la vida lo que ésta tiene de poderoso, pero sí lo que tiene de agradable. Él nunca llegó a codearse con los grandes artistas de nuestros días: se le reservó un lugar especial para que se quedara solo, rodeado y seducido por la belleza terrenal que se transforma en gente, en flores, frutos, en bichos raros, casas, árboles y cielos distantes.

9 Actualmente, ese lienzo se halla en el Musée d'Orsay, en París.

## Cubismo místico

*Diário de São Paulo,*  
martes, 28 de abril de 1936

CUANDO SURGIÓ EN PARÍS el movimiento cubista, en 1906-1907, Albert Gleizes fue uno de los primeros en incorporarse a la nueva corriente de renovación artística. Inteligente y sensible, profundamente serio en el análisis de las cosas, sintió que en la renovación estética se abría un camino que estaba en consonancia con su temperamento de espiritualista. Se convirtió, después de unos años, en el gran sacerdote del cubismo integral, el pintor de los cuadros sin asunto: un cuadro es sencillamente un cuadro (líneas, colores, planos entrelazados formando un organismo), como una silla es una silla.

Esa pintura desespera a mucha gente, a quienes Picasso dirige esta observación: “todos quieren comprender la pintura. ¿Por qué no se intenta comprender el canto de los pájaros? ¿Por qué se admira una noche, por qué se disfruta de una flor, de todas las cosas que rodean al hombre, sin intentar comprenderlas?”

El arte hermético de Gleizes apareció más o menos en 1920. Antes, realizaba sus lienzos sobre temas deformados por la fragmentación e intersección de planos característicos del arte cubista, sin rechazar del todo las formas naturales, que aparecían como reminiscencias. En esa época, pensaba

que no se podría, de un solo golpe, conducir el arte a una efusión pura. Estaba, por lo tanto, de acuerdo con la clásica fórmula “el arte es la naturaleza vista a través de un temperamento”, una fórmula que más tarde analizó, le pareció completamente contraria a su espíritu y repudió, sustituyéndola por su antagónica “arte es el temperamento que se manifiesta a través de las leyes de la naturaleza”. La creación artística, dice, está condicionada por el mecanismo de la creación entera y va del interior del ser hacia el exterior.

Esta aserción resbala hacia el terreno peligroso de la filosofía. La naturaleza es siempre acreedora de la obra de arte, la cual, por extravagante y original que sea, le sigue debiendo sus líneas, formas y colores.

Gleizes fundó una escuela basada en concepciones espiritualistas para sus teorías plásticas: “el espíritu del individuo es una parcela del espíritu total y el individuo-espíritu puede dar una forma a la materia”. Son puntos de vista complicados, que nunca podrán ser sentidos ni comprendidos por un materialista. Formé parte de su grupo de alumnos y noté que trabajábamos humildemente, obedeciendo a las leyes del movimiento, para las que él encontró una fórmula plástica como base para la organización de un cuadro. Todos nuestros estudios y bocetos, por muy variados que fueran, eran parecidos entre sí.

Gleizes parte del principio de que un cuadro, por ser un organismo, debe ser completo e independiente: ninguna línea deberá prolongarse por la imaginación y salir fuera de él como en los llamados cuadros-ventana, donde vemos un objeto cortado, la línea horizontal del mar o de una llanura interceptada por el marco, permitiendo que el pensamiento pueda prolongarlas indefinidamente fuera del lienzo, en una dispersión que reduce el interés de la obra de arte. Las líneas de los diversos planos de colores variados, que él coordinó bajo una perspectiva dentro del mismo lienzo, en un perfecto entrelazamiento entre sí, dan la idea de movimiento, que es la base de toda la naturaleza, y ese movimiento es creado por la mirada que va instintivamente siguiendo los contornos y dando vueltas dentro del mismo cuadro.

Esa pintura que viene del interior del ser hacia el exterior, sin anécdota, sin tema sugerido por las cosas que rodean al hombre, es a lo que llaman cubismo integral. Algo que debe tomarse en sentido riguroso, ya que todos esos planos, colores y líneas geométricas vienen del exterior y a él vuelven, transformados y elaborados por el espíritu.

Gleizes no explicó claramente su definición de arte, o, más exactamente, no se contentó con ella, aunque la considerase definitiva. Sin embargo, más tarde comprendió

que el carácter definitivo de esa definición hubiera sido una cristalización y hubiera estado, por tanto, en contradicción con su propia teoría del movimiento. Escribió, sobre el cubismo y sobre la historia del arte, libros pesadísimos, oscuros, trascendentales<sup>1</sup>, más propios de un espíritu germánico, lo que quizá justifique que se sospeche de su origen nórdico.

Cuando lo ví por última vez, hace cuatro años, en su apartamento del Boulevard Lannes en París, noté en su arte un regreso al antropomorfismo. Su taller ya no presentaba un contraste marcado con el resto de la casa, cuyo ambiente había sido creado con cosas muy bellas por su compañera, por cierto, legítima, Juliette Roche, autora de libros inteligentes y originales. Esa escritora, algo dadaísta, con su espíritu rebelde, a pesar de haber sido alumna de Gleizes, nunca se sometió a las leyes estéticas de su marido. Sus trabajos, incluso los decorativos, son muy personales, muy Juliette Roche.

Fue en esa ocasión cuando pude ver telas admirables de tema religioso, cuyas figuras en actitudes serenas sugieren únicamente la idea de humanidad, con colores que se perciben en el lento movimiento que crea la mirada que las contempla. Gleizes, como hace diez años, era aún el místico de cabellos negros y ojos profundos.

<sup>1</sup> Tarsila se refiere a *Du cubisme et des moyens du comprendre*. París: Editions La Cible, 1920 (de la que Mário de Andrade tenía un ejemplar), primera obra teórica sobre esa escuela; a *Tradition et cubisme –vers une conscience plastique. Articles et conférences, 1912-1924*. París: La Cible, 1927; y a *La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du cubisme*. París: Imprimerie Crouizet et Depost, 1924.

## Brancusi

*Diário de São Paulo,*  
miércoles, 6 de mayo de 1936

EN UN AMPLIO TALLER DE escultura en el Impasse Ronsin, en París –hace ya 12 años– vi bronce, maderas, mármoles transformados en torsos, cabezas, peces, columnas, cariátides, pájaros cantando. Todo tan diferente de esos ambientes de escultores, o, mejor, de estatuarios, que inmediatamente hacen pensar en cementerios con retratos de cabellos dolientes esparcidos al viento, cuando no con una sonrisa y actitudes de gracia convencional.

En Impasse Ronsin todo era nuevo. El artista que allí vivía y trabajaba era Constantin Brancusi, estatura mediana, barbas grisáceas, cabello con rizos, ojos brillantes entre

tiernos y enérgicos, en un conjunto de simpatía y bondad. Su figura apareció con un delantal de trabajador, en medio del mundo que allí había construido, entre aquellas cuatro paredes, como un apóstol buscando la pureza absoluta de la forma, en la deliciosa tortura de proyectarse hacia lo inalcanzable. Ya fuera de su país, Rumanía, el retratista consagrado de la aristocracia y de la gente elegante, endiosado por la crítica, con perspectivas de fortuna, lo abandonó todo valientemente, siguió más allá de la pequeña gloria aparente y se concentró en la gloria de encontrarse a sí mismo.

Se instaló en París, en el torbellino de las cosas nuevas, y no se dejó llevar por las corrientes que sentaban cátedra, aun sintiendo, como los demás, el cansancio ante el arte que se iba repitiendo desde hacía ya siglos. Buscó una expresión propia, sin ver lo que ocurría fuera, llevando su vida hacia la verdad, a su verdad.

Brancusi, en 1908, presentó un trabajo notable, *El beso*, donde, en un solo bloque cuadrangular de granito, se pueden ver dos figuras cuyas cabezas se funden, perfectamente unidas por un abrazo de brazos en bajorrelieve, que acompañan la forma cuadrangular del bloque<sup>1</sup>. Esa obra, tan distante de *El beso* de Rodin, presenta una pureza primitiva que nada tiene que ver con el naturalismo. Pero el artista prosigue su camino en la liberación de las taras de la humanidad y de la vida real. Su bronce *Cabeza de niño*, de 1910, en franca orientación hacia la síntesis, tiene todavía rasgos naturalistas, pero ya se presenta de una forma nueva: cortada por el cuello para dejarse suelta sobre el soporte. Con el tiempo fue eliminando los detalles para conservar la esencia y, caminando desde lo complejo hacia lo extremadamente simple, llegó a la forma de un huevo, con la indicación de ojos y nariz apenas insinuados, recordándonos la cabeza de un feto.

La evolución de Brancusi, hecha en dirección contraria, es, en realidad, una involución, sin sentido peyorativo, una búsqueda de los caracteres primarios. Afirma que la simplicidad no es un fin en el arte, pero que se llega a ella fatalmente siempre que se busca el sentido real de las cosas, ese sentido que no está en la apariencia sino más allá de ella, en aquello que solo una gran sensibilidad podrá alcanzar. Y en eso es sincero, verdadero, sin señales de esnobismo. Así es como, para él “ser inteligente es algo, pero ser honesto es mucho más”.

En su tenacidad por conseguir la pureza primitiva, es-

1 Tarsila y Oswald de Andrade recibieron de Brancusi un catálogo de su exposición en Nueva York (1916) con un dibujo del artista que representa *El beso*, dedicado en homenaje a los recién casados.

culpió el retrato de la princesa Popesco ante el modelo, después fue sintetizándola y llegó al límite de la expresión. Lo envió a uno de los varios salones de París, creo que el de los Indépendants, y, después de colocado el busto, una comisión de gente entendida en arte exigió que el trabajo fuese retirado por el bien de la moral, alegando que por su forma extremadamente sintética suscitaba ideas obscenas<sup>2</sup>. He escuchado a Brancusi referirse indignado a ese hecho. Pero él es en realidad víctima de esos malentendidos. Ha estado trabajando desde hace años en una serie de estudios para realizar *El pájaro*. Paul Poiret posee uno de ellos, de los más antiguos, que presenta ya, bastante simplificados, el cuerpo y los pies. El cuerpo, en los trabajos subsiguientes, ha ido alargándose en forma de un vaso ligeramente abombado y los pies se funden con la base alta de ese vaso. El artista lleva años puliendo el bronce o el mármol, en un trabajo perseverante para transformarlos en un brillo de sol. La materia debe ser cuidada, debe ser tan bella que nos haga querer tocarla y acariciarla. *El pájaro*, en su última etapa, llegó a ser alma de pájaro y fue a parar hace pocos años a los Estados Unidos, a un importante coleccionista. Las autoridades de la aduana tuvieron problemas para clasificar la obra de arte de cara a los derechos de entrada y, por no entender de qué se trataba, pidieron explicaciones al propietario... Al saber que era un pájaro, protestaron y decidieron que el pago se realizase en función del peso del material. El coleccionista, a su vez, se indignó e insistió en pagar los derechos correspondientes a una obra de arte, aunque eso le costaría mucho más. Hubo un proceso que duró tres meses y las autoridades aduaneras, insistiendo en su opinión de que un pájaro de mármol debe parecerse a un pájaro vivo, con cabeza, alas y pies, preguntaron ingenuamente al coleccionista: si usted fuera a cazar y viese este pájaro, ¿sería usted capaz de dispararle?<sup>3</sup>. Se formaron comisiones de artistas a favor y en contra de Brancusi. Los periódicos discutieron el tema, estallaron disputas entre modernos y antiguos. Pero el artista creador venció, y sigue trabajando en París en camino hacia la perfección inalcanzable.

Para Brancusi el material tosco es el que determina y

2 Se trata de *La princesse X*, obra de 1915-1916. El mármol original, titulado *Princesse Marie Bonaparte*, había sido, sin embargo, expuesto en Nueva York tres años antes sin causar conflicto. Para más detalles, ver Marielle Tabart, *Brancusi, l'inventeur de la sculpture moderne*. París: Gallimard, 1995, pp. 52-53.

3 Tarsila quiso decir: “Si usted fuese a cazar y viese ese pájaro, ¿sería capaz de dispararle?” La frase tiene su origen en la cuestión que fue planteada a Brancusi por el proceso, y que fue noticia destacada en varios periódicos en Estados Unidos en esa época: “If it's a bird, shoot it”. Para más detalles, ver Marielle Tabart, op. cit., pp. 74-75.



sugiere cómo debe ser tratado y para qué deberá ser aprovechado. Su taller está siempre lleno de trozos de madera por el suelo, de bloques de granito y mármoles no trabajados, y él esculpe en talla directa, aprovechando la bifurcación de un tronco de árbol para hacer un cuerpo de niño.

Este hombre genial, que se entrega completamente a la alegría de la creación artística, también halla tiempo para reunir a sus amigos íntimos y ofrecerles sabrosas cenas preparadas por él mismo, sirviendo a menudo sus creaciones culinarias acompañadas con vinos que sólo la Francia exquisita sabe cultivar. Mientras demuestra sus cualidades de *gourmet*, divierte a sus invitados contando anécdotas graciosas de su vida. En una de esas reuniones le pregunté qué pensaba él de Miguel Ángel. “No puedo verlo –dijo–, tanto músculo, tanto filete...” Toda su concepción espiritualista se resumió en esa sarcástica respuesta.

Constantin Brancusi es el punto de partida de la escultura moderna. De su taller han salido pocos discípulos y muchos imitadores.

## Delaunay y la Torre Eiffel

*Diário de São Paulo,*  
martes, 26 de mayo de 1936

ENTRE LOS CUADROS DE mi colección de pintores modernos, la *Torre Eiffel*<sup>1</sup>, de Robert Delaunay<sup>2</sup>, es el más discutido, el que más aviva la curiosidad, el que provoca entre los legos discusiones a cara de perro, el que proporciona temas para gente de verbo perezoso y el que se impone por sus grandes dimensiones, por la ejecución dentro de los moldes cubistas, por la agresividad de la composición, suplantando incluso a los pequeños lienzos de Picasso, fantásticos en su creación y suaves en su colorido.

Se amontonan preguntas y suposiciones: “¿Será que el artista realmente ha visto la torre Eiffel así?... Eso debe ser un terremoto... Todo se está desmoronando... ¿Habrá pintado desde la base?”

Nada de eso. Delaunay se integró en el movimiento cubista y sintió, como sus colegas, la fiebre del dinamismo, el delirio del dibujo jeroglífico creado por la reciente estética,

el ansia de materializar un nuevo estado de espíritu en ebullición. La torre Eiffel es un símbolo; es para París lo que el Pan de Azúcar es para Río de Janeiro o el Puente de los Suspiros para Venecia. Cada ciudad se sintetiza en un monumento, en una obra de arte o en una particularidad de la naturaleza.

París es un imán, atrae a artistas del mundo entero, personifica el arte con todas sus tendencias, modas y nerviosismos y, querámoslo o no, París acepta, rechaza, selecciona, impone, dicta leyes. Su poder de atracción es fuerte. Muchos artistas que viven allí prefieren la miseria a la opulencia en otra ciudad. Son los idealistas que, por encima de cualquier otra cosa, reclaman consuelo espiritual.

Delaunay quiso inmortalizar su época en el auge de su inquietud y pintó París filtrándola a través de su Torre. Esa idea se convirtió para él en una obsesión. Empezó en 1911, y cada año una nueva Torre Eiffel se colgaba en las paredes del Indépendant, que, en 1926, después de mucho conflicto, dio lugar a una escisión, fundándose el Vrais Indépendants, que, a su vez, se convirtió en el Surindépendants. En 1932 llegué a ver, en este salón, la nueva torre de Delaunay, muy distanciada de la original: el artista fue, año tras año, intensificando el color y calmando el dibujo.

El lienzo de 1911 es como un torbellino, la Torre, dinámica, fragmentada como si fuese vista al pasar un tren rapidísimo o un aeroplano, aparece en medio del cuadro. Inmensa, dominándolo todo, achatando los edificios de siete pisos plantados en París en la neutralidad del gris oscuro. Ese es el cuadro de mi colección, el de 1911, la decantada Torre tan conocida, tan reproducida en revistas de arte. El poeta Blaise Cendrars, al encontrarla aquí en São Paulo, tuvo un gesto de alegría y de sorpresa, su imaginación hirvió al descubrir una grieta en una esquina del lienzo y describió la actitud indignada de Jean Cocteau<sup>3</sup> ante las palabras pronunciadas en nombre del pasado contra el símbolo del espíritu moderno. Las palabras en caliente van y vienen y, de repente, un bastón estúpido atraviesa el cuadro. Protestas, abucheos, carreras y la expulsión de los iconoclastas del salón de los Indépendants. Hasta hoy no sé cómo se hizo tal agujero. Es tradicional la prohibición de entrar en un museo o en un salón con un bastón, un paraguas o un aparato fotográfico. Sea como fuere, esa fue la historia que Cendrars contó...

Delaunay, no obstante la insistencia en pintar siempre la misma Torre, no dejó de ser un artista inquieto, no se con-

1 Actualmente el cuadro se halla en el Art Institute de Chicago.

2 Tarsila dedicó, además, una crónica al pintor, el 9 de julio de 1941, titulada “Delaunay”.

3 La autora trata más detenidamente del poeta de vanguardia Jean Cocteau (1889-1963) en la crónica “Varias noticias de París”, del 11 de septiembre de 1940.

tentó con el éxito que lo colocó entre los grandes pintores cubistas y sigue aún con la tarea de mejorar la técnica. Sus tintas, antes frías y neutras, hoy cantan con la alegría de los colores limpios y sanos. Influencia, quizás, de Sonia Delaunay, su esposa, que lleva en sus venas el idealismo del pueblo ruso traducido en la belleza del color aplicado en decoraciones elogiadas por los críticos.

Últimamente Delaunay ha abandonado completamente los cuadros con asunto. La pintura, para él, debe resumirse en colores, el dibujo no existe, la aplicación de un color junto a otro formará una línea sin intención de limitar la superficie, sin darle una determinada forma que signifique alguna cosa, que represente un objeto. El interés está en la técnica, en la materia. Los cuadros con título que evocan anécdotas, que conducen al espectador al terreno de la razón, matan cualquier sensación, pues la pintura está destinada directamente al placer de los sentidos.

Delaunay va afirmando siempre su nombre; ha pintado, en estos años, muchos paneles decorativos. Tuve ocasión de ver uno que ocupaba una parte entera de una casa elegante de París, ofuscando incluso, por su intensidad, su armonía y la vibración de los colores, otra pared decorada por Dufy<sup>4</sup>, el pintor de los cuadros que se hacen jugando, con la gracia de las líneas despreocupadas entre los azules del resplandor de la luna llena.

Hace tres años, Delaunay pensaba fundar, con un grupo de amigos, a treinta kilómetros de París, la “Ciudad de los Artistas”. Compraron terrenos para viviendas y acordaron la construcción de un inmenso taller destinado al trabajo de colaboración, orientándose por las ideas modernas que imponen la necesidad de una convergencia de esfuerzos para los grandes proyectos, que consiguen la defensa individual contra el pánico de la crisis económica.

Los domingos de Robert Delaunay se dividían entre amigos, con un *déjeuner sur l'herbe* en los terrenos de la futura ciudad, donde ya se veían, por la palabra encantadora del artista, viviendas felices, cercadas de jardines floridos –los accesorios del inmenso taller poblado de sueños en la alegría del trabajo eficiente–.

4 Raoul Dufy (1877-1953), pintor vanguardista francés, cuya obra se caracteriza por el dibujo trazado en líneas finas y los colores vibrantes que tantas veces retratan el universo de las carreras de caballos o de la Riviera Francesa.

## De Joseph Monier a Le Corbusier

*Diário de São Paulo,*  
miércoles, 22 de julio de 1936

LOS APLASTANTES RASCACIELOS de Norteamérica, las construcciones-monumentos, que hoy desafían la tradición, tuvieron su origen en Francia, en una invención nada pretenciosa de Joseph Monier, que era solo un simple jefe de un establecimiento de horticultura en los alrededores de París. Joseph Monier, en 1867, patentó la fabricación de cajas de cemento para flores. La originalidad de esas cajas consistía en la fijación de una red metálica en sus paredes, para dar resistencia al cemento aplicado con poco grosor, sustituyendo así las cajas antiguas, pesadísimas, casi imposibles de transportar.

La modesta invención de Joseph Monier sugirió más tarde al constructor francés Hennebique la idea de la utilización de cemento, redes metálicas y barras de hierro para construcciones. Eso fue en 1879. Algunos años después, este nuevo procesado fue bien recibido, sobre todo en Bélgica, donde la gran firma Hennebique se instaló definitivamente en 1895, abasteciendo a Europa de todo el material para construcciones de cemento armado, imponiendo sus modelos de grandes fachadas sencillas, sentando las bases para los actuales y tan imponentes edificios de vidrio. Vinieron sus adeptos y mejoraron la idea: Tony Garnier<sup>1</sup>, en 1901, presenta un proyecto notable para la “Ciudad industrial”, un proyecto rechazado por los conservadores, para quienes la idea era una locura y que, sin embargo, fue aprovechado más tarde como modelo en Alemania, en Francia, en Estados Unidos y en Rusia.

Los hermanos Perret también tuvieron su momento y siguen teniendo influencia en la arquitectura moderna. Fueron los autores del Théâtre des Champs Elysées, en París, admirado por la audacia de su técnica, por su armonioso conjunto. Son partidarios de una arquitectura siempre aliada a la pintura y a la escultura.

Después de la Gran Guerra, con el brusco cambio de las aspiraciones en la divulgación de los problemas sociales, en el desarrollo fantástico de la máquina, en la influencia cubista, en el gusto por el primitivismo apoyado en fuentes puras, apareció y se impuso una nueva tendencia con las teorías

1 Arquitecto y urbanista francés, cuyo proyecto, citado por Tarsila, asocia innovaciones tanto en el plano de la organización urbanística como en el estético, proponiendo la incorporación de los nuevos símbolos de la vida moderna al paisaje urbano.

de Le Corbusier, que, desde 1920, se considera el jefe de la escuela. Fue discípulo de Auguste Perret, pero su visión se ha proyectado más allá del maestro. En 1927 expuso, en la revista *Esprit Nouveau*, dirigida por él y Ozenfant<sup>2</sup>, sus teorías, entonces atacadas y que hoy en día van encontrando apoyo oficial. Nuestro actual ministro de Educación, Gustavo Capanema, cuya inteligente actuación se ha hecho notar en el desarrollo de nuestra cultura, invitó al gran arquitecto y urbanista, que ya se encuentra entre nosotros, a impartir aquí una serie de conferencias<sup>3</sup>.

No es la primera vez que Le Corbusier viene a Brasil. 1929 fue el año en el que le conocí personalmente. Viajaba de Europa en el mismo navío en el que venían Josephine Baker<sup>4</sup> y su marido, el conde Pepino. En una recepción que por aquel entonces organicé en mi casa tuve la encantadora visita de estos personajes famosos, y Le Corbusier, conferenciando, habló muchas veces de sus osados planes de remodelación de las ciudades, *puzzles* dóciles para la voluntad de ese hombre mágico, cuya visión alcanza luminosos panoramas futuros por encima de siglos de tradición.

Le Corbusier interpreta las ciudades como consecuencias de factores móviles en el tiempo y el espacio que no poseen la rigidez de un modelo universal. Clima, tradición y muchas otras causas modifican y adaptan las líneas ideales de sus planes a las necesidades locales.

En mis viajes por el mundo he visto las diversas fisonomías que adoptan los conglomerados humanos en cada región. Los estilos espontáneos, algunos de un pintoresquismo intensamente rico dan carácter a las ciudades. El urbanista inteligente y sensible aprovecha esa marca de las generaciones sucesivas para la racionalización de sus planes, y ese es el caso de Le Corbusier.

En el Museo Moderno de Artes Occidentales de Moscú [*sic*] he visto varias maquetas de Le Corbusier, conservadas como primicias de concepción artística, aliadas al espíritu de utilitarismo que hoy impera como factor preponderante en la organización de la vida social.

2 Amédée Ozenfant, artista francés, creador, junto con Léger y Le Corbusier, del purismo, fórmula histórica inspirada en el cubismo sintético.

3 Le Corbusier vino a Brasil atendiendo la solicitud del grupo de arquitectos brasileños dirigido por Lúcio Costa. Encargado de proponer un proyecto arquitectónico para la ciudad universitaria de la futura Universidad de Brasil, el grupo intentó contraponer la orientación moderna de la arquitectura de Le Corbusier al proyecto tradicional del italiano Marcello Piacentini, inicialmente contratado por el gobierno brasileño para la obra. Es importante destacar el carácter político implícito en estas decisiones: en aquel momento la arquitectura italiana de Piacentini era inseparable del régimen fascista, y exigir que viniera al país el francés Le Corbusier significaba, a su vez, el repudio del autoritarismo político.

4 Cantante y bailarina negra norteamericana, Josephine Baker (1906-1975), actuó en la *Revue Nègre* y escandalizó París en la segunda mitad de los años 20. Tarsila poseía una foto suya con su autógrafo.

Actualmente existen en París tres corrientes bien definidas en la orientación de la arquitectura: los conservadores académicos; los hermanos Perret, que, principalmente en la figura de Augusto Perret, han ido, junto con sus discípulos, encaminando el arte de las construcciones hacia una “arquitectura humana”, caracterizada desde 1928 por la sobriedad de las líneas generales, aunque presenta ciertos detalles decorativos que se aproximan a las teorías del afamado arquitecto austriaco Adolf Loos, el cual propone la abolición completa de ornamento, reduciendo todo –objetos, construcciones, vestimentas– a sus líneas absolutamente esenciales; la tercera corriente es la de Le Corbusier y Jeanneret. Es sin duda la más fuerte, la más inteligente, la más osada. Los dos últimos grupos se juntan en un frente común contra el academicismo superviviente.

Le Corbusier piensa que la arquitectura y el urbanismo se encuentran íntimamente ligados, constituyendo un todo. Es un trabajador incansable. Ha viajado a innumerables ciudades, ha remodelado muchas de ellas, ha resuelto los más complicados problemas, que encuentran siempre solución por su gran inteligencia y su sensibilidad de artista. En África, una nueva ciudad nacerá en breve de su ciencia honesta y de su imaginación creadora. En Checoslovaquia irguió toda una villa industrial en torno a la construcción de los establecimientos Bata<sup>5</sup>. En Barcelona, donde su influencia es grande, trabajó para la remodelación de la ciudad vieja sin destruir el encanto de su carácter primitivo. Y sigue viajando, divulgando por el mundo la límpida simplicidad de sus líneas arquitecturales, creando ciudades luminosas, como hechas de cristal, que en el futuro irradiarán vibrantemente el prestigio y la seducción de su nombre feliz.

5 La población industrial mencionada se halla en la ciudad de Zlín, en la República Checa, y fue construida para abrigar el parque industrial de la familia Bata, célebre fabricante de zapatos.

## El poeta de los jardines

*Diário de São Paulo,*  
martes, 25 de agosto de 1936

EN LEME, CASI frente al mar. Una casa grande, antigua, reposada, casa muy brasileña, bastante sencilla y nada pretenciosa para acoger sin violencias el espíritu moderno más avanzado. Árboles a su alrededor. Delante, coloridos arriates de plantas herbáceas entreverados de flores; verdes fo-



llajes, rajadas, *carijós* salpicados de sangre. Al fondo se va irguiendo mansamente la colina arbolada.

Roberto Burle Marx es el poeta de los jardines<sup>1</sup>. Sensible e inteligente, disemina por allí, alrededor de su vivienda, los poemas que inventa con la flora brasileña: poemas verdes, salvajes, agresivos; poemas líricos de helechos temblorosos al borde del agua.

Algunos escalones de piedra dan acceso a una pequeña meseta enjuta, barrida de sol. Es el cuartel general de los cactus, instalados allí cómodamente, bien nutridos, de follajes gruesos, escultóricos, que fingen ser serpientes, candelabros, manos espinosas, cabelleras hirsutas.

Cada rincón es una sorpresa conectada, por escaleras atufadas de *samambaias*, a otra sorpresa todavía mayor.

Aquí todo el escenario está completamente cubierto de grama, para exhibición de las plantas herbáceas, en una increíble ostentación de colores –rosa, rojo, granate, verde fuerte, verde anémico– aliados al capricho del dibujo, desafiando y echando por tierra la fantasía de los más osados decoradores. Al lado, un lago pequeñito, poblado de plantas acuáticas, refleja los árboles, antiguos moradores del terreno, cuyo derecho de posesión respetó Roberto Burle Marx, en contra de las opiniones dendroclastas de muchos arquitectos de jardines modernos.

Roberto Burle Marx, que todavía es muy joven, vivió, hace poco, en la deliciosa tortura de no saber dónde aplicar su sensibilidad. Tiene vocación para la música, la pintura, la escultura, el teatro, es decir: para cualquier arte; tiene el don de hablar y conocer diversos idiomas, tiene la paciencia del investigador, la memoria para guardar el nombre científico de cada una de las plantas, sus amigas, y serviría para cualquier actividad, pero la vida es limitada: se afirmó en la pintura y el arte de construir jardines; el arte de ordenar los caprichos y los imprevistos de la naturaleza y de adaptarlos a formas y bellos diseños, sugeridos por esos mismos imprevistos.

Los jardines son las vestimentas de la arquitectura, son salas de estar al aire libre. Los jardines ingleses, intentando imitar a la naturaleza en sus irregularidades, dieron lugar a muchas concepciones ridículas. Muchos arquitectos no dudaron en plantar en sus parques un templo griego junto a un *isbá* ruso; un castillo feudal con inscripciones filosóficas al lado de una estatua moderna, rodeada de cipreses.

El jardín clásico obedece rigurosamente a la arquitectura, de la cual forma parte, en un espíritu de orden solemne. El

terreno se somete a una planimetría en que el menor saliente se dispone en escalones, coronados por balaustradas decoradas con tinajas o estatuas. El agua es refrenada por canales ornados con verdes arriates de grama y descansa en lagos simétricos, obedientes; los árboles, bien educados, se agrupan con distinción, resignados a ser punto de sujeción de los alambres que tiran de ellos, que los hacen contorsionarse y los martirizan.

Así fueron concebidos los parques de Versailles por el arquitecto francés André Le Nôtre, los de Saint Cloud, los de Meudon, los jardines de las Tulleries, por quedarnos en Francia. Son, todos ellos, dignos, majestuosos, reflejo de una época, supervivencia de una aristocracia extinguida.

Roberto Burle Marx, inteligentemente, comprende al jardín en su propio medio. En Brasil, jardín brasileño, que se armoniza y casa con la arquitectura moderna. Está contra lo mezquino de los árboles cortados en forma de animales o formas geométricas. Se sabe que esa moda viene de lejos, del tiempo de Augusto, y que los parques de diseños regulares eran conocidos en la Antigüedad. Los jardines colgantes de Semíramis, construidos en anfiteatros superpuestos, con inmensos pilares llenos de tierra para que los árboles pudiesen estirar sus raíces, se renuevan hoy, en una segunda edición, en las grandes construcciones de la arquitectura moderna.

Roberto Burle Marx reclama, para los jardines brasileños, árboles brasileños, frondosos, acogedores contra el sol y contra la lluvia, y la riqueza inmensa de plantas ornamentales de nuestras selvas. Pernambuco dio una lección a Brasil, confiando al poeta de los jardines el parque de Casa Forte, uno de los barrios de la capital, y el cactario de la plaza Euclides da Cunha. Los conozco por fotografías. Maravillosos. El artista transplantó allá curiosos árboles de la amazonia; la *victoria-régia* se expandió en hojas de casi dos metros de diámetro; los cactus engordaron felices; las plantas ornamentales del nordeste hicieron allí su punto de reunión; los árboles locales, tratados científicamente, extendieron sus copas en un gesto prodigioso de prestidigitación.

Roberto Burle Marx sigue ahora, nuevamente, hacia Recife, recogiendo el fruto de su arte y de su trabajo. Las avenidas salvajes y civilizadas que el artista formó, le están sirviendo de pasaporte para acceder ahora al palacio del gobierno, donde va a demostrar otra vez su capacidad creadora en la formación de un parque más, un resumen armonioso de las selvas brasileñas.

1 Tarsila volverá a mencionar esta expresión en la crónica "Roberto Burle Marx", del 10 de diciembre de 1946, texto en el que recuerda su visita a la casa del paisajista.

# De las orillas del Nilo al libro moderno<sup>1</sup>

*Diário de São Paulo,*  
martes, 8 de septiembre de 1936

UN LIBRO... HOJAS DE PAPEL escritas a mano o impresas, símbolo de cultura, sea rudimentaria, sea elevada en alto grado. Es parte integrante de la vida actual, anda diseminado por el mundo entero para construir, para distraer, pervertir, purificar, consolar. Una casa sin libros es un desierto espiritual.

Es él mismo el que nos cuenta su historia, de dónde vino, cómo nació, cómo se desarrolló, cómo se hizo accesible a las masas, cómo se infiltró en la humanidad, difundiendo ideas, despertando la conciencia de derechos, transformándose en luchas, en ríos de sangre, donde el hombre que sufre se ahoga buscando la felicidad.

Y, contando su historia, el libro habla de una planta milenaria, una especie de caña que se extendía a lo largo del Nilo, cuyas ramas estaban formadas por hojas superpuestas, preparadas y aprovechadas por los antiguos egipcios para sus manuscritos. Esa planta era el papiro.

Y esa sencilla historia nos conduce a épocas remotas, que nos hacen pensar: ¿por qué escribir en un papiro, grabar piedras, erigir estatuas y monumentos? ¿Por qué escribir, a través de las artes del dibujo, la historia de una vida de paso por la tierra? Al fin y al cabo, todo deriva del instinto de conservación, del deseo de perpetuarse.

Por todas partes vemos nombres grabados en troncos de árboles, en las mesas de los cafés, en los cristales de las ventanas de los trenes, en el cemento de la calzada arreglada hace poco.

¿Quién de nosotros no ha hecho ya lo mismo, por lo menos en la adolescencia? ¿Quién no juega, escribiendo en un papel su propio nombre?

El libro, deshojando su propia historia, nos cuenta que en China, desde el siglo VI existía la xilografía, la impresión de escritos por medio de caracteres grabados en madera. Sólo en el siglo XII pasó ese proceso a ser conocido por los europeos, haciéndose muy común en el siglo XV.

Nuestro libro maestro va hablando hasta llegar a los últimos años de la Edad Media. Con Gutenberg llegaron las posibilidades de desarrollo, de expansión, con la invención de caracteres movibles, de metal. En 1450, Fust aportó a la imprenta su contribución, asociándose al inventor. Más tarde, Pfister y sobre todo Pedro Schoefer le dieron un gran impulso, perfeccionándola sensiblemente.

Esa maravillosa invención fue uno de los factores de progreso de la historia moderna. El libro se difundió, la instrucción se evadió de las manos de sus detentores media docena de sabios que desde sus claustros dictaban leyes a la humanidad para implantarse en el pueblo sofocado por la ignorancia.

Así llegamos, poco a poco, a las grandes conquistas, en el terreno del espíritu: las ideas filosóficas, a través del libro, se propagan, toman cuerpo, se expanden, explotan en luchas y revoluciones.

La difusión del libro se hizo naturalmente, evolutivamente, con el perfeccionamiento técnico de la tipografía. Hoy en día se hacen millones de impresiones. El libro de lujo tiene sus artistas que lo diseñan con proporciones armoniosas, con tipos nuevos, inspirados en los manuscritos antiguos, en un conjunto estético de ilustraciones que van desde el xilgrabado al grabado en cobre y a la litografía, que va tomando la delantera gracias a la facilidad de impresión. En ese aspecto, Luc-Albert Moreau es notable por el perfeccionamiento de su técnica.

La página, en estos últimos años, ha sido objeto de un cuidado especial, en la composición artística, en la distribución de las ilustraciones, en la selección de los tipos.

La encuadernación de lujo ha encontrado a su artista en Pierre Legrain, el imaginativo, que ha sabido aliar a la maestría de la técnica la sencillez del dibujo geométrico; es el pionero de la encuadernación moderna. Lo conocí en París, fui a visitar su taller, donde trabajaba con dos asistentes de confianza. Cada libro salido de sus manos era una joya, por lo maravilloso del acabado, por la invención de la portada en dibujos geométricos, abstractos, evocando el tema del escritor. Muchos artistas, antes que él, trabajaron en ese ramo con perfección, reproduciendo verdaderos cuadros, representando paisajes o figuras, ejecutadas en pirograbado, o mosaicos minúsculos de cueros coloridos.

Legrain hizo la encuadernación moderna, sin anécdotas, y lanzó el libro del siglo XX. Se situó siempre en la vanguardia, en exposiciones de encuadernaciones. En un medio donde el arte es respetado y las fortunas son grandes, no faltaban bibliófilos que pagasen treinta o cincuenta mil francos por un libro encuadernado por Legrain.

<sup>1</sup> Esta crónica fue publicada de nuevo con el título "Evolución del libro" el 24 de enero de 1952, resumida y con pocas alteraciones en su texto.

Este artista fue también el creador de los marcos modernos, hechos de cuero, de zinc, de madera recubierta con arena, de espejos, de materiales de construcción, de papeles de color, de cualquier cosa que, por su materia y su forma, fuese un complemento, una continuación del cuadro. Legrain se convirtió en un colaborador del pintor, y eso fue objeto de muchas discusiones. Pude comprobarlo en las críticas de la exposición de pintura que hice en París, en 1926, donde, por primera vez, los marcos de Legrain fueron vistos en conjunto públicamente<sup>2</sup>.

Este artista admirable, fallecido hace unos ocho años, sigue viviendo en el arte que nos dejó, en la transfiguración de volúmenes inexpresivos en verdaderas joyas.

2 De Legrain existen todavía el marco del *Abaporu*, actualmente en la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, y el de *A Cuca*, obra que integra la colección del Musée de Grenoble, en Francia.

## Carnaval<sup>1</sup>

*Diário de São Paulo,*  
martes, 2 de febrero de 1937

LOCURA COLECTIVA, ALEGRÍA DESATADA, desbordamiento de exclamaciones entre gritos alucinantes, carcajadas estrepitosas, panderos frenéticos, sonido de tambores, requiebros sudorosos, vaivenes de serpentinas, confetis lloviznando colores millonarios: el carnaval impera hoy con las mismas bacantes, con los mismos lupercos, con el mismo ritmo delirante.

El carnaval de hoy se conecta por un hilo de la tradición a las antiguas lupercales, a las bacanales, a las saturnales.

Las lupercales se celebraban en la antigua Roma en alabanza a Lupercus, nombre latino del dios Pan, protector de los pastores, tremendo enemigo de los lobos.

Según las leyendas romanas, las lupercales fueron importadas al Lacio desde Grecia, tres siglos antes de nuestra era, por Evandro, el civilizador que enseñó a los latinos el alfabeto, la música, la agricultura, las costumbres suaves y el culto a Pan. Esas fiestas orgiásticas empezaban en Roma con el sacrificio de una cabra y un perro, inmolados por los sacerdotes del culto, los lupercos, que salían después desnudos o envueltos en tiras de piel de macho cabrío, en carreras locas

1 Crónica escrita partiendo de la lectura de "Carnaval", "Carnaval de Venise (Le)", "Bachanale ou Bacchanales", "Lupercal, ale" y "Saturnales" del diccionario enciclopédico *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*. Se volvió a publicar con el mismo título el 24 de febrero de 1952, con pocas alteraciones en su texto.

por la ciudad, armados con látigos que estallaban al pasar entre la multitud, donde las mujeres embarazadas intentaban ser flageladas para que sus hijos viniesen al mundo sin dolor y las estériles para hacerse fecundas.

La desnudez de los lupercos evocaba a Pan y a los faunos; su carrera desenfrenada simbolizaba la de esos dioses por las montañas.

Las bacanales de Roma, en alabanza a Baco, corresponden a las dionisiacas de Grecia, y Dionisos es el nombre griego de Baco. Dicen los historiadores que esas fiestas eran, en su origen, de carácter serio y religioso; consistían en un homenaje a la fecundidad, representada por un falo, tallado en madera de higuera, solemnemente llevado en un carro que recorría, en procesión, toda la ciudad, donde las matronas traían ramos de flores para honrar el símbolo fecundo. Egipto, al igual que India, celebraba también esas fechas. Con el transcurso del tiempo, sin embargo, las bacanales se transformaron en fiestas desenfrenadas.

Las saturnales, dedicadas a Saturno, eran las fiestas más importantes de los antiguos romanos y transcurrían dentro de la más perfecta igualdad social. En esos días el señor servía a sus esclavos, les oía pillerías y hasta insultos sin rebelarse.

Julio César decretó para alegría del pueblo que las saturnales de un día se prolongasen por dos. Más tarde llegaron a ser siete días. El esclavo, que vestía las ropas de su señor, se sentía entonces un hombre libre. Los soberanos decretaban que durante las saturnales reinase la más perfecta igualdad entre ricos y pobres; que los sentenciados no fuesen ejecutados en esos días; que las guerras tuviesen treguas para la alegría; que las viviendas del pueblo fuesen lavadas y purificadas en la víspera.

Las saturnales comenzaban siempre con un intercambio de regalos, normalmente de poco valor. En esos días en que los señores crueles se vestían de una bondad postiza, se perdonaban muchas deudas, mientras la alegría delirante se derramaba por la ciudad y por el campo. Los escritores pagaban a sus acreedores con obras literarias.

Estas fiestas pasaron del paganismo al cristianismo con pequeños cambios de forma. Carnaval es expresión etimológicamente controvertida, para unos procede del latín *caro*, *carnis*, carne, y *vale*, adiós, y para otros de *carrus navalis*, un disfraz de las antiguas fiestas paganas. El hombre sustituyó a los dioses antiguos por un nuevo Dios, cambió su apariencia, el ritual de su culto, pero sigue siendo el hombre de las eras primitivas. Fue inútil que los papas clamaran contra las fiestas que, según el uso antiguo, se celebraban el primer día del año. De nada sirvió que un santo obispo de Barcelona



escribiera, a finales del siglo IV, un libro exhortando a los cristianos a renunciar a las fiestas y a las ceremonias del “Ciervo”.

El carnaval de la edad media era la “fiesta de los locos”, que también se llamaba “fiesta de los inocentes”, celebrada en Navidad. Las esculturas de las catedrales góticas, con sus animales fantásticos, figuras deformadas al lado sereno de la Virgen María, son reminiscencias que conectan el paganismo con el cristianismo.

En los últimos años del siglo XIV, Carlos VI el Bien Amado, rey de Francia, instituyó con gran éxito la moda de los bailes de máscaras. Inmediatamente después de la muerte de Luis XIV, a principios del siglo XVIII, el duque de Orleans, entonces regente durante la minoría de edad de Luis XV, oficializó con un decreto el baile de máscaras en la Ópera. Esos bailes, que se celebraban tres veces por semana, empezando en noviembre, con la fiesta de San Martín, y que se prolongaban hasta el carnaval, eran célebres.

El carnaval de Venecia, en la época de los *dogos*, atraía a los extranjeros con sus serenatas, sus cantos, sus bailes, sus góndolas iluminadas, inspirando a poetas y a compositores. ¿Quién no conoce la canción popular “Carnaval de Venecia”, cuyo tema inspiró a Paganini una de sus mejores composiciones?

El carnaval de Río de Janeiro, de Montevideo y de Buenos Aires tuvo repercusión en Europa, con gran fama, hace unos cincuenta años. Se hizo famoso por las bromas, que consistían en tirar agua por las ventanas sobre la gente que pasaba por la calzada, y también por las naranjitas de cera, llenas de agua perfumada, que se arrojaban entre novios, en una verdadera batalla. La generación de las naranjitas todavía vive entre nosotros para contar con añoranza cómo todo era más bello en aquella época.

Hoy, el carnaval brasileño, o, mejor, el carnaval carioca, entusiasma por el deslumbramiento de su aparato, por el contagio de su alegría loca, a los extranjeros que cruzan el Atlántico para integrarse en el delirio de tres días vividos fuera del mundo.

## Tendencias del arte moderno<sup>1</sup>

*Diário de São Paulo,*  
miércoles, 21 de julio de 1937

EN UNO DE LOS PERIÓDICOS LITERARIOS recientemente llegados de París, he visto, hace pocos días, una página dedicada a la pintura. Entre las reproducciones de algunos artistas modernos, se hallaba un lienzo de Picasso: una niña de pie, desnuda, una cestita de flores entre las manos. Dibujo naturalista, sin exageración en el sentido deformador, dibujo fuerte de maestro, líneas decididas traduciendo la expresión casi adolescente de un cuerpecito de niña normal. Ese lienzo de Picasso, sin aclaraciones, parece ser de su antigua fase azul. No me sorprendería si fuera de este año.

Empecé entonces a pensar que se está haciendo realmente grande el cansancio por las deformaciones grotescas, hoy en día convencionales en el arte moderno.

Los pintores cubistas sienten, de vez en cuando, la necesidad de una evasión del terreno geométrico abstracto hacia la realidad humanizada: el hombre que crea su propia imagen. El año pasado vi reproducciones de obras de Picasso en las que esta necesidad se manifestaba en detalles perfectamente naturalistas intercalados en sus cuadros. Por ejemplo: una maceta con flores, pintada con realismo entre el conjunto cubista de una naturaleza muerta.

Picasso es realmente desconcertante. Recuerdo que, en 1923, Léonce Rosenberg, en su galería de pintura en París, me enseñó un pequeño lienzo de Picasso, con figuras marcadas por el estilo pompeyano. Los anticubistas exultaron ante esta nueva modalidad y proclamaron la derrota del nuevo estilo, pero en 1925 Picasso hizo, en la Rue La Boetie, una gran exposición solo de lienzos cubistas, en su mayoría en un tamaño estándar y con marcos de madera blanca. El artista volvía a desorientar. Sus seguidores se quedaron perplejos.

Albert Gleizes, el exégeta del cubismo, hacía en 1928 cuadros de tema religioso, dentro de su escuela. Gleizes, sin salir de las leyes del equilibrio, proporción y dinamismo por él descubiertas en la pintura cubista, dejaba entrever por

<sup>1</sup> Crónica escrita partiendo de la lectura de “Carnaval”, “Carnaval de Venise (Le)”, “Bachanale ou Bacchanales”, “Lupercal, ale” y “Saturnales” del diccionario enciclopédico *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*. Se volvió a publicar con el mismo título el 24 de febrero de 1952, con pocas alteraciones en su texto.

aquel entonces en sus cuadros figuras sintéticas de santos con aureola. Sin embargo, en 1923, cuando fui su alumna, él, lejos de adivinar su propia evolución, proclamaba el cubismo integral, lo que significaba ausencia total de tema: líneas y colores variando hasta el infinito dentro de las leyes que su espíritu investigador encontró en el nuevo arte. Pero, en esa misma época, sus retratos, género que él consideraba algo aparte, estaban perfectamente dibujados con el espíritu de Ingres. Para Gleizes, el cubismo, como la mayoría de las invenciones, había surgido de un simple azar. Picasso y Braque, hastiados del arte naturalista decadente de los primeros años de este siglo, pintaron sus primeros cuadros cubistas en un impulso de rebeldía, sin una idea preconcebida, sin una intención de crear escuela. Dotados de antenas, sintieron que a aquello le podrían sacar partido para realizar un arte inédito. Insistieron en ese camino y produjeron, con otros adeptos, obras que pusieron los pelos de punta a los partidarios de la rutina. Los osados e imaginativos, que eran muy pocos, aplaudieron la afrenta contra el tabú del arte momificado de los museos.

Hace 30 años, precisamente, nació el cubismo. Sus frutos fueron eficaces. Se presentaron perspectivas antes nunca vistas, donde la imaginación creadora de los artistas se sintió cómoda. Los excesos, las exageraciones, sin embargo, no tardaron en aparecer.

¡Arte moderno! En esas dos palabras caben todas las extravagancias, todas las monstruosidades (incluso mi arte antropofágico, brutal y sincero), todos los desahogos, pesadillas, memorias reprimidas y delirios. Válvula por medio de la cual el subconsciente se estampa en el lienzo, se condensa en el mármol, se fija en la pauta musical, de cualquier manera, con talento, sin talento, con técnica o sin técnica, cómodamente. Se ha instalado la confusión. Ahora el cansancio se va generalizando.

El cubismo, o, más apropiadamente, el arte moderno, dió a los artistas una conciencia creadora y el espíritu de liberación. Hoy, sin embargo, estamos en una época de construcción en la que la técnica se impone. Las deformaciones teratológicas y convencionales van cediendo terreno a la deformación bella y armoniosa. Todos los grandes artistas de todas las épocas han deformado. Durante la época áurea de la estatuaria griega, los artistas, lejos de copiar sus modelos, deformaban sus mármoles en un sentido ideal de belleza plástica.

## Florestas

*Diário de São Paulo,*  
jueves, 30 de marzo de 1939

EN UN VIAJE POR EL INTERIOR, MIENTRAS EL CÓ-MODO tren de la Paulista volaba, atravesando inmensas regiones cultivadas, pastos verdes, llanuras tranquilas, yo iba pensando en cómo habrían sido aquellas tierras cuando las florestas vestían Brasil entero.

A pesar de un decreto del estado de São Paulo en 1928, a pesar de un código forestal de 1934 para proteger las florestas de todo el país, el fuego, las sierras, el hacha trabajan con un salvajismo inconsciente, abatiendo en un instante las florestas amigas que durante tantos siglos han ido estirándose hacia el cielo, en una marcha lenta, imperturbables, intrépidas, venciendo el espacio, venciendo ventarrones, chaparrones, soles cáusticos, heladas inclementes. Las raíces se alargaron en sentido inverso, se entrelazaron en la conquista victoriosa de la tierra que les pertenecía. Pero la voluntad mezquina del hombre aniquiló esa potencia.

Con el ansia de una cultura agrícola con rendimientos inmediatos, el estado de São Paulo, sin pensar en las consecuencias desastrosas para el futuro, arrasó gran parte de sus florestas.

“Nuestro país es joven, tendremos florestas durante mucho tiempo”, dicen los incautos. Pero ya es tiempo de pensar en el fatal empobrecimiento de nuestras tierras, que acontecerá si no se pone fin a la furia dendroclasta y egoísta de aquellos que solo piensan en el presente con sus beneficios. El código forestal todavía no está en vigor. Platónicamente impreso en un folleto de 1935, pasa de mano en mano entre algunos interesados en la silvicultura y por las manos de artistas que llevan consigo, incondicionalmente, el culto a las cosas bellas.

Martignac<sup>1</sup> decía, en su exposición, a propósito de las razones para el código forestal: “La conservación de las florestas es uno de los primeros intereses de la sociedad y, por consiguiente, uno de los primeros deberes de los gobiernos. Todas las necesidades de la vida están relacionadas con esa conservación. Necesarias para los individuos, las florestas lo son también para los estados. Su existencia es un beneficio inapreciable para los países que las poseen”.

En Francia, las tierras estériles de la región de la Champa-

1 Jean-Baptiste Gay, conde de Martignac, ministro del rey Carlos X, relator del primer código forestal francés, promulgado en 1827.

---

ña se fertilizaron con la silvicultura, las hojas de los árboles caídas al suelo lo hicieron apto para cultivos más rentables. Bremonier<sup>2</sup>, en la segunda mitad del siglo XVIII, consiguió en Gascuña la fijación de las dunas que amenazaban la ciudad de Burdeos, plantando pinos marítimos, evitando así la erosión: las florestas, con su fronda, tamizan las aguas de las lluvias torrenciales y la trama de raíces en el suelo le da resistencia. Bremonier, hombre de ciencia y de visión, autor de obras de gran valor, mereció de Luis XVIII una estatua erigida en su honor en las regiones por él salvadas y restituidas a la agricultura.

Es innegable la influencia de las florestas en la riqueza de las naciones. Basta dar un vistazo al Oriente, con sus desiertos, que, en tiempos remotos, según los historiadores, recubrían inmensas florestas. El antiguo imperio romano y otras potencias ya se preocupaban de las florestas y en todas las épocas ha habido siempre alguien batiéndose por su defensa. En el siglo XVI, Bernard Palissy, el artista, el hombre de ciencia, el teólogo, decía: “cuando considero el

---

2 Nicolas Brémontier (1738-1809), ingeniero francés.

valor de los menores refugios de los árboles o espinos, me quedo perplejo con la gran ignorancia de los hombres, los cuales, parece, solo se dedican a estropear, cortar y destruir las bellas florestas que sus predecesores tan preciosamente guardaron. Yo no me opondría a que cortaran los árboles, con tal de que los replantaran enseguida; pero a ellos no les preocupa en absoluto el futuro, ni piensan en los daños que hacen a los propios hijos que vendrán”.

Fue en el siglo XVIII cuando en Europa se organizó la silvicultura bajo dirección científica. Luis XVI hizo replantar sin fines comerciales el bosque de Fontainebleau y el de Rambouillet, enviando a un emisario, André Michaux, a Estados Unidos para traer semillas y esquejes de árboles que se pudiesen aclimatar en Francia.

Es verdad que las contingencias de la vida llevan a los dueños de las florestas a buscar ganancias. Para el artista es siempre una tristeza ver un viejo árbol caído. El negociante que hace dinero con él debe sustituirlo por otro, en un gesto de abnegación, pensando en los que vendrán. Debería hacerlo espontáneamente, sin el constreñimiento de la ley. Pero, para eso, la humanidad está todavía muy poco evolucionada.





---

# 6

---

## TARSILA VISTA POR SUS CONTEMPORÁNEOS

---





# Tarsila do Amaral\*

ANTONIO FERRO  
(1926)

Boulevard Bertier, 19. Extremo de París. Fortificaciones. Pintura que se va a la guerra. Un taller claro y sencillo, paréntesis de luz en el día negro y triste. Una comida a la brasileña, con palma, aguardiente y anacardos. Blaise Cendrars, “jongleur” de estrellas, volcán de frases y de ideas... “La ruée vers l’or”. Fernand Divoire lo retrató: “Il y a perdu le bras droit: depuis il laisse flotter la manche. Il a agité cette manche vide au dessus des banquets littéraires avec des gestes de balais”. Junto a Blaise Cendrars, Divoire, el autor de “Stratégie littéraire”. Divoire, perfil sereno, aspecto de viejo grabado: marfil y rima. Maurice Raynal, el crítico severo de “L’Intransigeant”. Intransigente. Guerra sin cuartel a todas las recetas. Jean Barreyre, el armador de “Le Navire Aveugle”, libro que tiene el peso de un destino. Léonce Rosenberg, “manager” inteligente del cubismo. Doña Olívia Penteado, Providencia de los nuevos de São Paulo, con una trinchera de vanguardia en su casa, “Nuestra Señora” en la expresión respetuosa de Oswald de Andrade y Tarsila. ¡Oswald! Oswald, con su vibración continua, con su inteligencia trepidante, con su inteligencia eléctrica, en el tumulto de sus imágenes, de sus palabras que atropellan como automóviles, es una ciudad, una capital, un país. Oswald es Brasil, el Brasil que se multiplica, el Brasil enorme, el Brasil que llega hasta París. Junto a Oswald, Tarsila do Amaral, la gran pintora brasileña, ¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡el más grande pintor brasileño!!!!!!!!!! (los signos de exclamación sirven de alambre de espino. Me preparo para la defensa. Mi grito –lo sé– es un grito de guerra).

La cabeza de Tarsila fue su primera obra. Es una cabeza recortada, nítida, de líneas definidas, “les cheveux tirés en arrière”. No hay indecisiones ni artificios. Hay fuerza, la fuerza de la pura belleza. A Brancusi, el apóstol de las líneas, le gustaría esculpir esta cabeza, esta cabeza llena de certidumbre.

Ante Cendrars, Divoire, Raynal, Rosenberg, Barreyre, ante todos nosotros, los cuadros de Tarsila, color de Brasil. El arte de Tarsila es la bandera de Brasil. “Orden y Progreso”. Orden, mucho orden. Todo en su lugar, todo delineado, en una actitud de desfile militar. Se hace la llamada a los árboles, a los críos, a los trenes que aparcan ante las estaciones con su aspecto de juguetes recién nacidos... Todas las

\* Texto originalmente publicado en la revista *Contemporanea*: Portugal-Brasil, Ibero-Americanismo, Arte, serie 3, n. 2 (Lisboa, junio 1926), pp. 84-85.

cosas contestan: “¡Presente!” Todo grita, todo grita misteriosamente, sin moverse... Un poco de “imaginérie d’Epinal” y un poco de escultura en madera, ídolo y juguete. La fuerza de la *matière*, del acabado, del recorte, las cosas en los cuadros de Tarsila tienen la relevancia de una aparición. Tarsila haría bien, en su próxima exposición, en colgar, en la sala, un cartel con el siguiente aviso: “Se prohíbe tocar los objetos expuestos”. El desprecio por la anécdota y la pasión por la forma, por el objeto, los recibe de Léger. (“Le bel object sans autre intention que ce qu’il est”). Tarsila recibe influencias, como todos, pero las tritura, inmediatamente, en su personalidad. La pintura de Tarsila es de Tarsila y de Brasil. Como las avenidas de Nueva York, sus cuadros no necesitan título. Pueden figurar así en el catálogo: “Brasil n° 1, Brasil n° 2, Brasil n° 3, etc., etc...”. Todo, todo es Brasil: el *Morro da Favela*, la familia mestiza, el negro que adora la paloma del Espíritu Santo, la teoría de los ángeles. Bandera Amarilla y Verde... Orden y Progreso... El orden de las cosas y de las figuras firmes, el progreso de una pintura nueva, de una pintura reveladora universal y nacional... Qué lejos estamos de la pintura femenina y hermosa del cuadro “le petit col blanc de ta robe est tout propre”, pintura que adoro como se adora a una mujer. Marie Laurencin tiene individualidad. Tarsila do Amaral tiene individualidad y tiene raza.

Tarsila do Amaral ha inaugurado, hace poco, en París, su exposición. Era fácil prever el acontecimiento. Blaise Cendrars, que no quiere a otra ilustradora para sus libros, Jean Cocteau, Valéry Larbaud, Rosenberg, Raynal y muchos más han obligado a Francia a mirar a Tarsila. Francia, a su vez, obligará a Brasil a consagrar a esta gran pintora. Será, con toda seguridad, un gesto de gratitud. Brasil, por obra y gracia de Tarsila do Amaral, es un *vient-de-parâître*, un *vient-de-parâître* en la *Rue de la Boétie*.

# Tarsila\*\*

MÁRIO DE ANDRADE  
(1927)

En el movimiento moderno de las artes brasileñas, una persona que desde el primer momento adoptó una postura excepcional fue la señora Amaral de Andrade. Nombre que casi nadie conoce... Pues a la ilustre pintora se le conoce

\*\* Texto datado el 21 de diciembre de 1927 y publicado originariamente en el catálogo *Tarsila*, São Paulo: Typ. Bancaria, 1929.

sólo como Tarsila y es así como firma sus cuadros.

Tarsila es uno de los temperamentos más fuertes que los modernos le han revelado a Brasil. Afecta a las corrientes más actuales de la pintura universal, ha alcanzado una solución absolutamente personal que ha llamado la atención de los mandamases de la pintura moderna parisina. Procedente de una familia tradicional, sintiéndose muy a gusto dentro de la realidad brasileña. Se puede decir que, dentro de la historia de nuestra pintura, fue ella la primera que logró realizar una obra de realidad nacional. Aquello que la distingue de un Almeida Júnior, por ejemplo, es que sus cuadros no están inspirados por temas nacionales. Al fin y al cabo, en obras como *O Grito do Ipiranga* o *Carioca* sólo el asunto es brasileño. Su técnica, la expresión, la conmoción, la plástica, todo nos encamina hacia otras tierras allende el mar. En Tarsila, como por cierto en cualquier pintora de verdad, el tema es solamente una circunstancia más del encantamiento: lo que verdaderamente produce esa brasileñidad inmanente a sus cuadros es la propia realidad plástica: una cierta y muy bien aprovechada rusticidad de formas y color, una sistematización inteligente del mal gusto que es de un buen gusto excepcional, una sentimentalidad intimista, algo menuda, llena de blandura y de sabor intenso.

No sé con seguridad qué pintor o crítico francés ha observado que sería censurable en ella ese exotismo. Sin embargo, nadie censura al *douanier* Rousseau sus monos y sus selvas africanas. No es sólo el tema lo que hace exótica una obra, sino los mismos valores esenciales de esa obra como arte. Dicha observación francesa, que por cierto carece del mínimo valor crítico, prueba bien que Tarsila alcanzó aquella realización plástica tan íntimamente nacional que a los extranjeros les sabe a exotismo.

Creo que este es el mérito principal de la pintura de Tarsila. Lo que más sorprende en ella, sin embargo, es que el haber seguido esa psicología nacional en su técnica no haya perjudicado en absoluto la esencia plástica que la pintura, para serlo, requiere. Esto es extraordinario. Con un equilibrio admirable en su expresión y realización formal, ella prueba bien lo que puede hacer una imaginación creadora al servicio de una cultura inteligente y crítica.

Creo que, tras la exposición de París, la gran pintora se sintió fatigada. Abandonó los pinceles y se fue al *five-o'clock* de la existencia. Paseó, se divirtió, estudió, pero pintar, lo que se dice pintar, no pintó nada más, y la inquietud atrajo un crepúsculo oscuro a las verbenas modernas de acá. Las ocho, las diez de la noche, las once, las doce, la una, las dos... Son las cinco de la mañana y quien llega a la hacienda de Santa Teresa do Alto se encuentra con un comedor decorado recién-

temente por la pintora. Tarsila ha vuelto a trabajar y cuenta con hacer una exposición aquí el año que viene. Será muy bueno, porque, al fin y al cabo, en Brasil, aparte del pequeño grupo de admiradores que frecuenta el taller de la pintora, los demás sólo conocen reproducciones imperfectísimas de sus cuadros.

En ese comedor, por cierto, la pintora se limitó a perfeccionar las pinturas ingenuas que ya estaban allí, dándoles valor plástico. Pero esos bodegones, que antes eran de una vulgaridad aplicada, cuyos colores desmerecían, ahora se han vuelto gozosos, un deleite para nuestra visión. Plátanos, naranjos, piñas pulposas convertidas en fruta del norte, recogidos en ese mismo momento, en el frutal... de la imaginación; no dan ganas de comérselas, pero animan suavemente la sobremesa. Hay sol allá fuera. Huele intensamente a tierra y a flor. Mejor quedarse aquí mismo, charlando por placer. Una deliciosa molicie de hacienda en la que cada hora volvemos a la mesa y picamos algo. Es ese el ambiente creado por los plátanos, las naranjas y las piñas que Tarsila ha recogido, ahora, de la imaginación.

---

## Sobre Tarsila\* (1940)

---

### MANUEL BANDEIRA

Cuando pienso en Tarsila, enseguida recuerdo su etapa inmediatamente anterior a la de la antropofagia y siento cómo se me inunda deliciosamente la memoria con oratorios ingenuos, angelitos mulatos, flores de papel, pequeños baúles azul y rosa -toda el alma popular brasileña traducida con adivinadora emoción a valores plásticos.

---

### EMILIANO DI CAVALCANTI

Es un consuelo para mí contemplar, hoy, aquí en el Brasil, los cuadros de Tarsila, sobre todo aquéllos que se clasifican en la etapa Pau Brasil, o que derivan de esa fase. Poseen dos cualidades esenciales de la pintura: tienen color y son alegres. Color y alegría bien nuestros, o sea: colores puros y alegría sencilla.

---

\* Éste y los siguientes textos de Di Cavalcanti, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Sergio Milliet y Carlos Drummond de Andrade fueron originalmente publicados en la *Revista Acadêmica*, que en septiembre de 1940 dedicó un número especial a Tarsila do Amaral.

---

Tarsila, con sus cuadros de aquella época, abrió un camino a nuestros artistas, que no se percataron de ello, e incluso la propia Tarsila abandonó aquella tendencia tan suya y empezó a pintar otras cosas, para mí poco importantes... Qué pena.

Y pediría a Dios que Tarsila volviera a ser esa Tarsila tan nuestra, azul y rosa de la época Pau Brasil, si no conociera su pintura de hoy, que es una nueva expresión de aquella época, algo verdaderamente bueno para ella y bueno para la pintura brasileña.

Todas estas cosas, dichas así, rápidamente, las escribo en una sala de la finca de Tarsila (en el comedor); en la pared de ese comedor hay tres naturalezas muertas que la artista pintó con pintura a la cola, vivas, vivas, muy vivas. Son tres ejemplos: hay en ellos tradición y gusto brasileño. Y es justamente tradición y gusto brasileño lo que necesita nuestra pintura.

---

## JORGE DE LIMA

Tarsila do Amaral representa en la historia de la pintura brasileña lo que Domingos de Magalhães fue para el Romanticismo o Graça Aranha para el Modernismo en el Brasil. Aquellos movimientos de innovación artística comenzaron con ellos y en ellos hallaron a sus animadores más convencidos.

---

## Decorativismo

### MÁRIO DE ANDRADE (1940)

Lo que más aprecio y lo que más me agrada en el arte de Tarsila es justamente aquello que lleva a algunos a considerarlo “decorativo”. No es ni más ni menos decorativo que un cuadro cubista o abstracto, ni más ni menos decorativo que la Cena de Leonardo o que un fresco de Giotto.

Considero verdaderos prejuicios modernos esas exigencias de que únicamente se incluyan tonos bajos, de que la forma se diluya en acordes de color o de que cada color se manifieste titilando eternamente en la infinidad de sus entretonos. Todo ello es didáctica falsa que logra sólo limitar la creación e impedir la libertad de la expresión personal. Un color nunca es decorativo por sí mismo, así como nunca serán decorativos por sí mismos un tono liso, un volumen desdibujado en la gradación de luz y sombra o una

Si estos procesos son habituales en la decoración y en sus múltiples derivados, tales como el maquillaje, las banderas,

los anuncios, etc., nada impide que los demás procesos sean también decorativos (basta recordar los tapices medievales y las inscripciones egipcias), ni que éstos dejen de serlo. Lo decorativo es, esencialmente, estéticamente, un problema de composición. Decorar es llenar y completar; y, en este sentido, la pincelada más baja en tono y más rica en matices, aplicada por un pintor al cuadro ya terminado con la intención de lograr un determinado “efecto”, es tan decorativa como cualquier grotesco.

Lo importante en el cuadro, para que deje de ser decorativo, es que se trate de una composición cerrada, que no esté abierta a añadido ulterior alguno. De manera que el asunto motor (admitiendo como asunto incluso las formas abstractas) implique arbitraria y particularmente un cierto dibujo-fundamento, que a su vez implique “necesariamente” determinados colores, luces, volúmenes, sombras, que a su vez habrán de implicar “fatalmente” ciertos procesos de ejecución técnica que, una vez realizados, se plasmarán en una forma, esto es, en el cuadro, en la composición cerrada.

Ahora bien, los cuadros de Tarsila son composiciones perfectamente cerradas, y desafío a que alguien, ante un dibujo-fundamento suyo, consiga extraer mejores consecuencias de color y realización técnica que las suyas. Es un caso admirable de equilibrio entre personalidad y posibilidades personales. Tarsila no es decorativa, sino... ¡feliz! Su arte tiene aire de fiesta. Su arte respira felicidad –y no es casualidad que, en la fase en la que dejó de ser más humanamente humana, para dejarse atar a manifestaciones de humanidad más restrictas e interesadas, rebajara sus tonos y de su paleta huyeran muchas luces del día. Y es que a mí me gustan esos colores ufanos de ser color, esas formas orgullosas de su originalidad o ingenuas en el impudor de su pureza elemental. Y me divierto, estéticamente, con la vitalidad y el coraje de un cierto mal gusto nacional que Tarsila ha impuesto a sus cuadros, con ciertos rosas y amarillos, ciertos azules y ciertos verdes, ciertos acordes, todo ello expresión de una “ignorancia” superior, la de quien ha sabido superar la falsa cultura del aprendido *decór*.

Y si todo esto es decorativo, que lo sea, ¡pardiez...! Es decorativo, pues realmente es que la felicidad es algo decorativo en este mundo, un añadido ulterior que, por serlo, la imbecilidad humana siempre ha dejado para... mañana. Admirable Tarsila que, entre sus posibles sufrimientos y sus luchas, tiene siempre la generosidad de darnos una pintura feliz, placentera y buena, capaz de vencer a este sol y de iluminar la oscuridad de una gruta, nacional e insolente como el vuelo del *guará* y el gusto del fruto del *cambucí*. Ha hablado, por mi boca, la verdad.



---

# Poesía arbitraria sobre Tarsila

RIBEIRO COUTO  
(1940)

A Luís Martins

1

En su pintura se hallan todas las posibilidades de invención de la inocencia.

2

Si hubiese de encargarle un cuadro, éste sería religioso: el retrato de Santa Irapitinga do Segredo. Como los muchachos negros que juegan con la miseria junto a casitas cerradas con bananales al fondo, la santa sería brasileña en su manto de indiana. Pocas flores a su alrededor, tan sólo esas flores rastreras del suelo tropical, que nadie sabe cómo se llaman ni por qué han nacido allí.

3

Precisamente como Santa Irapitinga do Segredo. Las geografías no dicen si existe este pueblo de la sierra, pero estamos seguros de que allí vivía la joven mestiza. Después de muerta, el *Saci* [*Pereré*] y la *Boitatá* se la llevaron hasta las puertas del Cielo. A la voz de milagros, aparecen por la noche velas encendidas por los caminos.

4

Al menos eso es lo que se rumorea por aquellas casitas cerradas. Las madres invisibles –mujeres antiguas– charlan piadosas, mientras los muchachos negros brincan alegres y desnudos ante los muros rosa: el color perfecto de la felicidad.

---

## Tarsila

SERGIO MILLIET  
(1940)

En la historia de la pintura brasileña, Tarsila representa un papel de primer orden. No solamente por lo que es, sino por lo que fue en los inicios de la revolución modernista. Precursora del cubismo, del expresionismo y del surrealismo en nuestro entorno, fue también suya la iniciativa del asunto brasileño, tratado con un espíritu típicamente nuestro. De esta fase de su evolución, intensamente decorativa y alegre, destaca uno de sus más notables lienzos –*A Cuca*– en el cual

la estilización de los motivos nacionales encierra un indiscutible equilibrio constructivo. Con la maduración de sus experiencias, Tarsila ha derivado hacia la pintura de carácter social, que atestiguan sus lienzos *2ª Classe* y *Operários*. Por otra parte, la sensiblería y el misticismo ingenuos de nuestro pueblo tuvieron en ella una intérprete afortunada.

Aun habiendo estudiado con Pedro Alexandrino, siendo incluso una de sus mejores alumnas, Tarsila supo liberarse de todas las convenciones plásticas para buscar una verdad más profunda y, precisamente por ello, muchas veces polémica. Pero tanto las lecciones del viejo maestro como las de los cubistas, que frecuentó en París, le proporcionaron una seguridad en el dibujo y en la composición fácilmente observable en sus abundantes retratos.

Por su frescura y franqueza, es el colorido de Tarsila lo que más atrae de su arte. Los rosas claro, los azules cielo, los verdes césped, tienen ese deleite simplón de nuestra vida pueblerina y se afinan cuidadosamente con la deformación enfermiza de las figuras. A esos colores, que por su intensidad y su luz rechazan el compromiso del claroscuro, se han referido amargamente algunos críticos. No tienen razón. El claroscuro desentona en nuestro desordenado paisaje. El trópico está hecho de nítidos recortes en desorden y no presenta los consabidos matices de Europa. Como Gauguin, que descubrió en Tahití la tierra granada y la transportó a sus lienzos, incomprensibles para los melifluos impresionistas, Tarsila plantó en el invernadero de la pintura anterior a la Semana de Arte Moderno cactus y cocoteros vigorosos que exigían el agreste salón del exterior. Al principio escandalizó, porque la moda era la de las rosas, la de los céspedes ingleses, de los arbustitos bien podados; pero ha calado. Los pintores han roto el invernadero y cada uno por su cuenta, se ha ido a cultivar su parte de tierra roja... Y los que han llegado mucho más tarde ni siquiera se han dado cuenta de que lo que había antes era un invernadero de flores raquílicas y artificiales.

---

## La palabra Tarsila

CARLOS DRUMMOND DE  
ANDRADE (1940)

En un momento en el que se habla tanto de pintura, la palabra Tarsila condensa e irradia un enorme poder de sugestión.

Tarsila recuerda la experiencia modernista, o sea, el redescubrimiento de Brasil en las artes y en las letras, y, sobre todo, en la manera de considerar la vida. Representa

también los frutos de esa experiencia, que muchos no han sabido recoger, pero de cuyo néctar se alimentan hoy tantos muchachos, libres de todo constreñimiento escolástico e incluso aborreciendo la libertad a fuerza de tanto disfrutarla.

La presencia de Tarsila a lo largo de todo este periodo se explica por su obra esencialmente viva. La artista no se consumió en el modernismo, como otros; tampoco se ha perdido en la confusión y perplejidad subsiguientes, sino que, al contrario, se ha ido apropiando de todos los elementos útiles que la vida y las aventuras personales podían ofrecerle. Esa sinceridad ante el mundo exterior, digámoslo sin rodeos, esa honestidad, nos autoriza a clasificar a Tarsila como un pintor ejemplar.

Huyendo de cualquier consideración de orden técnico, deseo aquí únicamente señalar la importancia rigurosamente histórica de la obra de Tarsila, sin olvidar la significación humana de esta vida de mujer, enteramente consagrada al rudo oficio de la pintura.

## Tarsila do Amaral

SERGIO MILLIET  
(1953)

Pintora, escultora y escritora paulista, estudió dibujo y pintura con Pedro Alexandrino en São Paulo. Inició sus estudios en 1917, pasando más tarde a la escuela de Elpons. En 1921 se fue a Europa, donde, tras haber pasado por la Académie Julien, en París, estudió con Émile Renard; en 1922 presentó un cuadro en el Salón Oficial de los Artistas Franceses. Interesada en el arte moderno, empezó a frecuentar en París ateliers de maestros cubistas: André Lhote, Fernand Léger y Albert Gleizes. En 1926 realizó, en París, su primera exposición individual, en la Galerie Percier: vendió un cuadro al museo de Grenoble y mereció referencias muy gloriosas de los más importantes críticos parisinos. Se repitió el mismo éxito en 1928 con su segunda exposición en París, en la que presentaba composiciones de carácter *antropofágico*.

Hasta 1929 no expuso en Brasil, primero en Río y después en São Paulo, con gran escándalo del público de la época, aún no familiarizado con el arte moderno. En 1931 expuso en Moscú, vendiendo un cuadro al Museo de Arte Moderno Occidental. En 1933 realizó en Río una gran muestra de

\* Texto publicado en *Tarsila do Amaral*, (Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Artistas Brasileiros Contemporâneos, nº 4), Ed. Domus, São Paulo, noviembre de 1953

todos sus trabajos.

Además de sus exposiciones individuales, la pintora patricia ha tomado parte en diversos certámenes colectivos, concursando durante varios años en los salones de los “Indépendents”, “Sur-Indépendents” y “Vrais Indépendents”.

Es la creadora de los cuadros “Pau Brasil” y “Antropofágica” [sic] y la precursora, en nuestro medio, del cubismo y del surrealismo. Podríase añadir que fue también el primer pintor que se interesó en Brasil por los asuntos sociales. Cuenta con obras en diversos museos y colecciones particulares. Realizó una exposición retrospectiva en 1950-51, en el Museo de Arte Moderna de São Paulo. Obtuvo el segundo premio en la primera Bienal de São Paulo, en 1951. Posee el “Premio 1952” de Artes Plásticas de la Municipalidad de São Paulo, ganando el concurso popular organizado por el Jornal de Letras.

Conoció a Tarsila do Amaral en París en 1923. Ella estaba haciendo unos cursos de cubismo con André Lhote, Fernando [sic] Léger y Albert Gleizes. Hacía, por lo tanto, su “servicio militar”, expresión que emplearía más tarde para definir la necesidad del estudio de la composición y de la forma, que ella realizó bajo la orientación de aquellos maestros.

Frecuentaba por aquel entonces su atelier, ubicado en una travesía de la Avenue de Clichy, el más hermoso equipo de las vanguardias europeas: Satie, Cocteau, Cendrars, Léger, Lothe, Gleizes, Supervielle, Valéry-Larbaud, Stravinsky, etc., además de algunos escritores y artistas nacionales como Paulo Prado, Oswald de Andrade, Villa-Lobos, Souza Lima, Di Cavalcanti, Brecheret, Anita Malfatti. Es de aquella época un retrato que me hizo y que caracteriza el momento de transición entre el impresionismo que ya había abandonado y el cubismo en el que permanecería algún tiempo y que tendría una importancia decisiva en la continuación de su obra.

No volví a Brasil hasta 1925. Todavía existía el salón de doña Olívia Penteado, pero el centro del movimiento artístico y literario se había desplazado a la residencia de Mário de Andrade y a casa de Paulo Prado, donde Blaise Cendrars, de paso por São Paulo, pontificaba. Era la segunda vez que venía a nuestra tierra; ya estuvo durante la revolución del 24. Y estaba también el salón de Tarsila, en una casa antigua y acogedora.

Fue más o menos en aquella época cuando el grupo modernista salió a descubrir Brasil. En su viaje a Minas Gerais, Tarsila se quedó deslumbrada ante las decoraciones populares de los edificios pobres de São João Del Rey, Tiradentes, Mariana, Congonhas, Sabará, Ouro Preto. Ella misma

nos habla de aquel deslumbramiento ante cierta página del catálogo de una de las exposiciones del Salón de Mayo: “Encontré en Minas los colores que me encantaban cuando era una niña. Después, me enseñaron que eran feos y *caipiras*. Seguí el runrún del gusto refinado... Pero después me vengué de la opresión, trasladándolos a mis lienzos: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en gradaciones más o menos fuertes, según la mezcla del blanco.. Quedaban atrás los matices consabidos, los juegos de luz, las búsquedas de materia pastosa. Surgía una pintura limpia y, sobre todo, sin temor a los cánones convencionales. Libertad, sinceridad y una cierta estilización que debía mucho a las lecciones europeas, pero que atenuaba el deseo de aproximarse, por su pureza, al espíritu brasileño. Nacía la pintura Pau-Brasil, sin enarbolar aún el rótulo inventado posteriormente por Oswald de Andrade. En sus colores puros, en las líneas simples, en la captación sintética de una realidad nacional, sentimental e ingenua, de la que se habían avergonzado antes los artistas de nuestro país, estaban los medios de expresión del mensaje regionalista de Tarsila. El fondo de ese mensaje lo revelaría Oswald de Andrade. Pero nadie lo definió mejor que Paulo Prado, en su prefacio al “Pau Brasil”: “la nueva poesía no será ni pintura ni escultura ni novela”. Simplemente Poesía con P mayúscula, brotando del suelo natal, inconscientemente. Como una planta”. Y en un párrafo anterior explicaba que sería también “la rehabilitación de nuestro hablar cotidiano, del ser plebeyo que el pedantismo de los gramáticos ha querido eliminar de la lengua escrita”.

No sería pintura, pero el discurso nacería de un mensaje pictórico...

Éste prefacio de Paulo Prado se completa con el discurso de Oswald: “La lengua sin arcaísmos. Sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores... Contra la argucia naturalista, la síntesis. Contra la copia, la invención y la sorpresa”. ¿No es éste, acaso, un programa de escuela literaria análogo al de la escuela pictórica? ¿No se resume en una búsqueda de la expresión brasileña por parte de artistas aburridos de la sabiduría europea? Sólo que esos artistas no olvidaban la lección de Europa. De ahí la comprensión que hallaron enseguida entre los críticos europeos, unánimes en su demostración de interés por las indagaciones de la pintora, y la incompreensión del público brasileño, que apenas reconocía sus propios asuntos, que renegaba de su propia alma. A pesar de que “Pau Brasil” no ha tenido seguidores y se presenta ahora, en la historia de la pintura brasileña, como una manifestación aislada, su influencia fue sensible, completando y ampliando los co-

nocimientos aportados por Segall, Anitta Malfatti y Di Cavalcanti, introduciendo nuevas soluciones de orden cubista, expresionista y surrealista. Estas últimas predominarían enseguida en la obra de Tarsila y la conducirían al lienzo titulado *Abaporú*, que daría origen al movimiento antropofágico, liderado por Oswald de Andrade, Raul Bopp y António de Alcântara Machado. De lo que pretendía el nuevo intento renovador da una idea el manifiesto lanzado entonces con la firma de Oswald: “Contra todos los importadores de conciencia enlatada... El mundo no fechado. No rubricado. Sin Napoleón. Sin César”.

Era el regreso al indio, a la tierra, era la proclamación de la independencia intelectual tras la independencia política. Era también el discurso natural e inevitable de “Pau Brasil”. Y alcanzaba aquello que “Verde y amarillo” no había conseguido, pues en lugar de ir a las fuentes auténticas de la nacionalidad se había confinado al falso indianismo de Gonçalves Dias, o sea, al indio visto por el romanticismo de Chateaubriand.

En la irrupción y el desarrollo de esas dos escuelas se observa un fenómeno curioso y, por decirlo así, inédito en nuestra historia literaria y artística: el de la pintura que influye en la literatura. Son los escritores quienes siguen al pintor, y sus ideas literarias nacen de la presencia de una invención pictórica, del contacto íntimo con ésta. Esto quizá explique la desconfianza con la que los medios plásticos paulistas acogieron los lienzos de Tarsila, viendo en ellos no la realización de una obra pictórica, sino la ilustración más o menos anecdótica de algo que debía encuadrarse en la literatura.

En verdad, la pintura brasileña, y especialmente la de São Paulo, estaba aún muy imbuida de las enseñanzas impresionistas, preocupándose ante todo con el matiz y la materia, la perspectiva aérea, la luminosidad y la pincelada. Ninguno de los grandes problemas de la composición, del ritmo y del grafismo (vuelto a estudiar por Cézanne y por los cubistas), de la expresión (resueltos por los expresionistas) y del color (por los “fauves”) había sido objeto de la atención de nuestros pintores. En cuanto a la posibilidad de una pintura en tonos puros y crudos, aplastados, sin volumen y subordinados al sistema de valoración orquestal, se trataba, por supuesto, de una herejía insólita. Tarsila se enfrentaba a los tabúes paulistas. Por eso, sería hostigada por los técnicos y aceptada por los “literatos” que constituían el ala avanzada de la crítica. Y en Europa, donde había expuesto antes de hacerlo en Brasil, también hubo quien en la obra presentada únicamente vio carteles divertidos, quien le censuró el artificialismo de sus composiciones y la facilidad de sus



temas. Y es que la novedad desbordaba la expectativa y, allí como aquí, perturbaba un poco a los menos sensibles, a los menos imaginativos.

Una tercera fase de la pintura de Tarsila habría de tener la misma repercusión en el medio artístico brasileño: la fase social o socializante. Tras sus experimentaciones técnicas y el redescubrimiento de su tierra, la pintora penetra mejor en el ambiente en el que vive, entiende el sentido verdadero de aquéllo que, visto de paso, le había parecido tan pintoresco y gustosamente coloreado. Desde lejos, las casuchas se parecen a pequeños cubos de colores ingenuos, de cerca son favelas. El vestido rojo, mancha alegre en el verde del paisaje, se ve de cerca que está roto y sucio. El niño tripudo está enfermo. Del rojo de la tierra se yergue tan sólo un maizal raquíutico. Las chozas no tienen entarimado y los ojos que contemplan al artista curioso revelan cansancio y desánimo. La emoción provocada por una realidad como ésa podía expresarse con estilizaciones. Exigía un dibujo fuerte, de cuño expresionista. Y la pintora lo utiliza en esa fase en la que nos ofrece *2ª Classe, Operários, etc.*

Desaparecen, entonces, los rosas y los azules festivos y surgen los colores tierra fríos, los ocres sin luz. Se apagan los ritmos vivos y se desvanecen las estructuras geométricas. Hay como una vuelta al realismo, en el ansia de una comunicación más fácil con el público. La pintora tiene un ideal y quiere hacer prosélitos. El arte ya no se le presenta como un juego inteligente que sólo exige al artista cierto buen gusto y cierta sensibilidad. Éste tiene que transmitir un mensaje. La pintura social exige al pintor concesiones no siempre compatibles con su temperamento. El artista necesita renunciar estoicamente a cualquier originalidad técnica, descender al lugar común, adoptar un lenguaje que no hiera ni espante, nivelarse con el público casi analfabeto al que se dirige. Hay, sin duda, excepciones. Hay quien consigue expresar el drama social sin abdicar de nada. No son ellos, sin embargo, quienes dan en el blanco. No los entiende el pueblo, ni su mensaje se comunica y sólo la convicción política los mantiene dentro de la línea que han adoptado.

Tarsila llegó a lo social más por sentimentalismo que por ideología. Por ello, no resistió durante mucho tiempo el impulso de su sensibilidad. Pronto volvió a sus paisajes *caipiras* a sus figuras inocentes, a la expresión de emociones emanadas de su tierra. Ahora bien, lo hizo con la ambición de unir a la composición sólida, al color característico y al dibujo limpio el sabor de una materia más sensual. Sería la fase del retorno a “Pau Brasil”, en el que se mantendría definitivamente.

Tras haber señalado los puntos de referencia indispen-

sables para la comprensión de la obra de Tarsila, cabe observar que su presencia en el arte brasileño se manifiesta a través de dos corrientes de influencia distintas. Una, directa e inmediata en sus efectos; indirecta la otra, y de alcance mediato. Opera la primera en la literatura, haciendo surgir los movimientos “Pau Brasil” y “Antropofagia”. Se procesa la segunda subterráneamente, venciendo la hostilidad del medio, insinuando nuevas soluciones más o menos positivas y viniendo a eclosionar finalmente en las generaciones más jóvenes, entre quienes se evidencian los mismos asuntos brasileños y sociales (y antropofágicos), el mismo amor por los colores crudos y los esquemas geométricos.

Uno de los críticos parisinos decía, en 1926, a propósito de la exposición de nuestra pintora en la Galerie Percier: “así como se exige un carné de “chauffeur” para conducir un coche, se debería exigir a todos los pintores de vanguardia una carta que certifique que, habiendo probado el conocimiento de su oficio, su portador está autorizado a entregarse a todas las excentricidades. Ocurre que Tarsila realizó la prueba y obtuvo su carné. Dibujante hábil y sensible, señora de las enseñanzas académicas, tiene derecho a hacer lo que le parezca oportuno”. Pues lo que a Tarsila le pareció oportuno hacer, e hizo, fue liberar su propia expresión de tantos convencionalismos que ejercían sobre ella una acción coercitiva e incluso inhibidora. Quien haya visto los primeros trabajos impresionistas de la alumna de Pedro Alexandrino y de la Academia Julien –bien ejecutados, pero sin demasiado interés– y haya visto después los lienzos de la fase “Pau Brasil”, no podrá sino entender que la alumna ya terminó su curso y desde entonces se presenta con su propia personalidad, que la artista encontró su estilo, el estilo capaz de expresar su emoción y de transmitírsela al público más difícil. En su rápida maduración fue reduciendo sus contactos con el espectador hasta alcanzar completa seguridad, provocando en éste una respuesta inmediata. Se ha censurado a la pintora cierta inclinación hacia el decorativismo. Sus estilizaciones, la nitidez de su dibujo y los colores “hacían cartel”. Siempre el prejuicio del matiz y de la materia que confina a la pintura dentro de dos o tres aspectos del arte occidental de los últimos siglos, y la reduce a pintura de caballete. Pero la gran pintura nunca se ha dejado atemorizar por la decoración, incluso ocurre que existió para la decoración, creando un clima místico en las iglesias, concediendo una expresión solemne a los palacios, completando un conjunto de ritmo en las plazas públicas.

El sentido de decoración monumental se perdió por la llegada de la gran burguesía, y poco a poco el arte se fue convirtiendo en un deleite para ricos refinados. La deco-

ración será siempre un retorno a la verdadera función de la pintura y no hay por qué tenerle miedo. En el caso de Tarsila, vería muy bien que sus lienzos se ampliaran hasta las dimensiones de las paredes de los edificios, como ocurrió con la pintura de los mexicanos (también decorativos, pero creadores de un arte original y fuerte). No le dieron esa oportunidad, y su trabajo permanece como serie de proyectos para frescos o ilustraciones para una historia de Brasil, contada en lenguaje popular. Una historia que contase más de la vida cotidiana que de los hechos militares. Que no narrase la epopeya de las Bandeiras, pero sí la domesticación contemporánea del *sertão*<sup>1</sup>, del campo brasileño, que no nos hablase del drama de la esclavitud sino de la miseria actual, de la miseria de siempre, y del sentimentalismo, y de la bondad, y de la paciencia de nuestro pueblo.

Soy de aquéllos que desconfío de las clasificaciones de las artes por nacionalidades. Pero acepto que se hable de influencias regionales en la pintura. Evidentemente, no me refiero a los temas, que pueden ser nacionales, como en Almeida Júnior, por ejemplo, sino a la técnica y al estilo, a la luz y al color, a la composición y al dibujo. Es bajo este punto de vista, más que en relación con sus asuntos predilectos, donde la pintura de Tarsila se proyecta como característicamente regional. La ciudad grande del litoral brasileño no le interesa demasiado. No la siente la pintora con aquella ternura que da a sus composiciones de pequeñas aldeas alcanzadas por el progreso, sorprendidas ante el tren y el automóvil, con ferias abarrotadas de fruta tropical, de casas de colonos en las haciendas de café, de negros y mulatos con las manos abiertas ante su santo protector. Tarsila, en estos lienzos, refleja bien el interior de Brasil, principalmente la zona central que abarca a São Paulo y Minas. Sus verdes, rosas, azules, se desbordan de manera sugestiva y

1 Se denomina así al campo brasileño. [N. del T.]

no podrían encajar en la obra de ningún artista foráneo. Su esquematización tampoco había sido expresiva en ninguno de ellos, pues ninguno había sido capaz de sintetizar en tan pocos rasgos la esencia de la fisonomía local. O se perdían en detalles o caían en la caricatura. Solamente en el Douanier Rousseau encontramos a alguien de su misma familia pictórica, a alguien con penetración igualmente aguda, con capacidad de síntesis semejante en cuanto al conjunto, y de análisis en cuanto a las partes. Sin embargo, Rousseau hizo escuela y Tarsila no ha tenido discípulos. ¿Cómo explicar este fenómeno? Quizá porque somos un pueblo demasiado joven y cuya cultura es poco refinada. Pues bien, el arte de Tarsila es un arte de exquisitez, aunque a primera vista se pueda imaginar que sus soluciones resulten de una facultad de percepción primaria. Pero así como la verdadera elegancia consiste en despojarse de cualquier elegancia, el verdadero refinamiento estético consiste en la abolición voluntaria del refinamiento. En el fondo, cualquier artista aspira a la desnudez del alma infantil, que nunca se aplica a copiar una realidad, sino que crea un nuevo mundo –si no más real, por lo menos más conmovedor– con elementos característicos del mundo viejo.

Dice Braque que ciertos pintores “disecan la naturaleza pensando convertirla en inmortal”. Eso es lo que Tarsila no hace, preocupada en aprehender el momento presente y único, no en la estela de los impresionistas, cuyos pequeños trucos de calientes y fríos serían incluidos enseguida en las recetas de las escuelas de Bellas Artes y de las Academias, sino mediante una trasposición operada por la sensibilidad.

Su obra, por ello, no es únicamente valiosa como realización artística, de las más originales que hemos visto en Brasil, sino también como realización poética y como documentación, por muy paradójica que esta afirmación pueda parecer, de la adolescencia de nuestro país.







---

7

---

**TARSILA  
DO AMARAL  
(1886-1973):  
SU VIDA  
Y SU OBRA**





# TARSILA DO AMARAL CRONOLOGÍA\*

REGINA TEIXEIRA DE BARROS

2



1



**1886** Hija de Lydia Dias do Amaral (Fig. 1) y del poderoso hacendado José Estanislau do Amaral Filho (Fig. 2), Tarsila do Amaral nace el 1 de septiembre en Capivari, en el interior del estado de São Paulo. Su abuelo paterno era conocido como “O Milionário”, pues, además de dirigir grandes empresas en la ciudad de São Paulo, poseía muchas haciendas en la zona del interior, con alrededor de 400 esclavos trabajando en los extensos cafetales de su propiedad (Fig. 3).

Su infancia, junto a sus cinco hermanos, discurre entre las haciendas São Bernardo, en el municipio de Rafard, y Santa Teresa do Alto, en Itupeva (Fig. 4), teniendo como parámetros dos realidades distintas: por un lado, confecciona muñecas de ramas, pasea en carrito, corre entre piedras y cactus y escucha historias de hechizos de antiguas esclavas (Fig. 5) –la esclavitud fue oficialmente abolida en Brasil cuando Tarsila tenía dos años–. Por otro lado, crece en un ambiente extremadamente sofisticado, donde todo “respiraba Francia”: desde el agua mineral y las verduras importadas hasta la rígida educación dirigida por Mademoiselle Marie, pasando por las clases de piano, instrumento por el que Tarsila desarrolló un especial afecto.

**1898-1902** Estudia en un colegio de monjas, en Santana, barrio de la zona norte de la capital paulista y, a continuación, como interna en el tradicional Colegio Sion.

\* Cronología basada en: Aracy Amaral, “Cronología biográfica e artística”, en *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires: Fundação Finambrás, 1998; Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 23/ Edusp, 2003; *Catalogo Raisonné Tarsila do Amaral*. São Paulo: Base7, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

Fig. 1. Lydia Dias do Amaral, madre de la artista.

Fig. 2. El padre de Tarsila, retratado por el pintor Enrico Vio, en 1919.

Fig. 3. Ingenio de café en una hacienda de la familia de Tarsila.

Fig. 4. Sede de la hacienda Santa Teresa do Alto.

Fig. 5. Antigua esclava de la familia Amaral, que seguramente habría inspirado a Tarsila para su cuadro *A Negra*.





13

14

15

16

**1902** Tarsila y su hermana Cecilia viajan a Europa con sus padres, que las dejan internas en el Colegio del Sagrado Corazón, en Barcelona.

**1904** Regresa a Brasil y se casa con un primo de su madre, André Teixeira Pinto. El viaje de luna de miel transcurre por Argentina y Chile.

**1906** Nace su única hija, Dulce, en la hacienda São Bernardo. La joven pareja se muda seguidamente a la hacienda Sertão (Fig. 6), propiedad de los padres de Tarsila.

**1913** Separada, se traslada a São Paulo.

**1916** Empieza a trabajar en el taller de William Zadig, escultor sueco establecido en São Paulo. Después estudia modelado a partir de copias con el ítalo-brasileño Oreste Mantovani (Fig. 7).

**1917** Inicia estudios de dibujo y pintura con el maestro académico Pedro Alexandrino, conocido por sus bodegones con lustrosas cazuelas de cobre. Alexandrino la anima a llevar siempre blocs de notas, costumbre que Tarsila conservará

durante toda su vida y que, con el tiempo, le aportaría un precioso abanico de imágenes. Manda construir su taller en la Rua Vitória (Fig. 8), donde Alexandrino empieza a dar clases.

**1919** Estudia pintura con George Elpons, artista alemán establecido en São Paulo.

La producción inicial de Tarsila se limita a estudios de animales o bodegones y a bocetos de retratos, recopilados en cuadernos de apuntes. Su obra pictórica en este momento se reduce a unas 10 obras, entre las que se hallan copias de maestros, paisajes (Fig. 9) de pequeñas dimensiones y bodegones.

**1920–1921** Embarca hacia Europa con Dulce, que permanece interna en un colegio de Londres. Se instala en París. Estudia en la tradicional Académie Julien y, a continuación, en el taller de Émile Renard, de perfil más libre. Los domingos realiza cursillos libres de dibujo.

Lejos de la impresión que París le había causado a sus 18 años, cuando por primera vez visitó con sus padres esta ciudad, ahora Tarsila siente una gran euforia. En una carta dirigida a la pintora Anita Malfatti se desahoga: “Mira, Anita, casi todo tiende al cubismo o al futurismo [...] Muchos paisajes impresionistas, otros dadaístas. Conocerás, segura-



10



11



12

**Fig. 6.** La hacienda Sertão.

**Fig. 7.** Soldado romano, 1916. Yeso, 58 x 49,5 x 32 cm. Banco Central do Brasil, Brasília, DF.

**Fig. 8.** *Meu ateliê (Rua Vitória)*, 1918. Óleo sobre lienzo, 34 x 26 cm. Colección no localizada.

**Fig. 9.** *Pedras na paisagem*, c. 1918. Óleo sobre cartón-lienzo, 16,2 x 25,2 cm. Colección Ana Maria Sigal Rosenberg, São Paulo, SP.

**Fig. 10.** *Auto-retrato com vestido laranja*, 1921. Óleo sobre lienzo, 50 x 41,5 cm. Banco Central do Brasil, Brasília, DF.

**Fig. 11.** *Vista do hotel de Paris*, 1920. Óleo sobre lienzo, 27,3 x 22,2 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 12.** *Estudo (Nu de perfil)*, 1921. Óleo sobre cartón, 75,5 x 51,8 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de

São Paulo.

**Fig. 13.** *Pátio com Coração de Jesus (Ilha de Wight)*, 1921. Óleo sobre lienzo, 54 x 43,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 14.** Tarsila con mantilla española, París, 1921. Fotografía. Colección Max Pelingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, RJ. CAT. 107.

**Fig. 15.** *Rua de Segóvia*, 1921. Óleo sobre lienzo, 29 x 25,5 cm. Colección Domingos Giobbi, São Paulo, SP.

**Fig. 16.** *Figura (O Passaporte)*, 1922. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

mente, el Dadaísmo. Yo, sin embargo, lo he conocido ahora” (Carta fechada en París, 26 de octubre de 1920).

Aunque ya está en contacto con la producción de las vanguardias, Tarsila sigue representando figuras humanas y paisajes urbanos en tímidos cuadernos de notas. Su producción pictórica crece poco a poco, tanto en cantidad como en calidad. Surgen algunos autorretratos (Fig. 10) y paisajes luminosos de las calles de París (Fig. 11), al lado de sombríos estudios de desnudos (Fig. 12), realizados con toda seguridad en la academia.

Durante este periodo viaja en varias ocasiones a Londres para visitar a Dulce, y juntas pasan sus vacaciones en la Isla de Wight, donde pinta *Pátio com Coração de Jesus* (Fig. 13).

En 1921 visita España (Fig. 14), donde pinta *Camponesa espanhola* y *Rua de Segóvia* (Fig. 15).

**1922** Ingresa en el *Salon Officiel des Artistes Français* con el lienzo *Retrato de mulher* (Fig. 16), que ella denomina *Passaporte* por el sentido simbólico de su entrada en el medio artístico.

Viaja a Venecia.

En junio regresa a São Paulo y, gracias a Anita Malfatti, entra en contacto con intelectuales y artistas que habían participado en la Semana de Arte Moderna, evento que había tenido

lugar en el Teatro Municipal de São Paulo en febrero de ese mismo año. La personalidad de Tarsila encanta a todos, en particular al escritor Oswald de Andrade (Fig. 17), que se enamora de ella. Forma el autodenominado Grupo de los Cinco con Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia y Mário de Andrade. Discusiones sobre arte, veladas y viajes al litoral forman parte de estos meses, que se configuran como línea divisoria en la producción de Tarsila.

La convivencia con el Grupo –mucho más que su experiencia anterior en París– suscita el interés de Tarsila por los lenguajes del arte moderno. Su pintura, algo contagiada por la de Anita, se vuelve más expresiva. Las pinceladas rápidas y visibles surgen en lienzos realizados en ese periodo, como *Árvore* (Fig. 18) y *As Margaridas de Mário de Andrade* (Fig. 19).

Retrata a sus nuevos amigos Mário (Cat. 1) y Oswald de Andrade.

En septiembre expone en el Salão de Belas Artes, en el Palácio das Indústrias de São Paulo.

Realiza un retrato de Graça Aranha (Fig. 20) que sería distribuido junto con el número 8-9 de la revista *Klaxon* (Cat. 109–112), la primera publicación de los vanguardistas.

Renovada por las influencias locales, Tarsila embarca rumbo a París en diciembre, con objetivos más precisos. Poco después, Oswald se reúne con ella en París.



Fig. 17. Oswald de Andrade.

Fig. 18. *Árvore*, 1922. Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm. Colección particular, Río de Janeiro, RJ.

Fig. 19. *As Margaridas de Mário de Andrade*, 1922. Óleo sobre lienzo, 100 x 96 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

Fig. 20. *Retrato de Graça Aranha*, publicado suelto y distribuido junto con el número 8-9 de la revista *Klaxon*, diciembre de 1922-enero de 1923.

Fig. 21. Oswald, Tarsila, Yvette Farkou (amiga de Dulce), Léger, Brancusi y Maurice Raynal, en París.

Fig. 22. Tarsila en Italia, verano de 1923.

Fig. 23. *Estudo (Academia n° 1)*, 1923. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Colección no localizada.

Fig. 24. *Estudo (Academia n° 2)*, 1923. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

Fig. 25. *Natureza-morta com relógios*, 1923. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm. Colección Ernesto y Liuba Wolf, São Paulo, SP.

Fig. 26. *Fig. en azul*, 1923. Óleo sobre lienzo, 81,5 x 60 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

Fig. 27. *Estudo de composição cubista com retângulos I*, 1923. Grafito, gouache y lápiz de color en papel vegetal, 17 x 13,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

Fig. 28. El grupo en Minas Gerais.

21



22

**1923** Tras la llegada de su compañero, la pareja viaja por Portugal y España.

De vuelta a París, Tarsila empieza a trabajar en el taller de André Lhote, donde permanece durante tres meses.

Sin mencionar la presencia de Oswald, escribe a su familia: “Cada vez me siento más brasileña: quiero ser la pintora de mi tierra. Qué gratitud siento por haber pasado toda mi infancia en la hacienda. Las reminiscencias de esa época se me van haciendo preciosas. Quiero, en el arte, ser la *caipirinha* de São Bernardo, jugando con muñecas de matorrales, como en el último cuadro que estoy pintando<sup>1</sup>” (Carta del 19 de abril).

En mayo, Tarsila y Oswald conocen al poeta francosuizo Blaise Cendrars, que los presenta a su círculo de amigos, entre los cuales se incluyen Fernand Léger, Albert Gleizes, Brancusi, Jean Cocteau, Eric Satie, Maximilien Gauthier y Valéry Larbaud (Fig. 21).

A lo largo del año, Tarsila se encuentra también en París con varios vanguardistas brasileños: Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Ronald de Carvalho, Olívia Guedes Penteadó y Paulo Prado.

1 Se trata de *Caipirinha*.

En junio empieza a estudiar con Albert Gleizes.

Tarsila y Oswald visitan Italia (Fig. 22) durante el verano europeo.

A partir de principios de octubre hace prácticas durante algunas semanas en el taller de Léger.

Este año se configura como un tiempo de encantamiento por algunas vertientes modernistas y Tarsila se aventura en intentos y ensayos de estilos tan diversos como los que se ponen de manifiesto en cuadros como *Pont Neuf* (Cat. 4), *Retrato azul*, *Retrato de Oswald de Andrade*, *Río de Janeiro*, *Caipirinha*, *Auto-retrato (Manteau rouge)* (Cat. 2), *Estudo (Academia no 1)* (Fig. 23), *Estudo (Academia no 2)* (Fig. 24), *O Modelo* (Cat. 3) *Natureza-morta com relógios* (Fig. 25) y *Figura em azul* (Fig. 26). También son de este año una serie de estudios de composiciones cubistas (Fig. 27), así como *A Negra* (Cat. 5), obra fecunda en la producción de Tarsila –y del Modernismo brasileño– que se integraría, cinco años después, en su serie de pintura antropofágica. Protegida por una hoja del árbol del plátano, la figura estilizada y monumental, de busto exuberante, evoca atributos de la Gran Madre: abundancia, nutrición y fertilidad.

Algunas de aquellas investigaciones estilísticas representaron la inauguración de diversas posibilidades que serían exploradas a lo largo de los años siguientes; otras no tuvieron



17



18



19



20



23



24



25



26



27



28

continuidad y acabaron siendo abandonadas.

Sin advertir que la artista ya estaba buscando temas que reflejaran una supuesta identidad brasileña, Mário de Andrade le aconseja, en una carta del 15 de noviembre: “Tarsila, Tarsila, vuelve hacia dentro de ti misma. ¡Abandona a Gris y a Lhote, comerciantes de criticismos decrépitos y de estesias [sic] decadentes! ¡Abandona París! ¡Tarsila! ¡Tarsila! Vente para la *selva-virgen*”.

La llamada de Mário converge con el interés del medio artístico francés por el “primitivismo”, es decir, por todo lo que guardaba relación con las sociedades no europeas. Tarsila es consciente de la expectativa del mercado local y escribe a sus padres: “No crean que esa tendencia brasileña en el arte está mal vista aquí. Al contrario. Lo que buscan aquí es que cada uno contribuya con algo de su propio país. [...] París está harto de arte parisino” (Carta de 19 de abril).

Al regresar a Brasil, en diciembre, concede una entrevista en Río de Janeiro, en la que habla de la importancia del cubismo, que debe ser el “servicio militar” del artista moderno. Al mismo tiempo, subraya su interés por desarrollarse como artista brasileña: “Soy profundamente brasileña y voy a estudiar el gusto y el arte de nuestros *caipiras*. Espero, en el campo, aprender con quienes aún no han sido corrompidos por las academias”.

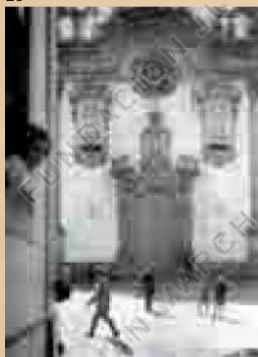
**1924** Tarsila inicia el cuadro *A Cuca* y explica en una carta a su hija: “Estoy haciendo unos cuadros realmente brasileños, que han sido muy apreciados. Ahora he acabado uno cuyo título es *A Cuca* (Cat. 7). Es un bicho raro, en la selva, con un sapo, un armadillo y otro bicho inventado” (Carta del 23 de febrero).

En febrero, Blaise Cendrars llega a São Paulo, invitado por Paulo Prado, por sugerencia de Oswald. Tarsila pasa el Carnaval en Río de Janeiro con Oswald de Andrade, Blaise Cendrars y Olívia Guedes Penteadó, la gran dama de la vanguardia paulista. Durante su estancia en la capital carioca, Tarsila registra bocetos de gente en la calle (Cat. 49), detalles de disfraces y decoraciones del Carnaval (Cat. 61). De ese conjunto de anotaciones derivan los cuadros *Carnaval em Madureira, Morro da Favela* (Cat. 8), y *E.F.C.B –Estrada de Ferro Central do Brasil–*, esta última representada bajo el signo del progreso, caracterizado con símbolos de modernidad como la iluminación eléctrica y el paso a nivel.

A partir de ese viaje, el paisaje brasileño se convierte en un asunto central para la artista. La capital paulista, por ejemplo, es el tema de los cuadros *São Paulo (Gazo)* (Cat. 10) –diminutivo de “gasolina”– y *São Paulo* (Cat. 9), una representación del Viaducto do Chá, en el Valle de Anhan-



29



30



33



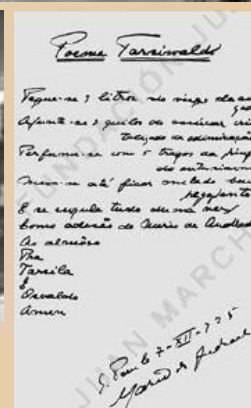
34



35



36



37

gabaú, en el centro de la ciudad. En ambas pinturas, Tarsila caracteriza la metrópoli con elementos que muestran el avance tecnológico (como coches, gasolineras, chimeneas y edificios en construcción), dispuestos a partir de líneas ortogonales, que refuerzan la idea de racionalismo urbano.

En Semana Santa, Mário de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier y Nonê (hijo de Oswald), se agregan al grupo que había estado en Río de Janeiro durante el Carnaval y viajan por las ciudades históricas de Minas Gerais (Fig. 28). Tarsila se queda encantada ante el paisaje minero, la arquitectura colonial (Fig. 29) y la escultura del *Aleijadinho* y produce en torno a un centenar de dibujos, estudios y bocetos –algunos de ellos posteriormente retomados en cuadros–, producción que sería conocida como “pau brasil”. Este conjunto de lienzos se caracteriza por los colores calificados como *caipiras* y por las influencias cubistas, que se manifiestan en la planificación espacial y en la estilización geométrica de las figuras humanas, de los animales y de la vegetación tropical.

Para Oswald, los viajes a Río y a Minas son igualmente provechosos, estimulándolo a redactar el *Manifesto da Poesía Pau Brasil*, del cual procede el término aplicado a esta serie de cuadros de Tarsila.

A comienzos de julio estalla la revolución de Isidoro Dias Lopes, en São Paulo, contra el gobierno central de la Re-

pública. La ciudad es bombardeada y el ejército ocupa la capital paulista. Tarsila y Oswald se refugian en la hacienda Sertão (Fig. 30), desde donde van a visitar a Blaise Cendrars, que se encontraba en Araras, en la hacienda Santo Antônio, de Olívia Guedes Penteadó (Fig. 31).

En septiembre, Tarsila regresa a París. Se inicia una intensa correspondencia entre Tarsila y Oswald, con nombres alterados y frases en código para evitar que extraños los descubran. Tarsila firma “Albertina” o “Porquéria” y Oswald es “Onofre” o “Mme. Juzero”.

El mes siguiente, Oswald se encuentra con Tarsila en París. En diciembre, Cendrars publica *Feuilles de route. I. Le Formose*, libro de poemas sobre su viaje a Brasil, ilustrado por Tarsila (Fig. 32).

A mediados de diciembre, en la casa de campo de Cendrars, en Tremblay-sur-Mauldre, donde pasan las Navidades y Nochevieja, Oswald le propone casarse.

**1925** Animada por Cendrars, Tarsila regresa a Brasil en febrero, con el objetivo de preparar más lienzos para una futura exposición en París. Aún bajo el efecto de las impresiones que el paisaje minero le había provocado, la artista crea una serie de cuadros basados en la “poesía popular” –como había denominado los colores y la simplicidad típicos de las



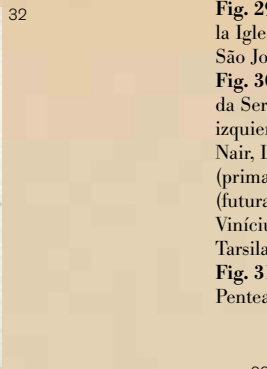


Fig. 29. Oswald ante la Iglesia de Carmo, en São João del Rei, 1924.  
 Fig. 30. En la hacienda Sertão, 1924. De izquierda a derecha: Nair, Lourdes y Dirceia (primas de Tarsila), Tati (futura mujer del poeta Vinícius de Moraes) y Tarsila.  
 Fig. 31. Olívia Guedes Penteadó, Blaise Cendrars, Tarsila, Nonê y Oswald en la hacienda Santo Antônio, de Olívia, en Araras, 1924.  
 Fig. 32. Ilustración del libro *Feuilles de route* (1924), p. 64.  
 Fig. 33. *A Feira I*, 1924. Óleo sobre lienzo, 60,8 x 73,1 cm. Colección particular.  
 Fig. 34. *Romance*, 1925. Óleo sobre lienzo, 74,5 x 65 cm. Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo.  
 Fig. 35. *Bicho barrigudo*, 1925. Grafito y acuarela sobre papel, 23,2 x 15,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP.
 Fig. 36. Vista del salón de la casa de Tarsila, donde se puede ver parte de su colección, incluyendo el *Prometheus* de Brancusi (encima de la mesa), la *Torre Eiffel* de De-launay (al fondo), un cuadro de Léger (a

la izquierda), además de varias obras de la artista.  
 Fig. 37. El poema *Tarsiivaldo*.  
 Fig. 38. Pasaporte de Tarsila y Dulce, emitido en noviembre de 1925, con motivo de su viaje a Europa y al Medio Oriente. En septiembre de 1925 Tarsila cuenta 39 años –y no 31, como consta en el pasaporte–.  
 Fig. 39. En Atenas. Sentados, de derecha a izquierda: Cláudio de Souza y su mujer, Tarsila, Dulce y un desconocido; Altino Arantes, Nonê y Oswald.

38

pequeñas ciudades brasileñas-. Anota la artista: “Encontré en Minas los colores que me encantaban cuando era una niña. Después, me enseñaron que eran feos y *caipiras*. Seguí el runrún del gusto refinado... Pero después me vengué de la opresión, trasladándolos a mis lienzos: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en gradaciones más o menos fuertes, según la mezcla del blanco”. El gusto por lo popular se desdobra en la pintura religiosa y en las dos versiones de *A Feira* –la primera de 1924 (Fig. 33) y la segunda de 1925 (Cat. 11)–, así como en *Vendedor de frutas* y en *Romance* (Fig. 34).

En otra ocasión, Tarsila relata un paseo a São Vicente: “Una vez fui a comprar algunos dulces. *Bananada*. Pasando por una sala vi una puerta muy abierta, al fondo había una cómoda llena de santos con un montón de flores de papel. Algo muy alegre. Hice un borrador muy rápido de aquello y guardé muy viva esta imagen en la memoria. Empecé a pintar justo a continuación y le di el título de *Religião brasileira*” (Cat. 18).

Los recuerdos de Minas se mezclan con otros de la infancia vivida en el interior paulista, creando paisajes cuyas referencias no son fácilmente localizables. Este es el caso, por ejemplo, de *Paisagem com touro I* (Cat. 12), *O mamoeiro* (Cat. 13) y *Pescador*, (Cat.14) entre otros. El entusiasmo

contagioso de Blaise Cendrars también contribuye a la invención de nuevos paisajes: “Cendrars describía Brasil: una tierra de maravillas que yo misma ignoraba. [...] De su fantasía brotaban palmeras finas como sus muñecas, subiendo, por encanto, 100 metros de altura para estallar arriba, entre palmas silenciosas (Cat. 15)”.

Inspirado en el éxito de los *Ballets Suédois*, de Rolf de Maré, Oswald elabora un proyecto para montar un ballet brasileño con guión suyo, figurines de Tarsila (Fig. 35) y música de Villa-Lobos. Aun contando con el apoyo de Cendrars, el proyecto no llega a realizarse.

Oswald vuelve a Brasil en agosto, ya con su libro *Pau Brasil* impreso, con ilustraciones de Tarsila.

A partir de este año la pareja recibe a sus amigos vanguardistas en el salón (Fig. 36) de la casa de la familia de Tarsila, hacia la Alameda Barão de Piracicaba, en el exquisito barrio de los Campos Elíseos.

Oswald dedica su poema *Atelier* a Tarsila y Mário de Andrade escribe *Tarsiivaldo* (Fig. 37), en homenaje a la pareja.

Ese mismo mes, ambos embarcan rumbo a Europa. Tarsila (Fig. 38) lleva ya en su equipaje cuadros para su exposición individual, que sería organizada el año siguiente en París.

Tarsila logra obtener la anulación de su primer matrimonio.

**Fig. 40.** Nonê y Dulce en Egipto.

**Fig. 41.** Dulce, Oswald y Tarsila (los tres a la derecha) paseando en camello, ante una pirámide.

**Fig. 42.** *Poseidon*, 1926. Grafito sobre papel, 11 x 13 cm. Colección no localizada.

**Fig. 43.** *Lago Tiberiades II*, 1926. Grafito sobre papel, 9,5 x 17 cm. Colección particular.

**Fig. 44.** Invitación de boda de Tarsila y Oswald

**Fig. 45.** *Sagrado Coração de Jesus I*, 1926. Óleo sobre lienzo, 83 x 63,5 cm. Colección Glória Zita Galvão de

Azevedo, São Paulo, SP.

**Fig. 46.** Oswald cantando, Tarsila y Dulce en la hamaca, Mário ante el piano y un grupo de amigos en la hacienda Santa Teresa do Alto, en 1927.

**Fig. 47.** *Pastoral*, 1927. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

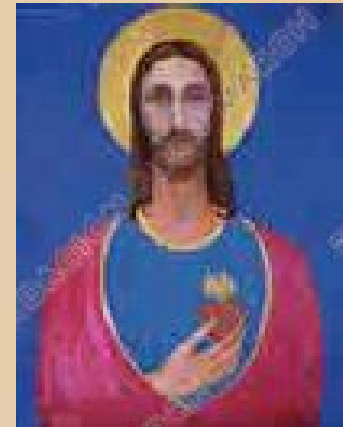
**Fig. 48.** Tarsila, Oswald y Dulce a bordo del Baependi, volviendo a São Paulo, en agosto de 1927. Foto de Mário de Andrade. Archivo del Instituto de Estudos Brasileiros - USP, São Paulo, SP.

**Fig. 49.** *Vegetação antropofágica II*, 1928. Tinta china sobre papel, 19 x 24 cm. Colección no localizada.

**Fig. 50.** *Paisagem com criatura e palmeiras*, 1929. Grafito y Tinta china sobre papel, 20 x 23,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP.



41



45

**1926** Anticipando la celebración oficial de su unión con Oswald, en enero la pareja hace un viaje que la artista denomina “prenupcial”. Acompañados por Dulce y Nonê, y por las parejas Altino Arantes y Cláudio de Souza, hacen un crucero de 35 días por el Mar Mediterráneo, cuyo recorrido incluye las ciudades de Nápoles, Pompeya, Atenas (Fig. 39), Rodas, Estambul, Esmirna, Beirut, Larnaca, Jerusalén, Belén, Jericó, El Cairo, Menfis, Luxor (Fig. 40) y Alejandría, además de paseos por el Mar Muerto y el Lago Tiberiades. El trayecto entre Jerusalén y El Cairo, así como el itinerario en el interior de Egipto (Fig. 41), los recorren en tren.

Preparada con sus cuadernitos de notas, Tarsila produce muchísimos bocetos de paisajes (Cat. 85), templos (Fig. 42), vistas urbanas y marinas, muchas veces con trazos rápidos y sintéticos (Fig. 43). Aunque también hizo estudios con notas de color –probablemente con el fin de ampliar el paisaje en futuros cuadros–, la artista nunca llegó a reanudar esa serie de bocetos.

En mayo, Tarsila y Oswald, acompañados por Olívia Guedes Penteadado, se dirigen a Roma para recibir la bendición papal. Una intensa vida social –contacto con artistas que había conocido gracias a Cendrars–, la preparación de la exposición y las compras en previsión del matrimonio centran las acti-

vidades de la pareja en París ese año.

Desde Brasil, Blaise Cendrars envía a Tarsila los poemas que constituyen el prefacio del catálogo para la exposición en la Galerie Percier. Tarsila encarga a Pierre Legrain, artista encuadernador *art déco*, la creación de los marcos de sus cuadros, que por esa razón se denominarán *tableaux-objets*.

En la primera individual de Tarsila, inaugurada en junio, se presentan 17 lienzos, siendo *A Negra* la única obra de 1923 y todas las demás ya de su fase “pau brasil”, de 1924 y 1925. En el catálogo se mencionan, asimismo, dibujos y acuarelas. Tiene gran repercusión en la prensa escrita, con reseñas en revistas de arte de París.

El Fonds National d'Art Contemporain adquiere *A Cuca* –único cuadro que conserva parcialmente el marco de Legrain–. En 1928 depositará el lienzo en el Musée de Grenoble.

En agosto, poco después de clausurarse la exposición, la pareja regresa a Brasil.

Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade se casan el 30 de octubre (Fig. 44). A petición del novio, en la ceremonia Tarsila viste un conjunto creado por Paul Poiret –uno de sus modistos predilectos–, confeccionado con la tela brocada que la madre de Oswald había usado en su boda.

La pareja comienza a vivir entre la residencia de São Paulo y la hacienda Santa Teresa de Alto, adquirida por Oswald al

42



43



44



50



46



47



48



49



padre de Tarsila, a cambio de terrenos en el barrio de Pinheiros, en la capital paulista.

Pinta *Sagrado Coração de Jesus I* (Fig. 45), obra extraordinaria, seguramente inspirada en un viaje al Oriente Medio.

**1927** Para Mário de Andrade, ese año Tarsila habría partido hacia las *five o'clock* de la existencia. La artista y su marido reciben constantemente a amigos (Fig. 46) en Santa Tereza do Alto, entre los cuales se hallan Mário de Andrade, Alcântara Machado, Paulo Prado, Manuel Bandeira, René Barchach y el payaso Piolin.

Entre la hacienda y São Paulo, Tarsila pinta algunos lienzos como *Religião brasileira I* y *Manacá* (Cat. 19), cuyo colorido remite a la “poesía popular” de la fase “pau brasil”, mientras que, en las formas de los tallos y las flores, se anuncian ya rasgos característicos de la serie antropofágica que habría de iniciarse “oficialmente” el año siguiente.

En el lienzo denominado *Pastoral*, basándose en una fotografía, retrata a Nonê al lado del padre de Oswald, al modo del *douanier* Rousseau (Fig. 47).

Mário de Andrade viaja hasta el norte del país con Olívia Guedes Penteadó, su sobrina Mag y Dulce, hija de Tarsila. A su vuelta, en agosto, Tarsila y Oswald van a encontrarse con

el grupo en Salvador, Bahía, y regresan todos juntos (Fig. 48) a São Paulo.

Oswald publica el *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, que reúne poemas de su fase “pau brasil”, con portada de Tarsila.

**1928** El 11 de enero, con motivo de su cumpleaños, Tarsila regala a Oswald de Andrade el lienzo *Abaporu*. Entusiasmado, Oswald muestra el cuadro a Raul Bopp y juntos comentan: “Esto parece un antropófago, un hombre de la tierra”. Tarsila recuerda: “Busqué en un diccionario antiguo, que mi padre me había dado, diccionario de [Antonio Ruiz de] Montoya, un jesuita que hizo un diccionario de la lengua tupí-guaraní. Y en él hallé ‘a-ba-po-ru’, ‘hombre que come a hombre’ y le di dicho nombre”. Los dos escritores deciden entonces crear un movimiento en torno a *Abaporu* y lanzan la *Revista de Antropofagia*, que se inicia en mayo, con la publicación del *Manifesto Antropófago*, de autoría de Oswald de Andrade.

Inicialmente, a la misma Tarsila le sorprende el *Abaporu*: “Me salió un cuadro monstruoso que yo misma no sabía cómo había hecho, no sabía por qué lo había hecho, me pareció algo monstruoso... era una cabecita pequeñita, con aquellos pies enormes, sentado en una superficie verde”.



51



52



53



54



57



58



59



60



Pero más tarde se da cuenta: “Cuando era niña, aquellas negras viejas que vivían en la hacienda contaban historias de miedo. Contaban que había una sala que estaba cerrada y que había una abertura en el techo de la casa y la gente oía ‘me caigo, me caigo’, ésta es una historia que mucha gente del campo conoce. Yo, naturalmente, como niña, al ver cómo hablaban de esas cosas, sentía un miedo espantoso. Seguramente creí que caía un brazo enorme, un pie enorme, era todo enorme... entonces asocié una cosa a la otra y descubrí que todo aquello eran reminiscencias de infancia”.

Aunque se considere *Abaporu* la obra inaugural del movimiento antropofágico, y por lo tanto un hito en las artes plásticas y en la literatura del Modernismo brasileño, *A Negra* –pintada en 1923, año de ensayos modernistas– se concibe ya como una imagen esencialmente alegórica, que busca representar una “entidad” nacional, como diría Mário de Andrade. La antropofagia, como proceso de absorción, asimilación y replanteamiento de la cultura europea –transformada con temas y colores locales–, se da no solamente en la serie de cuadros que vienen a continuación de *Abaporu*, sino también en toda su producción desde mediados de 1922. La búsqueda de un lenguaje moderno –reelaborado a partir de las vanguardias europeas–, combinada con los temas brasileños, ya está presente en la producción “pau

brasil”, en la cual las enseñanzas constructivas se funden con la afectividad local.

No obstante, la búsqueda de asuntos brasileños, iniciada en 1923, cobra otro sesgo a partir de *Abaporu*, cuando Tarsila se sumerge en las visiones de su inconsciente, motivadas por sueños, así como en el imaginario procedente de las historias de hechizos, leyendas y supersticiones escuchadas a lo largo de su infancia. Surgen entonces cuadros y dibujos (Cat. 91) de paisajes habitados por seres fantásticos y vegetación (Fig. 49) exuberante, con señalada tendencia surrealista, conocidos como “paisajes antropófagos”. Entre dichos cuadros se hallan *A Lua*, *Distância* (Cat. 22), *O Lago* (Cat. 20), *O Sapo* (Cat. 23), *O Sono* (Cat. 25), *O Touro* (Cat. 24) y *Urutu* (Cat. 26).

En marzo, Tarsila viaja a Europa.

En junio realiza su segunda exposición individual, en la misma Galerie Percier, en París, incluyendo sus lienzos de la fase antropofágica. Al volver a Brasil, declara en una entrevista: “Nuestro verde es bárbaro. Al brasileño bien brasileño le gustan los colores contrastados. Declaro que, como buena *caipira*, considero hermosas algunas combinaciones que había aprendido a considerar de mal gusto, y que hoy me enorgullece expandir en mis cuadros mis colores preferidos: el azul y el rosa”.



**Fig. 51.** Fotografía de 1928, de autoría de Tarsila: piedra en la región de Indaiatuba, semejante a los bichos antropofágicos pintados por ella. Colección Tarsilinha do Amaral, São Paulo, SP.

**Fig. 52.** *Idílio*, 1929. Óleo sobre lienzo, 37,8 x 46 cm. Colección particular, Brasília, DF.

**Fig. 53.** *Paisagem com dois porquinhos*, 1929. Óleo sobre lienzo, 38,3 x 46,5 cm. Colección particular, Río de Janeiro, RJ.

**Fig. 54.** *Composição (Fig. só)*, 1930. Óleo sobre lienzo, 83 x 129 cm. Instituto São Fernando, Río de Janeiro, RJ.

**Fig. 55.** Dormitorio de matrimonio en la Exposición de la Casa Modernista: colcha de Regina Gomide Graz y *Cartão Postal* de Tarsila, en la pared.

**Fig. 56.** *Cabeza de Osório César*, 1933. Yeso moldeado y pintado con pigmento oscuro, 24 x 11,8 x 15,7 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 57.** Estudio de cartel para la exposición realizada en Moscú, en 1931. Colección Fúlvio Leirner, São Paulo, SP.

**Fig. 58.** Tarsila y Osório

César (a la izquierda), durante su visita a la Unión Soviética, en 1931.

**Fig. 59.** *Moscou - Tverskoi Boulevard*, 1931. Tinta sobre papel, 19 x 22 cm. Colección no localizada.

**Fig. 60.** *Retrato del padre Bento*, 1931. Óleo sobre lienzo, 88 x 105 cm. Colección Prefeitura de Guarulhos, SP.

**Fig. 61.** Tarsila dando una conferencia en el Clube dos Artistas Modernos.

**Fig. 62.** *Segunda classe*, 1933. Óleo sobre lienzo, 110 x 151 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

1929 Tarsila produce una serie (Fig. 50) de dibujos (Cat. 96) antropofágicos (Cat. 99) y algunos de los mejores lienzos de su carrera artística, como *Sol poente* (Cat. 28), (Fig. 51) *Floresta* (Cat. 27) y *Antropofagia* (Cat. 29). En este último, la artista reelabora las figuras y el fondo de *A Negra* y *Abaporu*, mezclando las alegorías de la mujer y del hombre generadores de los frutos de un Brasil mágico, primigenio, denso y silencioso.

Así como en 1923 Tarsila había llevado a cabo una serie de experiencias estilísticas diversas, a finales de los años 20 la artista produce algunos lienzos que podrían indicar nuevas sendas para su pintura, pero que, hasta el momento, permanecen como algo singular en el conjunto de su obra. Entre ellos, *Calmaria II*, *Cidade (A Rua)* y *Cartão-postal*.

La geometría reaparece de la forma más radical en *Calmaria II* (Cat. 31), como si Tarsila quisiera traducir literalmente la enseñanza de Cézanne de que el paisaje puede ser comprendido a través de la geometría. Los poliedros y los conos reflejados en aguas quietas promueven aún más la sensación de reposo, reforzando la idea que da título a la obra.

El cuadro *Cidade (A Rua)* (Cat. 32) destaca porque es el único “paisaje urbano” producido a finales de la década de los 20. Tarsila relata: “Un día tuve un sueño, recuerdo bien

que, al despertarme, fui hasta el caballete a pintar mi sueño; eran tres botas negras [sic] en medio de un camino, con casas muy altas, y este lienzo [...] era el único que traducía plásticamente todas las imágenes de un sueño mío”.

En la obra *Cartão-postal* (Cat. 30), la artista funde elementos característicos de la fase antropofágica, en primer plano –los cactus viciosos, el árbol con hojas en forma de corazón y frutos agigantados–, con colores y figuras de la pintura “pau brasil”, como Pão de Açúcar, las casitas y las palmeras al fondo. Paralelamente, retoma estilemas del período “pau brasil” en paisajes como *Idílio* (Fig. 52) y *Paisagem com dois porquinhos* (Fig. 53).

En julio, Tarsila expone por vez primera en Brasil, en el Palace Hotel, en Río de Janeiro: 35 lienzos, además de algunos dibujos realizados entre 1923 y 1929. En septiembre, la exposición se presenta en São Paulo, en la calle Barão de Itapetininga. El periodista Geraldo Ferraz prepara, para esa ocasión, un exultante catálogo con textos críticos sobre sus exposiciones de París de 1926 y 1928, así como textos de autores brasileños sobre la obra de Tarsila. Como curiosidad, la artista presenta, en los dos últimos días de la exposición, obras de su colección particular adquiridas en París: Picasso, Léger, Lhote, Gleizes, De Chirico (hoy en la colección del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Pau-



Fig. 63. Luís Martins.  
Fig. 64. *Retrato de Luís Martins I*, 1933-1937. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Banco Itaú, S. A., São Paulo, SP.

Fig. 65. *Paisagem rural con duas Figs.*, 1938. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 46 cm. Colección particular, Belo Horizonte, MG.

Fig. 66. *Altar (Reza)*, 1939. Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

Fig. 67. *A Baratinha*, 1935. Carbón y témpera sobre papel, 42,5 x 58 cm. Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro, RJ.

Fig. 68. *Trabajadores*, 1938. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Banco

Central do Brasil, Brasília, DF.

Fig. 69. *Maternidade I*, 1938. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Colección Maria Odette y Marcus Arruda, São Paulo, SP.

Fig. 70. Ilustración del libro *A Louca do Juquery*, p. 103.

Fig. 71. Ilustración para la partitura *Suíte infantil*, portada, c. 1939. Grafito, gouache y tinta china sobre cartón, 34 x 26,5 cm. Colección particular, Río de Janeiro, RJ.

Fig. 72. Ilustración del libro *Misticismo e loucura*.

Fig. 73. Fotocopia de la cartilla profesional de Tarsila do Amaral, 1 de junio de 1939, São Paulo. 42,7 x 26,6 cm. Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



63



65



70



71



72

lo), Delaunay (*Tour Eiffel*, hoy en el Art Institute of Chicago), Brancusi (hoy en el Hirschhorn Museum, en Washington). Oswald se enamora de la joven Patrícia Galvão, la “Pagu”. Al enterarse de la aventura de su marido, Tarsila decide separarse.

Caída de la Bolsa de Nueva York. Se hunde el precio del café y la pareja pierde su hacienda Santa Teresa do Alto, que permanecerá hipotecada hasta 1937. Se acaba la época del lujo, las fiestas y los viajes fáciles de los locos años de la década de los 20.

Júlio Prestes, gobernador del Estado de São Paulo, adquiere el cuadro *São Paulo*, de 1924, que será incorporado a la Pinacoteca do Estado en 1931, llevando a las paredes del museo los ecos de la discusión del arte moderno.

**1930** Ante las dificultades económicas, la artista recurre a su amigo Júlio Prestes, que le proporciona un trabajo como conservadora de la Pinacoteca do Estado. Tarsila empieza entonces a organizar el catálogo de la colección del primer museo de arte de la ciudad, que fuera inaugurado en 1905. El único lienzo que Tarsila pinta en 1930 es *Composição (Figura só)* (Fig. 54), que destaca por la desolación de su paisaje, cercano a la pintura metafísica.

Tarsila participa en una exposición colectiva de artistas bra-

sileños, organizada por el Roerich Museum de Nueva York. El arquitecto Gregori Warchavchik inaugura la *Exposição da Casa Modernista*, presentando al público paulista la idea de “obra de arte total”. La muestra causa polémica y se convierte en un gran acontecimiento artístico y social en la ciudad. Cinco cuadros de Tarsila decoran los interiores del local (Fig. 55), además de obras de Lasar Segall, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Oswald Goeldi y de la familia Graz Gomide.

Tarsila participa aún en la exposición *Arte Moderna da Escola de Paris*, organizada por Vicente do Rego Monteiro y Géo-Charles, presentada en Recife, Río de Janeiro y São Paulo. Su hija Dulce se casa.

En octubre, los acontecimientos políticos afectarían nuevamente a la vida personal de la artista: la Revolución de 1930, en la que el Estado de São Paulo se rebela contra Getúlio Vargas, recién electo Presidente de la República, termina con la caída del gobierno Prestes y Tarsila pierde su cargo en la Pinacoteca.

**1931** Tarsila vende algunos cuadros de su colección particular para obtener recursos para un viaje a la Unión Soviética con su nuevo compañero, el psiquiatra e intelectual de izquierda Osório César (Fig. 56).





66



67



68



69



73

En París, una presentación del crítico ruso Serge Romoff hace posible su viaje y una exposición (Fig. 57) en Moscú, donde inaugura una muestra individual el 10 de junio en el Museo de Artes Occidentales. El museo compra el lienzo *Pescador* (Cat. 14) por cinco mil rublos. Esa cantidad les permite viajar por la URSS: (Fig. 58) Leningrado, Odessa, Yalta y Sebastopol; pasan por Estambul, Belgrado y Berlín antes de volver a París. Desde Moscú escribe a su madre: “Es ahora cuando veo lo que es Rusia. ¡Cuántas fantasías en torno a ella!” Le sorprende la política social del régimen comunista: los cuidados reservados a la infancia, el respeto por los derechos de las mujeres, las campañas para erradicar el analfabetismo y la prostitución. Elogia el sistema de salud y la calidad de sus teatros y museos. Le impresiona el empeño de los trabajadores por el “gran esfuerzo colectivo” que venían protagonizando para alcanzar el éxito de los proyectos gubernamentales. “En cuanto llegue a París me haré con una buena biblioteca marxista para estudiar bastante”, promete. Tarsila registra esas ciudades visitadas en dibujos (Fig. 59), algunos de los cuales ilustran *Onde o Proletariado Dirige*, libro de Osório César, publicado en 1933. En la capital francesa participa en las obras de las *Fortifications*, en los alrededores de París, donde Sonia y Robert Delaunay construyen, con un grupo de amigos, casas para artistas.

Ya sin un apartamento fijo –ahora en un modesto hotel– Tarsila vive una vida muy distinta de aquella de los años 20.

Colabora con un grupo de artistas que –según relata la propia Tarsila–, bajo la dirección de Vantongerloo, estaban reformando un viejo apartamento en París, transformándolo “según los preceptos más actuales, en un ambiente modernísimo en el que sólo había colores claros”.

Este año pinta dos lienzos: *Paisagem com ponte* (Cat. 33) y *Retrato de padre Bento* (Fig. 60), ambos ya con el mismo vigor de la producción de los años 20.

Participa en el *Salon des Surindépendants* y regresa a Brasil a finales de año.

---

**1932** De julio a septiembre se produce la Revolución Constitucionalista en São Paulo, contra el gobierno de Getúlio Vargas. Tarsila es arrestada y retenida durante casi un mes en el Presidio de Paraíso, en la capital paulista, una consecuencia de su viaje a la URSS y de su presencia en reuniones de izquierda. Para la artista, la experiencia de la detención supone una gran conmoción.

---

**1933** En marzo viaja a Montevideo con Osório César para la reunión del Comité contra la Guerra Imperialista, donde

74



76



77



78



80



81



82



83

pronuncia la conferencia *A Mulher na luta contra a guerra*. En esa ocasión conoce al pintor mexicano David Alfaro Siqueiros y a su compañera uruguaya Blanca Luz Brun, escritora y pintora.

Pronuncia una conferencia en el Clube dos Artistas Modernos (Fig. 61). sobre el arte del cartel en la Unión Soviética, presentando los carteles que había traído de su viaje. Su proximidad con Osório César y las experiencias vividas en la Unión Soviética estimularon una breve fase de pinturas de motivos sociales realizadas en esos primeros años 30, entre las cuales se encuentran *Operários* (Cat. 34) y *Segunda classe* (Fig. 62).

Viaja frecuentemente a Río de Janeiro, intentando ganar el proceso de recuperación de su hacienda. Conoce al joven escritor Luís Martins (Fig. 63), con quien se va a vivir.

En octubre realiza una retrospectiva en el Palace Hotel, en Río de Janeiro, con el objetivo de vender obras: sin demasiada preocupación selectiva, presenta 67 obras pictóricas, fechadas desde 1918, además de 106 dibujos de 1920 a 1933.

---

**1934** Participa en el *I Salão Paulista de Belas-Artes*.

---

**1935** Se establece temporalmente en Río de Janeiro, con viajes frecuentes a São Paulo. Hasta el final de la década, concluye alrededor de unos 10

cuadros de temas variados, como retratos de Luís Martins (Fig. 64), *Paisagem rural com duas figuras* (Fig. 65), *Altar (Reza)* (Fig. 66) y *A Baratinha* (Fig. 67). La influencia de Portinari es manifiesta en los lienzos *Trabalhadores* (Fig. 68) y *Maternidade I* (Fig. 69).

---

**1936** Inicia colaboraciones para el *Diário de S. Paulo* –publicadas ocasionalmente en *O Jornal de Río de Janeiro*–, tratando temas relacionados con la cultura. Con una periodicidad semanal, estas colaboraciones se extienden hasta 1956, pasando, a partir de esa fecha, a tener una frecuencia más espaciada.

---

**1937** Expone en el *I Salão de Maio*. Recupera su hacienda Santa Teresa do Alto.

---

**1938** Alterna su vida entre Río de Janeiro y la hacienda. Expone en el *II Salão de Maio* e ilustra el libro *A Louca do Juquery* (Fig. 70), de René Thiollier, publicado por la Livraria Teixeira.

---

**1939** Se establece en São Paulo con Luís Martins. Ilustra la portada de la partitura *Suíte infantil* (Fig. 71), de João de Souza Lima, y el libro *Misticismo e loucura* (Fig. 72), de Osório César.

---





84



85

Participa en el *III Salão de Maio*, organizado por Flávio de Carvalho, publicando en su catálogo un testimonio sobre su pintura en los años 20. Con ocasión de este salón pronuncia la conferencia *Crítica e arte moderna*.

Participa en la exposición latinoamericana de artes plásticas, realizada en el Riverside Museum, en Nueva York, en la Feria Internacional de esa ciudad (Fig. 73).

**1940** Tarsila realiza una serie de retratos académicos (Fig. 74) copiados de fotografías, para el Museu Republicano de Itu, por encargo de su director, el historiador Afonso de Taunay.

En noviembre, la *Revista Acadêmica* (Fig. 75) de Río de Janeiro dedica a Tarsila un número especial, con artículos y fragmentos de textos de los más diversos críticos sobre la obra de la artista.

A lo largo de los años 40, retoma su gigantismo onírico –aunque de factura gestual y colores suaves– en lienzos raros, como *Lenhador em repouso* (Fig. 76) (1940), *Terra* (Fig. 77) (1943), *Primavera (Duas figuras)* (Fig. 78) (1946) y *Praia* (Fig. 79).

**1941** Al comienzo de la década, realiza ilustraciones para libros de la colección *Mestres do pensamento*, dirigida por José Pérez.

Ilustra el libro *Duas cartas no meu destino* (Fig. 80), de Sérgio

Milliet, publicado por la Editora Guairá, de Curitiba.

Participa en el *I Salão da Feira Nacional de Indústrias*, en São Paulo.

**1944** Participa, en Belo Horizonte, en la *Exposição de arte moderna*, momento clave de la vanguardia de las artes plásticas en Minas Gerais. Tarsila acompaña a la caravana de artistas intelectuales de São Paulo, que va a la capital de Minas. A su regreso, visita Ouro Preto.

Participa en la colectiva de artistas brasileños presentada en Londres, en la Royal Academy of Arts, para beneficio de la Royal Air Force.

Participa, en São Paulo y después en el Museu Nacional de Belas-Artes, en Río de Janeiro, en la *Exposição de pintores norte-americanos e brasileiros*.

**1945** Invitada por Oswald de Andrade, ilustra *Poesias Reunidas de O. de Andrade* (Fig. 81).

Varias obras suyas se muestran en la exposición *20 Artistas brasileiros*, presentada en Montevideo, Buenos Aires y La Plata y organizada por el escritor Marques Rebelo.

**1946** Ilustra el libro *Três romances da idade urbana* (Fig. 82), de Mário da Silva Brito, publicado por la Editora Assunção.

**Fig. 74.** Retrato de Victor de Arruda Castanho, 1940. Óleo sobre lienzo, 57,6 x 46,5 cm. Museu Republicano Convenção de Itu – USP, Itu, SP.

**Fig. 75.** Portada de un número especial de la *Revista Acadêmica*, dedicado a Tarsila.

**Fig. 76.** *Lenhador em repouso*, 1940. Óleo sobre lienzo, 90 x 65,5 cm. Colección particular, Fortaleza, CE.

**Fig. 77.** *Terra*, 1943. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Colección particular, Río de Janeiro, RJ.

**Fig. 78.** *Primavera (Duas Figs.)*, 1946. Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 79.** *Praia*, 1947. Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 80.** Ilustración del libro *Duas cartas no*

*meu destino*, p. 21.

**Fig. 81.** Ilustración del libro *Poesias reunidas de O. Andrade*, p. 168.

**Fig. 82.** Ilustración del libro *Três romances da idade urbana*, p. 21.

**Fig. 83.** Original del libro *Antônio Triste*, p. 59, c. 1947. Tinta china sobre papel, 18,3 x 29,5 cm. Colección Augusto de Bueno Vidigal, São Paulo, SP.

**Fig. 84.** Ilustración del libro *Lótus de sete pétalas*, p. 107.

**Fig. 85.** Las cuatro generaciones: Tarsila entre su madre, su hija y su nieta.



**Fig. 86.** *O Anjo*, 1949. Óleo sobre lienzo, 55,3 x 40 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 87.** *Anjo*, 1949. Mármol, 145 x 24,5 x 50 cm. Colección Raquel Nosek, São Paulo, SP.

**Fig. 88.** Ilustración del libro *Cantigas da rua escura*, p. 19.

**Fig. 89.** *Paisagem com cavalo*, c. 1950. Óleo sobre cartón, sobre placa de madera conglomerada, 32 x 39,5 cm. Colección particular, Salvador, BA.

**Fig. 90.** *Vaso com flores diversas*, 1950. Óleo sobre lienzo, 60,5 x 45,5 cm. Colección particular, Río de Janeiro, RJ.

**Fig. 91.** *Retrato de Mathilde Theresa Franco do Amaral*, 1957. Óleo sobre lienzo, 90 x 76 cm. Colección Mathilde Thereza Franco do Amaral Galvão, São Paulo, SP.

**Fig. 92.** Ilustración para un inicio de capítulo del libro *A Moreninha*, p. 27.

**Fig. 93.** Ilustración del libro *Sol sem tempo*, p. 37.

**Fig. 94.** *Procissão (painel)*, 1954. Óleo sobre placa de madera compensada, 253 x 745 cm. Coleção de Arte da Cidade/Pinacoteca Municipal/CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP.

**Fig. 95.** *Batizado de Macunaíma*, 1956. Óleo sobre lienzo, 132,5 x 250 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 96.** Original de ilustración para el libro *Vozes perdidas*, p. 35, c.

1957. Tinta china sobre papel, 25,2 x 18 cm. Colección particular, São Paulo, SP.

**Fig. 97.** Original para el libro *Martim Cererê*, p. 24, c. 1962. Tinta china sobre papel, 9,2 x 12 cm. Colección particular, Porto Alegre, RS.



Participa en la exposición de arte brasileño organizada por Berco Udler, presentada en Santiago y Valparaíso, en Chile, así como en la colectiva inaugural de Domus, primera galería de arte moderno en São Paulo.

**1947** Ilustra los libros *Antônio Triste* (Fig. 83), de Paulo Bonfim, y *Lótus de sete pétalas* (Fig. 84), de Neyde Bonfiglioli, ambos publicados por la Livraria Martins Editora.

**1949** Beatriz (Fig. 85), nieta de la artista, de 15 años, muere de forma trágica. Tarsila pinta *O Anjo* (Fig. 86), que servirá después de referencia para la escultura (Fig. 87) que realizará para su tumba.

**1950** Ilustra el libro *Cantigas da rua escura* (Fig. 88), de Luís Martins, publicado por la Livraria Martins Editora.

Durante los años 50, produce poco más de 30 lienzos, en su mayoría paisajes rurales (Fig. 89) o pequeños pueblecitos en estilo “pau brasil” diluido. Pinta, además, macetas de flores (Fig. 90) y retratos (Fig. 91) por encargo.

En diciembre, Sérgio Milliet invita a Tarsila a realizar una gran retrospectiva de su pintura en el Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**1951** Participa como seleccionada –y no como invitada– en

la I Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo. Obtiene un premio con adquisición por *E.F.C.B.*, hoy en la colección del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Se separa de Luís Martins.

**1952** Ilustra el libro *A Moreninha* (Fig. 92), de Joaquim Manuel de Macedo, publicado por Livraria Martins Editora. Participa en la *Exposição comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922*, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**1953** Ilustra el libro *Sol sem tempo* (Fig. 93), de Péricles da Silva Ramos, publicado por la Livraria Martins Editora.

A finales de año, participa en la II Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo.

El Museu de Arte Moderna de São Paulo publica el libro *Tarsila*, en la colección *A.B.C. – Artistas Brasileiros Contemporâneos*, con ensayo crítico de Sergio Milliet.

**1954** Con motivo de las conmemoraciones del IV Centenario de la ciudad de São Paulo, realiza el panel *Procissão*, (Fig. 94) cuyo tema es la procesión del Santísimo en esta ciudad en el siglo XVIII; la obra se muestra en la exposición *História do Brasil* en el Pavilhão de História del Parque de Ibirapuera.

88



89



90



91



92



95

96

97

**1956** La Editora Martins le encarga el panel *Batizado de Macunaíma* (Fig. 95).

**1957** Ilustra el libro *Vozes perdidas* (Fig. 96), de José Carlos Dias, publicado por la Editora Saraiva. Participa en la exposición *Arte moderno en Brasil*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires.

**1960** A finales de año, participa en la exposición *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada en el Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**1961** Ilustra el libro *No meu tempo de mocinho*, de Nelson Travassos, publicado por Edart. Realiza una exposición individual en la Casa do Artista Plástico, en São Paulo. Vende la hacienda Santa Teresa do Alto y se instala definitivamente en São Paulo.

**1962** Ilustra el libro *Martim Cererê* (Fig. 97), de Cassiano Ricardo, publicado por la Editora Saraiva.

**1963** Recibe un homenaje, con sala exclusiva, en la VII Bienal de São Paulo.

**1964** La XXXII Bienal de Venecia presenta una sala especial con obras de Tarsila.

**1966** Fallece su hija Dulce. Aracy Amaral comienza el registro de la obra y la trayectoria de la artista.

**1969** Se presenta la exposición retrospectiva *Tarsila: 50 anos de pintura*, organizada por Aracy Amaral, en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro y después en São Paulo, en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

**1970** Se realiza una gran retrospectiva de dibujos en el Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, con el mismo conjunto de obra gráfica seleccionado para la exposición de 1969.

**1971** La Editora Cultrix publica *Desenhos de Tarsila*, álbum de dibujos de la artista.

**1973** Tarsila fallece en São Paulo, el 17 de enero.





# BIBLIOGRAFÍA SELECTA

## INDICE

### I. Textos de la artista

- I.1. Artículos y ensayos en periódicos y revistas
- I.2. Crónicas (publicadas en libros)
- I.3. Correspondencia

### II. Textos sobre la artista

- II.1. Álbumes y carpetas de artistas
- II.2. Monografías y textos monográficos en obras colectivas
- II.3. Catálogos de exposiciones individuales
- II.4. Catálogos de exposiciones colectivas
- II.5. Artículos en revistas especializadas
- II.6. Artículos en revistas de interés general
- II.7. Artículos en periódicos
- II.8. Trabajos académicos
- II.9. Anales y boletines
- II.10. Vídeos, CD-ROM

### III. Bibliografía general

- III.1. Diccionarios y enciclopedias
- III.2. Libros
- III.3. Catálogos de exposiciones colectivas
- III.4. Artículos en revistas especializadas
- III.5. Artículos en revistas de interés general
- III.6. Artículos en periódicos
- III.7. Trabajos académicos

## I. Textos de la artista

### I.1. ARTÍCULOS Y ENSAYOS EN PERIÓDICOS Y REVISTAS

AMARAL, Tarsila do, "Pintura Pau-Brasil e antropofagia", *RASM: Revista Anual do Salão de Maio*, incorporando el catálogo de III Salão de Maio, n. 1 (São Paulo, 1939).

AMARAL, Tarsila do, "França, eterna França...", *Revista Acadêmica*, año 12, n. 67 (Río de Janeiro, noviembre 1946), pp. 74-75.

AMARAL, Tarsila do, "Recordações de Paris", *Habitat*, n. 6 (São Paulo, 1951), pp. 17-26.

### I.2. CRÓNICAS (PUBLICADAS EN LIBROS)

AMARAL, Aracy A. (coord.), *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.

BRANDINI, Laura Taddei (coord.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

### I.3. CORRESPONDENCIA

AMARAL, Aracy A. (coord.), *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 2). São Paulo: Edusp: IEB USP, 2001.

MARTINS, Ana Luisa, *Aí vai meu coração: cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2003.

## II. Textos sobre la artista

### II.1. ÁLBUMES Y CARPETAS DE ARTISTAS

AMARAL, Aracy A., *Desenhos de Tarsila*. São Paulo: Cultrix, 1971.

GRASSMANN, Marcelo (coord.), *Tarsila*. São Paulo: Galeria Collectio, 1971.

*TARSILA*. Introducción de Sérgio Milliet. São Paulo: Lanzara, 1966.

*TARSILA: 5 serigrafias*. Texto de Sérgio Milliet. São Paulo: Ed. Cultrix, 1972.

### II.2. MONOGRAFÍAS Y TEXTOS MONOGRÁFICOS EN OBRAS COLECTIVAS

AMARAL, Aracy A., *Tarsila. Sua obra e seu tempo* (Estudos, 33). São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1975, vols. 1 y 2.

AMARAL, Aracy A., "Novas reflexões sobre Tarsila: 1. A fórmula e o mágico intuitivo", en *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, pp. 84-88.

AMARAL, Aracy A., "Novas reflexões sobre Tarsila: 2. Fundo de gaveta", en

*Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, pp.89-90.

AMARAL, Aracy A., *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Tenenge, 1986.

AMARAL, Aracy A., *Tarsila do Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34: Edusp, 2003, 3ª ed. rev. y ampl.

AMARAL, Tarsila do, *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004.

ARAÚJO, Olívio Tavares de, “Tarsila do Amaral: a grande dama”, en *Pintura brasileira do século XX: trajetórias relevantes*. Rio de Janeiro: Ed. 4 Estações, 1998, pp.54-59.

BANDEIRA, Manuel, “Tarsila antropófaga”, en *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, pp.215-217.

BRAGA, Angela; REGO, Lígia, *Tarsila do Amaral* (Coleção Mestres das artes no Brasil). São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

*CATÁLOGO Raisonné Tarsila do Amaral*. Mª Eugênia Saturni (coord.). São Paulo: Base7: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

DEL PICCHIA, Menotti, “Tarsila”, en Mandatto, Jácomo (coord.), A ‘semana’ revolucionária. Campinas: Pontes, 1992, pp.79-80.

GOTLIB, Nádia Battella, *Tarsila do Amaral* (Coleção Encanto radical, 25). São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOTLIB, Nádia Battella, *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Senac, 2000, 2ª ed. rev.

INOJOSA, Joaquim, “Tarsila do Amaral”, en *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráf. Tupy, [1968], vol. 2, pp. 145-147.

JUSTINO, Maria José, *O banquete canibal: a modernidade em Tarsila do Amaral (1886-1973)* (Série Pesquisa, 62). Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

KAWALL, Luiz Ernesto Machado, “Tarsila”, en *Artes reportagem*. Prefácio de Luís Arrobas Martins. Apresentação de Francisco Luís de Almeida Salles. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1972, vol. 1, pp. 104-109.

LEITE, José Roberto Teixeira, “O nacionalismo de Tarsila”, en *Arte no Brasil: cinco séculos de pintura, escultura, arquitetura e artes plásticas*. Prefácio de Pietro Maria Bardi. Introducción de Pedro Manuel. São Paulo: Abril Cultural, 1979, vol. 2, pp. 694-703.

MARCONDES, Marcos Antonio (coord.), *Tarsila: obras 1920/1930: 60 anos da Semana de Arte Moderna*. Texto de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: IBM do Brasil, 1982.

MARCONDES, Marcos Antonio (ed.), *Tarsila* (Grandes artistas brasileiros). São Paulo: Art Ed., 1991.

MARTINS, Luís, “Tarsila”, en *Um bom sujeito: memorias* (Coleção Depoimento, 3). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, pp.34-37.

MICELI, Sergio, “Tarsila do Amaral: a substituição de importações estéticas”, en *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MILLIET, Sérgio, “Tarsila”, en *Pintura quase sempre* (Coleção Autores brasileiros, 8). Porto Alegre: Livr. do Globo, 1944, pp.263-267.

MILLIET, Sérgio, *Tarsila do Amaral* (Coleção ABC: artistas brasileiros contemporâneos, 4). São Paulo: MAM SP, 1953.

SANTA ROSA, Nereide Schilaro, *Tarsila do Amaral* (Coleção Biografias brasileiras). São Paulo: Callis, 1998.

“TARSILA do Amaral: do Pau-brasil à antropofagia”, en Zanini, Walter (coord.), *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, vol. 2, pp. 556-559.

ZANOTTI, Elísio Francisco, “Abaporu: uma iconologia”, en Ajzenberg, Elza (coord.), *Arte brasileira: interfaces para a contemporaneidade*. São Paulo: MAC USP, 2005, pp. 175-180.

ZATZ, Lia, *Tarsila* (Coleção Lua nova. Série Olhante). São Paulo: Paulinas, 1995.

### IL3. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

AMARAL, Aracy A. (coord.), *Tarsila: 1918-1968*. Textos de Haroldo de Campos

y Mário da Silva Brito. Rio de Janeiro: MAM SP, 1969.

AMARAL, Aracy A. (coord.), *Tarsila*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1970.

AMARAL, Aracy A. (comisariado), *Desenhos de Tarsila do Amaral*. Rio de Janeiro: Galeria Acervo, 1985.

AMARAL, Guilherme Augusto do; Tarsilinha do AMARAL y Antonio Carlos ABDALLA (comisariado), *Tarsila do Amaral na BM&F: percurso afetivo - 120 anos de nascimento*. Texto de Aracy Amaral. São Paulo: Bolsa de Mercadorias & Futuros, 2006.

BARROS, Regina Teixeira de (comisariado), *Tarsila viajante = Tarsila viajera*. Apresentação de Marcelo Mattos Araújo y Eduardo F. Costantini. Textos de Aracy Amaral y Regina Teixeira de Barros. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008, 2ª imp.

HERKENHOFF, Paulo y Brigitte HEDEL-SAMSON (comisariado), *Tarsila do Amaral: peintre brésilienne à Paris, 1923-1929*. Textos de Maria Clara Rodrigues, Brigitte Hedel-Samson, Elza Ajzenberg, Jean-François Chougnet, Paulo Herkenhoff y Tarsilinha do Amaral. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.

*PERCURSO Afetivo Tarsila*. Textos de Tarsilinha do Amaral, Guilherme Augusto do Amaral, Antonio C. Abdalla y Alvaro Machado. Paraná: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

SALZSTEIN, Sônia (coord.), *Tarsila, anos 20*. Textos de Sônia Salzstein y Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Página Viva, 1997. *TARSILA*. Texto de Blaise Cendrars. Paris: Galerie Percier, 1926.

*TARSILA*. Paris: Galerie Percier, 1928.

*TARSILA: Rio de Janeiro*. São Paulo: Typ. Bancaria, 1929.

*TARSILA: S. Paulo*. São Paulo: Typ. Bancaria, 1929.

*TARSILA do Amaral: retrospectiva*. Rio de Janeiro: Palace Hotel, 1933.

*TARSILA: 1918 -1950*. Textos de Tarsila do Amaral y Sérgio Milliet. São Paulo: MAM SP, 1950.

*TARSILA do Amaral*. São Paulo: Galeria Collectio, 1972.

*TARSILA do Amaral*. Texto de Oswaldo

Estanislau do Amaral Filho. São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1980.

*TARSILA: desenhos de 1922 a 1952*. Texto de José Duarte de Aguiar. São Paulo: Studio José Duarte de Aguiar e Ricardo Camargo, 1987.

#### II.4. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

*XXXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*. Texto de Murilo Mendes. Venecia: [s.n.], 1964.

FABRE, Gladys (comisariado), *La dona, metamorfosi de la modernitat*. Texto de Aracy Amaral. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004.

*MUSEU de Arte Brasileira: 40 anos*. Apresentação de Celita Procópio de Carvalho. Texto de Maria Isabel Branco Ribeiro. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 2001.

SALZSTEIN, Sônia, "A audácia de Tarsila", en *BIENAL de São Paulo, 24, 1998*. São Paulo. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa (comisariado). São Paulo: Fundação Bienal, 1998, vol. 1, pp. 356-371.

#### II.5. ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

AMARAL, Aracy A., "O surreal em Tarsila" *Mirante das Artes*, n. 3 (São Paulo, mayo-junio 1967), pp. 23-25.

AMARAL, Aracy A., "De Mário pra Tarsila", *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 51 (São Paulo, enero-diciembre 1993), pp. 37-47.

BARRAL, Maria, "Tarsila na modernidade brasileira", *AZ Revista de Cultura*, n. 5 (Juiz de Fora, noviembre 1997), pp. 4-5.

BATISTA, Marta Rossetti, "Centenário de nascimento de Tarsila do Amaral (1886-1973)", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 26 (São Paulo, 1986), pp. 115-129.

BELLUZZO, Ana Maria de M., "The Modernist Conscience and the Great Return", *New Observations*, n. 89 (Nueva York, mayo-junio 1992), pp. 22-27.

*BRASIL: magazine published monthly by the American Brazilian Association*, año 4, n. 28 (Nueva York, noviembre 1930), pp. 9, 11, 12.

CARTA, Giannino, "Confissão geral de Tarsila", *Anhembi* (São Paulo, febrero 1951), pp. 558-560.

DAMIAN, Carol, "Tarsila do Amaral: art and environmental concerns of a Brazilian modernist", *Knoxville: Woman's Art Journal*, v. 20 (marzo-julio 1999), pp. 3-7.

INOJOSA, Joaquim, "Tarsila do Amaral", *Era Nova*, año 2, n. 30 (Recife, 1925).

KNOLL, Victor, "Tarsila, pureza de uma linha", *Arte Hoje*, año 2, n. 24 (Rio de Janeiro, julio 1979), pp. 46-49.

LESSER, Izabela, "Brasilianische Frauen: die malerin Tarsila", *Die Dame* (Berlín, abril 1931), pp. 2-3.

MILLIET, Sérgio, "III Salão de Maio", *Cultura* (São Paulo, agosto 1939).

RIBEIRO, Flexa, "Revolução plástica na arte brasileira", *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro, junio 1936).

RIBEIRO, José Augusto, "O realismo e o fantástico na arte brasileira", *Moderno*, n. 1 (São Paulo, noviembre-diciembre 2002), pp. 4-5.

SCHAEDEL, Richard P., "Paintings at an Exhibition 1966: The Yale - Texas Exhibition of Latin American Art (1800-1965)", *Latin American Research Review*, n. 3, vol. 1 (University of Texas, 1966), pp. 98-99.

"TARSILA", *Revista Acadêmica*, n. 3 (Rio de Janeiro, noviembre-diciembre 1933).

"TARSILA", *Rio Magazine*, n. 9 (Rio de Janeiro, 1934), p. 27.

"TARSILA", *Revista Acadêmica*. Textos de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rubem Braga, Flávio de Carvalho, Ribeiro Couto, Carlos Lacerda, Sérgio Milliet, Murilo Miranda y Sangirardi Júnior. N. 51 (Rio de Janeiro, septiembre 1940). Número especial sobre la artista.

VIEIRA, José Geraldo, "Tarsila do Amaral", *Habitat*, n. 34 (São Paulo, septiembre 1956), pp. 4-7.

#### II.6. ARTÍCULOS EN REVISTAS DE INTERÉS GENERAL

BARATA, Mário, "Atualidade e expressão de Tarsila", *Comentário* (Rio de Janeiro, julio-septiembre 1968), pp. 112-116.

BEUTTENMÜLLER, Alberto, "Forma é cor em Tarsila", *Visão* (São Paulo, 17 enero 1983), pp. 64-67.

BRITO, Mário da Silva, "Itinerário de

Tarsila", *Revista do Globo* (Porto Alegre, 20 diciembre 1950).

FERRO, Antônio, "Tarsila do Amaral", *Contemporanea: Portugal-Brasil, Ibero-Americanismo, Arte*, serie 3, n. 2 (Lisboa, junio 1926), pp. 84-85.

GULLAR, Ferreira, "A lírica dos contornos", *IstoÉ* (São Paulo, 2 agosto 1985), pp. 4-5.

MILLIET, Sérgio, "Tarsila do Amaral", *Revista do Brasil* (São Paulo?, abril 1924), pp. 366-367. Reseña del mes.

#### II.7. ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS

"50 ANOS de pintura", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12 abril 1969). Suplemento literário, p. 1.

"A EXPOSIÇÃO de Tarsila do Amaral, no Palace Hotel, do Rio de Janeiro, foi a primeira grande batalha da antropofagia", *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 1 agosto 1929), *Revista de Antropofagia*, n. 16, 2ª ed., p. 10.

ALMEIDA, Guilherme de, "Tarsila", *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 29 diciembre 1950).

ÁLVARUS, "Exposição Tarsila - Pagu e outros antropófagos", *A Manhã* (Rio de Janeiro, 25 julio 1929).

ALVIM, Celina, "Tarsila: a descoberta de Minas", *O Estado de Minas* (Belo Horizonte, 24 mayo 1970).

AMARAL, Aracy A., "Correspondência inédita: numa bela época", *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 2 abril 1968).

AMARAL, Aracy A., "Correspondência inédita: Oswald em 1925", *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 3 abril 1968).

AMARAL, Aracy A., "Introdução a Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 15 junio 1968). Suplemento literário.

AMARAL, Aracy A., "Correspondência de Mário para Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 3 agosto 1968). Suplemento literário, p. 3.

AMARAL, Aracy A., "A viagem a Minas", *Suplemento Literário do Minas Gerais* (Belo Horizonte, 22 febrero 1969).

AMARAL, Aracy A., "Raízes da terra", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12 abril 1969). Suplemento literário, p. 6.

AMARAL, Aracy A., "A gênese de Operários: as obras que teriam inspirado Tarsila



na produção do ícone da pintura social no Brasil”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 21 noviembre 2004), Caderno 2, p. D6.

AMARANTE, Leonor, “Memória de Tarsila, dez anos depois”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 15 enero 1983).

ANDRADE FILHO, Oswald de, “Pintura folclórica e pintura erudita”, *A Gazeta* (São Paulo, 16 abril 1958).

ANDRADE, Carlos Drummond de, “Brasil Tarsila”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 20 enero 1973).

ANDRADE, Mário de, “Tarsila”, *Diário Nacional* (São Paulo, 21 diciembre 1927).

ATHAYDE, de Austregésilo, “Tarsila”, *O Jornal* (Rio de Janeiro, 19 enero 1973).

AYALA, Walmir, “Tarsila”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 10 marzo 1969).

AYALA, Walmir, “Tarsila”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 31 marzo 1969).

BARATA, Mário, “Exposição Tarsila”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 13 enero 1968). Suplemento literário.

BARATA, Mário, “Homenagem a Tarsila”, *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro, 30 marzo 1969).

BARATA, Mário, “Tarsila nos anos 24-28”, *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro, 13 abril 1969).

BARATA, Mário, “Significação de Tarsila”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 3 mayo 1969). Suplemento literário. p. 3.

BENTO, Antonio, “Tarsila”, *Diário Carioca* (Rio de Janeiro, 16 septiembre 1951).

BENTO, Antônio, “Tarsila no MAM: do Pau-Brasil à antropofagia e à fase social”, *Última Hora* (Rio de Janeiro, 10 abril 1969).

BONVICINO, Régis, “O sapo e o Brasil-obras de Tarsila do Amaral e Raul Bopp guardam imagens e projetos similares”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 5 octubre 1998). Mais!, p. 5.

BRITO, Mário da Silva, “Itinerário de Tarsila”, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 21 abril 1968).

BRITO, Mário da Silva, “Roteiro de Tarsila”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12 abril 1969). Suplemento literário, p. 4.

CAMPOFIORITO, Quirino, “A antropofágica Tarsila”, *O Jornal* (Rio de Janeiro, 13 marzo 1969).

CAMPOFIORITO, Quirino, “Tarsila e o

modernismo no Brasil”, *O Jornal* (Rio de Janeiro, 20 marzo 1969).

CAMPOFIORITO, Quirino, “Tarsila, aluna de Lhote, Léger e Gleizes”, *O Jornal* (Rio de Janeiro, 27 marzo 1969).

CAMPOFIORITO, Quirino, “Retrospectiva de Tarsila no Rio”, *O Jornal* (Rio de Janeiro, 29 marzo 1969). Artes plásticas.

CAMPOFIORITO, Quirino, “Retrospectiva de Tarsila”, *O Jornal*, (Rio de Janeiro, 9 abril 1969).

CAMPOS, Haroldo de, “Uma pintura estrutural”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12 abril 1969). Suplemento literário, pp. 4-5.

CARVALHO, Flávio de Resende, “Uma análise da exposição de Tarsila”, *Diário da Noite* (São Paulo, 20 septiembre 1929).

CATUNDA, Leda, “A pintura macia”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 29 septiembre 1997), pp. 5, 12.

CAVALCANTI, Gilberto, “No MAM, retrospectiva de Tarsila”, *O Jornal* (Rio de Janeiro, 12 marzo 1969).

CÉSAR, Osório, “Tarsila”, *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 24 diciembre 1950).

CHATEAUBRIAND, Assis, “Sobre Tarsila do Amaral”, *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro, 8 julio 1925).

“CONFISSÃO geral de Tarsila do Amaral: o significado histórico da exposição retrospectiva da pintora modernista”, *Folha da Manhã* (São Paulo, 17 diciembre 1930).

CORDEIRO, Waldemar, “Tarsila do Amaral”, *Folha da Manhã* (São Paulo, 31 diciembre 1950).

COUTINHO, Wilson, “Desenhos de Tarsila: a caipirinha de finos traços”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 13 agosto 1985).

D’HORTA, Arnaldo Pedroso, “Pintura antropofágica”, *Diário da Noite* (São Paulo, 16 agosto 1929).

D’HORTA, Arnaldo Pedroso, “Pintura antropofágica”, *Diário da Noite* (São Paulo, 18 septiembre 1929).

DEL PICCHIA, Menotti, “Tarsila”, *A Gazeta* (São Paulo, 27 diciembre 1950).

DEL PICCHIA, Menotti, “Tarsila”, *A Gazeta* (São Paulo, 24 febrero 1961).

“DEPOIMENTOS sobre Tarsila I”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 31 diciembre 1950), p. 11.

“DEPOIMENTOS sobre Tarsila”, *O Es-*

*tado de S. Paulo* (São Paulo, 13 enero 1951). Artes e artistas, p. 5.

DI CAVALCANTI, Emiliano, “A exposição de Tarsila, a nossa época e a arte”, *Diário Carioca* (Rio de Janeiro, 15 octubre 1933).

*DIÁRIO DE S. PAULO* (São Paulo, 24 abril 1929b). *Revista de Antropofagia*, 2ª ed., n. 6, p. 10.

ERNESTO, Luiz, “Tarsila 71: uma otimista alegre”, *A Tribuna* (Santos, 8 agosto 1971).

FERRAZ, Geraldo, “A exposição de pintura de amanhã”, *Diário da Noite* (São Paulo, 16 septiembre 1929).

FERRAZ, Geraldo, “Retrospectivamente, Tarsila do Amaral”, *Jornal de Notícias* (São Paulo, 17 diciembre 1930).

FERRAZ, Geraldo, “O último quadro de Tarsila”, *Diário da Noite* (São Paulo, 22 mayo 1933).

FERRAZ, Geraldo, “Essa foi Tarsila e essa sempre será”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 24 febrero 1961).

FERRAZ, Geraldo, “Essa foi Tarsila e sempre será”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12 abril 1969). Suplemento literário.

FERRAZ, Geraldo, “Seu papel e sua glória”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12 abril 1969). Suplemento literário, p. 5.

GALVÃO, Patrícia, “Tarsila do Amaral vai nos devolver alguma coisa dos dias idos e vívidos de sua retrospectiva”, *Fanfulla* (São Paulo, 10 diciembre 1950).

GANDRA, José Ruy, Augusto MASSI, “Tarsila, a pintora dos sonhos brasileiros”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 17 octubre 1982). Mulher, p. 12.

GEORGE, Waldemar, “Tarsila et l’anthropophagie”, *La Presse* (París, 1928).

GONÇALVES FILHO, Antonio, “Uma Tarsila de traço rudimentar”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 13 agosto 1987).

GONÇALVES FILHO, Antonio, “Canibal vira operário na tela”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 20 enero 1993). Caderno 2.

GONÇALVES FILHO, Antonio, “Modernidade começou nos pincéis”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 15 julio 1997). Caderno 2.

GONÇALVES FILHO, Antonio, “Tarsila total”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 18 enero 2008). Caderno 2, p. D1.

- GONÇALVES, Delmiro, "Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 22 julio 1966). Suplemento feminino.
- GOTLIB, Nádia Battella, "Retratos e relatos de Tarsila", *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 9 febrero 2002). Jornal de resenhas, p. 2.
- GUINLE, Jorge, "Tarsila: postais do modernismo", *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 16 enero 1983). Folhetim.
- HIRSZMAN, Maria, "A evolução modernista de Tarsila", *Jornal da Tarde* (São Paulo, 29 septiembre 1997).
- HIRSZMAN, Maria, "Uma modernidade intensa, lírica e fugaz", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 13 julio 2000). Caderno 2, p. D5.
- HIRSZMAN, Maria, "Di e Tarsila, as almas do modernismo brasileiro", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 24 octubre 2002). Caderno 2, p. D4.
- INOJOSA, Joaquim, "Tarsila, hoje!", *O Jornal* (Río de Janeiro, 10 abril 1969).
- JORDÃO, Vera Pacheco, "Tarsila", *O Globo* (Río de Janeiro, 28 marzo 1961). Columna de artes plásticas.
- JORDÃO, Vera Pacheco, "Tarsila total", *O Globo* (Río de Janeiro, 15 abril 1969).
- JORDÃO, Vera Pacheco, "A grande Tarsila", *O Globo* (Río de Janeiro, 25 enero 1973).
- KLINTOWITZ, Jacob, "Tarsila, o traço do mito", *Jornal da Tarde* (São Paulo, 29 agosto 1987).
- LEMOS, Fernando Cerqueira, "Tarsila e os desaparecidos", *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 2 marzo 1980).
- LIMA, Jorge de, "Tarsila do Amaral", *O Jornal* (Río de Janeiro, 7 julio 1929).
- LIMA, Jorge de, "Tarsila", *Correio Paulistano* (São Paulo, 17 septiembre 1929).
- LIMA, Hermes, "Tarsila e o espírito moderno", *Correio Paulistano* (São Paulo, 20 septiembre 1929).
- MACHADO, Antônio de Alcântara, "Tarsila do Amaral", *Jornal do Commercio* (São Paulo, 3 julio 1926). Notas de artes.
- MARISE, Leila, "Tarsila do Amaral, a pioneira da libertação artística brasileira", *Correio Paulistano* (São Paulo, 11 diciembre 1955).
- MARTINS, Luís, "Tarsila", *O Radical* (Río de Janeiro, 14 octubre 1933).
- MARTINS, Luís, "Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 18 enero 1973).
- MARTINS, Luís, "Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 19 enero 1973). Crónica.
- MASSI, Augusto, "Vida de Tarsila conta o modernismo", *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 14 diciembre 1998).
- MAURÍCIO, Jayme, "Tarsila no museu: 50 anos de pintura", *Correio da Manhã* (Río de Janeiro, 6 abril 1969).
- MAURÍCIO, Jayme, "Tarsila, Pau-Brasil, antropofagia e pintura social", *Correio da Manhã* (Río de Janeiro, 10 abril 1969).
- MICELI, Sérgio, "Bonita sinhá cubista", *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 11 octubre 1997). Jornal de resenhas, pp. 1-2.
- MILLIET, Sérgio, "Tarsila do Amaral", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 15-31 agosto 1940).
- MILLIET, Sérgio, "Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 17 junio 1943). Artistas da nossa terra III, p. 4.
- MILLIET, Sérgio, "Uma exposição retrospectiva", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 5 noviembre 1950). Vida intelectual, p. 10.
- MILLIET, Sérgio, "Uma opinião discutível", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 8 febrero 1955). Vida intelectual, p. 7.
- MILLIET, Sérgio, "Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 1 marzo 1961), p. 9.
- MILLIET, Sérgio, "Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (27 enero 1962). Suplemento literário.
- MILLIET, Sérgio, "Tarsila, de hoje, de sempre", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 27 julio 1966), p. 9.
- MILLIET, Sérgio, "Tarsila", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12 abril 1969). Suplemento literário, p. 6.
- MONTEIRO, Vicente do Rêgo, "O lirismo de Tarsila do Amaral", *Fronteiras*, año 5, n. 17 (Recife, septiembre 1936).
- MORAIS, Frederico, "Canibal, caipira, metafísica", *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 10 abril 1969). Artes plásticas.
- MORAIS, Frederico, "Tarsila: Pau-Brasil, antropofagia social", *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 20 enero 1973). Artes plásticas.
- MORAIS, Frederico, "Onde toca Tarsila, brota o desenho", *O Globo* (Río de Janeiro, 14 agosto 1985).
- MOUTINHO, Nogueira, "A morte de Tarsila do Amaral", *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 18 enero 1973). Ilustrada, p. 37.
- PAGANINI, Joseana, "Musa modernista", *Jornal de Brasília* (Brasília, 25 noviembre 1998), p. 1.
- PAGANINI, Joseana, "Personalidade rebelde e inovadora", *Jornal de Brasília* (Brasília, 25 noviembre 1998), p. 5.
- RAPOSO, Antônio, "Tarsila", *Correio Paulistano* (São Paulo, 22 septiembre 1929).
- RESENDE, José Severiano de, "La peinture brésilienne: l'exposition Tarsila", *La Gazette du Brésil* (París, 17 junio 1926).
- SAMPAIO, Márcio, "Tarsila: memória e sonho", *Suplemento Literário do Minas Gerais* (Belo Horizonte, 8 febrero 1969).
- SANTIAGO, Silviano, "Correspondência silenciosa", *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 9 febrero 2002). Jornal de resenhas, pp. 1-2.
- SAUDADES, Caipirinha, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 16 febrero 1975), p. 52.
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 28 agosto 1935).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário da Noite* (São Paulo, 19 diciembre 1950).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 24 diciembre 1950).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário da Noite* (São Paulo, 29 diciembre 1950).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 28 agosto 1955).
- SILVA, Quirino da, "Desenhos", *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 11 septiembre 1955).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário da Noite* (28 febrero 1961).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário da Noite* (São Paulo, 19 enero 1973).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário da Noite* (São Paulo, 29 enero 1973).
- SILVA, Quirino da, "Tarsila do Amaral", *Diário da Noite* (São Paulo, 2 febrero 1973).
- Suplemento literário de minas gerais*, n. 19 (Belo Horizonte, 7 enero 1967), p. 1.



“TARSILA do Amaral fala da sua arte e dos seus triunfos e esperanças”, *Diário da Noite* (São Paulo, 10 febrero 1928).

“TARSILA do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões”, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 25 diciembre 1923).

“TARSILA em Veneza: uma pintora em duas fases originais”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 22 mayo 1964). Suplemento feminino, p. 6.

“TARSILA na II Bienal de São Paulo”, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 2 febrero 1954).

THIÉBAULT, Sisson, “Tarsila”, *Le Temps* (París, 26 octubre 1928).

“UM DEPOIMENTO inédito de Tarsila do Amaral”, *Jornal da Tarde* (São Paulo, 20 enero 1973), p. 12.

VIEIRA, José Geraldo, “Retrospectiva de Tarsila do Amaral”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 21 febrero 1961).

VIEIRA, José Geraldo, “Tarsila”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 25 octubre 1963).

VIEIRA, José Geraldo, “Tarsila”, *Suplemento Literário do Minas Gerais* (Belo Horizonte, 16 agosto 1969), pp. 4-5.

XAVIER, Lívio, “Exposição Tarsila”, *Diário de S. Paulo* (São Paulo, 29 septiembre 1929).

ZANINI, Ivo, “Tarsila: 71 é prosa, trabalho e jovialidade”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 21 marzo 1971). Folha feminina, p. 44.

ZANINI, Ivo, “Tarsila ou o fim do academismo nas artes”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 17 enero 1983), p. 23.

## II.8. TRABAJOS ACADÉMICOS

ARAÚJO, Marcelo Mattos, “Tarsila do Amaral e os sonhos de transformação”, en *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição*. Tesis (Doctorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2002, pp. 73-82.

BRANDÃO, Ângela, *Desenhos de Tarsila do Amaral: o barroco mineiro através do olhar modernista*. Disertación (Maestría) Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999, 132 p.

BRANDINI, Laura Taddei, *A caipirinha afrancesada: marcas da cultura francesa*

*nas crônicas de Tarsila do Amaral*. 2 vol. Disertación (Maestría) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MALTA, Jasmine Soares Ribeiro, *Poesia e pintura: uma abordagem intersemiótica de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*. Disertación (Maestría) Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

RIO, Rodolphe, *Tarsila do Amaral, peintre brésilienne à Paris (1920-1929): modernisme et brasilidade*. Disertación (Maestría) Université Paris I, Sorbonne, Paris, 2008..

TUTTOILMONDO, Joana Vieira, *País-paisagem: uma análise da produção pictórica paisagística de Tarsila do Amaral e Alberto da Veiga Guignard*. Disertación (Maestría) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

## II.9. ANALES Y BOLETINES

ROIG, Adrien, “Tarsila do Amaral et Blaise Cendrars ou la rencontre de la peinture et de la poésie”, *Bulletin des études portugaises et bresiliennes* (París: Association pour la diffusion de la pensée française - ADPF, [1986]), tomo 41, pp. 171-190.

## II.10. VIDEOS, CD-ROM

*LEDA Catunda fala de Tarsila do Amaral*. [São Paulo: Museu da Arte Moderna, s.f.]. 1 cinta de vídeo.

*TARSILA do Amaral e Di Cavalcanti*. Dir. Cacá Vicalvi e Zezo Cintra. [São Paulo: Rede SescSenac de Televisão, s.f.]. 1 cinta de vídeo. (Série O Mundo da arte).

*TARSILA do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro*. São Paulo: s.e., 2002. 1 CD-ROM.

*TARSILA: 50 anos de pintura*. Dir. Fernando Cony Campos e David Neves. Rio de Janeiro: [s.n.], 1969. 1 cinta de vídeo (12 min.).

## III. Bibliografía general

### III.1. DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

BRAGA, Theodoro, *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Ed., 1942, pp. 220-223.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, *Modernismo: desdobramentos, marcos históricos* (Cadernos história da pintura no Brasil, 3). São Paulo: ICI, 1993.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, *Modernismo* (Cadernos poesia brasileira, 2). São Paulo: ICI, 1995.

LEITE, José Roberto Teixeira, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

PONTUAL, Roberto, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

## III.2. LIBROS

*A PINTURA no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ADES, Dawn, *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALMEIDA, Paulo Mendes de, *De Anita ao museu* (Coleção Debates, 133). São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALVAREZ, Reynaldo Valinho, “O modernismo”, en Alvarez, Reynaldo Valinho et al. (coord.), *A luz da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, 1994, pp. 69-83.

AMARAL, Aracy A., *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins Ed., 1970.

AMARAL, Aracy A., *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Bovespa: Bolsa de Mercadorias & Futuros, 1992.

AMARAL, Aracy A., *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34: Fapesp, 1997. Ed. rev. y aum.

AMARAL, Aracy A., *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social na arte no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural: Studio Nobel, 2003, 3ª ed.

AMARAL, Aracy A., *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDRADE, Mário de, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mário de, *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975, 2ª ed.



- ANDRADE, Mário de, *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975, 3ª ed.
- ANDRADE, Oswald de, "Aspectos da pintura através de Marco Zero" [conferência impartida em São Paulo, 15 agosto 1944], em *Ponta de lança* (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Ed. Globo, 1991, pp. 119-125.
- ANDRADE, Oswald de, *Estética e política* (Maria Eugénia Boaventura (coord.)), Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Ed. Globo, 1992.
- ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe* (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Ed. Globo, 2002, 2ª ed.
- ANDRADE, Oswald de, *Mon coeur balance. Leur âme. Histoire de la fille du roi* (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Ed. Globo, 2003.
- ARTE brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ARTE no Brasil. Introdução de Pietro Maria Bardi. Texto de Oscar Niemeyer. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- ARTE nos séculos: pintura no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1972, vol. 8.
- ÁVILA, Affonso (coord.), *O modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BARDI, Pietro Maria, *Profile of the new Brazilian art*. Rio de Janeiro: Kosmos Ed., 1970.
- BARDI, Pietro Maria, "Acontecimentos e vivências do século XX", em *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1975, pp. 184-221.
- BARDI, Pietro Maria, *Brasil: artistas do século XX*. Raquel Arnaud Babenco (coord.). Paris: Artcurial, 1976.
- BARDI, Pietro Maria, *O modernismo no Brasil* (Arte e cultura, 1). São Paulo: Banco Sudameris, 1978.
- BATISTA, Marta Rossetti, *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34: Edusp, 2006, vol. 1.
- BATTISTONI FILHO, Duílio, *Iniciação às artes plásticas no Brasil*. Campinas: Papyrus, 1990.
- BAYÓN, Damián, *América Latina en sus artes* (Serie América Latina en su cultura). México: Siglo Veintiuno Ed., 1974.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (coord.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Ed. Unesp, 1990.
- BENTO, Antonio, *Panorama da pintura moderna brasileira: 1913/1939*. Rio de Janeiro: EdiArte, 1966, vol. 1.
- BIEZUS, Ladi (coord.), *5 mestres brasileiros: pintores construtivistas: Tarsila, Vólpi, Dacosta, Ferrari, Valentim*. Texto de Roberto Pontual. Rio de Janeiro: Livr. Kosmos Ed., 1977.
- BOPP, Raul, *Movimentos modernistas no Brasil, 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1966.
- BOTELHO, Cândida Maria de Arruda, "A fazenda e os modernistas", em *A fazenda Santo Antonio* (Memória brasileira). São Paulo: Árvore da Terra, 1988, pp. 36-49.
- BRITO, Mário da Silva, *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, 6ª ed.
- BRITO, Ronaldo, "A Semana de 22: o trauma do moderno", em Tolipan, Sérgio et al., *Sete ensaios sobre o modernismo* (Arte brasileira contemporânea. Caderno de textos, 3). Rio de Janeiro: Funarte - INAP, 1983, pp. 13-18.
- CAMARGOS, Márcia, *Semana de 22: entre vaías e aplausos* (Coleção Paulicéia. Memória). São Paulo: Boitempo Ed., 2003.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tuca (coord.), *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS* (Módulo VI, comunistas). São Paulo: Arquivo do Estado: Impr. Oficial do Estado, 2002.
- CASANEGRA, Mercedes et al., *Pintura del Mercosur: una selección del período 1950-1980*. Buenos Aires: Grupo Velox: Banco Montevideo, 2000.
- CATELLI, Roberto, *O mundo contemporâneo: Novalgina 70 anos*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1993.
- CENDRARS, Blaise, *Oeuvres complètes de Blaise Cendrars*. Paris: Club du Livre, 1969.
- CHIARELLI, Tadeu, *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Ed., 1999.
- CHIARELLI, Tadeu, *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- COELHO, Teixeira, *500 anos de pintura no Brasil*. São Paulo: Lemos Ed., 2000.
- COELHO, Teixeira, *O Brasil no século da arte: a coleção MAC USP*. São Paulo: MAC USP: Lemos Ed., 2000.
- CONDURU, Roberto, *Modernidade oculta*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000, vol. 60 (Veredas).
- DE LORENZO, Helena C. y Wilma Peres da COSTA, *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes, "Artes visuais na Semana de Arte Moderna: convergências e caminhos", em Bastazin, Vera (coord.), *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos, 1922-1992*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 35-47.
- EULÁLIO, Alexandre, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*. São Paulo: Ed. Quiron, 1978.
- FERRAZ, Geraldo, "Do urbanismo ao surrealismo", em *Depois de tudo*. São Paulo: Paz e Terra, 1983, pp. 35-65.
- FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007, 2ª ed.
- GARCEZ, Lucília y Jô OLIVEIRA, "A modernidade", em *Explicando a arte brasileira: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais* (Coleção Explicando). Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, pp. 102-129.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo et al. (comisariado), *Arte brasileira: 50 anos de história no acervo MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1997.
- HELENA, Lúcia, *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.
- HIDALGO, João Eduardo, "O modernismo brasileiro revisitado", em Ajzenberg, Elza (coord.), *Arte brasileira: interfaces para a contemporaneidade*. São Paulo: MAC USP, 2005, pp. 131-134.
- KLINTOWITZ, Jacob, *A cor na arte brasileira: 27 artistas representativos*. [São Paulo]: Volkswagen do Brasil, 1982.
- LEITE, José Roberto Teixeira, *Pintura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- LOURENÇO, Maria Cecília França, *Museus acolhem o moderno* (Acadêmica, 26). São Paulo: Edusp, 1999.

LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art of the 20th Century*. Nueva York: Thames and Hudson, 1993.

MACHADO, Lourival Gomes, *Retrato da arte moderna no Brasil* (Red do Departamento de Cultura, 23). São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

MANUEL-GISMONDI, Pedro Caminada, "Movimentos paulistas", em *Tentativa de uma pequena história da arte no Brasil*. São Paulo: Convívio, 1964, pp. 41-45.

MARTINS, Luís, *A evolução social da pintura: seis conferências pronunciadas na Biblioteca Municipal de São Paulo* (Coleção do Departamento de Cultura, 271). São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.

MARTINS, Luís, *Arte e polémica* (Coleção Caderno azul, 7). Curitiba: Ed. Guaíra, 1942.

MARTINS, Luís, *A pintura e a vida*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947. (Separata do Boletim Bibliográfico, n. 10).

MIGUEZ, Fátima, *Em boca fechada não entra mosca*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1999.

MIGUEZ, Fátima, *Paisagens brasileiras*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

MILLIET, Sérgio, *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo: Ed. Irmãos Ferraz, 1932.

MILLIET, Sérgio, *Pintores e pinturas*. São Paulo: Livr. Martins Ed., 1940.

MILLIET, Sérgio, *O sal da heresia: novos ensaios de literatura e arte*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1941.

MILLIET, Sérgio, *Fora de forma: arte e literatura*. São Paulo: Ed. Anchieta, 1942.

MILLIET, Sérgio, *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942 (Coleção Departamento de Cultura, 28).

MILLIET, Sérgio, *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins: Edusp, 1981, 2ª ed., vol. 7.

MODERNISMO: *anos heróicos: marcos históricos* (Cadernos história da pintura no Brasil). São Paulo: Instituto Cultural Itau, 1993.

MORAIS, Frederico, *Dacoleção: os caminhos da arte brasileira*. [São Paulo]: Júlio Bogoricin Imóveis, 1986.

MORAIS, Frederico, *O Brasil na visão do artista: a natureza e as artes plásticas*. São Paulo: Prêmio Ed., 2001 (Projeto Cultural Sudameris).

MORAIS, Frederico, *O Brasil na visão do artista: o país e sua gente*. São Paulo: Prêmio Ed., 2002 (Projeto Cultural Sudameris).

MORAIS, Frederico, *O Brasil na visão do artista: o país e sua cultura*. São Paulo: Prêmio Ed., 2003 (Projeto Cultural Sudameris).

NAVES, Rodrigo, "Da dificuldade de forma à forma difícil", em *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1997, 2ª ed., pp. 9-39.

PEDROSA, Mário, "Semana de Arte Moderna", em Fiori Arantes, Otilia Beatriz (coord.), *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998, pp. 135-152.

PONTUAL, Roberto y Anita Di Cavalcanti, "Tarsila: faces primeiras do modernismo", em Souza Wladimir Alves de et al., *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

REIS JÚNIOR, José Maria dos, *História da pintura no Brasil*. Prefácio de Oswaldo Teixeira. São Paulo: Ed. Leia, 1944.

ROMERO BREST, Jorge, *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Ed. Poseidon, 1945.

RUBENS, Carlos, *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1941.

SANTA ROSA, Nereide Schilaro, *Usos e costumes*. São Paulo: Moderna, 2001.

SANTA ROSA, Nereide Schilaro, *História de São Paulo através da arte*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004.

SANTIAGO, Silviano (prefácio y notas), *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Coord. y documentación iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Ed. Bem-Te-Vi, 2002.

SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: Fapesp, 1995.

SCHWARZ, Roberto, "A carroça, o bonde e o poeta modernista", em *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

SCOTT, John F., *Latin American Art: Ancient to Modern*. Gainesville: University Press of Florida, 1999.

SULLIVAN, Edward J. (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century*. Londres: Phaidon, 2000.

SULLIVAN, Edward J., *The Language of Objects in the Art of the Americas*. New Haven: Yale University Press, 2007.

SWANSON, Philip, *Latin American Fiction: a Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

TARASANTCHI, Ruth Sprung, *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp: Impr. Oficial do Estado, 2002.

TELLES, Sophia da Silva, "A arquitetura modernista: um espaço sem lugar", em Tolipan, Sérgio et al., *Sete ensaios sobre o modernismo* (Arte brasileira contemporânea. Caderno de textos, 3). Rio de Janeiro: Funarte - INAP, 1983, pp. 19-24.

TIRAPELI, Percival, *Arte brasileira: arte moderna e contemporânea: figuração, abstração e novos meios: séculos 20 e 21* (Coleção Arte brasileira). São Paulo: Ed. Nacional, 2006, vol. 4.

VIEIRA, Lucia Gouvêa, *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional* (Série Temas e debates, 3). Rio de Janeiro: Funarte - INAP, 1984.

VITUREIRA, Cipriano S, *Sentido humanista de la pintura brasileña contemporánea*. Montevideo: Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Português - AÚPIP, 1947.

ZILIO, Carlos, *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari: 1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1972.

ZILIO, Carlos, *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari: 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997, 2ª ed.

### III.3. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

*50 ANOS de paisagem brasileira*. São Paulo: MAM SP, 1956.

*A COLEÇÃO Costantini no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Apresentação de Eduardo F. Costantini. São Paulo: MAM SP, 1998.



*A PAISAGEM na Coleção da Pinacoteca.* Presentación de Aracy Amaral. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1978.

ADES, Dawn, Guy BRETT, Stanton Loomis CATLIN, Rosemary O'NEILL (comisariado), *Arte en Iberoamérica: 1820-1980.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

ADES, Dawn, Guy BRETT, Stanton Loomis CATLIN, Rosemary O'NEILL (comisariado), *Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980.* New Haven: Yale University Press, 1989.

AGUILAR, Nelson (coord.), *Bienal Brasil século XX.* São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

AGUILAR, Nelson (coord.), *Mostra do Redescobrimento: arte moderna.* São Paulo: Fundação Bienal: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

AJZENBERG, Elza (coord.), *MAC/USP 40 anos: interfaces contemporâneas.* São Paulo: MAC USP, 2003.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (comisariado), *22 e a Idéia do moderno.* Presentación de Teixeira Coelho. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2002.

AMARAL, Aracy A. et al. (comisariado), *Modernidade: arte brasileira do século XX.* Ministério da Cultura e Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo (coord.). São Paulo: MAM SP; Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1988.

AMARAL, Aracy A., "Brasil: a mulher nas artes"; en Sterling, Suzan Fisher (coord.), *Ultramodern: the Art of Contemporary Brazil.* Washington: The National Museum for Women in The Arts, 1993, pp. 17-33.

AMARAL, Aracy A. (comisariado), *Arte e sociedade: uma relação polêmica.* São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

ARAUJO, Emanuel y Nelson AGUILAR (coord.), *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma.* Fundação Bienal: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ARAÚJO, Marcelo Mattos, Regina TEIXEIRA DE BARROS y Ana Paula NASCIMENTO (comisariado), *100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo.* São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

*ARTE brasileira século XX: caminhos e tendências.* São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

*ARTE moderna brasileira: uma seleção da Coleção Roberto Marinho.* São Paulo: MASP, 1994.

*ARTE moderno en Brasil: esculturas, pinturas, dibujos, grabados.* Textos de Carlos Flexa Ribeiro, João Carlos Muniz y Jorge Romero Brest. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1957.

BARBOSA, Ana Mae (comisariado), *MAC 25 anos.* São Paulo: MAC USP, 1988.

BARROS, Stella Teixeira de (comisariado), *Apropriações antropofágicas* (Imagário popular). São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.

BATISTA, Marta Rossetti, Telê Porto Ancona LOPEZ y Yone SOARES DE LIMA (coord.), *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29: documentação.* Textos de Mário de Andrade, Raymond Cognait, Antonio Ferro, Waldemar George, Sérgio Milliet y Maurice Raynal. São Paulo: IEB USP, 1972.

BATISTA, Marta Rossetti (comisariado), *70 anos da Semana de Arte Moderna: obras e artistas de 1922.* São Paulo: IEB USP, 1992.

BATISTA, Marta Rossetti (comisariado), *100 obras-primas da Coleção Mário de Andrade.* São Paulo: IEB USP, 1993.

*BIENAL Internacional de São Paulo, 1, 1951,* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

*BIENAL Internacional de São Paulo, 2, 1953,* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

*BIENAL Internacional de São Paulo, 7, 1963,* São Paulo: Fundação Bienal, 1963.

*BIENAL Internacional de São Paulo, 12, 1973,* São Paulo: Fundação Bienal, 1973.

*BIENAL Internacional de São Paulo, 15, 1979,* São Paulo: Fundação Bienal, 1979.

*BIENAL Internacional de São Paulo, 19, 1987,* São Paulo: Fundação Bienal, 1987.

BILLER, Geraldine P. (comisariado), *Latin American Women Artists, 1915-1995.* Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1995.

*BRASIL, brasis: cousas notáveis e espantosas: a construção do Brasil: 1500-1825.* Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000.

*BRASILIEN: entdeckung und selbstentdeckung.* Zürich: Kunsthhaus, 1992.

BRIOT, Marie-Odile, Aracy AMARAL, Frederico MORAIS y Roberto PONTUAL (comisariado), *Modernidade: art brésilien du 20ème siècle.* Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

CANONGIA, Lúgia (comisariado), *Projeto arte brasileira: modernismo.* Rio de Janeiro: Funarterte, 1986.

CATLIN, Stanton Loomis (coord.), *Art of Latin America since Independence.* New Haven: Yale University, 1966.

CATLIN, Stanton Loomis, *Artists of the Western Hemisphere: Precursors of Modernism: 1860-1930.* Nueva York: Center for Inter-American Relations, 1967.

CAVALCANTI, Lauro (comisariado), *O século de um brasileiro: Coleção Roberto Marinho.* Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2004.

COCCHIARALE, Fernando y Franz MANATA, *Um século de arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand.* Porto Alegre: [Museu de Arte de Santa Catarina], 2007.

COELHO, Teixeira y Martin GROSSMANN (comisariado), *O Brasil no século da arte: a coleção MAC USP.* São Paulo: Centro Cultural FIESP: MAC USP, 1999.

*CONTRIBUIÇÃO da mulher às artes plásticas no país.* Introducción de Mario Pedrosa. Texto Maria de Lourdes Teixeira. São Paulo: MAM SP, 1960.

COUTINHO, Wilson y Fernando COCCHIARALE (comisariado), *Do moderno ao contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand.* Rio de Janeiro: MAM RJ, 1981.

DAY, Holliday T. y Hollister STURGES, *Art of the fantastic: Latin America, 1920-1987.* Indianapolis: Indianapolis Museum of Modern Art, 1987.

*EXHIBITION of Modern Brazilian Paintings,* Londres: Royal Academy of Arts, 1944.

*EXPOSIÇÃO de arte moderna da Spam, 1, 1933, São Paulo. SPAM: primeira exposição de arte moderna: pintura, escultura, arquitetura: 100 obras.* Prefacio de Mário de Andrade. São Paulo: Sociedade Pró-Arte Moderna, 1933.

*EXPOSICIÓN del Brasil en Chile.* [Valparaíso]: Cámara de Comercio Brasileño-Chilena, 1946.



- FARIAS, Agnaldo (comisariado), *O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand*, MAM RJ. Textos de Sônia Salzstein y Reynaldo Roels Jr. São Paulo: Masp, 1998.
- FERREIRA, Ilsa Kawall Leal (coord.), *Do Modernismo à Bienal*. Textos de Luiz Antonio Seráfico de Assis Carvalho, Ilsa Kawall Leal Ferreira, Marta Rosetti Batista, Fábio Magalhães y Radhá Abramo. São Paulo: MAM SP, 1982.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (comisariado), *Modernismo Paris anos 20: vivências e convivências*. São Paulo: MAC USP, 1995.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo y Elvira VERNASCHI (coord.), *Arte brasileira: 50 anos de história no acervo MAC/USP: 1920-1970*. São Paulo: MAC USP, 1996.
- GUIGNARD, Alberto da Veiga y Guimarães MENEGALE, J. (comisariado), *Exposição de arte moderna*. Belo Horizonte: Prefeitura, 1944.
- HERKENHOFF, Paulo (comisariado), *Caminhos do desenho brasileiro*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1986.
- HERKENHOFF, Paulo (comisariado), *Trajatória da luz na arte brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo (comisariado), *Arte brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: A. Jakobsson Estúdio, 2002.
- JIMÉNEZ, José, "El final del eclipse", en *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 2002.
- KUCZYNSKI, Paulo (coord.), *Trajatória: uma coleção imaginária*. São Paulo: Paulo Kuczynski Escritório de Arte, 2004.
- LEITE, José Roberto Teixeira (comisariado), *Anos 20: a modernidade emergente*. Ribeirão Preto: Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2003.
- MARINO, João (coord.), *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal, 1984.
- MARQUES, Luiz (comisariado), *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001.
- MATTAR, Denise y Reynaldo ROELS JR (comisariado), *O desenho moderno no Brasil: Coleção de Gilberto Chateaubriand*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi; Rio de Janeiro: MAM RJ, 1993.
- MATTAR, Denise, Reynaldo ROELS JR y Marcus de Lontra COSTA (comisariado), *A aventura modernista*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi; Rio de Janeiro: MAM RJ, 1994.
- MATTAR, Denise (coord.), *No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteadó, a senhora das artes*. São Paulo: MAB FAAP, 2002.
- MATTAR, Denise (comisariado), *O olhar modernista de JK*. São Paulo: MAB FAAP, 2004.
- MESQUITA, Ivo y Adriano PEDROSA (comisariado), *F[r]icciones. Versiones del Sur*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- MICELL, Sergio (comisariado), *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.
- MILLIET, Maria Alice (comisariado), *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro*. São Paulo: MAM SP, 2002.
- MILLIET, Maria Alice (comisariado), *Espelho selvagem: arte moderna no Brasil da primeira metade do século XX: Coleção Nemirovsky*. São Paulo: MAM SPoderna, 2002.
- MILLIET, Maria Alice y Regina Teixeira de BARROS (comisariado), *Mestres do modernismo*. Textos de Mario Pedrosa, Aracy Amaral, Carlos Zilio, Ronaldo Brito, Tadeu Chiarelli y Annateresa Fabris. São Paulo: Impr. Oficial do Estado: Pinacoteca do Estado, 2005.
- NATUREZA: quatro séculos de arte no Brasil*. Texto de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.
- O MODERNISMO de 1917 a 1930*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1975. (Ciclo de exposições: Pintura brasileira contemporânea, 2ª fase).
- O MODERNISMO no Museu de Arte Brasileira: pintura*. Texto de Alberto Beuttenmüller. São Paulo: MAB FAAPeado, 1993. Homenagem ao centenário de Mário de Andrade, 1893-1945.
- PEDROSO, Franklin y Pedro VASQUEZ (comisariado), *Emblemas do corpo: o nu na arte moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1993.
- PINTO, Tiago de Oliveira (coord.), *Modernismo brasileiro: propostas e caminhos*. São Paulo: MAB FAAP, 2004.
- PINTURA e escultura contemporâneas*. Introducción de Walter Zanini. Campinas: Centro de Ciências, Letras e Artes - Museu Carlos Gomes, 1963.
- PONTUAL, Roberto, *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.
- RASMUSSEN, Waldo, *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*. París: Centre George Pompidou, 1992.
- ASMUSSEN, Waldo, Edward J. SULLIVAN y Marc SCHEPS, *Lateinamerikanische kunst im 20. jahrhundert*. Múnich: Prestel, 1993.
- RASMUSSEN, Waldo, Edward J. SULLIVAN y Marc SCHEPS, *Lateinamerikanische kunst im 20. jahrhundert*. Múnich: Prestel; Nueva York: Museum of Modern Art, 1993.
- RASMUSSEN, Waldo (coord.), *Artistas latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla; Nueva York: Museum of Modern Art, 1992.
- RASMUSSEN, Waldo et al. (ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Textos de Fátima Bercht, Rina Carvajal, Dore Ashton, Aracy Amaral, Paulo Herkenhoff et al. Nueva York: Museum of Modern Art, 1993.
- REBELO, Marques (coord.), *20 artistas brasileiros*. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1945.
- REBELO, Marques (coord.), *20 artistas brasileiros*. Buenos Aires: Dirección de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, 1945.
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco (comisariado), *Arte moderna brasileira: acervo do MAC USP seu de Arte*. Poços de Caldas: Casa da Cultura de Poços de Caldas, 1992.
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco (comisariado), *Modernistas, modernismo: acervo do MAB*. Brasília: Palácio Itamaraty, 1995.
- SALÃO DE MAIO, 1, 1937, São Paulo*. São Paulo: Esplanada Hotel, 1937.
- SALÃO DE MAIO, 2, 1938, São Paulo*. São Paulo: Esplanada Hotel, 1938.
- "SALÃO DE MAIO, 3, 1939, São Paulo", *RASM: Revista Anual do Salão de Maio* (São Paulo Galeria Itá, 1939).

SCHWARTZ, Jorge (comisariado), *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasília*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Julio González: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2000.

SCHWARTZ, Jorge (comisariado), *Brasil, 1920-1950: da antropofagia a Brasília*. São Paulo: Cosac & Naify: MAB FAAP, 2002.

*SEMANA de 22: antecedentes e consequências*. São Paulo: MASP, 1972.

*SEMANA de Arte Moderna - 1922: exposição comemorativa*. São Paulo: MAM SP, 1952.

*SPAM e CAM: Sociedade Paulista de Arte Moderna e Clube dos Artistas Modernos*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1975. (Ciclo de exposições: Pintura brasileira contemporânea)

SULLIVAN, Edward et al. (comisariado), *Brazil Body & Soul*. Nueva York: Guggenheim Museum, 2002.

*TARSILA, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*. Textos de Irma Arestizábal, Aracy Amaral, Rita Eder y Ramón Vázquez Díaz. Barcelona: Fundación "la Caixa", 1997.

*TEMPO dos modernistas*. São Paulo: Masp, 1974.

*THE FIRST Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists*. Prefácio de Christian Brinton. Nueva York: International Art Center of Roerich Museum, 1930.

*VASOS comunicantes: vanguardias latinoamericanas y Europa: 1900-1950*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006.

*VIVA Brasil Viva: konst fran Brasilien*. Textos de Aracy Amaral, Guy Brett y Frederico Morais. Estocolmo: Kulturhuset Yljevalchs, 1991.

WARCHAVCHIK, Gregori, *Exposição de uma casa modernista*. São Paulo: [s.n.], 1930.

WAUGH, Carmen (coord.), *Voces de Ultramar: arte en América Latina y Canarias, 1910-1960*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Casa de América: Turner Libros, 1992.

WENTZLAFF-EGGBERT, Harald, *De*

*la convergencia de literatura y artes a la práctica artística de la vida: las vanguardias a principios del siglo en el mundo Ibérico*. Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert, 1997.

#### III.4. ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

ALAMBERT, Francisco, "Sérgio Milliet e o modernismo", *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 56 (São Paulo), pp. 103-110, [199-].

ALMEIDA, Martins de, "Feuilles de route", *A Revista*, año 1, n. 1 (Belo Horizonte, julio 1925). Os livros e as idéias.

AMARAL, Aracy A., "Arte no Brasil", *Arte em Revista*, año 1, n. 2 (São Paulo, mayo-agosto 1979), pp. 29-30.

ANDRADE, Oswald de, "Manifesto Antropófago", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Museu: antropofagia da memória e do patrimônio*, n. 31 (Rio de Janeiro, 2005), pp. 27-31.

"ARTE da devoração: o movimento antropofágico, representante do modernismo no final da década de 1920, queria deglutir o mundo para encontrar o Brasil", *Revista E*, año 13, n. 121 (São Paulo, junio 2007), pp. 16-21.

BATKIS, Laura, "El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires", *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, n. 151 (Madrid, 1995), pp. 40-44.

BENTO, Antônio, "A pintura na Semana de Arte Moderna de 1922", *Cultura*, año 2, n. 5 (Brasília, enero-marzo 1972), pp. 22-50.

BENTO, Antônio, "Auto-retrato brasileiro", *Arte Hoje*, año 2, n. 14 (Rio de Janeiro, agosto 1978), pp. 28-31.

BRITO, Ronaldo, "O jeitoinho brasileiro", *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 10 (Rio de Janeiro, marzo 1993), pp. 6-11.

*CAHIERS d'Art*, n. 5-6 (París, Christian Zervos, 1928).

COCCHIARALE, Fernando, "Da antropofagia ao experimentalismo: a construção de um projeto para a arte brasileira", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional. Olhar o Brasil*, n. 29 (Rio de Janeiro, 2001), [pp. 231-241].

COUTINHO, Wilson, "Ainda comemos o Bispo Sardinha", *Arte Hoje*, año 1, n. 10

(Rio de Janeiro, abril 1978), pp. 27-30.

FONSECA, Maria Augusta, "Macunaíma na pátria de doutores e saúvas", *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 51 (São Paulo, enero-diciembre 1993), pp. 105-112.

GERMANO, Manuel, "O quadragésimo aniversário da Semana de Arte Moderna", *Habitat*, n. 67 (São Paulo, marzo 1962), pp. 28-31.

GONÇALVES, Agnaldo J., "Síntese da modernidade", *Guia das Artes*, n. 28 (São Paulo, 1992).

HERKENHOFF, Paulo, "Europa de almuerzo: receta para el arte brasileño", *Poliester*, v. 2, n. 8 (México, 1994), pp. 8-15.

HERKENHOFF, Paulo, "Brasil/ES", *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, n. 134-135 (Madrid, julio-septiembre 1997), pp. 19-35.

LAFETÁ, João Luiz, "Estética e ideologia: o modernismo em 1930", *Argumento*, n. 2 (Rio de Janeiro, noviembre 1973), pp. 19-31.

"LE SOLEIL noir: positions, au Brésil", *Premier Bilan del L'Art Actuel*, n. 3-4 (París, 1953), pp. 184-185.

LINS, Ronaldo P. Lima, "As caravelas do imaginário", *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 58 (São Paulo, enero-diciembre 2000), pp. 13-20.

MOREIRA, Maria Eunice, "Trabalho e vida moderna em Caminhos Cruzados", *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 57 (São Paulo, enero-diciembre 1999), pp. 117-124.

"OSWALD: um legado, a modernidade", *Revista Cultural*, año 1, n. 6 (São Paulo, octubre 1999).

RABELLO, Ivone Daré, "Histórias de um Mário pouco celebrado: tentativa de interpretação do contista Mário de Andrade", *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 51 (São Paulo, enero-diciembre 1993), pp. 89-98.

RIBEIRO, Flexa, "Arte brasileira em exposição na Europa", *Habitat*, n. 55 (São Paulo, julio-agosto 1953), pp. 26-29.

SALZSTEIN, Sônia, "Política cultural e institucional", *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, n. 134-135 (Madrid, julio-septiembre 1997), pp. 147-162.

SAMARA, Eni de Mesquita, "Mercado de



trabalho, gênero e família no Brasil (1836-1996)”, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 57 (São Paulo, enero-diciembre 1999), pp. 55-66.

SANTOS, Laymert G. dos, “Lembranças da grande festa”, *Arte Hoje*, , año 1, n. 5 (Río de Janeiro, noviembre 1977), pp. 32-37.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos, “Arte de contar”, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 51 (São Paulo, enero-diciembre 1993), pp. 99-104.

SPANUDIS, Theon, “Arte moderna no Brasil”, *Habitat*, n. 76 (São Paulo, marzo-abril 1964), pp. 94-102.

SPINELLI, João J., “Bandeirantes da cultura brasileira”, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 50 (São Paulo, enero-diciembre 1992), pp. 151-155.

“TARSILA e Vicente: precursores americanos”, *Mirante das Artes*, n. 5 (São Paulo, septiembre-octubre 1967), p. 32.

ZANINI, Walter, “Arte e mudanças sócio-políticas no Brasil”, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 50 (São Paulo, enero-diciembre 1992) pp. 126-133.

ZÍLIO, Carlos, “O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira”, *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 10 (Río de Janeiro, marzo 1993), pp. 36-53.

### III.5. ARTÍCULOS EN REVISTAS DE INTERÉS GENERAL

BOPP, Raul, “Diário de Antropofagia”, *Cadernos Brasileiros*, n. 36 (Río de Janeiro, julio-agosto 1966), pp. 33-44.

“CENDRARS et sa seconde patrie spirituelle”, *Swissair Gazette* (Zurich, noviembre 1981), pp. 24-25.

COGNIAT, Raymond, *Revue L'Amérique Latine* (París, 1 agosto 1928).

MILLIET, Sérgio, “Naturezas mortas: para Tarsila, Oswald e Mário”, *Estética*, año 2, vol. 3 (Río de Janeiro, abril-junio 1925), pp. 259-265.

OBIOLS, Isabel, “El siglo de las mujeres”, *El País Semanal* (Madrid, 21 noviembre 2004).

### III.6. ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS

ALMEIDA, Paulo Mendes de, “Depois da ‘Semana’”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 9 agosto 1958). Suplemento literário, p. 6.

AMARAL, Aracy A., “Cendrars e a descoberta do Brasil”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 19 octubre 1968). Suplemento literário, p. 4.

AMARAL, Aracy A., “Cendrars e o Brasil: antes de 1924”, *Correio da Manhã* (Río de Janeiro, 3 noviembre 1968).

AMARAL, Aracy A., “Blaise Cendrars e os modernistas”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 5 septiembre 1987). Cultura, pp. 2-3.

ANDRADE, Mário de, “O movimento modernista”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 1 marzo 1942), p. 4.

AYALA, Waldir, “A antropofagia e outros açúcares”, *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro, 14 marzo 1969).

BATISTA, Marta Rossetti, “São Paulo, Rio e Paris: as artes plásticas em 1928”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 17 septiembre 1978).

BEUTTENMÜLLER, Alberto, “O desenho na realidade dos anos 20”, *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro, 22 octubre 1974).

COLI, Jorge, “As convicções do artista”, *Folha de S. Paulo* (São Paulo, 25 junio 2003). Mais!

COSTA, Cláudia, “Pelos caminhos da pintura brasileira”, *Jornal da USP* (São Paulo, 23-29 noviembre 1998), pp. 18.

FERRAZ, Geraldo, “Um esboço panorâmico de 40 anos do movimento moderno de artes plásticas em São Paulo”, *Folha da Manhã* (São Paulo, 24 enero 1954). Edición conmemorativa del IV centenario.

FERRAZ, Geraldo, “Duas pintoras: Anita e Tarsila”, *A Tribuna* (Santos, 25 marzo 1962).

FERRAZ, Geraldo, “Di Cavalcanti e Tarsila em 112 obras no MAM”, *Jornal da Tarde* (São Paulo, 24 octubre 2002). Caderno C, p. 10.

GAUTHIER, Maximilien, “Art d'Amérique”, *La Rumeur* (París, 28 junio 1928).

HIRSZMAN, Maria, “Diálogo de ícones: Tarsila e Di, a rica refinada e o boêmio, em confronto no MAM SP, mostram pontos em comum”, *A Gazeta* (Vitória, 28 octubre 2002), p. 6.

MACHADO, Lourival Gomes, “Suponhamos que...”, *Folha da Manhã* (São Paulo, 28 febrero 1934).

MACHADO, Lourival Gomes, “Como ser

latino-americano”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 6 octubre 1962). Suplemento literário, p. 6.

MARTINS, Luís, “Notas sobre a pintura moderna no Brasil”, *O Jornal* (Río de Janeiro, 6 enero 1935), pp. 1-2.

MARTINS, Luís, “Pintura moderna no Brasil”, *A Nação* (Río de Janeiro, 28 junio 1936). Suplemento, pp. 1 y 4.

“NOVOS depoimentos sobre a Semana de Arte Moderna”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 14 abril 1962). Suplemento literário, p. 4.

OLIVA, Fernando, “O que há de melhor no modernismo brasileiro”, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 19 marzo 2002). Caderno 2, p. D1.

### III.7. TRABAJOS ACADÉMICOS

CATTANI, Icléia Maria Borsa, *Lieux et milieux de la peinture moderniste au Brésil, 1917-1929*. Tesis (Doctorado) Université Paris I, Sorbonne, París, 1980.

CATUNDA, Leda, “Referências do mundo para a Poética da maciez”, en *Poética da maciez: pinturas e objetos*. Tesis (Doctorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, pp. 73-82.

LINO, Sulamita Fonseca, “O modernismo ‘com sabor local’: contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras”. Disertación (Maestría) Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

LOURENÇO, Maria Cecília França, *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30/40*. Tesis (Doctorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.



# TARSILA DO AMARAL. EXPOSICIONES (1926–2009)

Esta relación de exposiciones individuales y colectivas de Tarsila do Amaral ha sido elaborada utilizando como fuente principal *Tarsila do Amaral. Catálogo Raisonné* (2008). En el apartado Bibliografía selecta se encuentran las referencias a los catálogos publicados con motivo de estas exposiciones.

## Exposiciones individuales

.....  
**1926**

*Tarsila*. París, Galerie Percier, 1926.  
.....

**1928**

*Tarsila*. París, Galerie Percier, 1928.  
.....

**1929**

*Tarsila, São Paulo*. São Paulo, Prédio Glória, 1929.

*Tarsila, Rio de Janeiro*. Río de Janeiro, Palace Hotel, 1929.  
.....

**1931**

*Tarsila*. Moscú, Museo de Arte Moderno Occidental, 1931.  
.....

**1933**

*Tarsila do Amaral: retrospectiva*. Río de Janeiro, Palace Hotel, 1933.  
.....

**1936**

*Tarsila*. São Paulo, Palácio das Arcadas, 1936.  
.....

.....  
**1950**

*Tarsila: 1918 -1950*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1950.  
.....

**1961**

*Tarsila do Amaral*. São Paulo, Casa do Artista Plástico, 1961.  
.....

**1967**

*Tarsila*. São Paulo, Tema Galeria de Arte, 1967.  
.....

**1969**

*Tarsila: 50 anos de pintura*. Río de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1969.  
.....

**1970**

*Desenhos de Tarsila (de 1919 aos anos 50)*. Belo Horizonte, Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1970.  
.....

**1972**

[*Tarsila do Amaral*]. São Paulo, Galeria Collectio, 1972.  
.....

**1974**

*Tarsila década 20: 30 desenhos de Tarsila do Amaral*. São Paulo, Galeria Raquel Arnaud Babenco e Mônica Filgueiras de Almeida, 1974.  
.....

**1977**

*Tarsila do Amaral: desenhos e estudos*. São

Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.  
.....

**1978**

*Tarsila do Amaral: desenhos*. Belo Horizonte, Galeria da Escola Guignard, 1978.  
.....

**1980**

*Tarsila do Amaral*. São Paulo, Galeria Paulo Prado, 1980.  
.....

**1985**

*Desenhos de Tarsila do Amaral*. Río de Janeiro, Galeria Acervo, 1985.

*Tarsila do Amaral*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Bibliotecas Públicas, 1985.  
.....

**1986**

*Tarsila 1886-1986*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.  
.....

**1987**

*Tarsila: desenhos de 1922 a 1952*. São Paulo, Studio José Duarte de Aguiar e Ricardo Camargo, 1987.  
.....

**1993**

*Sempre Tarsila*. São Paulo, Rua Guararapes, 1993.  
.....

**1997**

*Tarsila, anos 20*. São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.

2005

*Tarsila do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923-1929*. París, Maison de l'Amérique Latine, 2005.

2006

*Tarsila do Amaral na BM&F: percurso afetivo-120 anos de nascimento*. São Paulo, Espaço Cultural BM&F, 2006.

2008

*Percurso Afetivo Tarsila*. Paraná, Museu Oscar Niemeyer, 2008.

*Tarsila viajante*. São Paulo, Pinacoteca do Estado; *Tarsila viajera*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008.

## Exposiciones colectivas

1922

*Exposição Geral de Belas Artes da Sociedade Paulista de Belas Artes*. São Paulo, Palácio das Indústrias, 1922.

*Salon de la Société des Artistes Français*. París, Grand Palais des Champs Elysées, 1922.

1923

*Exposição de artistas brasileiros*. París, Maison de l'Amérique Latine, 1923.

1926

*Salon des Indépendants*. París, Palais de Bois, 1926.

1928

*Salon des Vrais Indépendants*. París, 1928.

1929

*Salon des Surindépendants*. París, 1929.

1930

*Exposição de uma casa modernista*. São Paulo, Casa Modernista da Rua Itápolis, 1930.

*Exposition de l'École de Paris*. Río de Janeiro, Palace Hotel; São Paulo, Palacete Glória, 1930.

*The First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists*. Nueva York, International Art Center of Roerich Museum, 1930.

1931

*Salão Revolucionário (38ª Exposição Geral de Belas Artes)*. Río de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes. Museu Nacional de Belas Artes, 1931.

*Salon des Surindépendants*. París, 1931.

1933

*1ª Exposição de arte moderna da Spam*. São Paulo, Sociedade Pró Arte Moderna, 1933.

1934

*1º Salão Paulista de Belas Artes*. São Paulo, 1934.

1937

*I Salão de Maio*. São Paulo, Esplanada Hotel, 1937.

1938

*II Salão de Maio*. São Paulo, Esplanada Hotel, 1938.

1939

*III Salão de Maio*. São Paulo, Galeria Itá, 1939.

*Exposição latino-americana de artes plásticas*. Nueva York, Riverside Museum, 1939.

1941

*1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias*. São Paulo, Parque da Água Branca, 1941.

1944

*Exhibition of Modern Brazilian Paintings*. Londres, Royal Academy of Arts; Norwich, Castle and Museum, 1944.

Bath, Victory Art Gallery; Bristol, Bristol City Museum & Art Gallery; Edimburgo, National Gallery; Glasgow, Kelingrove Art Gallery; Manchester, Manchester Art Gallery, 1945.

*Exposição de arte moderna*. Belo Horizonte, Edifício Mariana, 1944.

*Pintores norte-americanos e brasileiros*. Río de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1944.

*Pintura moderna brasileira e norte-americana*. São Paulo, Galeria Prestes Maia, 1944.

1945

*20 artistas brasileiros*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes; Montevideo, Comisión Municipal de Cultura; Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 1945.

*Galeria Domus: mostra inaugural*. São Paulo, Galeria Domus, 1945.

1946

*Pintura contemporânea: quadros do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Santos, Sociedade Cultura Artística de Santos, Edifício Dinorá, 1946.

*Pintura contemporânea brasileira*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas; Valparaíso, Edifício de la Cía. Chilena de Navegación Interoceánica, 1946.

1947

*1ª Exposição circulante de Belas Artes*. São Paulo, Departamento Estadual de Informações, 1947.

1948

*Exposição de artes plásticas de pintoras e escultoras de São Paulo*. II Congresso Brasileiro de Ginecologia e Obstetrícia. São Paulo, Saguão do Teatro Municipal, 1948

1950

*Exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de Resende*. Resende, Grupo Escolar Olavo Bilac, 1950.

1951

*1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Pavilhão do Triunfo, 1951.

1952

*Exposição comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1952.

*Exposição de artistas brasileiros*. Río de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1952.

*Exposición de pintura, dibujos y grabados contemporáneos del Brasil*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1952.

.....  
**1953**

*2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, Pavilhão dos Estados, 1953.

.....  
**1954**

*Arte contemporânea: exposição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1954.

.....  
**1955**

*4º Salão Paulista de Arte Moderna.* São Paulo, Galeria Prestes Maia, 1955.

*The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting.* Pittsburgh, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, 1955.

.....  
**1956**

*50 Anos de paisagem brasileira.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1956.

*Exposição do retrato moderno.* São Paulo, Palácio das Indústrias, 1956.

.....  
**1957**

*Arte moderno en Brasil: esculturas, pinturas, dibujos, grabados.* Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; Lima, Museo de Arte de Lima; Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1957.

.....  
**1959**

*30 Anos de arte brasileira.* Rio de Janeiro, Galeria Macunaíma, 1959.

.....  
**1960**

*Contribuição da mulher às artes plásticas do país.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1960.

.....  
**1961**

*Pinturas, desenhos e gravuras do MAM SP.* Brasília, Saguão do Teatro Nacional, 1961.

.....  
**1962**

*40º Aniversário da Semana de Arte Moderna.* São Paulo, Petite Galerie, 1962

*Seleção de obras de arte brasileira da Coleção Ernesto Wolf.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1962.

.....  
**1963**

*7ª Bienal de São Paulo. Sala especial*

*Tarsila do Amaral.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

*Pintura e escultura contemporâneas. Exposição circulante de obras do acervo do MAC USP.* Araraquara, Núcleo de Belas Artes; Campinas, Centro de Ciências, Letras e Artes; Marília, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; Ribeirão Preto, Escola de Artes Plásticas, 1963.

.....  
**1964**

*XXXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia,* 1964.

*O Nu como tema.* Rio de Janeiro, Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, 1964.

.....  
**1965**

*2ª Exposição circulante de obras do acervo do MAC USP: meio século de arte nova.* Belo Horizonte, Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte; Curitiba, Departamento de Cultura do Estado; Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli; São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1965.

*Figuras da modernidade.* São Paulo, Seta Galeria de Arte, 1965.

.....  
**1966**

*Art of Latin America since Independence.* Austin, The University of Texas Art Museum; New Haven, Yale University Art Gallery; New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art; San Diego, La Jolla Museum of Art; San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1966.

*Auto-retratos.* Rio de Janeiro, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, 1966.

.....  
**1967**

*Precursors of Modernism in Latin America.* Nueva York, Inter American Art Center, 1967.

.....  
**1968**

*Coleção Tamagni.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1968.

.....  
**1972**

*II Exposição Internacional de Gravura do Nugrasp.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1972.

*A semana de 22: antecedentes e conse-*

*qüências.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

*Mouvement Moderniste au Brésil.* Paris, Ambassade du Brésil, 1972.

.....  
**1973**

*12ª Bienal Internacional de São Paulo.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

*Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois.* São Paulo, Galeria Collectio, 1973.

*Image du Brésil.* Bruselas, Manhattan Center, 1973.

.....  
**1974**

*14 Artistas do Brasil moderno.* Belém, Galeria Angelis do Teatro da Paz; Belo Horizonte, Palácio das Artes; Brasília, Palácio do Itamaraty; Manaus, Pinacoteca do Estado do Amazonas; Natal, Sala de Exposições da Biblioteca Pública Câmara Cascudo; Recife, Sobrado Grande da Maddena; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; Salvador, Foyer do Teatro Castro Alves; São Luís, Museu Histórico e Artístico do Maranhão, 1974.

*Mostra da gravura brasileira.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

*Tempo dos modernistas.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1974.

.....  
**1975**

*O Modernismo de 1917 a 1930.* Ciclo de exposições: Pintura brasileira contemporânea. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1975.

*O Tema é mulher.* São Paulo, Galeria Azulão, 1975.

*SPAM e CAM: Sociedade Paulista de Arte Moderna e Clube dos Artistas Modernos.* Ciclo de exposições: Pintura brasileira contemporânea. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1975.

.....  
**1976**

*Arte brasileira no século XX: caminhos e tendências.* São Paulo, Galeria Arte Global, 1976.

*Brasil artistas do século XX.* Paris, Galérie ArtCurial, 1976.

*De Anita ao Museu: homenagem a Paulo Mendes de Almeida.* São Paulo, Galeria Vernissage, 1976.

*Os Salões: da Família Artística Paulista,*



*de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.* São Paulo, Museu Lasar Segall, 1976.

#### 1978

*2º Salão Nacional de antiguidades e galerias de arte.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1978.

*A Paisagem na Coleção da Pinacoteca.* São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1978.

#### 1979

*15ª Bienal de São Paulo.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1979.

*Aquarela no Brasil.* Belo Horizonte, Grande Galeria do Palácio das Artes, 1979.

*Desenhos dos anos 40: homenagem a Sérgio Milliet.* São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, 1979.

#### 1980

*20 Pintores brasileiros.* Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1980.

*A Paisagem brasileira: 1650-1976.* São Paulo, Paço das Artes, 1980.

*Homenagem a Mário Pedrosa.* Rio de Janeiro, Galeria Jean Boghici, 1980.

#### 1981

*Coleção biblioteca de Arte: desenhos, aquarelas e guaches.* São Paulo, Casa das Retortas, 1981.

*Do moderno ao contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1981; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982; Londres, Barbican Art Gallery, 1982.

#### 1982

*Acervo do MAC USP.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1982.

*Do Modernismo à Bienal.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1982.

*Exposição 60 anos da Semana de Arte Moderna.* Rio de Janeiro, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1982.

*Salão de Artes Plásticas do Noroeste.* Penápolis, Fundação Educacional de Penápolis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1982.

#### 1983

*Arte na Associação Paulista de Medicina.*

São Paulo, Associação Paulista de Medicina, 1983.

*Auto-retratos brasileiros.* Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1983.

*Coleção Tamagni.* Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1983.

*Do Modernismo aos anos 40.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1983.

*MAC: uma seleção do acervo na Cidade Universitária.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1983.

*Pintura em Brasil del 600 al modernismo.* Caracas, Museo de Bellas Artes, 1983.

*Retratos de Mário de Andrade.* Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

#### 1984

*Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1984.

*Grandes obras: acervo de Pietro Maria Bardi.* São Paulo, Studio José Duarte de Aguiar, 1984.

*Obras maestras de los museos del mundo.* México D.F., Museo del Palacio de Bellas Artes, 1984.

*Salão de 31.* Rio de Janeiro, Funarte, 1984.

*Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras.* São Paulo, Fundação Bienal, 1984.

#### 1985

*100 Obras Itaú.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1985.

*Do Modernismo aos anos 40 - desenhos.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985.

*Retrato do colecionador na sua coleção.* Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1985.

*Rio: vertente surrealista.* Ciclo de exposições: Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1985.

*Síntese da arte brasileira no acervo: 1920-1980.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985.

*Uma Seleção do acervo: do cubismo ao abstracionismo.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985.

#### 1986

*A Paisagem no acervo do MAM.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1986.

*Caminhos do desenho brasileiro.* Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 1986.

*Homenagem a Tarsila.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

*O Trabalhador como tema.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

*Pintura panamericana entre 1915 y 1945.* Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1986.

*Presencia de siglos: arte latinoamericano.* Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1986.

*Projeto arte brasileira: modernismo.* Rio de Janeiro, Funarte, 1986.

#### 1987

*19ª Bienal Internacional de São Paulo. Imaginários singulares.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

*Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1987.

*Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987.* Indianapolis, Indianapolis Museum of Modern Art; Nueva York, The Queens Museum, 1987; México D.F., Centro Cultural/Arte Contemporâneo; Miami, Center for the Fine Arts, 1988.

*Arte brasileira.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

*As Bienais no acervo do MAC: 1951 a 1985.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

*Coleção Tamagni.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1987.

*Modernidade: art brésilien du 20ème siècle.* Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987; *Modernidade: arte brasileira do século XX.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1988.

*O Ofício da arte: pintura.* São Paulo, Sesc, 1987.

*Obras para museu: Coleção Maria Anna e Raul Souza Dantas Forbes.* São Paulo, Galeria de Arte São Paulo, 1987.

*Tendências da arte do século XX: destaques da coleção.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

#### 1988

*Arte brasileira no acervo do MAC.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1988.

*Destaques da coleção.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1988.

*MAC 25 anos: destaques da coleção inicial.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1988.

#### 1989

*Arte en Iberoamérica: 1820-1980.* Madrid, Palacio de Velázquez; *Art in Latin America.* Londres, The Hayward Gallery, 1989.

*Arte brasileira: acervo.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1989.

*Olhar do artista: Haroldo de Campos: uma escolha.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1989.

*Seis Décadas de arte moderna brasileira: Coleção Roberto Marinho.* Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1989.

*Visão da Borda do Campo.* São Bernardo do Campo, Marusan Galeria de Arte, 1989.

#### 1990

*4 Décadas do acervo.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1990.

*A Coleção de arte do Município de São Paulo.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1990.

*Comemoração dos 60 anos da Associação Paulista de Medicina.* São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1990.

*Olhar do artista: Christiane Torloni.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.

*Oswald de Andrade: trajetória de um olhar.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.

#### 1991

*Arte brasileira.* São Paulo, Museu de Arte

Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1991.

*Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

*Confrontos.* São Paulo, Casa das Rosas, 1991.

*Olhar do artista: Arcangelo Ianelli.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1991.

*Viva Brasil Viva.* Estocolmo, Konststadelningen och Liljevalchs Konsthall, 1991.

#### 1992

*70 anos da Semana de Arte Moderna: obras e artistas de 1922.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1992.

*A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini.* Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1992.

*Art d'Amérique Latine: 1911-1968.* Paris, Centre George Pompidou, 1992.

*Arte moderna brasileira: Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.* Poços de Caldas, Casa da Cultura de Poços de Caldas, 1992.

*Artistas latinoamericanos del siglo XX.* Sevilla, Estación Plaza de Armas, 1992; *Latin American Artists of the Twentieth Century.* Colonia, Kunsthalle Cologne, 1993; Nueva York, Museum of Modern Art, 1993.

*Bienal Nacional de Santos. Semana de Arte Moderna 1922-1992.* Santos, Centro de Cultura Patrícia Galvão, 1992.

*Bilderwelt Brasilien: Die europäische Erkundung eines "irdischen Paradieses" und die Kunst der brasilianischen Moderne.* Zúrich, Kunsthaus, 1992.

*Modos da moda: 1890-1990.* São Paulo, Senac/Sesc, 1992.

*Natureza: quatro séculos de arte no Brasil.* Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.

*O Olhar de Sergio sobre a arte brasileira: desenhos e pinturas.* São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, 1992.

*Semana de arte moderna: 70 anos.* Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.

*Voces de Ultramar: arte en América Latina y Canarias, 1910-1960.* Las Palmas de

Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid, Casa de América, 1992.

#### 1993

*A Arte brasileira no mundo: uma trajetória.* São Paulo, Dan Galeria, 1993.

*Arte moderna: vanguarda, derivações e refluxos segundo o acervo do MAC.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1993.

*Brasil. 100 Anos de arte moderna. Coleção Sérgio Fadel.* Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1993.

*Coleção Mário de Andrade: o modernismo em 50 obras sobre papel.* Poços de Caldas, Casa da Cultura de Poços de Caldas, 1993.

*Emblemas do corpo: o nu na arte moderna brasileira.* Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1993.

*Homenagem a Pola Rezende.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1993.

*Mário faz 100 anos. 100 Obras-primas da Coleção Mário de Andrade. Pintura e escultura.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1993.

*O desenho moderno no Brasil: Coleção de Gilberto Chateaubriand.* São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1993; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna 1994.

*O Modernismo no MAB: pintura (Acervo MAB).* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 1993.

*Obras do acervo MAM SP.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1993.

*Tarsila: azul e rosa e verde para sempre.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1993.

*Ultramodern: the Art of Contemporary Brazil.* Washington, The National Museum for Women in the Arts, 1993.

#### 1994

*A Aventura modernista: Coleção Gilberto Chateaubriand no acervo do MAM/RJ.* São Paulo, Galeria de Arte do Sesi; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1994.

*Acervo do MAB.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 1994.

*Arte moderna brasileira: uma seleção da Coleção Roberto Marinho.* São Paulo,



Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1994.

*Bienal Brasil século XX.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

*Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos do Unibanco.* Poços de Caldas, Casa de Cultura, 1994.

*Contraponto à Maria Leontina: Coleção Tamagni.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1994.

*Das Vanguardas européias e modernismo brasileiro à visualidade contemporânea: acervo MAC.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1994.

*Retratos de artistas famosos.* São Paulo, Espaço Roberto Camasmie, 1994.

*Trincheiras: arte e política no Brasil.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1994.

#### 1995

*A Herança africana.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1995.

*Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos do Unibanco.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1995.

*Coleções de Brasília.* Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Palácio do Itamaraty, 1995.

*Edições culturais Odebrecht.* Brasília, Teatro Nacional Cláudio Santoro, 1995.

*Exposição do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo no Mube.* São Paulo, Museu Brasileiro da Escultura, 1995.

*Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari: acervo.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1995.

*Latin American Women Artists, 1915-1995.* Denver, The Denver Art Museum and Museo de las Américas; Milwaukee, Milwaukee Art Museum; Phoenix, Phoenix Art Museum, 1995; Washington, D.C., The National Museum of Women in the Arts, 1996.

*Ler para ver: o livro de arte para crianças.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1995.

*Modernismo Paris anos 20: vivências e convivências.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1995.

*Modernistas, modernismo: acervo do*

*Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado.* Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Palácio do Itamaraty, 1995.

#### 1996

*Anita Malfatti e o acervo do MAM.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1996.

*Arte brasileira: 50 anos de história no acervo MAC/USP: 1920-1970.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1996.

*Aspectos da paisagem brasileira na Coleção Gilberto Chateaubriand.* Petrópolis, Museu Imperial, 1996.

*Destaques do século XX no acervo MAC.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1996.

*Ex Libris/Home Page.* São Paulo, Paço das Artes, 1996.

*Exposição na Casa de Cultura: Luiz Antônio Martinez Correia.* Araraquara, Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara, 1996.

*Figura e paisagem no acervo do MAM: homenagem a Volpi.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1996.

*La Colección Costantini.* Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

*Mulheres artistas no acervo do MAC.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1996.

#### 1997

*Apropriações antropofágicas.* São Paulo, Instituto Cultural Itauá, 1997.

*Coleção Unibanco: exposição comemorativa do centenário de Belo Horizonte.* Belo Horizonte, Instituto Moreira Salles, 1997.

*Instantes no mundo: Monet e o modernismo no Brasil.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1997.

*Mário de Andrade e o grupo modernista.* São Paulo, Centro Cultural e de Estudos Aúthos Paganos, 1997.

*Modernistas, modernismo: acervo do Museu de Arte Brasileira da Faap.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 1997.

*O Desenho modernista no Brasil.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1997.

*O Museu visita a Galeria.* Barra Mansa, Galeria de Arte-UBM, Centro Universitá-

rio de Barra Mansa, 1997.

*Saudades da minha terra: homenagem a Blaise Cendrars.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1997.

*Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez.* Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa”; Barcelona, Centre Cultural de la Fundación “la Caixa”, 1997.

#### 1998

*24ª Bienal Internacional de São Paulo.* Sala especial Tarsila do Amaral, Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

*A Coleção Costantini.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1998.

*Brasil: anos 20 a 90.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1998.

*Brasileiro que nem eu. Que nem quem?* Brasília, Ministério das Relações Exteriores. Palácio Itamaraty, 1998; São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 1999.

*Coleção MAM Bahia: pinturas.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1998.

*Destaques da Coleção Unibanco.* São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.

*Imagens negociadas: retratos da elite brasileira.* Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

*O Colecionador.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1998.

*O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM RJ.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1998.

#### 1999

*80 Anos de arte no Brasil.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1999.

*A Figura feminina no acervo do MAB.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 1999.

*Ciranda de formas: bichos, jogos, brinquedos e brincadeiras.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1999.

*Claves del arte latinoamericano: Colección Costantini.* Barcelona, Centre Cultural de la Fundación “la Caixa”; Madrid, Sala de



Exposiciones de la Fundación “la Caixa”, 1999.

*Jovem curador.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1999.

*Kunst-Welten im Dialog: von Gauguin zur globalen Gegenwart.* Colonia, Museum Ludwig, 1999.

*Mostra Rio gravura: Acervo Banerj.* Niterói, Museu do Ingá, 1999.

*O Brasil no século da arte: a Coleção MAC USP.* São Paulo, Galeria de Arte do Sesi; São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1999.

*Obras sobre papel: do modernismo à abstração.* São Paulo, Dan Galeria, 1999.

*Panorama del arte del Brasil en el siglo XX: Colección Gilberto Chateaubriand, MAM RJ.* Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.

*Picasso, cubismo e América Latina. II Bial de Artes Visuais do Mercosul.* Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 1999.

*Sobre papel, grafite e nanquim.* São Paulo, Banco Cidade, 1999.

## 2000

*A Figura humana na Coleção Itaú.* São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2000.

*Brasil Europa: encontros no século XX.* Brasília, Conjunto Cultural da Caixa, 2000.

*Brasil: psicanálise e modernismo.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 2000.

*Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasília.* Valencia, Centro Julio González, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2000; *Brasil 1920-1950: da Antropofagia a Brasília.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 2002.

*Freud: conflito e cultura.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2000.

*F[r]icciones. Versiones del Sur.* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

*Gabinete de papel: século XX – primeiras décadas.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2000.

*Mostra do Redescobrimento. Arte moderna.* Associação Brasil 500 Anos artes vi-

suais. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

*Mostra do Redescobrimento. Negro de corpo e alma.* Associação Brasil 500 anos artes visuais. São Paulo, Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Parque Ibirapuera, 2000.

*O Modernismo na pintura brasileira: acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.* Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2000.

*Olhares modernistas. Brasil-brasis: cousas notáveis e espantosas.* Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa, Museu do Chiado, 2000.

*Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro de 1905 a 1960.* Rio de Janeiro, Paço Imperial, 2000.

*São Paulo: de vila à metrópole.* São Paulo, Galeria Masp Prestes Maia, 2000.

*Século 20: arte do Brasil.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2000.

*Um Certo ponto de vista: Pietro Maria Bardi 100 anos.* São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2000.

## 2001

*30 mestres da pintura no Brasil.* São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2001.

*Arte en América Latina.* Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2001.

*Brazil: Body and Soul.* Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2001; Bilbao, Guggenheim Museum, 2002.

*Coleções do moderno: Hecilda e Sergio Fadel na Chácara do Céu.* Rio de Janeiro, Museu da Chácara do Céu, 2001.

*Exposição permanente: a coleção.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2001.

*Heroes and Artists: Popular Art and the Brazilian Imagination.* Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 2001.

*Mostra do redescobrimento, Maranhão.* São Luís, Convento das Mécres, 2001.

*Museu de Arte Brasileira: 40 anos.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 2001.

*Surrealismo.* Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

*Trajatória da luz na arte brasileira.* São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2001.

## 2002

*22 e a Idéia do moderno.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2002.

*Arquipélagos: o universo plural do MAM.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 2002.

*Arte brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem.* Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002; Brasília, Centro Cultural Banco de Brasil, 2003.

*Blaise Cendrars, Fernand Léger, Tarsila do Amaral.* Biot, Musée national Fernand Léger, 2002.

*El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI.* México D.F., Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 2002.

*Espelho selvagem: arte moderna no Brasil da primeira metade do século XX: Coleção Nemirovsky.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2002.

*No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteado, a senhora das artes.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 2002.

*Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2002.

## 2003

*Anos 20. A Modernidade emergente.* Campinas, Espaço Cultural CPFL; Ribeirão Preto, Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2003.

*Arte e sociedade: uma relação polêmica.* São Paulo, Itaú Cultural, 2003.

*Arte latinoamericano del siglo XX.* Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2003.

*Arteconhecimento: USP 70 anos.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003.

*Autonomia do desenho.* Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 2003.

*Exposição permanente: a coleção.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003.

*Freud e o modernismo. Freud para todos.* Porto Alegre, Santander Cultural, 2003.

*Janelas de cores.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003.

*MAC USP 40 anos: Interfaces contemporâneas.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003.

*Novocento sudamericano: relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai.* São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2003.

*O Modernismo como inspiração e diálogo.* 22º Salão Arte Pará. Belém, Museu do Estado do Pará, 2003.

*Retratos.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 2003.

*Tesouros da Caixa.* Belém, Museu de Arte de Belém; Campo Grande, Museu de Arte Contemporânea; Rio de Janeiro, Conjunto Cultural da Caixa; São Paulo, Conjunto Cultural da Caixa, 2003; Londrina, Museu de Arte de Londrina, 2004; Maringa, Museu de História e Arte Hélenon Borba Côrtes, Teatro Calil Haddad, 2005; Teresina Clube dos Diários, 2005; Toledo, 2005; Ipatinga, Instituto Cultural Usiminas, 2006.

## 2004

*Arco/2004: feira internacional de arte contemporânea.* Madrid, Ifema - Feria de Madrid, 2004.

*As Bienais: um olhar sobre a produção brasileira 1951/2002.* São Paulo, Galeria Bergamin, 2004.

*Brasil: Body Nostalgia.* Kyoto, The National Museum of Modern Art, 2004.

*Brasileiro, brasileiros.* São Paulo, Museu Afro Brasil, 2004.

*Gabinete de papel.* São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2004.

*La dona, metamorfosi de la modernitat.* Barcelona, Fundació Joan Miró, 2004.

*Mestres do modernismo.* São Paulo, Estação Pinacoteca, 2004.

*Modernismo brasileiro: propostas e caminhos.* Berlín, Embaixada do Brasil, 2004.

*Mulheres pintoras.* São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2004.

*Novas aquisições: 1995-2003.* São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 2004.

*Núcleo histórico.* 2004. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2004.

*O Olhar modernista de JK.* Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Palácio do Itamaraty, 2004; São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, 2006.

*O Preço da sedução: do espartilho ao sillicone.* São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2004.

*O século de um brasileiro: Coleção Roberto Marinho.* Rio de Janeiro, Paço Imperial, 2004; São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2005.

*Plataforma São Paulo 450 anos.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2004.

*Prêmios Bienais no acervo do MAC USP.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2004.

*Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira.* São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2004.

*Trajatória: uma coleção imaginária.* São Paulo, Paulo Kuczynski Escritório de Arte, 2004.

*Universos sensíveis.* São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2004.

## 2005

*100 Anos da Pinacoteca: a formação de um acervo.* São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 2005.

*A Arte brasileira pelo olhar de Mário de Andrade.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2005.

*Arte brasileira nas coleções públicas e privadas do Ceará.* Fortaleza, Espaço Cultural Unifor, 2005.

*Arte brasileira. Coleção MAB Faap.* Brasília, Centro de Convenções Ulysses Guimarães, 2005.

*Coleção Nemirovsky – obras selecionadas.* São Paulo, Estação Pinacoteca, 2005.

*Faces de Mário.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2005.

*Livres e autoconfiantes: o modernismo brasileiro no século XX.* Hamburgo, Museum für Völkerkunde Hamburg, Sala Thilenius, 2005.

*O'Brasil – da terra encantada à aldeia global.* Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Palácio do Itamaraty, 2005.

*Obras restauradas da Coleção de Artes Visuais.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2005.

*Transeuntes.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2005.

## 2006

*A Idéia do modernismo brasileiro.* Altemburg, Erfurt-Lindenau-Museum; Bamberg, Stadtgalerie Bamberg-Villa Dessauer, 2006.

*Acervo da Fundação Nemirovsky: o olhar do colecionador.* São Paulo, Estação Pinacoteca, 2006.

*Ao Mesmo tempo o nosso tempo.* São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2006.

*Ciccillo – Acervo MAC USP.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2006.

*MAM [na] Oca: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, Oca-Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Parque Ibirapuera, 2006.

*Manobras radicais.* São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

*Salão de 31: diferenças em processo.* Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 2006.

*Um Presente para Ciccillo na BM&F.* São Paulo, Espaço Cultural BM&F, 2006.

*Vasos comunicantes. Vanguardias latinoamericanas y Europa: 1900-1950.* Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.

## 2007

*A Arte moderna pelo olhar de Mário de Andrade.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2007.

*Um século de arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand.* Porto Alegre, [Museu de Arte de Santa Catarina], 2007.



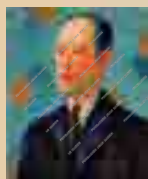




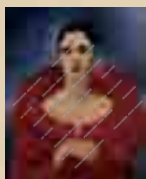
# CATÁLOGO DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

Tarsila do Amaral (Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973)

## PINTURAS



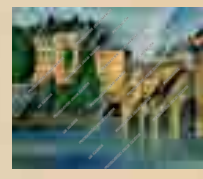
**1**  
*Retrato de Mário de Andrade*, 1922. Óleo sobre lienzo. 54 x 46 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo



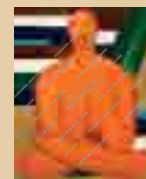
**2**  
*Auto-retrato (Le manteau rouge)*, 1923. Óleo sobre lienzo. 73 x 60,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, RJ, IPHAN/MinC



**3**  
*O Modelo*, 1923. (*El modelo*). Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm. Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro, RJ



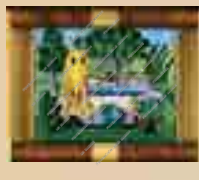
**4**  
*Pont Neuf*, 1923. Óleo sobre lienzo. 33 x 41 cm. Colección Geneviève y Jean Boghici, Río de Janeiro, RJ



**5**  
*A Negra*, 1923. (*La negra*). Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP



**6**  
*Auto-retrato I*, 1924. Óleo sobre cartón sobre placa de madera aglomerada. 41 x 37 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo



**7**  
*A Cuca*, [1924]. (*El coco*). Óleo sobre lienzo. Marco original de Pierre Legrain. 73 x 100 cm. Fonds national d'art contemporain (Cnap), Ministère de la culture et de la communication, Puteaux, Francia. Fnac: 9459. En depósito en el Musée de Grenoble



**8**  
*Morro da Favela*, 1924. (*Cerro de la Favela*). Óleo sobre lienzo. 64,5 x 76 cm. Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro, RJ



**9**  
*São Paulo*, 1924. Óleo sobre lienzo. 67 x 90 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Adquisición Governo do Estado, 1931



**10**  
*São Paulo (Gazo)*, [1924]. Óleo sobre lienzo. 50 x 60 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**11**  
*A Feira II*, 1925. (*La feria II*). Óleo sobre lienzo. 45,3 x 54,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP



12.  
*Paisagem com touro I, c. 1925. (Paisaje con toro I).* Óleo sobre lienzo. 50 x 65,2 cm. Colección Roberto Marinho, Río de Janeiro, RJ



13  
*O mamoeiro, 1925. (El papayo).* Óleo sobre lienzo. 65 x 70 cm. Colección Mário de Andrade – Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP., São Paulo, SP



14  
*Pescador, c. 1925.* Óleo sobre lienzo. 66 x 75 cm. The State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia



15  
*Palmeiras, 1925. (Palmeras).* Óleo sobre lienzo. 87 x 74,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP



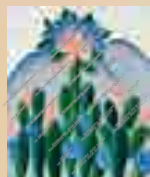
16  
*A família, 1925. (La familia).* Óleo sobre lienzo. 79 x 101,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



17  
*Lagoa Santa, 1925. (Laguna santa).* Óleo sobre lienzo. 50 x 65 cm. Colección particular, Río de Janeiro, RJ



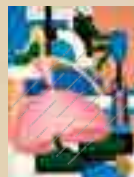
18.  
*Religião brasileira I, 1927. (Religión brasileña I).* Óleo sobre lienzo. 63 x 76 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo



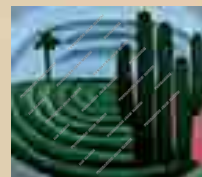
19  
*Manacá, 1927. (Tibuchina).* Óleo sobre lienzo. 76 x 63,5 cm. Colección Simão Mendel Guss, São Paulo, SP



20  
*O Lago, 1928. (El Lago).* Óleo sobre lienzo. 75,5 x 93 cm. Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro, RJ



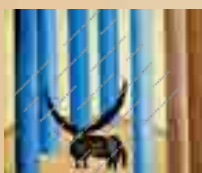
21  
*A Boneca, 1928. (La muñeca).* Óleo sobre lienzo. 60 x 45 cm. Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro, RJ



22  
*Distância, 1928. (Distancia).* Óleo sobre lienzo. 65 x 74,5 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP



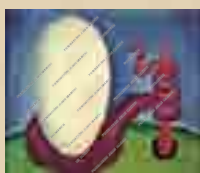
23  
*O Sapo, 1928. (El sapo).* Óleo sobre lienzo. 50,5 x 60,5 cm. Museu de Arte Brasileira - FAAP, São Paulo, SP



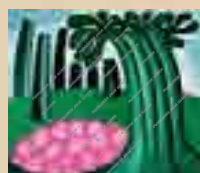
24  
*O Touro, 1928. (El toro).* Óleo sobre lienzo. 50,4 x 61,2 cm. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA



25  
*O Sono, c. 1928. (El sueño).* Óleo sobre lienzo. 60,5 x 72,7 cm. Colección Geneviève y Jean Boghici, Río de Janeiro, RJ



26  
*Urutu, 1928.* Óleo sobre lienzo. 60 x 72 cm. Colección Gilberto Chateaubriand, MAM, Río de Janeiro, RJ



27  
*Floresta, 1929.* Óleo sobre lienzo. 64 x 62 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP

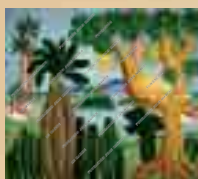


28  
*Sol poente, 1929. (Sol poniente).* Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm. Colección Geneviève y Jean Boghici, Río de Janeiro, RJ



29  
*Antropofagia, 1929.* Óleo sobre lienzo. 126 x 142 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP





**30**  
*Cartão-postal*, 1929. (*Tarjeta postal*). Óleo sobre lienzo. 127,5 x 142,5 cm. Colección particular, Río de Janeiro, RJ



**31**  
*Calmaria II*, 1929. (*Quietud II*). Óleo sobre lienzo. 75 x 93 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo



**32**  
*Cidade (A Rua)*, 1929. (*Ciudad (La calle)*). Óleo sobre lienzo. 81 x 54 cm. Colección Paula y Jones Bergamin, Río de Janeiro, RJ



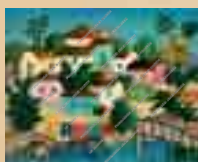
**33**  
*Paisagem com ponte*, 1931. (*Paisaje con puente*). Óleo sobre lienzo. 39,5 x 46 cm. Colección particular, São Paulo, SP



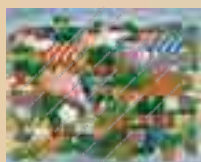
**34**  
*Operários*, 1933. (*Obreros*). Óleo sobre lienzo. 150 x 205 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo



**35**  
*Fazenda com sete porquinhos*, 1943. (*Hacienda con siete cerditos*). Óleo sobre lienzo. 46 x 55,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP

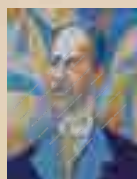


**36**  
*Vilarejo com ponte e mamoeiro*, 1953. (*Aldehuela con puente y papayo*). Óleo sobre lienzo. 41 x 52 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**37**  
*A Feira III*, 1953. (*La feria III*). Óleo sobre lienzo. 74 x 90 cm. Colección particular, São Paulo, SP

## OBRAS SOBRE PAPEL



**38**  
*Retrato de Mário de Andrade*, 1922. Pastel sobre papel. 47,7 x 36 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**39**  
Estudo de *La Tasse*, 1923. (Estudio de *La tasse*). Grafito sobre papel. 23,3 x 18 cm. Coleção de Arte da Cidade/Pinacoteca Municipal/CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**40**  
Estudo de *A Negra*, 1923. (Estudio de *La negra*). Grafito y tinta china sobre papel. 23,8 x 19,6 cm. Coleção de Arte da Cidade/Pinacoteca Municipal/CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**41**  
Esboço de *A Negra I*, [1923]. (Esbozo de *La negra I*). Grafito y acuarela sobre papel. 23,4 x 18 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



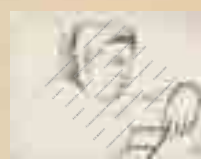
**42**  
Estudo da *Feira* (anverso de *Estudio cubista*), c. 1923. (Estudio de *Feria* (anverso de *Estudio cubista*)). Grafito sobre papel. 23,4 x 18 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**43**  
*Veneza*, 1923. (*Venezia*). Grafito sobre papel. 15,8 x 13,6 cm (passe-partout). Colección particular, São Paulo, SP



**44**  
Estudo de *Veneza IV*, 1923. (Estudio de *Venezia IV*). Grafito sobre papel. 4 x 5 cm (passe-partout). Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ



**45**  
*Retrato de Oswald II*, 1923. Grafito sobre papel. 24,5 x 35,5 cm. Coleção de Arte da Cidade/Pinacoteca Municipal/CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**46**  
*Oswald de Andrade*, c. 1924. Carboncillo sobre papel. 22,9 x 18 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



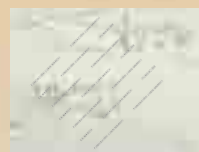
**47**  
*Retrato de Blaise Cendrars*, 1924. Tinta china sobre papel. 30,9 x 23,2 cm. Colección de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



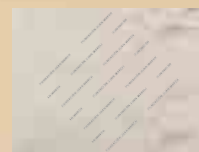
**48**  
*Versión del cartel para la conferencia de Blaise Cendrars en el Teatro Municipal*, c. 1924. Tinta china sobre papel. 23,5 x 15,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP



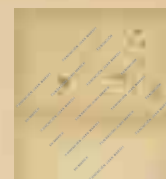
**49**  
*Estudio de Morro da Favela (frente de Igreja com paisagem de morro ao fundo)*, 1924. (Estudio de Cerro de la Favela (anverso de *Iglesia con paisaje de cerro al fondo*)). Serie del Carnaval en Río de Janeiro. Grafito sobre papel. 25,3 x 19 cm. Colección Anette Hoffmann, Ribeirão Preto, São Paulo



**50**  
*Juatuba e Carmo da Matta (frente de Juatuba e Tartária)*, 1924. (*Juatuba y Carmo da Matta* (anverso de *Juatuba y Tartaria*)). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 23,5 x 30,5 cm. Colección particular, Belo Horizonte, MG



**51**  
*Juatuba e Tartária* (verso de *Juatuba e Carmo da Matta*), 1924. (*Juatuba y Tartaria* (reverso de *Juatuba y Carmo da Matta*)). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 23,5 x 30,5 cm (passe-partout). Colección particular, Belo Horizonte, MG



**52**  
*Arraial com boi e porquinhos II*, 1924. (*Pueblo con buey y cerditos II*). Tinta china sobre papel. 14 x 13 cm. Colección Fulvia Leirner, São Paulo, SP



**53**  
*Escola de samba: personagem e carrosel*, 1924. (*Escuela de samba: personaje y tióvivo*). Serie del Carnaval en Río de Janeiro. Grafito sobre papel. 25,4 x 19,1 cm. Colección Augusto de Bueno Vidigal, São Paulo, SP



**54**  
*Estudio de ilustración para el libro Feuilles de route*, p. 56, 1924. Grafito sobre papel (pautado). 24 x 14 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**55**  
*Vila nas montanhas*, 1924. (*Villa en las montañas*). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 24,1 x 16,4 cm. Colección Randolpho Rocha, Belo Horizonte, MG



**56**  
*Paisagem de Santos*, 1924. (*Paisaje de Santos*). Grafito sobre papel. 12 x 19,5 cm (passe-partout). Colección Maura y Ricardo Simões, São Paulo, SP



**57**  
*Congonhas*, 1924. Serie del Viaje a Minas Gerais. Tinta china sobre papel. 14,6 x 19,8 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP



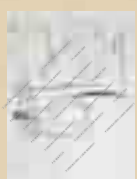
**58**  
*Panorama de São Paulo*, c. 1924. Tinta sobre cartón. 26,7 x 23,7 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**59**  
*Paisagem com ponte e casas*, 1924. (*Paisaje con puente y casas*). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel de periódico. 16,5 x 24 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**60**  
*Cena da Revolução de 1924*, São Paulo (verso de *Revolução de 1924*). (*Escena de la Revolución de 1924*, São Paulo (reverso de *Revolución de 1924*)). Grafito sobre papel. 13,7 x 23,1 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**61**  
*Carro de corso*, 1924. (*Coche de mascarada*). Serie del Carnaval en Río de Janeiro. Grafito sobre papel. 25,4 x 19,1 cm. Colección Maura y Ricardo Simões, São Paulo, SP



**62**  
*Estação de trem*, 1924. (*Estación de tren*). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 24,2 x 16,7 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**63**  
*Estudio de locomotiva e passagem de nível*, 1924. (*Estudio de locomotora y paso a nivel*). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 24,2 x 16,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**64**  
*Barra do Pirai*, 1924. (*Desembocadura del Pirai*). Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito sobre papel. 24,2 x 16,6 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**65**  
*Locomotiva na paisagem*, 1924. (*Locomotora en el paisaje*). Grafito sobre papel. 9,8 x 13,2 cm. Colección particular, São Paulo



**66**  
*Ouro Preto I*, 1924. Serie del Viaje a Minas Gerais. Grafito y acuarela sobre papel. 16,5 x 22,5 cm. Colección Beatriz y Mario Pimenta Camargo, São Paulo, SP



**67**  
*Paisagem com casas*, 1925. (*Paisaje con casas*). Grafito y lápiz de color sobre papel. 10,5 x 15,5 cm. Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ



**68**  
Decalque de *Paisagem rural com cerca e casas II*, 1925. (*Calco de Paisaje rural con valle y casas II*). Grafito sobre papel de seda. 21,7 x 31,8 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**69**  
*Rio, cenas de porto*, 1925. (*Río, escenas de puerto*). Grafito sobre papel. 15,8 x 23,2 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**70**  
Decalque de *Fernando de Noronha*, 1925. (*Calco de Fernando de Noronha*). Grafito sobre papel de seda. 20,8 x 25,4 cm. Colección S. Pizoli, São Paulo, SP



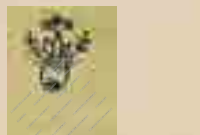
**71**  
Decalque de *Recife visto do mar I*, 1925. (*Calco de Recife visto del mar I*). Grafito sobre papel vegetal. 22 x 29,8 cm. Colección Randolfo Rocha, Belo Horizonte, MG



**72**  
*Recife II* (frente de *Casario*), 1925. (*Recife II* (anverso de *Casario*)). Grafito sobre papel. 17,2 x 23,3 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**73**  
*Vida na fazenda*, c. 1925. (*Vida en la hacienda*). Grafito y tinta china sobre papel. 18,8 x 26,6 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**74**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 14, 1925. Tinta china sobre papel. 21,2 x 13,5 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**75**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 23, 1925. Grafito y tinta china sobre papel. 11,7 x 18 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



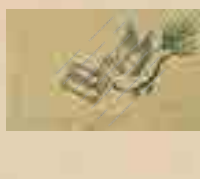
**76**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 35, 1925. Grafito y tinta china sobre papel. 15,5 x 22,6 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**77**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 51, 1925. Tinta china sobre papel. 23 x 15,5 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**78**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 61, 1925. Tinta china sobre papel. 12,5 x 13,5 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**79**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 65, 1925. Tinta china sobre papel. 13,5 x 21,5 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**80**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 69, 1925. Tinta china sobre papel. 25,5 x 17,9 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**81**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 85, 1925. Tinta china sobre papel. 17,9 x 25,5 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**82**  
Ilustración original para el libro *Pau Brasil*, p. 101, 1925. Grafito y tinta china sobre papel. 15,6 x 23,2 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP





**83**  
*Porto*, c. 1925. (*Puerto*). Tinta china sobre papel. 13,5 x 21,2 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**84**  
*Saci-pererê*, 1925. Estudio para la contracubierta del catálogo de la Galerie Percier, París, 1926. Gouache y tinta china sobre papel. 23,1 x 18 cm. Colección Fulvia Leirner, São Paulo, SP



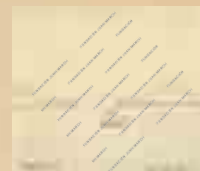
**85**  
*Rodes*, [1926]. (*Rodas*). Serie del Viaje al Oriente Medio. Grafito sobre papel. 11 x 13 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**86**  
*Rodes III*, 1926. (*Rodas III*). Serie del Viaje al Oriente Medio. Grafito sobre papel. 22 x 31,9 cm. Colección Gérard Loeb, São Paulo, SP



**87**  
*Extremo Ática*, [1926]. Serie del Viaje al Oriente Medio. Grafito sobre papel. 10,8 x 13,2 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**88**  
*Em direção a Maratona*, 1926. (*Rumbo a Maratona*). Serie del Viaje al Oriente Medio. Grafito sobre papel. 10,8 x 13,2 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**89**  
*Vitória I*, 1927. Grafito y tinta china sobre papel. 16,3 x 23,4 cm. Colección Randolpho Rocha, Belo Horizonte, MG, Brasil



**90**  
*Abaporu VI*, 1928. Grafito y tinta china sobre papel. 27 x 21 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



**91**  
*Paisagem com bicho antropofágico I*, 1928. (*Paisaje con bicho antropofágico I*). Tinta china sobre papel. 15 x 20,4 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**92**  
*Paisagem com cinco palmeiras I*, c. 1928. (*Paisaje con cinco palmeiras I*). Grafito sobre papel. 22,9 x 16,4 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**93**  
*Antropofagia I*, 1929. (*Antropofagia I*). Tinta ferrogálica sobre papel. 23 x 19,5 cm. Colección Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro, RJ



**94**  
*Paisagem antropofágica I*, c. 1929. (*Paisaje antropofágico I*). Grafito sobre papel. 18 x 22,9 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**95**  
*Paisagem antropofágica V*, c. 1929. (*Paisaje antropofágico V*). Tinta china sobre cartón. 14,6 x 11,4 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**96**  
*Paisagem antropofágica VII*, 1929. (*Paisaje antropofágico VII*). Grafito sobre papel. 18 x 23 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP



**97**  
*Paisagem antropofágica IX*, 1929. (*Paisaje antropofágico IX*). Tinta china sobre papel. 11 x 14 cm. Colección Tarsilinha do Amaral, São Paulo, SP



**98**  
*Paisagem com bicho antropofágico II*, 1929. (*Paisaje con bicho antropofágico II*). Tinta china sobre papel. 10,5 x 15 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**99**  
*Desenho antropofágico de saci-pererê I*, 1929. (*Diseño antropofágico de saci-pererê I*). Grafito y tinta china sobre papel. 22,5 x 34,6 cm. Coleção de Arte da Cidade/Pinacoteca Municipal/CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



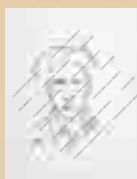
**100**  
*Paisagem com bicho, árvore e cactus*, 1930. (*Paisaje con bicho, árbol y cacto*). Tinta china sobre papel. 17,3 x 20,6 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**101**  
*Paisagem antropofágica X*, 1930. (*Paisaje antropofágico X*). Grafito sobre papel. 9,7 x 13,1 cm. Coleção de Arte da Cidade/ Pinacoteca Municipal/ CCSP/SMC/PMSP, São Paulo, SP



**102**  
*Paisagem com bicho antropofágico III*, c. 1930. (*Paisaje con bicho antropofágico III*). Lápis de color y pastel sobre papel. 18 x 23 cm. Colección Marta y Paulo Kuczynski, São Paulo, SP



**103**  
*Retrato de Luís Martins IX*, década de 1940. Tinta china sobre papel. 27 x 21 cm. Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ



**104**  
*Paisagem rural*, [1945]. (*Paisaje rural*). Punta seca sobre papel. Tirada: A/T 12,5 x 10 cm. Colección Mário de Andrade – Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**105**  
Estudo de ilustração para o livro *Lótus de sete pétalas*, p. 41, c. 1954. (Estudio de ilustración para el libro *Lótus de sete pétalas*, p. 41)). Gouache sobre papel-cartón. 14 x 8,5 cm (passe-partout). Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ

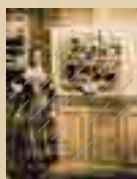


**106**  
Estudio de ilustración para el libro *Vózes perdidas*, p. 35, I, c. 1957. Gouache sobre papel-cartón. 18,5 x 13 cm (passe-partout). Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ

## LIBROS, REVISTAS, CATALOGOS Y DOCUMENTOS



**107**  
*Tarsila con mantilla española*, París, 1921. Fotografía. Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ



**108**  
*Tarsila do Amaral en la exposición de la Galerie Percier*, París, julio 1926. Tarsila do Amaral es retratada posando junto a sus cuadros *Morro da Favela* y *São Paulo*. Fotografía. 21,8 x 16,7 cm. Fondo Mário de Andrade. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**109**  
*Klaxon. Mensario de Arte Moderna*, São Paulo, n.º 1, 15 de mayo, 1922. Revista. 28,5 x 19 cm. Colección MJM, Madrid



**110**  
*Klaxon. Mensario de Arte Moderna*, São Paulo, n.º 2, 15 de junio, 1922. Revista. 28,5 x 19 cm. Colección MJM, Madrid



**111**  
*Klaxon. Mensario de Arte Moderna*, São Paulo, n.º 3, 15 de julio, 1922. Revista. 28,5 x 19 cm. Colección MJM, Madrid



**112**  
*Klaxon. Mensario de Arte Moderna*, São Paulo, n.º 4, 15 de agosto, 1922. Revista. 28,5 x 19 cm. Colección MJM, Madrid



**113**  
Catálogo de la Exposición *Semana de Arte Moderna*, S. Paulo, 13-17 febrero 1922. Cubierta de E. Di Cavalcanti. Catálogo. 16 x 12 cm. Fondo Anita Malfatti. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**114**  
Programa de la *Semana de Arte Moderna*, S. Paulo, 13 febrero 1922. Cubierta de E. Di Cavalcanti. Programa. 26,3 x 17,5 cm. Fondo Mário de Andrade. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**115**  
**Mário de Andrade** (São Paulo, 1893 – 1945). *Paulicea desvairada*, 1922. (*Paulicea enloquecida*). Libro. Ejemplar dedicado a Tarsila do Amaral. 19,3 x 14,2 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**116**  
**Mário de Andrade** (São Paulo, 1893 – 1945). *Paulicea desvairada*, 1922. (*Paulicea enloquecida*). Libro. Ejemplar con dedicatoria del autor a Manuel Bandeira, fechada en 1933, acompañada de un poema autógrafa no

incluido en la edición original. 19,3 x 14,2 cm. Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo, SP



**117**  
**Oswald de Andrade** (São Paulo, 1890 - 1954). *Memórias Sentimentais de Joao Miramar*, 1924. (*Memórias sentimentais de Joao Miramar*). Libro. Este ejemplar prínceps tiene dos dedicatorias de Oswald de Andrade: una a Tarsila do Amaral, autora de la cubierta, y otra, dos páginas después,

a Dña. Olívia Guedes Penteadó, protectora de los modernistas. 16,2 x 11,7 cm. Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo, SP



**118**  
**Blaise Cendrars** (La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, Suiza, 1887 - París, 1961). *Feuilles de route*, 1924 (*Hojas de ruta*). Libro. Cubierta e ilustraciones de Tarsila do Amaral. Fundación Juan March, Madrid.



**119**  
**Oswald de Andrade** (São Paulo, 1890-1954). *Pau Brasil*, 1925. Libro. Cubierta e ilustraciones de Tarsila do Amaral. Colección José Feliciano de Oliveira. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**120**  
**Oswald de Andrade** (São Paulo, 1890-1954). *Pau Brasil*, 1925. Libro. Cubierta e ilustraciones de Tarsila do Amaral. Ejemplar con dedicatoria a Berta Singerman, fechada en 1935. Biblioteca Valenciana, Valencia.



**121**  
**Oswald de Andrade** (São Paulo, 1890-1954). *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, 1927. (*Primer cuaderno del alumno de poesia Oswald de Andrade*). Libro. Cubierta de Tarsila do Amaral. Edición de 299 ejemplares en papel ordinario (numerados del 2

al 300) y un ejemplar de lujo para Tarsila. Ejemplar 96/300, con dedicatoria de Oswald de Andrade a Pedro Nava. 25,8 x 21 cm. Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo, SP



**122**  
**Oswald de Andrade** (São Paulo, 1890-1954). *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, 1927. (*Primer cuaderno del alumno de poesia Oswald de Andrade*). Libro. Cubierta de Tarsila do Amaral.

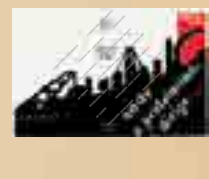
Ejemplar con dedicatoria a Berta Singerman, fechada en 1928. 25,8 x 21 cm. Biblioteca Valenciana, Valencia



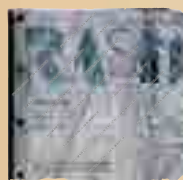
**123**  
**Revista de Antropofagia**, año 1, n.º 1, mayo de 1928. Revista. Contiene el "Manifiesto Antropófago" de Oswald de Andrade. 38 x 27,8 x 1,4 cm. Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo, SP



**124**  
**SUR. Primavera 1931**, Año I, n.º 4, Buenos Aires. Revista trimestral publicada bajo la dirección de Victoria Ocampo. Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.



**125**  
**Osório César**. "Onde o proletariado dirige...", 1932. ("Donde el proletariado dirige..."). Libro. Cubierta e ilustraciones de Tarsila do Amaral. Colección particular, São Paulo, SP.



**126**  
**RASM. Revista Anual do Salao de Maio**, n.º 1, 1939. (*RASM. Revista Anual del Salón de Mayo, n.º 1*). Catálogo/Revista. Incluye el texto: "Pintura Pau-Brasil e Antropofagia" de Tarsila do Amaral y otros textos de Oswald de Andrade y Flavio de Carvalho. 20 x 20 cm. Colección Dan Galeria, São Paulo



**127**  
**Tarsila do Amaral** (Capivari, SP, 1886 - São Paulo, 1973). *Ser artista*, marzo 1919. *Tedio*, s.f. Anverso y reverso de un manuscrito en papel. Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo, SP.



**128**  
**Mário de Andrade** (São Paulo, 1893-1945). Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral (*matavirgismo*), 1923. Manuscrito en papel. 28 x 21,5 cm. Colección particular, São Paulo, SP



**129**  
**Tarsila do Amaral** (Capivari, SP, 1886 - São Paulo, 1973). Libreta de la artista con apuntes sobre la preparación de lienzos y colores, s.f 9 x 13 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**130**  
Catálogo de la Exposición de Tarsila do Amaral del 07 al 23 de junio de 1926. Galerie Percier, París. Catálogo. 23,2 x 15 x 0,3 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**131**  
Invitación a la inauguración de la exposición de Tarsila do Amaral el 7 de junio de 1926 en la Galerie Percier, París. Invitación, papel. 12,6 x 15,8 cm. Colección particular, São Paulo, SP

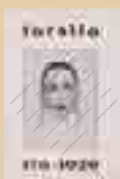




**132**  
Catálogo de la exposición de Tarsila do Amaral del 18 de junio al 02 de julio de 1928, Galerie Percier, París. Catálogo. 15,5 x 12,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**133**  
Invitación a la inauguración de la exposición de Tarsila do Amaral el 18 de junio de 1928, Galerie Percier, París. Invitación, papel. 15,5 x 12,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**134**  
Catálogo de la primera exposición de Tarsila do Amaral en Brasil, del 20 al 30 de julio de 1929, Río de Janeiro. Catálogo. 16,2 x 23,7 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**135**  
Cartulina azul. Invitación a la inauguración de la exposición de Tarsila do Amaral, el 17 de septiembre de 1929, São Paulo. 16,2 x 10,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**136**  
Catálogo de la *Exposição de uma casa modernista* por Gregori Warchavchik, São Paulo, c. 1929. Catálogo. 21 x 21 cm. Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**137**  
Fotocopia de la cartilla profesional de Tarsila do Amaral, 1 de junio de 1939, São Paulo. 42,7 x 26,6 cm. Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**138**  
Invitación a la exposición retrospectiva *Tarsila do Amaral 1918-1950*, el 19 de diciembre de 1950, MAM, São Paulo. 22,3 x 14,7 cm. Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Donación Familia Tarsila do Amaral, 1973



**139**  
**Sérgio Milliet** (São Paulo, 1898-1966). *Tarsila do Amaral. Coleção artistas brasileiros contemporâneos*. MAM, São Paulo, 1953. (*Tarsila do Amaral. Colección artistas brasileiros contemporâneos*). Libro. 21,5 x 16,5 cm. Colección MJM, Madrid

## HISTORIA Y CONTEXTO: DE LA SELVA VIRGEN AL BRASIL DE TARSILA



**140**  
Urna funeraria. Cultura Marajó, fase Marajoera, 400-1350 d.C. Cerámica con decoración incisa. 33,7 cm, alt; 36,5 cm, diam. Museo de América, Madrid



**141**  
Colgante. Amazonia (Noroeste), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, madera, plumas de tucán y de colibrí, resinas. 21,5 x 19 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**142**  
Corona radial. Amazonia (Tocatins-Xingú), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, plumas. 73 x 39 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



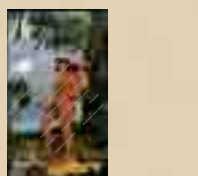
**143**  
Máscara. Amazonia (Tocatins-Xingú), segunda mitad del siglo XX. Algodón, cera, concha, madera, plumas. 95 x 79 x 20 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



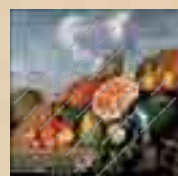
**144**  
Brazaletes. Amazonia (Tapajós-Madeira), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, plumas. 53 x 17 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



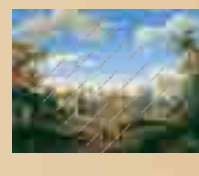
**145**  
Brazaletes. Amazonia (Tapajós-Madeira), segunda mitad del siglo XX. Fibra vegetal, plumas. 51 x 17 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**146**  
**Albert Eckhout** (Groningen, c. 1610-1665). *Mujer Tapuia*, c. 1641. Óleo sobre lienzo. 264 x 159 cm. Nationalmuseet, Copenhagen



**147**  
**Albert Eckhout** (Groningen, c. 1610-1665). *Naturaleza muerta con frutas tropicales*, c. 1641-44. Óleo sobre lienzo. 91 x 91 cm. Nationalmuseet, Copenhagen



**148**  
**Frans Post** (Leiden, 1612 - Haarlem, 1680). *La Iglesia de San Cosme y San Damián y el monasterio franciscano de Igarapé, Brasil*, c. 1660-80. Óleo sobre tabla. 42,8 x 58,8 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



**149**  
**Joan Blaeu** (Alkmaar, 1596 - Ámsterdam, 1673). *Mapa de Brasil*, 1658. Estampa sobre papel. 52 x 62 cm. Museo de América, Madrid



**150**  
**J. M. C. Calheiros**. *Carta Geographica de que serviu o ministro plenipotenciario de S. Magestade Fidelissima para ajustar o tratado de limites na America Meridional, assignado em 13 de Janeiro de 1750*, 1751. (Carta geográfica utilizada por el ministro plenipotenciario de S. Magestade Fidelissima para

*ajustar los límites de Sudamérica, firmado el 13 de enero de 1750*). Litografía coloreada. 67 x 60 cm. Biblioteca Nacional de España, Madrid



**151**  
**Benjamín Martín**. *A New and Correct Chart from the 63° of lat. N. to the Cape of Good Hope and from 71° Long W. to the 38° E. of London*, 1787. (Carta nueva y corregida desde los 63 grados de lat. N. hasta el cabo de Buena Esperanza y desde los 71 grados long. O. hasta los 38 grados E. de Londres).

Carta náutica coloreada. 142,5 x 106 cm. Biblioteca Nacional de España, Madrid



**152**  
Oratorio, Minas Gerais, siglo XVIII. Madera policromada. 97 x 46 x 29 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP



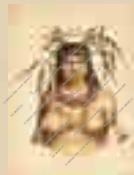
**153**  
*Inmaculada Concepción*, 1701-1800. Madera policromada. 28,3 x 9,5 cm. Museo de América, Madrid



**154**  
**Jean-Baptiste Debret** (París, 1768-1848). *Mamão*, c. 1818. (Papaya). Acuarela sobre papel. 23,9 x 18,5 cm. Museu Castro Maya - IPHAN / MinC (Río de Janeiro)



**155**  
**Jean-Baptiste Debret** (París, 1768-1848). *Retour en ville d'un propriétaire de Chacara*, 1822. (Regreso a la ciudad de un propietario de Chácara). Acuarela sobre papel. 16,2 x 24,5 cm. Museu Castro Maya - IPHAN MinC (Río de Janeiro)



**156**  
**Jean-Baptiste Debret** (París, 1768-1848). *Fille Sauvage Camacan*, c. 1820-30. (India Camacan). Acuarela sobre papel. 27 x 20,6 cm. Museu Castro Maya - IPHAN / MinC (Río de Janeiro)



**157**  
**Jean-Baptiste Debret** (París, 1768-1848). *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1834. (Viaje pintoresco e histórico al Brasil). Libro. 55 x 37,5 cm. Museo de América, Madrid



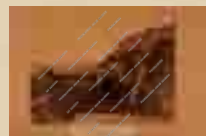
**158**  
**Rafael Castro Ordoñez** (Madrid, 1830-1865). *Costumbres de Bahía, Salvador de Bahía*, 1862. Fotografía. Papel albúmina a partir de negativo de colodión. 13,5 x 18,3 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



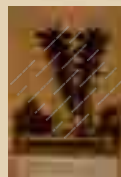
**159**  
**Rafael Castro Ordoñez** (Madrid, 1830-1865). *Vendedora - Bahía, Salvador de Bahía*, 1862. Fotografía. Papel albúmina a partir de negativo de colodión. 17,2 x 11,6 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**160**  
**Rafael Castro Ordoñez** (Madrid, 1830-1865). *Vendedora - Bahía, Salvador de Bahía*, 1862. Fotografía. Papel albúmina a partir de negativo de colodión. 15,3 x 12,2 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**161**  
**Rafael Castro Ordoñez** (Madrid, 1830-1865). *Bahía*, 1862. Fotografía. Papel albúmina a partir de negativo de colodión. 21,3 x 26,5 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**162**  
**Rafael Castro Ordoñez** (Madrid, 1830-1865). *Río de Janeiro*, 1862-65. Fotografía. Papel albúmina a partir de negativo de colodión. 13 x 20,7 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**163**  
**Rafael Castro Ordoñez** (Madrid, 1830-1865). *Calle de las Palmeras Reales (Jardín Botánico de Río de Janeiro)*, 1862-65. Fotografía. Papel albúmina a partir de negativo de colodión. 23,5 x 17,8 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**164**  
**Rafael Castro Ordoñez** (Madrid, 1830-1865). *Vegetación de Río de Janeiro*, 1862-65. Fotografía. Papel albúmina a partir de negativo de colodión. 24,2 x 18,5 cm. Museo Nacional de Antropología, Madrid



**165**  
**Marc Ferrez** (Río de Janeiro, 1843-1923). *Interior da baía de Guanabara, vendo-se em primeiro plano o centro de Rio de Janeiro*, c. 1885. (*Interior de la bahía de Guanabara, viéndose en primer plano el centro de Río de Janeiro*). Fotografía. Impresión en albúmina. 21,2 x 46,2 cm. Instituto Moreira Salles, São Paulo, SP



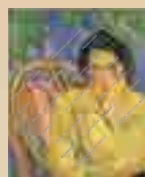
**166**  
**Marc Ferrez** (Río de Janeiro, 1843-1923). *Entrada da baía de Guanabara, Niterói, RJ*, c. 1885. (*Entrada a la bahía de Guanabara, Niterói, RJ*). Fotografía. Impresión en albúmina. 16,5 x 34 cm. Instituto Moreira Salles, São Paulo, SP



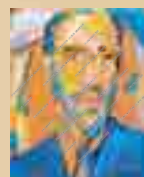
**167**  
**Marc Ferrez** (Río de Janeiro, 1843-1923). *Jardim Botânico, aléia das palmeiras, Rio de Janeiro*, c. 1890. (*Jardín Botánico, avenida de las palmeras, Río de Janeiro*). Fotografía. Impresión en albúmina. 22,3 x 16,2 cm. Instituto Moreira Salles, São Paulo, SP



**168**  
**Marc Ferrez** (Río de Janeiro, 1843-1923). *Paqueta, Rio de Janeiro*, c. 1890. Fotografía. Gelatina de plata. 21 x 37 cm. Instituto Moreira Salles, São Paulo, SP



**169**  
**Anita Malfatti** (São Paulo, 1889-1964). *A boba*, 1915-16. (*La boba*). Óleo sobre lienzo. 61 x 50,6 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP



**170**  
**Anita Malfatti** (São Paulo, 1889-1964). *Retrato de Mário de Andrade*, 1922. Carbonecillo y pastel sobre papel. 36,5 x 29,5 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**171**  
**Anita Malfatti** (São Paulo, 1889-1964). *O Grupo dos Cinco*, 1922. (*El grupo de los cinco*). Tinta de bolígrafo y lápiz de color sobre papel. 26,5 x 36,5 cm. Colección Mário de Andrade - Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, SP



**172**  
**Emiliano Di Cavalcanti** (Río de Janeiro, 1897-1976). *Josephine Baker*, década de los 20. Gouache sobre cartón. 45 x 34 cm. Colección Marta y Paulo Kuczynski, São Paulo, SP



**173**  
**Vicente do Rego Monteiro** (Recife, 1899-1970). *A Rede do Amor Culpado (Bailado da Lua)*, 1920. *La red del amor culpable (Baile de la luna)*. Acuarela sobre papel. 18 x 31 cm. Colección Jorge Schwartz, São Paulo, SP



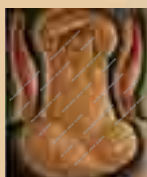
**174**  
**Vicente do Rego Monteiro** (Recife, 1899-1970). *Composição indígena*, Paris, 1922. (*Composición indígena*). Óleo sobre madera. 38 x 28 cm. Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ



**175**  
**Vicente do Rego Monteiro** (Recife, 1899-1970). *Composição indígena*, Paris, 1922. (*Composición indígena*). Óleo sobre madera. 37,5 x 45,5 cm. Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ



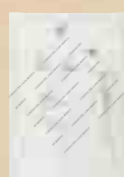
**176**  
**Vicente do Rego Monteiro** (Recife, 1899-1970). *Composição indígena*, Paris, 1922. (*Composición indígena*). Óleo sobre madera. 27,5 x 38 cm. Colección Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Río de Janeiro, RJ



**177**  
**Vicente do Rego Monteiro** (Recife, 1899-1970). *Figura sentada*, 1924. Óleo sobre lienzo. 132 x 109,5 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP



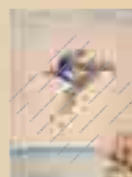
**178**  
**Lasar Segall** (Vilnius, 1891 - São Paulo, 1957). *Cabeça de mulata*, 1927. (*Cabeza de mulata*). Óleo sobre tela. 52 x 45,8 cm. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo, SP



**179**  
**Lasar Segall** (Vilnius, 1891 - São Paulo, 1957). *Retrato de Tarsila do Amaral*, 1928. Grafito sobre papel. 32,4 x 22,9 cm. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo, SP



**180**  
**Cícero Días** (Recife, 1907 - Paris, 2003). *Cena imaginaria com Pão de Açúcar*, 1928 (*Escena imaginaria con Pan de Azúcar*). Acuarela. 58,5 x 50 cm. Colección Marta y Paulo Kuczynski, São Paulo, SP



**181**  
**Cícero Días** (Recife, 1907 - Paris, 2003). *Pássaro Azul*, 1930. (*Pájaro azul*). Acuarela y tinta sobre papel. 50,5 x 35,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



**182**  
**Victor Brecheret** (Farnese, 1894 - São Paulo, 1955). *Onça*, 1930. (*Onza*). Granito. 56,4 x 115,5 x 25 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo, donación de Francisco Matarazzo Sobrinho, São Paulo, SP



---

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

## TARSILA DO AMARAL

Fundación Juan March, Madrid  
Del 6 de febrero al 3 de mayo de 2009

### Concepto:

Juan Manuel Bonet (comisario invitado)  
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March  
Manuel Fontán del Junco (Director de Exposiciones), María Toledo (coordinadora)  
Con la colaboración especial de Aracy Amaral y Jorge Schwartz (São Paulo)

### Organización:

Fundación Juan March, Madrid

---

## CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid, 2009  
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2009  
© De todas las obras de Tarsila do Amaral: Tarsila do Amaral Empreendimentos. ([www.tarsiladoamaral.com.br](http://www.tarsiladoamaral.com.br))

### Textos:

© Fundación Juan March  
© Fundación Caixa Galicia  
© Aracy Amaral  
© Juan Manuel Bonet  
© Jorge Schwartz  
© Regina Teixeira de Barros  
© Laura Taddei Brandini  
© Benedito Nunes

### Textos históricos:

© Tarsila do Amaral: Tarsila do Amaral Empreendimentos  
© Oswald de Andrade: Editora Globo S/A  
© Del resto de los textos históricos (Emiliano Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Haroldo de Campos, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade, António Ferro, Jorge de Lima): sus legítimos herederos

### Fotos:

© De las obras de Tarsila do Amaral y CATS. 48, 115, 126, 128-138, 173 y 178: Base7/Romulo Fialdini, 2008

© CATS. 16, 90, 181: Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
© CAT. 148: Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza  
© P. 70, figs. 1-5; p. 91, fig. 21: Gonzalo de la Serna, 2009  
© CATS. 26, 93: Vicente de Mello  
© CAT. 12: Pedro Oswaldo Cruz y Cristiana Isidoro (tratamiento de imagen: Danowski Design Ltda.)  
© CAT. 14: State Hermitage Museum, San Petersburgo

### Traducciones portugués/español:

© Pedro Santa María de Abreu: textos de Aracy Amaral, Haroldo de Campos, Mário de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Haroldo de Campos, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade, António Ferro y Jorge de Lima; y Nuño Santa María de Abreu: todos los textos de la sección "Tarsila cronista"  
© May Lorenzo Alcalá, María del Carmen Thomas y Gênese Andrade: Manifiesto de Poesía Pau Brasil, Manifiesto Antropófago

### Edición y revisión de textos:

Inés d'Ors Lois y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

### Coordinación editorial:

Jordi Sanguino, María Toledo (Fundación Juan March)



**Diseño de catálogo:** Guillermo Nagore, Kim Bost  
**Tipografías:** Leitura (Dino Santos) y Berthold Bodoni  
**Papel:** Gardapat Kiara, 135 gr.; Cyclus offset, 115 gr.  
**Fotomecánica e impresión:** Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid  
**Encuadernación:** Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné):  
ISBN: 978-84-7075-559-0 Fundación Juan March, Madrid  
ISBN: 978-84-89935-85-3 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Edición en español (rústica):  
ISBN: 978-84-7075-560-6 Fundación Juan March, Madrid  
ISBN: 978-84-89935-86-0 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Edición en inglés (cartoné):  
ISBN: 978-84-7075-561-3 Fundación Juan March, Madrid  
ISBN: 978-84-89935-87-7 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

**Depósito legal:**

Edición en español (cartoné): M-1939-2009  
Edición en español (rústica): M-1938-2009  
Edición en inglés (cartoné): M-1932-2009

Ilustraciones de interior de cubierta y contracubierta:  
Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923 (CAT. 5); *Palmeiras*, 1925 (CAT. 15)  
Ilustración en esta página, arriba: Tarsila do Amaral, *Saci-pereré*, 1925 (CAT. 84)

**Fundación Juan March**  
Castelló, 77 – 28006 Madrid  
[www.march.es](http://www.march.es)



BANCA MARCH







**CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES  
Y OTRAS PUBLICACIONES  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH**

## 1966

CATÁLOGO MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA  
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]  
Texto de Fernando Zóbel  
Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1966

## 1969

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA  
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]  
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel  
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1969

## 1973

ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*  
Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

## 1974

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA  
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]  
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel  
Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1974 (2ª ed. corr. y aum.)

## 1975

OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados,*

*mosaicos. Obra literaria*  
Textos de Heinz Spielmann

EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL  
Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

## 1976

JEAN DUBUFFET  
Textos de Jean Dubuffet

ALBERTO GIACOMETTI.  
*Colección de la Fundación Maeght*  
Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

## 1977

ARTE USA  
Textos de Harold Rosenberg

ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*  
Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

PICASSO  
Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*  
Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)



ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

## 1978

ARS MEDICA  
Texto de Carl Ziggrosser

FRANCIS BACON  
Texto de Antonio Bonet Correa

BAUHAUS  
Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais  
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

KANDINSKY: 1923-1944  
Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

## 1979

WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*  
Textos de Diane Waldman

MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA  
Textos de Reinhold Hohl

GEORGES BRAQUE.  
*Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*  
Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES  
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

## 1980

JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*  
Texto de Germain Viatte

ROBERT MOTHERWELL  
Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*  
Textos de Henri Matisse

VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

## 1981

MINIMAL ART  
Texto de Phyllis Tuchman

PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*  
Textos de Paul Klee

MIRRORS AND WINDOWS.

AMERICAN PHOTOGRAPHY  
SINCE 1960  
Texto de John Szarkowski  
Ed. en inglés (separata con el  
texto de John Szarkowski en  
castellano)  
Edición de The Museum of  
Modern Art, Nueva York, 1980

MEDIO SIGLO DE  
ESCULTURA: 1900-1945  
Textos de Jean-Louis Prat

MUSEO DE ARTE  
ABSTRACTO ESPAÑOL.  
CUENCA  
[Catálogo-guía del Museo de  
Arte Abstracto Español]  
Texto de Gustavo Torner, Gerardo  
Rueda y Fernando Zóbel

## 1982

PIET MONDRIAN.  
*Óleos, acuarelas y dibujos*  
Textos de Herbert Henkels y  
Piet Mondrian

ROBERT Y SONIA DELAUNAY  
Textos de Juan Manuel Bonet,  
Jacques Damase, Ramón Gómez  
de la Serna, Isaac del Vando  
Villar, Vicente Huidobro y  
Guillermo de Torre

PINTURA ABSTRACTA  
ESPAÑOLA: 1960-1970  
Texto de Rafael Santos Torroella

KURT SCHWITTERS  
Textos de Werner  
Schmalenbach, Ernst Schwitters  
y Kurt Schwitters

VII EXPOSICIÓN DE  
BECARIOS DE ARTES  
PLÁSTICAS

## 1983

ROY LICHTENSTEIN: 1970-  
1980  
Textos de Jack Cowart

Ed. en inglés  
Edición de Hudson Hill Press,  
Nueva York, 1981

FERNAND LÉGER  
Texto de Antonio Bonet Correa y  
Fernand Léger

PIERRE BONNARD  
Textos de Ángel González  
García

ALMADA NEGREIROS  
Textos de Margarida Acciaiuoli,  
Antonio Espina, Ramón Gómez  
de la Serna, José Augusto  
França, Jorge de Sena, Lima de  
Freitas y Almada Negreiros  
Edición del Ministerio de  
Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL  
EN LA COLECCIÓN DE LA  
FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[Catálogo-guía del Museo de  
Arte Abstracto Español]  
Textos de Julián Gállego

GRABADO ABSTRACTO  
ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA  
FUNDACIÓN JUAN MARCH  
Textos de Julián Gállego  
[Esta publicación acompañó a la  
exposición del mismo título que  
itineró por 44 sedes españolas  
entre 1983 y 1999]

## 1984

EL ARTE DEL SIGLO XX EN  
UN MUSEO HOLANDÉS:  
EINDHOVEN  
Textos de Jaap Bremer, Jan  
Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de  
Jonge y Margriet Suren

JOSEPH CORNELL  
Textos de Fernando Huici

FERNANDO ZÓBEL  
Texto de Francisco Calvo  
Serraller  
Madrid y ©

JULIA MARGARET  
CAMERON: 1815-1879  
Textos de Mike Weaver y Julia  
Margaret Cameron  
Ed. en inglés (separata con  
el texto de Mike Weaver en  
castellano)  
Edición de John Hansard  
Gallery & The Herbert Press  
Ltd., Southampton, 1984

JULIUS BISSIER  
Texto de Werner Schmalenbach

## 1985

ROBERT RAUSCHENBERG  
Textos de Lawrence Alloway

VANGUARDIA RUSA: 1910-  
1930. *Museo y Colección Ludwig*  
Textos de Evelyn Weiss

XILOGRAFÍA ALEMANA EN  
EL SIGLO XX  
Textos de Gunther Thiem  
Ed. en alemán (separata con  
todos los textos en castellano)  
Edición del Institut für  
Auslandsbeziehungen, Stuttgart,  
1984

ESTRUCTURAS REPETITIVAS  
Textos de Simón Marchán Fiz

## 1986

MAX ERNST  
Textos de Werner Spies y Max  
Ernst

ARTE, PAISAJE Y  
ARQUITECTURA. *El arte  
referido a la arquitectura en la  
República Federal de Alemania*  
Textos de Dieter Honisch y  
Manfred Sack  
Ed. en alemán (separata con  
los textos introductorios en  
castellano)  
Edición del Institut für  
Auslandsbeziehungen, Stuttgart,

1983

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA  
YORK: 1950-1970. *Colección  
Amos Cahan*  
Texto de Juan Manuel Bonet

OBRAS MAESTRAS DEL  
MUSEO DE WUPPERTAL.  
*De Marées a Picasso*  
Textos de Sabine Fehleman y  
Hans Günter Wachtmann

## 1987

BEN NICHOLSON  
Textos de Jeremy Lewison y Ben  
Nicholson

IRVING PENN  
Texto de John Szarkowski  
Ed. en inglés  
Edición de The Museum of  
Modern Art, Nueva York, 1984  
(reimp. 1986)

MARK ROTHKO  
Textos de Michael Compton y  
Mark Rothko

## 1988

EL PASO DESPUÉS DE EL  
PASO EN LA COLECCIÓN  
DE LA FUNDACIÓN JUAN  
MARCH  
Texto de Juan Manuel Bonet

ZERO, UN MOVIMIENTO  
EUROPEO. *Colección Lenz  
Schönberg*  
Textos de Dieter Honisch y  
Hannah Weitemeier  
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

COLECCIÓN LEO CASTELLI  
Textos de Calvin Tomkins,  
Judith Goldman, Gabriele  
Henkel, Leo Castelli, Jim Palette,  
Barbara Rose y John Cage



## 1989

RENÉ MAGRITTE  
Textos de Camille Goemans,  
Martine Jacquet, Catherine de  
Croës, François Daulte, Paul  
Lebeer y René Magritte

EDWARD HOPPER  
Texto de Gail Levin

ARTE ESPAÑOL  
CONTEMPORÁNEO. FONDOS  
DE LA FUNDACIÓN JUAN  
MARCH  
Textos de Miguel Fernández-Cid

## 1990

ODILON REDON.  
*Colección Ian Woodner*  
Textos de Lawrence Gowing,  
Odilon Redon y Nuria Rivero

CUBISMO EN PRAGA.  
*Obras de la Galería Nacional*  
Textos de Jiří Kotalík, Ivan  
Neumann, y Jiří Šetlik

ANDY WARHOL. COCHES  
Textos de Werner Spies,  
Cristoph Becker y Andy Warhol

COL·LECCIÓ MARCH.  
ART ESPANYOL  
CONTEMPORANI. PALMA  
[Catálogo-guía del Museu d'Art  
Espanyol Contemporani]  
Textos de Juan Manuel Bonet  
Eds. en castellano, catalán, inglés  
y alemán

## 1991

PICASSO. RETRATOS DE  
JACQUELINE  
Textos de Hélène Parmelin,  
María Teresa Ocaña, Nuria  
Rivero, Werner Spies y Rosa  
Vives

VIEIRA DA SILVA  
Textos de Fernando Pernes,

Julián Gállego, M<sup>a</sup> João  
Fernandes, René Char (en  
francés), António Ramos Rosa  
(en portugués) y Joham de  
Castro

MONET EN GIVERNY.  
*Colección del Museo Marmottan  
de París*  
Textos de Arnaud d'Hauterives,  
Gustave Geffroy y Claude Monet

MUSEO DE ARTE  
ABSTRACTO ESPAÑOL.  
CUENCA  
[Catálogo-guía del Museo de  
Arte Abstracto Español]  
Textos de Juan Manuel Bonet  
(2<sup>a</sup> ed., 1<sup>a</sup> ed. 1988)

## 1992

RICHARD DIEBENKORN  
Texto de John Elderfield

ALEXEJ VON JAWLENSKY  
Texto de Angelica Jawlensky

DAVID HOCKNEY  
Texto de Marco Livingstone

## 1993

MALEVICH. *Colección del  
Museo Estatal Ruso, San  
Petersburgo*  
Textos de Eugenija N. Petrova,  
Elena V. Basner y Kasimir  
Malevich

PICASSO. EL SOMBRERO DE  
TRES PICOS. *Dibujos para los  
decorados y el vestuario del ballet  
de Manuel de Falla*  
Textos de Vicente García-  
Márquez, Brigitte Léal y  
Laurence Berthon

MUSEO BRÜCKE BERLÍN.  
ARTE EXPRESIONISTA  
ALEMÁN  
Textos de Magdalena M. Moeller

## 1994

GOYA GRABADOR  
Textos de Alfonso E. Pérez-  
Sánchez y Julián Gállego

ISAMU NOGUCHI  
Textos de Shoji Sadao, Bruce  
Altshuler e Isamu Noguchi

TESOROS DEL ARTE JAPONÉS.  
*Período Edo: 1615-1868. Colección  
del Museo Fuji, Tokio*  
Textos de Tatsuo Takakura,  
Shin-ichi Miura, Akira Gokita,  
Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe,  
Hirokazu Arakawa y Yoshihiko  
Sasama

FERNANDO ZÓBEL.  
RÍO JÚCAR  
Textos de Fernando Zóbel y  
Rafael Pérez-Madero

## 1995

KLIMT, KOKOSCHKA,  
SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS.  
1898-1918  
Textos de Gerbert Frodl y  
Stephan Koja

ROUAULT  
Textos de Stephan Koja, Jacques  
Maritain y Marcel Arland

MOTHERWELL.  
*Obra gráfica: 1975-1991.*  
*Colección Kenneth Tyler*  
Textos de Robert Motherwell

## 1996

TOM WESSELMANN  
Textos de Marco Livingstone,  
Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman  
Osterwold y Meinrad Maria  
Grewenig  
Edición de Hatje Cantz,  
Ostfildern, 1996

TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi*

*y de otras colecciones*  
Textos de Danièle Devynck y  
Valeriano Bozal

MILLARES. *Pinturas y dibujos  
sobre papel: 1963-1971*  
Textos de Manuel Millares  
**C P**

MUSEU D'ART ESPANYOL  
CONTEMPORANI.  
FUNDACION JUAN MARCH.  
PALMA  
[Catálogo-guía del Museu d'Art  
Espanyol Contemporani]  
Textos de Juan Manuel Bonet y  
Javier Maderuelo  
Eds. bilingües (castellano/  
catalán e inglés/alemán)

PICASSO. SUITE VOLLARD  
Texto de Julián Gállego  
Eds. en castellano, bilingüe  
(castellano/alemán) y trilingüe  
(castellano/alemán/inglés)  
[Este catálogo acompaña a la  
exposición del mismo título  
que desde 1996 ha itinerado  
por cinco sedes españolas y  
extranjeras]

## 1997

MAX BECKMANN  
Textos de Klaus Gallwitz y Max  
Beckmann

EMIL NOLDE. NATURALEZA  
Y RELIGIÓN  
Textos de Manfred Reuther

FRANK STELLA. *Obra gráfica:  
1982-1996. Colección Tyler  
Graphics*

Textos de Sidney Guberman,  
Dorine Mignot y Frank Stella  
**C P**

EL OBJETO DEL ARTE  
Texto de Javier Maderuelo  
**P C**

MUSEO DE ARTE

ABSTRACTO ESPAÑOL.  
FUNDACIÓN JUAN MARCH.  
CUENCA  
[Catálogo-guía del Museo de  
Arte Abstracto Español]  
Textos de Juan Manuel Bonet y  
Javier Maderuelo  
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

---

## 1998

AMADEO DE SOUZA-  
CARDOSO  
Textos de Javier Maderuelo,  
Antonio Cardoso y Joana Cunha  
Leal

PAUL DELVAUX  
Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

RICHARD LINDNER  
Texto de Werner Spies

---

## 1999

MARC CHAGALL.  
TRADICIONES JUDÍAS  
Textos de Sylvie Forestier,  
Benjamín Harshav, Meret Meyer  
y Marc Chagall

KURT SCHWITTERS Y EL  
ESPÍRITU DE LA UTOPIA.  
*Colección Ernst Schwitters*  
Textos de Javier Maderuelo,  
Markus Heinzelmann, Lola y  
Bengt Schwitters

LOVIS CORINTH  
Textos de Thomas Deecke,  
Sabine Fehleemann, Jürgen H.  
Meyer y Antje BIRTHÄLMEYER

MIQUEL BARCELÓ.  
*Ceràmiques: 1995-1998*  
Texto de Enrique Juncosa  
Ed. bilingüe (castellano/catalán)

FERNANDO ZÓBEL. *Obra  
gráfica completa*  
Textos de Rafael Pérez-Madero  
Edición del Departamento de

Cultura, Diputación Provincial  
de Cuenca, Cuenca, 1999  
C P

---

## 2000

VASARELY  
Textos de Werner Spies y  
Michèle-Catherine Vasarely

EXPRESIONISMO  
ABSTRACTO. OBRA SOBRE  
PAPEL. *Colección de The  
Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York*  
Texto de Lisa M. Messinger

SCHMIDT-ROTTLUFF.  
*Colección Brücke-Museum Berlin*  
Texto de Magdalena M. Moeller

NOLDE. VISIONES. *Acuarelas.  
Colección de la Fundación Nolde-  
Seebüll*  
Texto de Manfred Reuther

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO  
Texto de Rodrigo Muñoz Avia

EUSEBIO SEMPERE.  
PAISAJES  
Texto de Pablo Ramírez

---

## 2001

DE CASPAR DAVID  
FRIEDRICH A PICASSO. *Obras  
maestras sobre papel del Museo  
Von der Heydt, de Wuppertal*  
Textos de Sabine Fehleemann

ADOLPH GOTTLIEB  
Textos de Sanford Hirsch

MATISSE. ESPÍRITU Y  
SENTIDO. *Obra sobre papel*  
Textos de Guillermo Solana,  
Marie-Thérèse Pulvenis de  
Séligny y Henri Matisse

RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS  
Textos de Alexandr Lavrentiev y  
Alexandr Ródchenko

---

## 2002

GEORGIA O'KEEFFE.  
NATURALEZAS ÍNTIMAS  
Textos de Lisa M. Messinger y  
Georgia O'Keeffe

TURNER Y EL MAR.  
*Acuarelas de la Tate*  
Textos de José Jiménez, Ian  
Warrell, Nicola Cole, Nicola  
Moorby y Sarah Taft

MOMPÓ. *Obra sobre papel*  
Textos de Dolores Durán Úcar

RIVERA. REFLEJOS  
Textos de Jaime Brihuega,  
Marisa Rivera, Elena Rivera,  
Rafael Alberti y Luis Rosales

SAURA. DAMAS  
Textos de Francisco Calvo  
Serraller y Antonio Saura

GOYA. CAPRICHOS,  
DESASTRES, TAUROMAQUIA,  
DISPARATES  
Textos de Alfonso E. Pérez-  
Sánchez

---

## 2003

ESPÍRITU DE MODERNIDAD.  
DE GOYA A GIACOMETTI.  
*Obra sobre papel de la Colección  
Kornfeld*  
Texto de Werner Spies

KANDINSKY. ORIGEN DE LA  
ABSTRACCIÓN  
Textos de Valeriano Bozal,  
Marion Ackermann y Wassily  
Kandinsky

CHILLIDA. ELOGIO DE LA  
MANO  
Texto de Javier Maderuelo

GERARDO RUEDA.  
CONSTRUCCIONES  
Texto de Barbara Rose

ESTEBAN VICENTE. *Collages*  
Textos de José María Parreño y  
Elaine de Kooning

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO  
Textos de Rodrigo Muñoz Avia y  
Lucio Muñoz

MUSEU D'ART ESPANYOL  
CONTEMPORANI.  
FUNDACION JUAN MARCH.  
PALMA  
[Catálogo-guía del Museu d'Art  
Espanyol Contemporani]  
Textos de Juan Manuel Bonet y  
Javier Maderuelo  
Eds. bilingües (catalán/  
castellano e inglés/alemán)

---

## 2004

MAESTROS DE LA  
INVENCION DE LA  
COLECCION E. DE  
ROTHSCHILD DEL MUSEO  
DEL LOUVRE  
Textos de Pascal Torres  
Guardiola, Catherine Loisel,  
Christel Winling, Geneviève  
Bresc-Bautier, George A.  
Wanklyn y Louis Antoine Prat

FIGURAS DE LA FRANCIA  
MODERNA. *De Ingres a  
Toulouse-Lautrec del Petit Palais  
de Paris*  
Textos de Delfin Rodríguez,  
Isabelle Collet, Amélie Simier,  
Maryline Assante di Panzillo y  
José de los Llanos  
Ed. bilingüe (castellano/francés)

LIUBOV POPOVA  
 Texto de Anna María Guasch  
**C P**

ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR  
 Texto de Guillermo Solana  
**P**

LUIS GORDILLO. DÚPLEX  
 Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
**C P**

NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA.  
*Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*  
 Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
**P C**

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*  
 Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky  
 Ed. bilingüe (castellano/alemán)  
**C P**

## 2005

CONTEMPORANEA.  
*Kunstmuseum Wolfsburg*  
 Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTONIO SAURA. DAMAS  
 Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH  
 Textos de Juan Manuel Bonet,

Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes  
 Eds. en castellano e inglés

BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*  
 Texto de Sabine Fehleemann  
 Ed. bilingüe (castellano/alemán)  
**C P**

EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA  
 Texto de Miguel Sáenz  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
**P C**

LICHTENSTEIN. EN PROCESO  
 Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
**C P**

ROSTROS Y MÁSCARAS.  
*Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*  
 Textos de Francisco Caja  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
**P C**

## 2006

OTTO DIX  
 Textos de Ulrike Lorenz  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*  
 Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl  
 Eds. en castellano, inglés y alemán  
 Edición de Prestel, Múnich/  
 Fundación Juan March, Madrid, 2006

Publicación complementaria:

Hermann Bahr, CONTRA KLIMT  
 Texto original de Hermann Bahr (1903) y textos de Christian Huemer, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*  
 Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*  
 Texto de Holger Broeker  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
**P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES  
 Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez  
 (11ª ed., 1ª ed. 1979)  
 [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

## 2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN  
 Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell  
 Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS

Texto original de Roy Fox Lichtenstein (1949) y textos de Jack Cowart, y Clare Bell  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*  
 Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti  
 Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ  
 Texto original de Sean Scully (1998)  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES  
 Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens  
 Ed. bilingüe (castellano/inglés)  
**P C**

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*  
 Catálogo virtual disponible en: [www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp](http://www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp)  
 Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán  
**P**

## 2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*  
 Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven,



---

Adolf Hölzel, Norbert Kricke,  
Heinz Mack y Friederich  
Vordemberge-Gildewart  
Eds. en castellano e inglés

---

LA ILUSTRACIÓN TOTAL.

*Arte conceptual en Moscú:*

1960-1990

Textos de Borís Groys, Ekaterina  
Bobrínskaia, Martina Weinhart,  
Dorothea Zwirner, Manuel  
Fontán del Junco, Andrei  
Monastyrski e Iliá Kabakov

Ed. bilingüe (castellano/inglés)

Edición de Hatje Cantz,  
Ostfildern/Fundación Juan  
March, Madrid, 2008

---

ANDREAS FEININGER:

1906-1999

Textos de Andreas Feininger,  
Thomas Buchsteiner, Jean-  
François Chevrier, Juan Manuel  
Bonet y John Loengard

Ed. bilingüe (castellano/inglés)



---

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

LA DISTANCIA DEL DIBUJO

Textos de Valentín Roma, Peter

Dittmar y Narcís Comadira

Ed. bilingüe (castellano/inglés)



---

Publicación complementaria:

IRIS DE PASCUA. JOAN

HERNÁNDEZ PIJUAN

Texto de Elvira Maluquer

Ed. bilingüe (castellano/inglés)

---

MUSEO DE ARTE

ABSTRACTO ESPAÑOL.

FUNDACIÓN JUAN MARCH.

CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de  
Arte Abstracto Español]

Textos de Juan Manuel Bonet y  
Javier Maderuelo

Ed. bilingüe (castellano/inglés)

(2ª ed., 1ª ed. 2005)

---













L  
A  
R  
T  
D  
E  
L  
A  
P  
H  
O  
T  
O  
G  
R  
A  
P  
H  
I  
E

L  
A  
R  
T  
D  
E  
L  
A  
P  
H  
O  
T  
O  
G  
R  
A  
P  
H  
I  
E  
2009