

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA
PROLAM/USP

MARIANA LIMA ARAÚJO MALTA

A Influência da Museografia no Reconhecimento histórico-cultural da América Latina: As exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral no século XXI

Versão Corrigida

São Paulo

2023

MARIANA LIMA ARAÚJO MALTA

A Influência da Museografia no Reconhecimento histórico-cultural da América Latina: As exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral no século XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura

Orientadora: Prof^a Dr^a Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Versão Corrigida

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M261i Malta, Mariana Lima Araújo
A Influência da Museografia no Reconhecimento histórico-cultural da América Latina: As exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral no século XXI / Mariana Lima Araújo Malta; orientadora Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves - São Paulo, 2023.
247 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina. Área de concentração: Integração da América Latina.

1. Exposições de arte. 2. Decolonialidade. 3. Latino-americanos. 4. Sociologia da arte. 5. Museografia. I. Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebollo, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância da orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Mariana Lima Araújo Malta

Data da defesa: 27/04/2023

Nome da orientador(a): Prof(a). Dr(a). Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 27/06/2023

Assinatura do(a) orientador(a)
Profa Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves

Nome: Mariana Lima Araújo Malta

Título: A Influência da Museografia no Reconhecimento histórico-cultural da América Latina: As exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral no século XXI.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Integração Da América Latina para obtenção do título de Mestre em Ciências da Universidade de São Paulo (PROLAM-USP)

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Dedico este trabalho aos meus carinhosos pais
Lúcia e Wilson, às minhas incríveis irmãs Marie e
Meggie, ao meu irmão de coração Paulo e ao meu
amor e companheiro Arthur.*

RESUMO

MALTA, M. L. A. **A Influência da Museografia no Reconhecimento histórico-cultural da América Latina: As exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral no século XXI.** 2023. 247 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O presente trabalho tem como objetivo analisar como a trajetória artística das artistas plásticas latino-americanas Tarsila do Amaral e Frida Kahlo são apresentadas em exposições realizadas em museus não latino-americanos e reconhecidos internacionalmente. Trata-se de um esforço de compreender quais informações e ideias são destacadas, qual mensagem é transmitida ao público e qual perspectiva é utilizada para abordar as obras e o legado artístico das duas pintoras no contexto das exposições. São analisadas e comentadas uma exposição de cada artista: no que se refere a Frida Kahlo a exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* no *Victoria and Albert Museum* em Londres (2018); e no caso de Tarsila do Amaral, a exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, inicialmente no *Art Institute of Chicago* (2017) e em seguida no *Museum of Modern Art*, de Nova York (2018). Para tanto, o trabalho é composto por um texto biográfico de cada uma das artistas, o estudo aprofundado das exposições, e uma análise partindo de uma perspectiva decolonial para tratar sobre a importância do reconhecimento e da valorização da cultura e arte latino-americana. Nos textos de cunho biográfico aborda-se a vida e obra das pintoras, sua repercussão e legado artístico, assim como de que forma as obras das artistas são recontextualizadas na contemporaneidade. Já os textos referentes especificamente às exposições têm como base seus respectivos catálogos e a forma como elas foram noticiadas pela grande mídia. Na parte final do trabalho trata-se da representatividade de Tarsila e Frida, comenta-se o contexto latino-americano a partir de uma perspectiva decolonial e discorre-se sobre a importância da expografia na construção de narrativas. Conclui-se como é fundamental refletir sobre de que forma as exposições se constituem como vias de comunicação importantes que interferem na construção do imaginário social, podendo assim afetar o reconhecimento das produções culturais de uma região da periferia do sistema.

Palavras-Chave: Tarsila do Amaral; Frida Kahlo; Teoria Decolonial; expografia; arte latino-americana.

RESUMEN

MALTA, M. L. A. **La Influencia de la Museografía en el Reconocimiento histórico-cultural de América Latina: Las exposiciones de Frida Kahlo y Tarsila do Amaral en el siglo XXI.** 2023. 247 p. Disertación (Maestría) – Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

El presente trabajo objetiva analizar como la trayectoria artística de las artistas plásticas latinoamericanas Tarsila do Amaral e Frida Kahlo son presentadas en museos no latinoamericanos y reconocidos internacionalmente. Se trata de un esfuerzo por comprender cuáles informaciones y ideas son destacadas, cuál mensaje es transmitido al público y cuál perspectiva es usada para abordar las obras y el legado artístico de las dos pintoras en el contexto de las exposiciones. Una exposición de cada artista es analizada y comentada; acerca de Frida Kahlo, la exposición Frida Kahlo: Making Her Self Up en el Victoria and Albert Museum de Londres (2018); y, acerca de Tarsila do Amaral, la exposición Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil, inicialmente en el Art Institute of Chicago (2017) y después en el Museum of Modern Art, de Nova York (2018). Con este objetivo, el trabajo está formado por un texto biográfico de cada una de las artistas, el estudio profundo de las exposiciones, y un análisis desde una perspectiva decolonial acerca de la importancia del reconocimiento y valorización de la cultura y arte latinoamericanos. En los textos biográficos, se discute la vida y obra de las pintoras, su repercusión y legado artístico, y también como las obras de las artistas son recontextualizadas en la contemporaneidad. Los textos específicamente acerca de las exposiciones tienen por base sus respectivos catálogos y la forma como fueron noticiadas por los grandes medios. En la parte final del trabajo, se trata de la representatividad de Tarsila y Frida, se discute el contexto latinoamericano desde una perspectiva decolonial y la importancia de la expografía en la construcción de narrativas. Se concluye como es fundamental reflejar acerca de como las exposiciones son vías de comunicación importantes que interfieren en la construcción de la imaginación social, pudiendo así afectar el reconocimiento de las producciones culturales de una región de la periferia del sistema.

Palabras clave: Tarsila do Amaral; Frida Kahlo; Teoría Decolonial; expografía; arte latinoamericana.

ABSTRACT

MALTA, M. L. A. **The Influence of Museography in the historical and cultural recognition of Latin America: The exhibitions of Frida Kahlo and Tarsila do Amaral in the 21st century.** 2023. 247 p. Thesis (Master's Degree) – Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The present work aims at analyzing how the artistic trajectory of the plastic Latin American artists Tarsila do Amaral e Frida Kahlo are presented in exhibitions held in non-Latin American, internationally respected museums. It is concerned with an effort to understand which pieces of information and ideas are highlighted, which message is transmitted to the public, and which perspective is used to approach the works and the artistic legacy of the two painters in the context of the exhibition. One exhibition of each artist is analyzed and commented: regarding Frida Kahlo, the exhibition Frida Kahlo: Making Her Self Up, in the Victoria and Albert Museum of London; regarding Tarsila do Amaral, the exhibition Tarsila do Amaral: inventing Modern Art in Brazil, initially in the Art Institute of Chicago (2017) and then in the Museum of Modern Art of New York (2018). To that end, the work is composed of a biographical text of each one of the artists, a detailed study of the exhibitions, and an analysis from a decolonial standpoint to discuss the importance of accepting and valuing Latin American culture and art. In the biographical texts, we approach the life and work of the painters, their repercussion and artistic legacy, as well as how their works are recontextualized in modernity. The texts which specifically discuss the exhibitions are based on their respective catalogues and on how they were broadcast by mainstream media. In the final section, we discuss Tarsila's and Frida's representativeness, the Latin American context from a decolonial perspective and the importance of expography in the construction of narratives. We conclude by noticing how fundamental it is to reflect about the ways exhibitions are important communication venues that shape social imagination, having the power to affect the acceptance of cultural productions from a region in the system's periphery.

Keywords: Tarsila do Amaral; Frida Kahlo; Decolonial Theory; expography; Latin American art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — <i>Figura (Portrait de Femme)</i> (1922)	24
Figura 2 — <i>Chapéu Azul e Retrato</i> (1922)	24
Figura 3 — <i>Estudo (Academia nº 4)</i> (1922)	25
Figura 4 — <i>Retrato de Mário de Andrade</i> (1922)	26
Figura 5 — <i>Retrato de Oswald de Andrade</i> (1922)	26
Figura 6 — <i>Autorretrato</i> (1923)	28
Figura 7 — <i>Retrato Azul</i> (1923)	28
Figura 8 — <i>Estudo</i> (1923)	28
Figura 9 — <i>Pont Neuf</i> (1923)	28
Figura 10 — <i>A Negra</i> (1923)	29
Figura 11 — <i>Autorretrato I</i> (1924)	31
Figura 12 — <i>A Cuca</i> (1924)	31
Figura 13 — <i>Morro de Favela</i> (1924)	32
Figura 14 — <i>Carnaval em Madureira</i> (1924)	32
Figura 15 — <i>E.F.C.B</i> (1925)	34
Figura 16 — <i>Vendedor de Frutas</i> (1925)	34
Figura 17 — <i>Romance</i> (1925)	34
Figura 18 — <i>Religião Brasileira</i> (1927)	35
Figura 19 — <i>Manacá</i> (1927)	35
Figura 20 — <i>Abaporu</i> (1928)	36
Figura 21 — <i>A Lua</i> (1928)	37
Figura 22 — <i>Distância</i> (1928)	37
Figura 23 — <i>O Sono</i> (1928)	38
Figura 24 — <i>Urutu</i> (1928)	38
Figura 25 — <i>Calmaria II</i> (1929)	38
Figura 26 — <i>Sol Poente</i> (1929)	38
Figura 27 — <i>Antropofagia</i> (1929)	39
Figura 28 — <i>Composição (Figura Só)</i> (1930)	40
Figura 29 — <i>Operários</i> (1933)	43
Figura 30 — <i>Segunda Classe</i> (1933)	43
Figura 31 — <i>Costureiras</i> (1936)	44
Figura 32 — <i>Crianças (Orfanato)</i> (1935)	44

Figura 33 — <i>Praia</i> (1947)	45
Figura 34 — <i>Primavera</i> (1946)	45
Figura 35 — Painel <i>A Procissão do Santíssimo</i> (1954)	46
Figura 36 — Caetano Veloso e Luis Pérez-Oramas na Exposição de Tarsila do Amaral no MoMA.	53
Figura 37 — Expografia da Exposição <i>Tarsila Popular</i> no MASP (2019)	55
Figura 38 — Expografia da Exposição <i>Tarsila Popular</i> no MASP (2019) – <i>A Negra e Autorretrato</i>	55
Figura 39 — Minissérie <i>Um Só Coração</i> (2004)	57
Figuras 40 e 41 — Cena do Filme <i>Tarsilinha</i> (2022)	57
Figura 42 — Coleção da Osklen, <i>Tarsila</i> (2018)	57
Figura 43 — <i>Tarsilinha</i> no baile da Vogue (2022)	58
Figura 44 — Releitura da obra <i>Operários: Operários de Brumadinho</i> , de Mundano	58
Figura 45 — Releitura da obra <i>Abaporu: Abaporupeba</i> , de Mundano	58
Figuras 46, 47 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil</i> no Art Institute of Chicago (2017)	60
Figuras 48, 49 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no Museum of Modern Art (2018)	61
Figura 50 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no Museum of Modern Art (2018) – <i>Abaporu</i>	66
Figura 51 — <i>Autorretrato I</i> (1924)	71
Figura 52 — Catálogo da exposição (1929)	71
Figura 53 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no Museum of Modern Art (2018) – <i>Composição (Figura Só)</i>	72
Figura 54 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no Museum of Modern Art (2018) – <i>Operários</i>	73
Figura 55 — <i>Mapa Invertido da América do Sul</i> , Joaquin Torres-García	75
Figura 56 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no Museum of Modern Art (2018)	76
Figura 57 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no Museum of Modern Art (2018) – <i>Antropofagia e Abaporu</i>	78
Figura 58 — <i>Armory Show</i> (1913)	79
Figura 59 — <i>Semana de Arte Moderna</i> (1922)	79

Figura 60 — <i>The Large Bathers</i> (1900 – 1906)	81
Figura 61 — <i>Bathers</i> (1902 – 1906)	81
Figura 62 — <i>Nu sentada secando o pé</i> (1921)	82
Figura 63 — Capa da obra <i>Feuilles de Route</i> (1924)	86
Figura 64 — Fotografia de Tarsila na <i>Galerie Percier</i> em Paris	88
Figura 65 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no <i>Museum of Modern Art</i> (2018) – <i>Manacá</i>	90
Figura 66 — Expografia da exposição <i>Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil</i> no <i>Museum of Modern Art</i> (2018) – <i>Antropofagia</i>	92
Figura 67 — <i>Baba Antropofágica</i> (1973)	93
Figura 68 — <i>Meus avós, meus pais e eu</i> (1936)	102
Figura 69 — <i>Minha Ama de Leite e Eu</i> (1937)	102
Figura 70 — <i>Retrato do meu pai</i> (1951)	103
Figura 71 — Frida pintando retrato de seu pai	103
Figura 72 — <i>Autorretrato em um vestido de veludo</i> (1926)	104
Figura 73 — <i>Retrato de Cristina Kahlo</i> (1928)	107
Figura 74 — <i>Retrato de Agustín M. Olmedo</i> (1928)	107
Figura 75 — <i>Frida e Diego Rivera</i> (1931)	108
Figura 76 — Frida e Diego no dia de seu casamento	108
Figura 77 — <i>Retrato de Luther Burbank</i> (1931)	110
Figura 78 — <i>Hospital Henry Ford</i> (1932)	111
Figura 79 — <i>Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos</i> (1932)	113
Figura 80 — <i>Meu nascimento</i> (1932)	113
Figura 81 — <i>Meu vestido pendurado ali</i> (1933)	115
Figura 82 — <i>Umas facadinhas de nada</i> (1935)	116
Figura 83 — <i>Dois nus em uma floresta</i> (1939)	118
Figura 84 — <i>O que a água me deu</i> (1938)	122
Figura 85 — <i>As duas Fridas</i> (1939)	124
Figura 86 — Frida pintando <i>As duas Fridas</i>	124
Figura 87 — <i>Autorretrato com macaco</i> (1940)	125
Figura 88 — <i>Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor</i> (1940)	125
Figura 89 — <i>Autorretrato com cabelos cortados</i> (1940)	125
Figura 90 — <i>Autorretrato com trança</i> (1941)	126
Figura 91 — <i>Raízes</i> (1943)	126

Figura 92 — <i>Flor da vida</i> (1943)	127
Figura 93 — <i>Moisés</i> (1945)	127
Figura 94 — <i>A coluna partida</i> (1944)	128
Figura 95 — <i>Sem esperança</i> (1945)	128
Figura 96 — <i>O pequeno cervo (veado ferido)</i> (1946)	129
Figura 97 — <i>Árvore da esperança</i> (1946)	129
Figura 98 — <i>Autorretrato como tehuana</i> (1943)	130
Figura 99 — <i>Diego e Frida 1929-1944</i> (1944)	130
Figura 100 — <i>Diego e eu e o abraço amoroso do universo, a terra</i> (1949)	130
Figura 101 — <i>Autorretrato com o retrato do Doutor Farill</i> (1951)	131
Figura 102 — <i>Frida e o Doutor Farill</i>	131
Figura 103 — <i>O marxismo trará saúde aos doentes</i> (1954)	133
Figura 104 — <i>Viva la vida</i> (1954)	134
Figura 105 — <i>A Criação</i> (1922)	135
Figura 106 — “ <i>Frida y Diego vivieron en esta casa</i> ”	136
Figura 107 — <i>O ateliê de Frida</i>	137
Figura 108 — <i>Museo Frida Kahlo</i>	137
Figura 109 — <i>Exposição Frida Kahlo 1907-2007: Homenagem Nacional</i>	138
Figura 110 — <i>Fotografia do Frida Fest, Museu de Arte de Dallas</i>	139
Figura 111 — <i>Fotografia de pessoas vestidas de Frida Kahlo no Frida Fest</i>	139
Figura 112 — <i>Diego e eu</i> (1949)	140
Figura 113 — <i>Exposição com obras de Frida no Brasil</i>	141
Figura 114 — <i>Cartaz do filme <i>Naturaleza Viva</i> (1983)</i>	142
Figura 115 — <i>Cartaz do filme <i>Frida</i> (2002)</i>	142
Figura 116 — <i>Frida Kahlo como personagem do filme <i>Coco</i></i>	143
Figura 117 — <i>Cartaz da ópera</i>	144
Figura 118 — <i>Registro da cenografia da ópera</i>	144
Figuras 119, 120 — <i>Desfile Jean Paul Gautier (1998)</i>	145
Figura 121 — <i>Desfile <i>Dolce & Gabbana</i> (2015)</i>	145
Figura 122 — <i>Frida como capa da Vogue México (2012)</i>	145
Figuras 123, 124, 125, 126 — <i>Produtos com a imagem de Frida Kahlo</i>	146
Figura 127 — <i>Mural de Campos Jesses na Argentina</i>	147
Figura 128 — <i>Mural <i>Memorial dos Artistas</i> de Eduardo Kobra</i>	147
Figura 129 — <i>Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018)</i> ...150	

Figura 130 — Frida pintando <i>Autorretrato com tehuana</i> enquanto Diego observa	152
Figura 131 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018) – Prótese e bota de Frida	157
Figura 132 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018) ..	159
Figura 133 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018) – As duas Fridas	160
Figura 134 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018) – Os pertences pessoais de Frida	161
Figura 135 — Barbie Frida	163
Figura 136 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Appearances can be Deceiving</i> (2019)	165
Figura 137 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Appearances can be Deceiving</i> (2019)	167
Figura 138 — Colete de gesso de Frida com desenho de feto e símbolo comunista	170
Figura 139 — Desenho <i>As aparências enganam</i>	180
Figura 140 — As joias de Frida Kahlo	181
Figura 141 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018)...	182
Figura 142 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018) – O vestuário	185
Figura 143 — <i>Autorretrato com macacos</i> no V&A (1943)	187
Figura 144 — <i>Autorretrato com vestido vermelho e dourado</i> (1941)	187
Figura 145 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018) – Os cosméticos	188
Figura 146 — <i>Memória</i> (1937)	191
Figura 147 — Expografia da exposição <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> (2018) – O <i>Resplendor</i>	197
Figura 148 — <i>Autorretrato como tehuana</i> (1943) no V&A	199
Figura 149 — <i>Autorretrato</i> (1948) no V&A	199
Figura 150 — <i>O Suicídio de Dorothy Hale</i> (1938)	204
Figura 151 — <i>O ônibus</i> (1929)	212
Figura 152 — Frida Kahlo e a obra <i>As duas Fridas</i>	224
Figuras 153 e 154 — Exposição imersiva Tarsila para Crianças	227

Figuras 155, 156, 157 e 158 — Exposição imersiva de Frida Kahlo	228
Figuras 159 e 160 — Exposição de Tarsila no MASP bate recorde de público ..	232

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	16
2. TARSILA DO AMARAL E A EXPOSIÇÃO NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK	23
2.1 Tarsila do Amaral	23
2.1.1 Sua vida e obra	23
2.1.2 Repercussão e legado	47
2.1.3 Recontextualização	55
2.2 A Exposição de Tarsila do Amaral nos Estados Unidos – Tarsila do Amaral – <i>Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil</i>	59
2.2.1 Introdução - Tarsila do Amaral: Devorando narrativas modernistas - Stephanie D’Alessandro e Luiz Pérez-Oramas	59
2.2.2 A Negra, Abaporu, e a Antropofagia de Tarsila - Stephanie D’Alessandro	76
2.2.3 Tarsila, melancólica canibal - Luiz Pérez-Oramas	92
3. FRIDA KAHLO E A EXPOSIÇÃO NO VICTORIA AND ALBERT MUSEUM ...	101
3.1 Frida Kahlo	101
3.1.1 Sua vida e obra	101
3.1.2 Repercussão e legado	134
3.1.3 Recontextualização	141
3.2 A Exposição de Frida Kahlo no Reino Unido – <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i>	149
3.2.1 Introdução – <i>Fashioning Frida</i>	149
3.2.2 Tesouro na Casa Azul - Hilda Trujillo Soto	171
3.2.3 O Sorriso de <i>Quetzalcoatl</i> : A Face Mutável da Arte e da Cultura no México de Frida Kahlo - Adrian Locke	173
3.2.4 As aparências enganam - A construção da identidade de Frida Kahlo: deficiência, etnia e vestuário	176
3.2.5 As joias de Frida Kahlo - Clare Phillips	180
3.2.6 O guarda-roupa de Frida Kahlo - Chloe Sayer	184
3.2.7 <i>Frida Kahlo: Making Her Self Up</i> - Claire Wilcox	185
3.2.8 Frida Kahlo: Posando, Compondo, Expondo - Gannit Ankori....	190

3.2.9 O <i>Resplendor</i> . Significado cultural e espiritual em dois autorretratos - Kirstin Kennedy	197
3.2.10 <i>Frida Redressed</i> - Oriana Baddeley	200
4. A EMANCIPAÇÃO DE UMA ARTE COLONIZADA	206
4.1 A representatividade de Tarsila do Amaral e Frida Kahlo	206
4.2 Nós e os outros - Uma perspectiva decolonial	214
4.3 A Expografia e a construção de narrativas	224
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	235

1. INTRODUÇÃO

A cultura assume formas diversas através do tempo e do espaço, se articulando com o contexto social e político. A diversidade cultural é uma característica fundamental da humanidade e um direito humano, que se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades. A construção da identidade de um grupo ou um povo pode ser vista como um reflexo do contexto histórico-cultural de formação da nação da qual faz parte e a expressão artística é parte inerente deste processo. Sendo assim, não existe nação sem história ou sem cultura.

A preservação de festas populares, tradições, costumes, crenças religiosas, obras de arte e demais elementos culturais de um estado ou região é fundamental para a manutenção da identidade cultural de seu povo. As expressões culturais podem evidenciar problemáticas de cunho nacional e regional, contar a história de um povo, ou retratar o contexto contemporâneo de uma determinada localidade. Sendo assim, é importante ressaltar o caráter político e social das variadas expressões culturais.

No que se refere mais especificamente a expressões artísticas, é notável como a partir delas é possível conhecer e aprender sobre especificidades de uma determinada cultura. Como afirmado por Laraia (2006, p.68): “o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura”. A expressão artística como cultura viva, que apresenta, afirma e ressignifica símbolos é também uma via de comunicação com o externo, com o outro. Sendo assim, a produção artística tem o potencial de causar efeitos e gerar reflexões que partem dos conceitos e da subjetividade do outro. Constitui-se assim através da arte uma comunicação ativa entre diferentes indivíduos, povos, nações e culturas.

A dimensão e as especificidades culturais de cada obra abrem um debate sobre o significado da arte e como ela está presente em sua região de origem. Nesse sentido, a apreciação e a crítica artística estabelecem o diálogo entre as produções regionais e a diversidade da arte como um todo. Para que esse processo ocorra é fundamental estimular a livre circulação de ideias e a interação entre culturas, a partir da qual diferentes tipos de arte possam ser acessíveis para os mais distintos públicos. As obras de arte, em seus mais variados formatos, têm a

capacidade de inserir um espectador em uma realidade similar ou distante da realidade de seu criador. Dessa forma, a partir das obras de arte convida-se o público a conhecer, observar, experimentar, e se deslocar de seu espaço real para um espaço artístico, imaginário, figurativo.

Esse espaço tem potencial para transpassar a visão estética e as percepções de realidade do interlocutor, assim como extinguir ou modificar estereótipos, preconceitos e generalizações reducionistas. A arte pode então estimular a reflexão e ampliar perspectivas; pode ser elaborada a fim de ilustrar raízes históricas, o contexto social e político contemporâneo do artista, assim como uma visão de futuro. Se a cultura, como um organismo vivo, está em constante mutação, a arte precisa ser preservada, revisitada e ressignificada para que possa proporcionar espaços para debates e reflexões.

As obras de arte têm a capacidade de representar feridas abertas e cicatrizes de um povo, como conflitos, desigualdade social, genocídios, ou um passado colonial. Os países que fazem parte da América Latina possuem um passado semelhante, marcado pela dominação e pelo colonialismo europeu, mais especificamente espanhol e português. Assim, os países latino-americanos também partilham de problemáticas similares.

Se conhecer as expressões artísticas latino-americanas é conhecer as características e especificidades regionais, é válido se debruçar sobre a arte produzida na América Latina e como ela representa as peculiaridades de seu povo e região. Da mesma forma, situar os artistas e suas obras no contexto regional de produção cultural, constitui-se em um esforço de compreender de que forma as expressões artísticas se vinculam com a formação da identidade cultural latino-americana. Reconhecer a importância das expressões artísticas da América Latina e observar como essas expressões são apresentadas e reconhecidas no âmbito internacional, é um passo essencial para a valorização da história e das raízes regionais. Nesse sentido, evidencia-se a necessidade do reconhecimento da arte produzida na América Latina no contexto internacional.

É válido questionar quais artistas latino-americanos representam seus respectivos países e sua região mundo afora e de que forma estes são apresentados nos museus e instituições culturais. Diante de tantos artistas latino-americanos que são fundamentais para o entendimento da realidade da região, vale debruçar-se sobre as contribuições e os desdobramentos das obras de duas

grandes artistas, que influenciaram e ainda influenciam o meio artístico e intelectual da América Latina.

As artistas plásticas Frida Kahlo (1907-1954) e Tarsila do Amaral (1886-1973), viveram no mesmo período do século XX, criaram tendências, participaram de movimentos artísticos importantes, e envolveram-se com questões políticas e sociais. A mexicana Frida Kahlo e a brasileira Tarsila do Amaral são artistas que conseguiram a partir de suas obras refletir o contexto de suas respectivas nações e em certa medida o contexto regional latino-americano durante o século XX. Partindo deste entendimento, utiliza-se neste trabalho uma abordagem interdisciplinar com o intuito de articular a relevância das artistas tanto no âmbito político e social como cultural, tendo em vista que essas três dimensões estão intrinsecamente relacionadas.

Refletir acerca das exposições e as decorrentes interpretações dessas duas personalidades femininas possui ainda mais relevância, visto que há uma discrepância entre a riqueza das contribuições de artistas mulheres para o meio artístico na América Latina e seu reconhecimento, tanto em escala regional como internacional. Compreender a individualidade de uma artista como mulher é parte essencial para o entendimento da construção de sua obra, como intelectual que reflete sobre sua realidade e seu contexto particular. É notável que cada artista tem uma forma muito particular de internalizar e posteriormente externalizar a realidade que o cerca.

Tarsila e Frida envolveram-se em questões políticas, defenderam a cultura, os traços e as cores de seus países, e desafiaram os conceitos de feminino e feminilidade da época. As artistas plásticas constituem uma rica fonte de conhecimentos para a compreensão do contexto latino-americano no século XX e na atualidade. As duas artistas evidenciam as artes visuais como lugar de expressão e diálogo junto à sociedade. Dessa forma, é válido ressaltar a importância de analisar como as obras e as artistas são expostas em museus e instituições culturais nacionais e internacionais, para compreender quais mensagens, informações e ideias são destacadas, qual a perspectiva utilizada para apresentá-las e de que forma a construção das exposições estimula o reconhecimento da arte produzida por essas mulheres latino-americanas. Assim como, de que forma se articulam com temáticas importantes que perpassam a biografia das duas pintoras, como a valorização da cultura de seus países e sua região, quais os vieses presentes na

expografia das mostras que podem modificar ou reafirmar perspectivas sobre as artistas, a brasilidade e a mexicanidade, e a América Latina.

É necessário superar a crença de que a história dos povos latino-americanos começa com a chegada dos europeus. A valorização das raízes e o entendimento do contexto regional são de extrema importância no que se refere à valorização da cultura e à superação do eurocentrismo. Para tanto, os habitantes da América Latina precisam conhecer e valorizar sua própria história, a partir de uma narrativa própria, genuinamente latino-americana.

Conhecer é resolver. Conhecer o país, e governá-lo conforme o conhecimento, é o único modo de livrá-lo de tiranias. A universidade europeia deve dar lugar à universidade americana. A história da América, dos incas para cá, deve ser ensinada minuciosamente, mesmo que não se ensine a dos arcontes da Grécia. A nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa. Nos é mais necessária. Os políticos nacionais substituirão os políticos exóticos. Enxerte-se em nossas repúblicas o mundo; mas o tronco terá que ser o de nossas repúblicas. E cale-se o pedante vencido; pois não há pátria na qual o homem possa ter mais orgulho do que em nossas doloridas repúblicas americanas. (MARTÍ, 1983).

Nesse sentido, as exposições de arte são vistas neste trabalho como uma via de comunicação importante no processo de construção de imaginário e na disseminação de narrativas. A exposição de arte pode ser compreendida como uma apresentação intencionada, uma forma de mediação entre o museu e o público, a partir da qual busca-se informar, impactar e em certa medida persuadir o público receptor, transmitindo-lhe uma mensagem (GONÇALVES, 2004). A museografia de uma exposição promove uma aproximação do visitante com as obras ou objetos expostos, e sua experiência na visita ao museu projeta determinadas imagens que o conduzem em um processo de construção do imaginário, em uma experiência social. No contexto da elaboração da exposição, os museus, curadores e a exposição em si não são neutros; todos os elementos da expografia funcionam como recursos que conduzem o visitante à mensagem projetada pela mostra (GONÇALVES, 2004). A exposição é um meio permeado por ideologias, em que o visitante tem a possibilidade de se questionar, reafirmar perspectivas ou aprender algo novo.

Com o intuito de analisar as exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral e de que forma as artistas e suas respectivas obras são apresentadas, foram escolhidas duas mostras: *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, primeiramente no *Art Institute of Chicago* (2017) e em seguida no *Museum of*

Modern Art, de Nova York (2018); e *Frida Kahlo: Making Her Self Up* no *Victoria and Albert Museum* em Londres (2018). As duas exposições foram escolhidas tendo em vista que aconteceram em museus reconhecidos internacionalmente, em capitais com destaque no mundo da arte, e em países que ocupam uma posição de centralidade no cenário global, que concentram o poder de criar e disseminar narrativas, assim como de definir o valor artístico de uma obra de arte. As exposições foram escolhidas também com base na disponibilidade de referências bibliográficas a seu respeito, para garantir uma análise mais aprofundada, e tendo em vista de que não foi possível visitar e recolher informações sobre as mostras presencialmente. Além disso, as mostras aconteceram no mesmo ano, 2018, e foram muito visitadas e noticiadas. No caso da exposição de Frida Kahlo, destaca-se que a mostra recebeu um grande número de visitantes, tendo em vista que se tratou da primeira exposição fora do México dos pertences pessoais recém-descobertos da artista. Já no caso de Tarsila, ressalta-se que a exposição do MoMA foi a primeira mostra individual de Tarsila nos Estados Unidos e que um ano após esta mostra a exposição da artista no Museu de Arte de São Paulo atraiu um público recorde neste museu.

No contexto da análise dessas duas exposições, comenta-se também brevemente sobre outras exposições das duas artistas. Nesse sentido vale citar: a exposição *Tarsila Popular* no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2019, e a mostra *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving* no *Brooklyn Museum* no mesmo ano.

Para a análise das exposições, foram consultados seus respectivos catálogos, os sites das instituições em que elas aconteceram, e materiais de cunho jornalístico para verificar a forma como as exposições foram noticiadas e criticadas na mídia. Os catálogos produzidos no contexto da exposição de Kahlo no Reino Unido e da exposição de Tarsila nos Estados Unidos foram fundamentais para a elaboração deste trabalho, tendo em vista que constituem o material definitivo sobre as exposições.

A fim de compreender um pouco a trajetória das duas artistas, seu contexto histórico e social, suas influências artísticas e o modo como foram reconhecidas em vida e posteriormente, foram examinadas duas obras de cunho biográfico. Os livros foram escolhidos tendo em vista sua popularidade e reconhecimento como obras que se baseiam em um estudo aprofundado na biografia das duas artistas. No caso

de Tarsila do Amaral, destaca-se a obra *Tarsila: sua obra e seu tempo* (2010) de Aracy Abreu Amaral, a maior especialista na artista. No caso de Frida Kahlo, ressalta-se a obra de Hayden Herrera *Frida: A Biografia* (2020), livro que foi fundamental para popularização recente da artista mexicana.

Observa-se na vida e obra das artistas o caráter político e transformador que a arte pode representar para a sociedade. O material artístico que produziram pode ser analisado como fonte de pesquisa acerca do contexto histórico, político e cultural do México e do Brasil, e também da América Latina. Conforme afirmado por Lim (2005, p.337): “suas narrativas autobiográficas ultrapassam as fronteiras do individual e do familiar e são capazes de se tornar referência por grandes feitos nas artes, na cultura e na conquista de espaços para as mulheres das gerações seguintes”.

Além dos catálogos, *sites* das instituições, materiais de cunho jornalístico e as biografias das duas artistas, foram utilizados neste trabalho materiais complementares que dialogam com os diferentes temas que se articulam com as exposições e com a vida e obras das artistas latino-americanas. Artigos, livros e notícias foram essenciais para situá-las em um contexto histórico, social e artístico regional e nacional, comentar parte de suas obras, discorrer sobre o Modernismo Mexicano e o Modernismo Brasileiro, e apresentar novas manifestações de cunho artístico que se vinculam a Frida Kahlo e Tarsila do Amaral nos dias atuais.

As imagens presentes neste trabalho foram dispostas de modo intencional e constituem um elemento importante para compreensão do conteúdo. Refletir sobre a contribuição e a representação das artistas plásticas sem observar suas obras levaria a uma incoerência em relação a uma das principais ideias por trás deste texto: um artista deve ser lido, reconhecido e analisado primeiramente a partir de suas obras, de seu legado artístico. De forma similar, a apresentação das fotografias das exposições e dos diferentes elementos que as compunham permite ao leitor observar a seu próprio modo aquilo que é descrito, analisado e comentado no texto. A ausência de imagens levaria a uma compreensão parcial deste trabalho e isentaria o leitor de um olhar crítico para a criação das artistas e a forma como foram expostas.

A fim de que a vida, obra, reconhecimento e legado de Frida e Tarsila pudessem ser apresentados, ainda que brevemente, tendo em vista que o foco do trabalho são as exposições, apresenta-se nesse trabalho uma síntese biográfica de

cada uma das artistas. Essa síntese é dividida em três principais pontos: sua vida e obra, repercussão e legado, e recontextualização. Trata-se de uma forma de apresentar de maneira organizada e em linhas gerais as origens, os principais aspectos da vida pessoal, a trajetória artística e a presença das artistas e suas respectivas obras nos dias atuais. Buscou-se apresentar as duas biografias seguindo um mesmo modelo. Apesar disso, é inevitável que alguns pontos sejam destacados dependendo da artista, e que algumas adaptações tenham sido necessárias. Por exemplo, enquanto as obras de Tarsila aparecem de forma cronológica, as obras de Frida aparecem vinculadas aos acontecimentos de sua vida. A obra de Tarsila é facilmente compreendida e analisada a partir das fases de sua produção artística; já a obra de Frida está profundamente associada a episódios de sua trajetória pessoal, então uma estrutura cronológica não faria tanto sentido.

Na parte final do trabalho, trata-se da representatividade e relevância de Tarsila do Amaral e Frida Kahlo em seus países de origem, tendo em vista o panorama social-político da época. Discorre-se também sobre a sua representatividade internacional, como símbolos de sua terra natal. Nesse sentido, comenta-se, a partir de uma perspectiva decolonial, sobre a importância de uma arte genuinamente nacional ou regional, tendo em vista o passado colonial dos países latino-americanos. Por fim, discute-se os aspectos destacados da trajetória artística de Frida e Tarsila nas exposições analisadas e realiza-se uma reflexão a respeito da importância da expografia na construção e modificação de narrativas.

Havendo muitos excelentes trabalhos acadêmicos, dos mais distintos pontos de partida e perspectivas teóricas, tanto sobre Frida Kahlo, como Tarsila do Amaral, este trabalho não se aprofundou em temáticas interessantes, como a discussão sobre se Kahlo era feminista, o relacionamento de Frida Kahlo com Diego Rivera, o relacionamento de Tarsila do Amaral com Oswald de Andrade, o fenômeno da “Fridamania”, ou uma análise aprofundada das obras das artistas. O enfoque deste trabalho foram as exposições das duas artistas, partindo da concepção de que Frida e Tarsila e suas obras são componentes importantes da criação de um imaginário sobre a América Latina e os latino-americanos.

2. TARSILA DO AMARAL E A EXPOSIÇÃO NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK

2.1 Tarsila do Amaral

2.1.1 Sua vida e obra

Conforme apresentado na biografia de Tarsila do Amaral escrita por Amaral (2010), Tarsila do Amaral nasceu no dia primeiro de setembro de 1886, em Capivari, região dos canaviais paulistas, em um contexto caracterizado por uma sociedade tradicionalista, com estrutura patriarcal, mas em certa medida também progressista. A artista era de uma família de 7 irmãos (contando com ela), filhos de Lydia Dias do Amaral e José Estanislau do Amaral Filho, um republicano e grande fazendeiro paulista. Tarsila viveu sua primeira infância na Fazenda São Bernardo e na Fazenda Santa Teresa do Alto, em Monte Serrat. Destacavam-se nessa fase de sua vida, a paisagem, a fazenda e as referências francesas como elementos marcantes de sua infância (AMARAL, 2010).

Estudou em colégios em São Paulo e em um colégio em Barcelona (1902), no qual realiza suas primeiras experimentações na pintura, fazendo cópias. Seu êxito e os elogios que recebeu a fizeram despertar aos poucos para a vocação. Já em 1904, retorna ao Brasil e casa-se com André Teixeira Pinto, um primo de sua mãe, com o qual tem em 1906 sua única filha, Dulce. O casamento durou um breve período (AMARAL, 2010).

Em 1913, Tarsila do Amaral já está em São Paulo, escrevendo, tocando piano e pintando a partir da cópia, em dúvida quanto à qual caminho seguir nas artes. Em 1916, passa um tempo no ateliê do escultor sueco William Zadig (1884-1952), fazendo modelagem diretamente no barro. Depois, ainda na escultura, aprende como trabalhar com o gesso, com Mantovani, e faz algumas obras sob sua orientação (AMARAL, 2010).

Segundo Aracy (2010), a artista inicia de fato a prática do desenho aos 30 anos, em 1917, com Pedro Alexandrino (1864-1942). Vai adquirindo desenvoltura, e a partir da orientação de Alexandrino, constrói seu ateliê. Nesse contexto, o caminho de Tarsila do Amaral já cruza o de Anita Malfatti, que também estudou com o mesmo professor e chegou a frequentar suas aulas no ateliê de Tarsila.

Em 1920, Tarsila vai para Paris com sua filha Dulce para colocá-la em um colégio em Londres, e depois a pintora fixa-se em Paris, onde se inscreve para estudar na *Académie Julian*, e certo tempo depois na Academia de Emile Reinard (AMARAL, 2010). No início, sua dedicação estava nos estudos de nu e somente em desenhos, quando recomeçou a pintar fez pinturas de um modelo masculino (*Velho de Pé, Velho Apoiado, Torso*) e outros vários estudos de modelo. Já na segunda Academia, tem orientações menos rígidas e pinta quadros mais libertos em relação aos anteriores, com uma atmosfera de suavidade e lirismo (AMARAL, 2010). Cabe ressaltar desse período do fim de estada em Paris o quadro *Figura (Portrait de Femme)* (mais tarde Tarsila o denominaria “Passaporte”), *Chapéu Azul* e *Retrato*.

Figura 1 – *Figura (Portrait de Femme)* (1922)

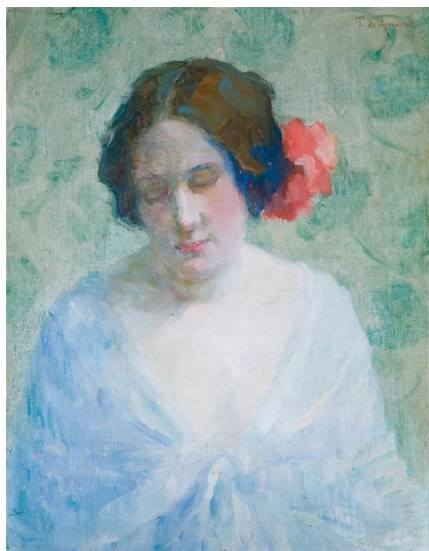


Figura 2 – *Chapéu Azul e Retrato* (1922)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Sua situação financeira e social na época poderia lhe proporcionar estudos na Europa, como estava ciente de que algo novo estava acontecendo na arte, se dedicou a conhecer as novas tendências, ainda que tivesse impressões confusas sobre as novidades daquele tempo (AMARAL, 2010). Segundo Amaral (2010), Tarsila tinha o desejo pela mudança e rejeitava o academismo, mas ainda não tinha uma direção para seguir, esse direcionamento só viria com o Modernismo brasileiro.

Tarsila do Amaral recebia as notícias sobre o meio artístico e cultural brasileiro a partir de Anita. Através de suas cartas, Tarsila tomou conhecimento das polêmicas entre modernistas e passadistas em São Paulo no período que gestou a Semana de Arte Moderna. Conforme exposto na obra de Amaral (2010), ainda que a

pintora estivesse ciente dos novos movimentos em Paris e em São Paulo, ela não fazia parte de nenhum deles, só optou de fato pela renovação a partir das movimentações que aconteceram em São Paulo na segunda metade de 1922. Nesse período de rápidas mudanças em sua arte, pinta ainda em 1922 *Estudo (Academia nº4)*, um grande nu (AMARAL, 2010).

Figura 3 – *Estudo (Academia nº4)* (1922)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Se em sua pintura, que tecnicamente se firmava ainda, a influência da Paris moderna pouco se fizera sentir, o contato com um ambiente mais amplo onde todas as tendências coexistem, a informação observada, embora não digerida, a disciplina desenvolvida, tudo já preparava Tarsila, nessa primeira estada de 1920 a 22, para o encontro com os modernistas entusiastas de São Paulo, que a levariam ao desejo de buscar a Paris mais atual, quando de seu retorno seis meses depois. (AMARAL, 2010, p.64)

Tarsila do Amaral não participou da Semana de 22, estava na França naquele período, mas quando retorna ao país, naquele mesmo ano, conhece a partir de Anita Malfatti, os escritores Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que já demonstra interesse por ela (AMARAL, 2010). Sucederam-se várias reuniões e encontros, debates sobre modernismo e passadismo, e rapidamente se formou o “Grupo dos Cinco”.

A pintora experimentou um ambiente de troca e interações diferente do que vivia na França e teve um período de intensa atividade social e artística. Pintou

várias telas nos meses em que passou em São Paulo, que já demonstravam uma alteração em relação a suavidade e a diluição da tinta (AMARAL, 2010). Retrata nesse período seus novos amigos, Mário e Oswald, “*fauves* na cor como na inusual ousadia da aplicação da tinta sobre a tela, pincelada em *staccato*, breve, rápida, nervosa, cores puras justapostas ou mescladas numa mesma pincelada, Tarsila aqui “desenha” com a tinta.” (AMARAL, 2010, p.69)

Figura 4 – Retrato de Mário de Andrade (1922)



Figura 5 – Retrato de Oswald de Andrade (1922)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Como afirmado por Amaral (2010), a adesão recente de Tarsila ao grupo se diferenciava da presença de Anita, que tinha se estabelecido antes de Tarsila como símbolo da Modernidade, tendo em vista sua exposição em 1917. Foi Anita quem introduziu a amiga e quem a acompanhava em sua estada em São Paulo. Tarsila participava do momento posterior a Semana de 22, vivenciando o entusiasmo dos amigos e encantando a todos, principalmente Oswald.

O ano de 1922 marcou a trajetória de Tarsila como o ano da descoberta do Modernismo no Brasil, e a partir desse fato estabeleceu-se para Tarsila o objetivo de conhecer em Paris o que havia de mais atual, para que aprendesse uma forma de expressão de seu tempo (AMARAL, 2010). Diferentemente dos passadistas, os modernistas buscaram se atualizar na linguagem e voltaram para a terra, para sua língua, incorporando regionalismos.

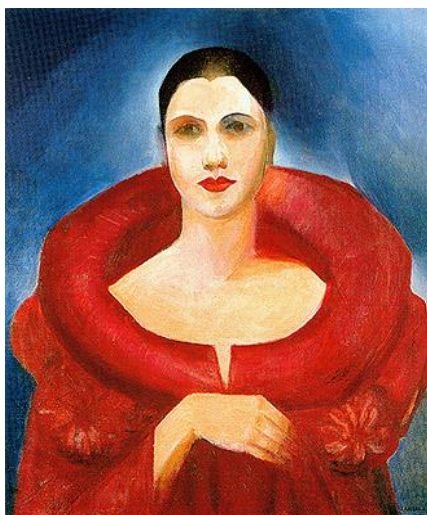
Sobre o movimento modernista e suas aspirações de reformulações artísticas, vale ressaltar que estes se configuravam dentro do contexto de uma oligarquia

dominante, que era o grupo que tinha acesso à informação. O avanço intelectual, o modernismo como movimento divulgador das tradições de sua terra, é propiciado pelo poder econômico de uma maioria relacionada a aristocracia rural e a alta burguesia urbana, que diante das transformações sociais e econômicas e seus impactos, percebem o período de transição, o fim de um tempo. Integrante dessa elite, Tarsila teve a oportunidade de vivenciar a efervescência cultural parisiense de sua época, conhecer referências artísticas e intelectuais do período, assim como visitar outros países, entre idas e vindas para o Brasil.

No retorno de Tarsila para Paris, ainda em 1922, inicia-se a troca de correspondências, de amizade com Mário e românticas com Oswald. Se Oswald era reconhecido por sua ousadia, Mário era reconhecido por sua erudição. Entre Mário e Tarsila desenvolveu-se uma relação próxima de amizade e complementação no movimento modernista, ainda que o escritor mantivesse um amor platônico pela pintora. Já entre Oswald e Tarsila estabeleceu-se o laço romântico, o autor foi encontrá-la na Europa um mês depois de sua viagem. O contato de Oswald com os círculos parisienses também foi de grande importância para sua obra.

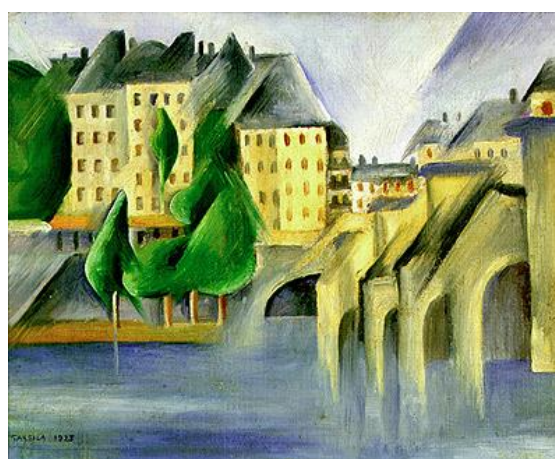
No início de 1923, Oswald e Tarsila fazem viagens juntos para Espanha e Portugal, mas logo concentram-se nos círculos parisienses. Segundo Amaral (2010), a artista começa a trabalhar no ateliê de André Lhote, pelo período de alguns meses, e também absorveria vivências com Léger e Gleizes. Assim como Oswald conheceria pessoas importantes em seu círculo literário que o influenciariam.

É desta fase de seus inícios com Lhote que temos de Tarsila uma *Natureza-Morta*, onde a geometrização e a contenção das formas começam a se aliar a um certo ritmo. A esse trabalho (que fora precedido por seu famoso *Autorretrato* - conhecido também por *Manteau Rouge*) se seguiria o *Retrato Azul* de Sergio Milliet.(...) (AMARAL, 2010, p.100).

Figura 6 – *Autorretrato* (1923)Figura 7 – *Retrato Azul* (1923)

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

O trabalho com Lhote lhe proporciona rápidos resultados na pintura, nesse sentido vale citar também quadros como *Rio de Janeiro*, *Estudo*, *Pont Neuf* e *Oswald de Andrade* (AMARAL, 2010). Além dos aprendizados com Lhote, um marco importante do ano de 1923 foi o primeiro encontro com Blaise Cendrars, o poeta de vanguarda que abriria caminho para Tarsila e Oswald em Paris. Cendrars apresentava-os a seus amigos, começando por Constantin Brancusi e depois Jean Cocteau e Mme. Apollinaire (AMARAL, 2010).

Figura 8 – *Estudo* (1923)Figura 9 – *Pont Neuf* (1923)

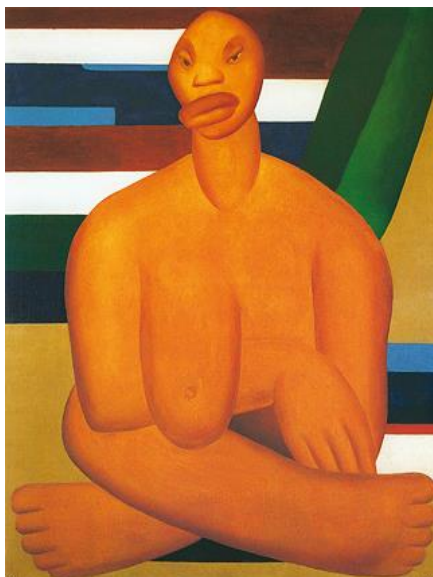
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Simultaneamente ao cosmopolitismo, aos círculos sociais que se formavam, às novas amizades e ao contato com as tendências europeias, Tarsila se sente cada vez mais brasileira, conforme demonstra em cartas do período. A pintora evidencia por correspondências como o conhecimento de seu país assumiu um papel cada vez mais importante em sua vida e trajetória artística. Ao mesmo tempo, parte de suas relações sociais se redefinem, ela e Anita se distanciam, seu romance com Oswald se consolida e ela estabelece novas relações no meio parisiense (AMARAL, 2010).

Depois de uma nova viagem, Tarsila retorna a Paris e inicia um estágio no ateliê de Léger, que conheceu a partir de Cendrars (AMARAL, 2010). Nesse mesmo ano de 1923, pinta o quadro *A Negra* que já a colocaria em um lugar de destaque, como pioneira de uma arte brasileira.

Pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força, conscientização em sua projeção embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas da vegetação. (AMARAL, 2010, p.120)

Figura 10 – *A Negra* (1923)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Além de *A Negra*, Tarsila faz uma série de estudos como *Nu nº3*, *O Modelo*, *Estudo (Academia nº1 ou La Tasse)*, “exercícios geométricos de síntese, bastante próximos de Léger, como a experimentar a técnica lisa do grande pintor - e que Tarsila incorporaria definitivamente a seu trabalho” (AMARAL, 2010, p.121). Depois

do período com Léger, destaca-se também a passagem pelo ateliê de Gleizes, marcado por muito trabalho, entre esboços e exercícios de estrutura do quadro (AMARAL, 2010). Tarsila pinta dois óleos, ambos com o título *Composição Cubista*. A experiência com Gleizes ajudou muito a artista com a sua forma de estruturação dos quadros.

Segundo Amaral (2010), o ano de 1923 foi importante para Tarsila, como ano de definição da forma como ela começaria a expressar sua visão pictural do mundo. Assim como Oswald encontra a possibilidade de praticar a sua recriação da linguagem. Os dois queriam romper os laços e as amarras com o passado, e isso foi possível a partir das vivências e trocas nos círculos de artistas e intelectuais franceses que os estimularam a atuar de forma autônoma e não como importadores. Configurou-se uma via de diálogo, o Brasil passou a interessar a Paris, ainda que o exotismo fosse parte fundamental desse interesse (AMARAL, 2010).

Amaral (2010) destaca nesse processo de descoberta do casal o auxílio de Blaise Cendrars, como um companheiro constante e em certa medida um guia no contexto parisiense. Amigos brasileiros também visitam seu ateliê em Paris, entre eles é possível citar: Paulo Prado, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Souza Lima e Brecheret (AMARAL, 2010). Conhece também pessoalmente D. Olivia Guedes Penteadó, estimuladora das artes em São Paulo, Vicente do Rêgo Monteiro e Sérgio Milliet. Diferentes artistas brasileiros e franceses visitavam o ateliê de Tarsila e compunham seu círculo social, como Valery Larbaud, Jules Supervielle e Brancusi. Uma grande parte dos novos amigos europeus foram apresentados por Cendrars, a partir dele por exemplo Tarsila tem os primeiros contatos com a crítica, conhecendo Léonce Rosenberg e Maurice Raynal (AMARAL, 2010).

Conforme comentado por Amaral (2010), em dezembro de 1923, em entrevista ao *Correio da Manhã* a pintora trata sobre o momento artístico de Paris e os brasileiros que lá estavam, fala sobre sua pintura, comunica sua intenção de registrar em seus quadros sua realidade, sua brasilidade, e se declara cubista.

Em 1924, Blaise Cendrars viaja para o Brasil, impulsionado em certa medida pelo exotismo, teve sua obra impactada pelo período que passou no país (AMARAL, 2010). A vinda de Cendrars, seu olhar de estrangeiro para a terra, as viagens de redescoberta do Brasil em que Tarsila estava presente, parecem uma resposta ao prenúncio de Mário de Andrade em carta enviada para Tarsila em 1923, pedindo seu retorno, destacando a importância de olhar para o Brasil e o “Mata-Virgismo”.

Cuidado! fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswaldo, Sergio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão *épatés*. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o mata- virgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio. E como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila Amaral. Cheguei silencioso, confiante e te beijarei as mãos divinas. (AMARAL, 2010, p.138)

Em seu retorno para o Brasil trouxe mais do que sua arte e os quadros de outros artistas que seriam o início de sua coleção particular, sua casa e suas obras foram uma iniciação ao modernismo para aqueles que não podiam ir a Europa como ela (AMARAL, 2010). Atraiu visitantes curiosos, que queriam saber mais sobre ela, sua arte e sobre o cubismo, dessa forma seus trabalhos foram se tornando conhecidos. Estava consolidando sua intenção de concentrar-se em brasilidade. O ano de 1924 foi o seu ano de maior produtividade, *Autorretrato I* e *A Cuca* (apenas foi iniciada) são desse período (AMARAL, 2010).

Figura 11 – *Autorretrato I* (1924)



Figura 12 – *A Cuca* (1924)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

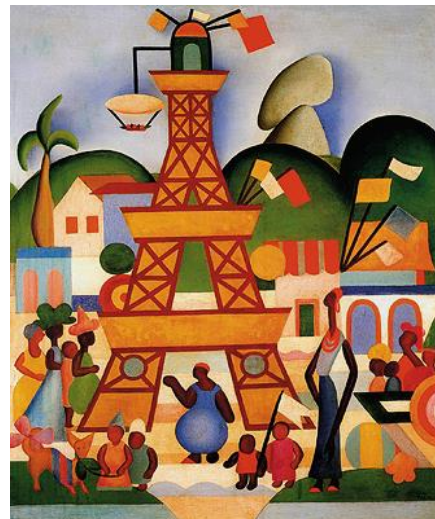
Os seis meses que Cendrars passou no Brasil tiveram um papel importante

como fator impulsionador do *Manifesto Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade, no qual se enfatizava a rejeição da importação e a revalorização do nacional. Os modernistas levaram Cendrars para o carnaval do Rio de Janeiro. Nessa viagem Tarsila fez os esboços do que no futuro próximo a pintora desenvolveria como os quadros *Morro de Favela* e *Carnaval em Madureira* (AMARAL, 2010).

Figura 13 – *Morro de Favela* (1924)



Figura 14 – *Carnaval em Madureira* (1924)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Eles também viajaram para Minas Gerais, e se encantaram com Ouro Preto, artistas como Aleijadinho, e festas típicas como a Semana Santa em São José del Rei, como um retorno à tradição, a um Brasil de outro tempo (AMARAL, 2010). Os esboços de Tarsila na viagem por Minas Gerais contêm registros de cores que remetem a sua infância, detalhes de arquitetura e das construções populares (AMARAL, 2010). Durante sua estada no Brasil, Cendrars pede desenhos a Tarsila para ilustrar um de seus livros, *Feuilles de Route: I. Le formose*, sobre sua viagem da França a São Paulo. O Brasil passou a ser o tema principal das obras de Cendrars.

Já em São Paulo, a presença de Cendrars movimentava o grupo, Tarsila e Oswald trabalhavam em suas criações. Oswald publica o *Manifesto Pau-brasil*, com desenhos feitos por Tarsila, pouco tempo depois da viagem para Minas Gerais (AMARAL, 2010). Sensibilizados com o nativo e influenciados por Cendrars, os modernistas fizeram um processo de revisão de valores, refletindo e debatendo sobre a revalorização do indígena e de sua cultura, o nativismo, e a necessidade de

se desprender do olhar do colonizador, de uma visão europeizada.

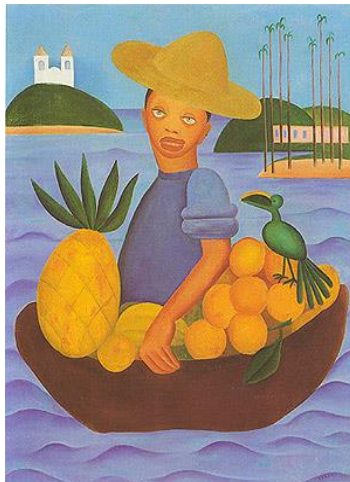
Em seu próximo retorno a Paris em 1924, Tarsila leva novos trabalhos e o propósito de realizar uma exposição, que aconteceria apenas em 1926, seguindo conselhos de Cendrars (AMARAL, 2010). No final do ano *Feuilles de Route - I. Le Formose* foi publicado, ilustrado por Tarsila.

No que se refere ao contexto do país de forma geral, destacam-se a Revolta do Forte (1922) e a Revolução de 1924, que deram início a um processo de conscientização política dos modernistas, seria o começo de um processo que culminaria na Revolução de 1930, que abalaria os alicerces da sociedade brasileira daquele tempo.

O ano de 1925 segue com Cendrars introduzindo o casal Tarsiwald (expressão criada por Mário) em Paris, destaca-se nesse sentido a proximidade com Jeanne e Fernand Léger e o primeiro encontro com Ambroise Vollard, marchand e crítico de arte (AMARAL, 2010). Gleizes e sua mulher, a poetisa Juliette Roche frequentam também seu ateliê. Nessa época também se torna cliente de Paul Poiret, um costureiro e criador, amigo de Léger. Tarsila também era reconhecida por sua beleza e pela excentricidade de seu guarda-roupa e Poiret tem grande parte na imagem da pintora na época, suas roupas e adereços (AMARAL, 2010). Vale destacar nesse sentido a expressão “Caipirinha vestida de Poiret”, utilizada por Oswald para se referenciar a Tarsila em seu poema *Atelier* de 1925.

Data de 1925 a projeção de Oswald - por seu livro Pau-brasil - de forma definitiva no panorama artístico e literário brasileiro, e de Tarsila, como pintora, por suas realizações que começavam a transpor os limites de seu ateliê, através de reportagens, artigos, antes ainda de sua primeira exposição no Brasil em 1929. O tipo de vida excêntrico de Tarsiwald os definia como imagem mesma do Modernismo em São Paulo: cosmopolitas, avançados, ele audacioso como seu livro de poemas recém-publicado, ambos em constantes idas e vindas a Paris, ela fascinante como personalidade, beleza e encantamento. (AMARAL, 2010, p.210)

No que se refere a sua produção, nesse ano (1925) Tarsila pintou quadros como *E.F.C.B, Palmeiras, A Feira II, Vendedor de Frutas, Romance* e o *Mamoeiro*, parte dessas telas se originaram dos esboços de Tarsila durante a viagem para Minas Gerais no ano anterior (AMARAL, 2010). Segundo Amaral (2010), evidencia-se nos quadros o alinhamento de elementos, geometricamente dispostos e o foco da artista no equilíbrio.

Figura 15 – *E.F.C.B* (1925)Figura 16 – *Vendedor de Frutas* (1925)Figura 17 – *Romance* (1925)

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

O ano de 1926 é marcado pelos preparativos para o casamento de *Tarsiwald*, viagens, e pela primeira exposição individual de Tarsila, na *Galerie Percier* em Paris, com desenhos e aquarelas, e 17 telas, contando com *A Negra* (1923) e os demais eram quadros da fase pau-brasil, com molduras do artista *art déco* Pierre Legrain (AMARAL, 2010).

No catálogo constava seu autorretrato e o prefácio assinado por Blaise Cendrars, com um poema sobre São Paulo, foi o poeta também que a aconselhou e fez observações importantes durante sua preparação. Segundo Amaral (2010), a exposição tem uma boa repercussão na imprensa com obras que remeteram ao exótico e mostraram a autenticidade da pintora, foi elogiada pelos críticos por sua combinação “cerebral-fantástico”.

Explica Tarsila em entrevista alguns anos depois que o nome “pau-brasil” teria sido dado às telas realizadas nesse período por estas se caracterizarem pelo mesmo espírito de brasilidade contido nos poemas de Oswald, *Pau-brasil*, e que alcançou, na época de sua publicação, grande repercussão. (AMARAL, 2010, p.208)

Com a fase pau-brasil, Tarsila expressa sua integração com seu país, com a terra e mostra-se entusiasmada com a cidade moderna. Ao mesmo tempo, a artista cria figuras de bichos com liberdade, alguns relacionados a fauna brasileira, outros de um domínio mais onírico, de fantasia surrealizante, um elemento mágico (AMARAL, 2010). Evidencia-se a importância dos fatos de sua infância e como esses a influenciaram ou são retomados em suas obras.

Depois da exposição, Tarsila e Oswald retornam ao Brasil e se casam e passam a viver entre a capital paulista e Fazenda Santa Teresa do Alto, conforme afirmado por Amaral (2010, p.93) “(...) convivendo com o meio artístico parisiense, dando entrevistas, recebendo homenagens, o casal *Tarsiwald* é a identificação plena do espírito do modernismo brasileiro e vice-versa (...)”. Nesse período, Tarsila ainda viaja constantemente para a Europa e amplia seu círculo social, tanto em Paris como no Brasil. Em 1927, a artista pinta os quadros *Religião Brasileira* e *Manacá*.

Figura 18 – *Religião Brasileira* (1927)



Figura 19 – *Manacá* (1927)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Já em 1928, Tarsila pinta um novo quadro que impressiona e entusiasma Oswald e Raul Bopp, que decidem fazer um movimento a partir da obra. Se Tarsila estava seguindo apenas uma inspiração, Oswald viu no quadro a ideia da ligação com a terra, o homem nativo, o antropófago. Assim, o quadro que foi nomeado como *Abaporu* (homem que come) inspira Oswald a criar o *Manifesto Antropófago*, publicado na primeira edição da Revista de Antropofagia (AMARAL, 2010). Surge assim o movimento que sintetizaria parte dos ideais modernistas da época.

A antropofagia, e a temática do canibalismo já existiam na literatura. Também já eram utilizados termos de fisiologia, como a digestiva, para tratar sobre conhecimentos ou experiências de cunho artístico, que Oswald tomou como base, mas sua proposição foi importante no contexto intelectual e artístico marcado ainda pelas desavenças entre passadistas e modernistas (AMARAL, 2010). Vale destacar que Tarsila não participava ativamente de conflitos ou provocações, se mantinha mais distante.

Figura 20 – *Abaporu* (1928)

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

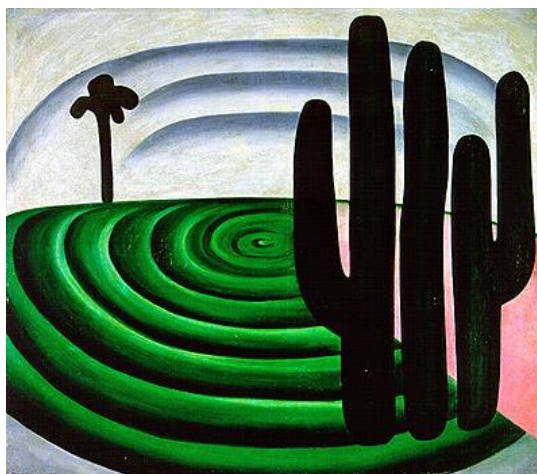
Se Tarsila estava seguindo apenas uma inspiração, Oswald viu no quadro a ideia da terra, do homem nativo, o antropófago. Nota-se na chamada fase antropofágica do trabalho de Tarsila menos elementos em cada obra, o que abre espaço para o monumental e para a profundidade (AMARAL, 2010). Conforme afirmado por Amaral (2010), altera-se também a paleta de cores da fase pau-brasil, há na fase antropofágica forte presença de verdes e terras, há também os azuis e roxos.

Para Tarsila, a sua chamada fase antropofágica não representou em sua trajetória artística um movimento, mas um desenvolvimento de sua obra. As temáticas dos quadros são voltadas para a natureza e refletem paisagens subconscientes. O resgate de memórias e sensações, assim como a projeção do inconsciente, estão fortemente presentes nos trabalhos entre 1928 e 1930, entre os trabalhos dessa fase é possível citar *A Lua* e *Distância* (AMARAL, 2010).

Figura 21 – A Lua (1928)



Figura 22 – Distância (1928)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Conforme destacado por Amaral (2010), as fases “pau-brasil” e “antropofágica” são os pontos culminantes de sua carreira artística, já que sintetizam o relacionamento da artista com a terra, a partir de suas experiências com o cubismo e de uma leitura da visualidade brasileira. Evidencia-se nessas fases como a artista conseguiu sintetizar em poucos elementos, a paisagem ambiental e humana de sua terra.

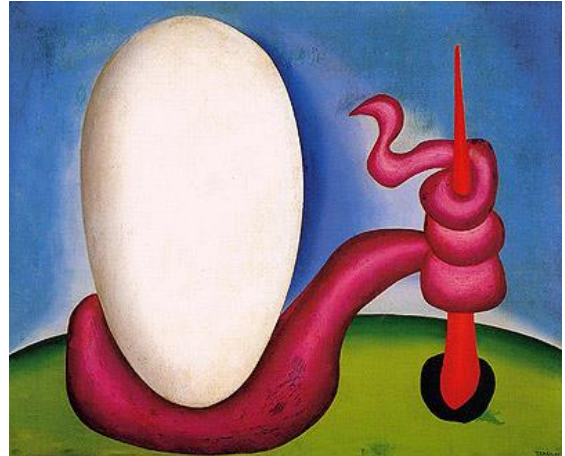
Na pintura, se Lasar Segall mostrara, depois de Anita Malfatti, à geração modernista, o Expressionismo, Tarsila lhes trouxera o Cubismo. Mas não o cubismo epigonal, como disse Haroldo de Campos, mas um cubismo saboroso, deglutido e devolvido em termos pictóricos brasileiros. Este cubismo exercício necessário ao despojamento estilístico, estrutura da composição em superfície bidimensional -, somado à depuração pela cor, é, no caso de Tarsila, a expressão mesma da atmosfera subtropical, inexistente na arte brasileira até sua fase "pau-brasil", o que, por isso mesmo, faz dela um marco. (AMARAL, 2010, p.92)

Ainda em 1928, Tarsila realizaria sua segunda exposição individual, assim como a primeira, na *Galerie Percier* em Paris, apresentando 12 telas, a maioria realizada em 1928, novamente com molduras de Pierre Legrain. Expôs obras como *Abaporu*, *Manacá*, *O Touro*, *O Sono*, *Urutu* e *O Lago*. Nessa fase, críticos como Raymond Cogniat, comentam a evolução de Tarsila, no sentido de escape da realidade, menciona as cores e como a originalidade das obras está em sua artificialidade (AMARAL, 2010). Enfatiza-se também o fantástico. Já a imprensa coloca em dúvida o valor das molduras, se complementam ou interferem nas obras. Alguns criticam o decorativismo.

Figura 23 – O Sono (1928)



Figura 24 – Urutu (1928)



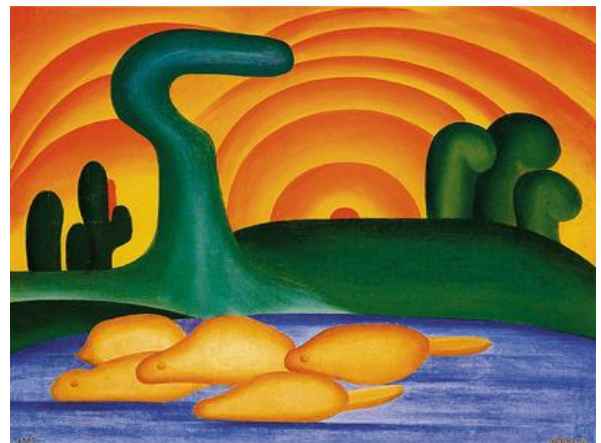
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

O panorama geral das artes entre os modernos ainda era de disputa com os passadistas, mas já era bem diverso do contexto de 22, os modernistas já tinham absorvido muitas experiências e estavam mais consolidados. O direito à pesquisa estética foi buscado e assimilado, assim como o nativismo, como pode ser observado na literatura a partir dos exemplos de Oswald, Mário e Raul Bopp, na música com Villa Lobos, e nas artes plásticas com Di Cavalcanti e Tarsila. Em 1929, Tarsila do Amaral pinta quadros como *Sol Poente*, *Floresta* e *Calmaria II* (AMARAL, 2010).

Figura 25 – Calmaria II (1929)



Figura 26 – Sol Poente (1929)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Conforma apresentado na biografia escrita por Amaral (2010), Tarsila realiza sua primeira exposição individual no Brasil, em julho de 1929, no Rio de Janeiro, no

salão do *Palace Hotel*, como artista já apreciada na França. Apresenta desenhos e 35 quadros, realizados entre 1923 a 1929 (AMARAL, 2010). Evidencia-se a síntese da informação e do nativismo, o cubismo e a brasilidade.

Impressionava em suas telas a presença simultânea, a dialética contida no cerebral da composição, do despojamento, da escolha de elementos, aliado ao emotivo da cor e da própria temática, que fala diretamente ao homem brasileiro. Flávio de Carvalho assinalaria, contudo, nos quadros de Tarsila, uma projeção do inconsciente, o retorno da infância, transposição da memória, em outras palavras. (AMARAL, 2010, p.320)

O catálogo da exposição preparado por Geraldo Ferraz com textos de críticas parisienses das exposições lá realizadas, e comentários da imprensa brasileira, foi utilizado no Rio de Janeiro e em São Paulo (em setembro do mesmo ano, no salão do Edifício Glória) (AMARAL, 2010). Nos últimos dias de sua exposição em São Paulo, Tarsila expôs também sua coleção particular, obras de Picasso, Brancusi, Léger, Lhote e outros grandes artistas do período. Essas obras foram tomando diferentes rumos nos anos seguintes.

A exposição de Tarsila gera entusiasmo, pela primeira vez se sente na obra de uma artista as raízes brasileiras, antes o Brasil mantinha sua atenção voltada para a Europa e suas formas artísticas (AMARAL, 2010). A Revista Antropofágica, na sua página do Diário de São Paulo, noticia a exposição com antecedência e enfatiza que Tarsila faz parte do movimento antropofágico, ainda que Tarsila não fizesse parte de fato das posições agressivas da revista (AMARAL, 2010). A junção de *A Negra* com *Abaporu* criou nesse ano o quadro *Antropofagia*.

Figura 27 – *Antropofagia* (1929)

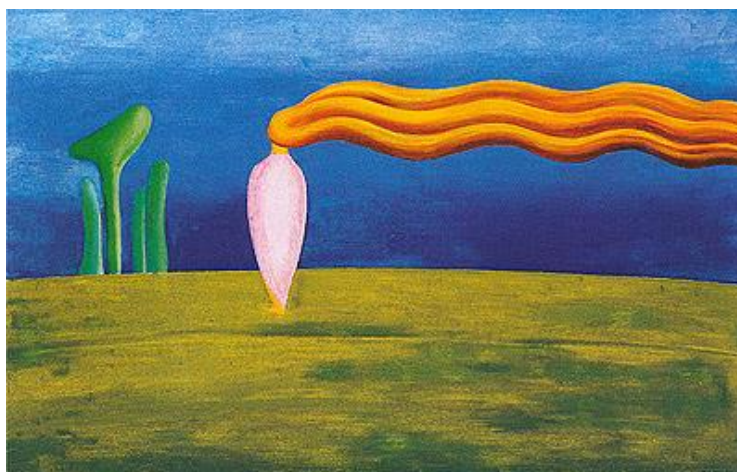


Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Além da exposição, o ano de 1929 é marcado por grandes mudanças. Com a quebra da bolsa e a crise de 29 inicia-se um tempo de instabilidades econômicas que colocaram fim nos grandes gastos, nos salões e festas e nas viagens frequentes. A aristocracia modernista vai perdendo espaço com a ascensão de outros grupos e as transformações decorrentes da grande crise e a Revolução de 1930. Oswald e Tarsila saem da arena principal e passam a atuar na margem. Tarsila encerra sua fase mais significativa de produção artística no início desse novo tempo para o Brasil no que se refere a política, a cultura e a arte (AMARAL, 2010).

Nesse contexto, o movimento modernista sofre abalos em virtude dos rompimentos de Oswald com aqueles que antes eram parte do grande grupo de modernistas. Oswald rompe com Mário de Andrade, Paulo Prado e Antônio de Alcântara Machado. Tarsila e Oswald se separam, em virtude das traições de Oswald com sua nova paixão, Patrícia Galvão, a Pagu. Esse período difícil parece sintetizado na tela *Composição (Figura Só)*.

Figura 28 – *Composição (Figura Só)* (1930)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Segundo Amaral (2010), em 1930, Tarsila é nomeada diretora da Pinacoteca do Estado, por intermédio do governador de São Paulo (Júlio Prestes). Vale destacar que Tarsila e Oswald mantinham um bom relacionamento com políticos importantes no cenário paulista dos anos 20 (AMARAL, 2010). Poucos meses depois, com a Revolução, a artista sai do cargo. Com a Revolução de 1930, a Primeira República chegou ao fim, trazendo perspectivas de mudanças.

Tarsila participa de uma exposição do *Roerich Museum* (Nova York), pela

primeira vez artistas modernos são incluídos em uma exposição oficial do Brasil em outro país (AMARAL, 2010). Entre os participantes destaca-se: Tarsila (com os quadros *Morro de Favela*, *Religião Brasileira*, e *O Sapo*), Ismael Nery, Di Cavalcanti, Cícero Dias, entre outros. Vale ressaltar também em 1930, a abertura da Casa Modernista e a mostra que ocorreu no espaço, que foi um grande sucesso, com mais de 20.000 visitantes. Tarsila participou com cinco obras: *Cartão Postal*, *Academia nº1*, *Religião Brasileira*, *Boneca* e *Morro de Favela* (AMARAL, 2010).

Nesse período destaca-se também a viagem de Tarsila para a União Soviética (URSS), com Osório César, médico psiquiatra nordestino, conhecido no meio artístico, com quem Tarsila viria a se relacionar. Para viajar ela vende quadros de sua coleção particular (AMARAL, 2010).

A artista tinha o desejo de visitar Moscou não por questões políticas, mas para ver construções, os processos intelectuais e a liberdade do povo. Lá, realiza em 1931 uma conferência sobre arte brasileira e uma exposição no Museu de Arte Moderna Ocidental, nessa experiência Tarsila foi conhecida por um público eclético (AMARAL, 2010).

O museu comprou a tela *O Pescador*, aquisição que ajudou a artista a viajar pela URSS. Entre os passeios, visitas a museus e ateliês, evidencia-se o interesse de Osório César por Tarsila (AMARAL, 2010). Quando a artista volta ao Brasil é presa por cerca de um mês pela visita à URSS e sua presença em reuniões de esquerda. Segundo Amaral (2010), Tarsila sofreu tanto com esse acontecimento que tinha dificuldade para se referir a esse período. Foi presa ao mesmo tempo que Eneida Costa de Moraes e Mary Pedrosa (esposa de Mário Pedrosa) (AMARAL, 2010).

Sobre a década de 30, vale destacar algumas transformações do período. No início dos anos 30 há o deslocamento da luta artística entre modernos e passadistas de São Paulo para o Rio de Janeiro. Em São Paulo já se travaria a luta pela consolidação do moderno, dos objetivos buscados na Semana de 22. Em 1934, funda-se a Universidade de São Paulo, com estreito relacionamento com a Europa, principalmente a França. Os modernistas paulistas membros da aristocracia dos anos 20 foram substituídos no meio intelectual por uma nova elite, agora da Universidade. Vale destacar também iniciativas pioneiras para irradiação cultural, como a reorganização da Biblioteca Municipal de São Paulo (AMARAL, 2010).

Já no Rio de Janeiro, uma nova geração emergia, Niemeyer e os projetos

para a Pampulha, Roberto Burle Marx como paisagista, Portinari e suas obras monumentais sob influência do Muralismo mexicano (AMARAL, 2010). Na crítica de arte, Mário Pedrosa começa a se destacar, assim como Mário de Andrade, Geraldo Ferraz e Paulo Mendes de Almeida, mas quem protagonizou a cena da crítica de arte no fim da década foi Sergio Milliet (AMARAL, 2010).

Finaliza-se em 1930 a “melhor fase” de artistas como Tarsila, Anita e Brecheret, outros começaram a surgir. O meio artístico passou a se encontrar de uma forma nova, depois do fim dos salões. Os artistas passaram a se reunir a partir de clubes ou pequenos grupos. Nesse sentido vale citar as reuniões a partir da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e do Clube dos Artistas Modernos (CAM), destaca-se entre os eventos nesse contexto a conferência de David Alfaro Siqueiros no CAM em 1934 (AMARAL, 2010). Vale ressaltar a influência mexicana nos anos 30 e começo dos 40.

A raiz já vinha da busca do “nacional” do Modernismo. Mas agora, o ideal socialista, a importância do popular ou “a vez” do popular - e do ponto de vista artístico, o próprio êxito dos muralistas mexicanos em todo o mundo ocidental -, deve ter sido uma das causas desse contágio que dele o Brasil sofreu, como aliás em particular, toda a América Latina. (AMARAL, 2010, p.367)

Em paralelo aos clubes, escolas e conferências, surgiam grupos formados por artistas novos, como o Grupo Santa Helena (1934). Mais tarde esses grupos formariam a Família Artística Paulista. Entre esses artistas é possível citar: Mario Zanini, Francisco Rebolo e Alfredo Volpi. Destaca-se entre as temáticas a descoberta da paisagem suburbana de São Paulo (AMARAL, 2010). Já em 37, 38 e 39, os Salões de Maio reuniram os artistas modernos. Na década de 40, durante a guerra, aparecem as galerias de arte em São Paulo. Nos anos 50, Alfredo Volpi consolida-se como o maior artista nacional, como Tarsila nos anos 20 (AMARAL, 2010).

Retomando mais especificamente a jornada de Tarsila, a viagem, o contexto histórico e social da época e os últimos acontecimentos, foram o prelúdio de sua fase social. Em 1933, Tarsila faz uma conferência no CAM sobre a arte gráfica soviética, mostrando cartazes e contando sobre sua importância na sociedade (AMARAL, 2010). Nesse mesmo ano pintou *Operários* e *Segunda Classe*, que conforme afirmado por Amaral (2010), mostram certa melancolia e nostalgia.

Mas é evidente, na obra de Tarsila, a projeção da memória, do passado, numa sucessão plena de referências figurativas

surrealizantes, em todas as suas telas. Mesmo em sua fase dita “social”, o metafísico da atmosfera das telas supera a temática. A tinta diluída, a inexistência de textura até inícios dos anos 30, a tinta lisa aplicada como automaticamente sobre a tela num relacionamento direto cérebro-tela, ausente o manufator, são realmente as características da pintura de Tarsila de 1924 a 30, representada nas telas que expõe no Rio e São Paulo. (AMARAL, 2010, p.321)

Figura 29 – *Operários* (1933)



Figura 30 – *Segunda Classe* (1933)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Tarsila não tinha origem proletária e não conseguiu se encaixar com facilidade em um período de aspirações populistas. A artista precisava definir se seguiria em um prolongamento de sua fase antropofágica ou se entraria em uma fase nova, partindo do contexto de transformações socioculturais da época (AMARAL, 2010). Seguiu o segundo caminho, preferiu mudar.

Em outubro de 1933, no Rio de Janeiro, novamente no Palace Hotel, fez sua primeira retrospectiva no Rio de Janeiro, no Palace Hotel, que contava com 67 quadros e 106 desenhos e que tinha como um dos objetivos possibilitar vendas, já que a partir da década de 30 passou a viver de suas pinturas (AMARAL, 2010).

Entre mais ou menos 34 e 38, inicia-se um período da vida da artista com dúvidas a respeito de sua arte e dos caminhos que trilharia como profissional, a estilização de seu desenho retorna a um naturalismo limitado. De acordo com Amaral (2010), esse tempo de incertezas e falta de rumos não passou despercebido pela crítica da época, Geraldo Ferraz, por exemplo, a critica por estar regredindo a linhas sentimentais e por estar “sem rumo” (AMARAL, 2010). Por outro lado, Amaral (2010) afirma que Sergio Milliet vê o elemento sentimental na obra de Tarsila de forma mais positiva. Assim como o “decorativismo” de Tarsila é criticado por alguns

e agradava a outros, como Mário de Andrade.

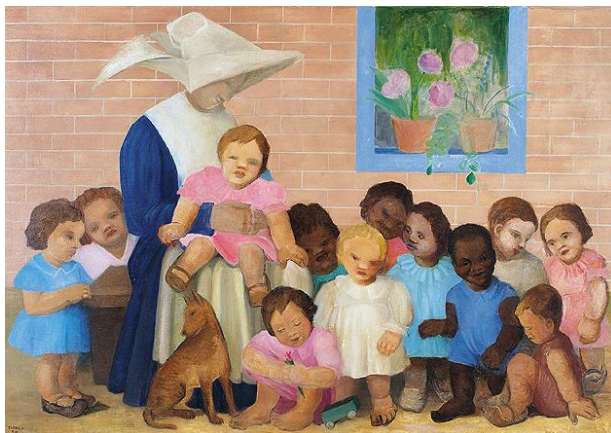
É importante ressaltar que Tarsila estava ganhando sua vida a partir da arte, fazendo obras por solicitação. A pintora também estava escrevendo textos sobre arte e cultura no Diário de São Paulo, regularmente a partir de 1936, registrando eventos e observações, projetando seus conhecimentos sobre história, literatura e música (AMARAL, 2010). Estava ampliando suas áreas de atuação, dividindo seu tempo de dedicação às artes plásticas com suas responsabilidades jornalísticas. Também fez trabalhos como ilustradora, entre os quais é possível citar como exemplo ilustrações de Tarsila para o romance *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo, em 1952 (AMARAL, 2010).

Tarsila iniciaria muitas telas, parte delas retomaria a partir de 50, como *Costureiras* (1936). Parte delas permaneceriam inacabadas, como *Crianças (Orfanato)* (1935) e *Maternidade* (1938) (AMARAL, 2010). Nesse período, Tarsila se aproximaria de Luís Martins, que se encaminharia para a crítica de arte.

Figura 31 – *Costureiras* (1936)



Figura 32 – *Crianças (Orfanato)* (1935)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Por outro lado, a produção de Tarsila seria irregular até o retorno em 1938 a São Paulo. E, aos poucos, a pincelada sem rastros, a tinta diluída existente a partir de 1923, cedia lugar ao retorno da matéria, à pincelada, em todos os anos 40, numa tentativa de autoliberação, fuga de um princípio ao qual se sentia atada. (AMARAL, 2010, p.379)

Nesse período Tarsila produz esboços de paisagens cariocas, telas com crianças como tema central, com figuras realistas e arredondadas, em uma junção do colorido pau-brasil e a temática essencialmente humana (AMARAL, 2010). Como afirmado por Amaral (2010), essa seria uma fase de pinceladas largas, com cores

menos límpidas, e telas que ficaram por certo tempo abandonadas ou de fato inacabadas. Ainda que Tarsila tenha se distanciado do perfil de suas produções mais celebradas, destaca-se que “em meados de 40, todavia, realizou quatro telas magníficas: *Praia*, *Primavera*, *Roda* e *Terra* - banhadas em azul, uma evocação “antropofágica” de corpos distendidos no espaço infinito.” (AMARAL, 2010, p.381)

Figura 33 – *Praia* (1947)

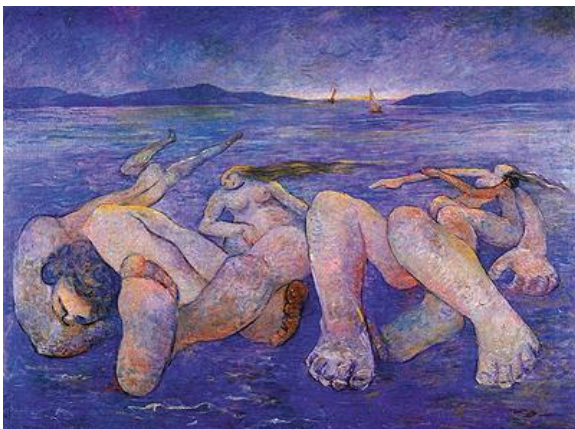


Figura 34 – *Primavera* (1946)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Mas a temática, em geral, depois de 1938 (com a volta a São Paulo) regressava ao interiorano. E estudando a paisagem que já tanto pintara, Tarsila aos poucos se reencaminha para uma fase que denominamos, a partir de 1950, de “neopau-brasil”: povoados (violenta e onírica acima de tudo) pela suavização das cores. Mas, lentamente, Tarsila reencontra um despojamento cada vez maior, que a levaria às telas de 1963-64, paisagens quase transfiguradas em sua beleza cromática. (AMARAL, 2010, p.390)

Na década de 50, Tarsila se separa de Luís Martins, e passa por um processo de revisão de sua obra. Em dezembro de 1950 realiza-se uma grande retrospectiva das obras de Tarsila no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), a partir do convite de Sergio Milliet, diretor do Museu na época. Essa exposição foi fundamental para que Tarsila retornasse como pintora nos meios de comunicação (AMARAL, 2010).

Somente a partir de 1951 - depois de sua grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e talvez, precisamente por essa razão, tendo-se visto, retrospectivamente - é que Tarsila tornaria aos poucos às cenas de paisagens interioranas cada vez mais regressando à cor e às soluções pau-brasil. (AMARAL, 2010, p.382)

Em 1951, participa da I Bienal de São Paulo, em 1952 participa da Exposição

Comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922 no MAM. No ano seguinte participa da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (AMARAL, 2010). Em 1954, Tarsila é convidada para produzir um grande painel sobre *A Procissão do Santíssimo* em São Paulo, na ocasião das comemorações do IV Centenário da Cidade, no Pavilhão de História do Parque Ibirapuera (AMARAL, 2010). Nos anos seguintes da década de 50 participa de mais algumas exposições, já na década de 60 participa da XXXII Bienal de Veneza (AMARAL, 2010). Em 17 de janeiro de 1973, aos 86 anos, Tarsila do Amaral falece em São Paulo.

Figura 35 – Painel *A Procissão do Santíssimo* (1954)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

A trajetória pessoal de Tarsila foi marcada por transformações de cunho social e econômico, a artista vivenciou um período de muito enriquecimento cultural e oportunidades de aprendizados, tendo em vista sua posição social, mas também passou por uma fase de transição no Brasil, na qual sua classe social sofreu um processo de declínio e foi impactada economicamente. A pintora passou por diferentes relacionamentos, teve uma única filha, Dulce, e vivenciou sua perda em 1966, assim como a perda precoce de sua única neta, Beatriz, em 1949. Já perto dos seus últimos anos de vida, também enfrentou as consequências de um erro médico em uma cirurgia na coluna, que a deixou paraplégica em 1965 (TARSILA DO AMARAL, 2022). Durante sua trajetória, mesmo diante de dificuldades de cunho pessoal, permaneceu ativa e buscando se atualizar.

Tarsila esteve entre renomados intelectuais e artistas, tanto brasileiros como estrangeiros e vivenciou um período de intensa produção e reformulação artística. Sua trajetória foi marcada pela dedicação a criar uma arte moderna e genuinamente

brasileira. Seu percurso artístico pode ser dividido de forma geral nas fases: pau-brasil (1924), antropofágica (1928), social (1933) e neopau-brasil (anos 50). Suas contribuições para a construção e o reconhecimento de uma arte nacional ultrapassaram gerações e permanecem ecoando na atualidade, demonstrando sua relevância na fundação do modernismo e na história da arte brasileira.

O reconhecimento unânime da pintora viria, entretanto, lentamente, eclodindo a partir de 1961, quando, a convite de Pola Rezende, realiza uma pequena retrospectiva na Casa do Artista Plástico. A partir desta data trabalhos mais preciosos da sua fase “neopau-brasil” aparecem com regularidade, a simplificação gradativa das formas, a ordem e o azul luminoso, nesta artista singular que atravessou tantas gerações de artistas brasileiros, sempre admirada pelos mais jovens pela dimensão genuína da brasilidade contida em seu ciclo máximo. Uma brasilidade oriunda de seu relacionamento com a terra, e que a tornou a primeira artista a refletir através de seus trabalhos toda a magia do país, no ecológico através do onírico, em obra filtrada por meio de uma personalidade extraordinária, cuja realização ilumina sua profunda riqueza humana. (AMARAL, 2010, p.394)

2.1.2 Repercussão e legado

A importância de Tarsila no contexto do modernismo brasileiro, e na criação de uma arte com raízes de fato nacionais, atravessou décadas e está presente na contemporaneidade. Em fevereiro de 2022 comemorou-se o centenário da Semana de Arte Moderna, conhecida popularmente como a Semana de 22, e ainda que Tarsila não estivesse presente nesse evento, que se estabeleceu como marco do início do modernismo, ela é recordada e profundamente associada a ele. Possivelmente, tratando especificamente sobre o Brasil, em virtude de como ela está presente nos livros didáticos utilizados nas escolas.

A associação da artista com o evento, amplamente reconhecido e comentado no Brasil, se deve a sua posterior articulação e proximidade com os artistas que estavam presentes nas atividades da semana no Theatro Municipal de São Paulo. Naquele mesmo ano de 1922, Tarsila conheceria através de Anita Malfatti, os poetas Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Pichia, e os artistas formariam o “Grupo dos Cinco”.

Ainda que Tarsila não tenha participado da Semana de 22, esse acontecimento e seus desdobramentos a incentivaram a criar uma forma de expressão artística que fosse genuinamente brasileira, nacional, ligada a terra. Com

seus estudos e as referências artísticas com que teve contato na época, Tarsila alcançou um importante feito, como pintora conseguiu criar obras que retratavam seu país, com suas cores, suas paisagens e seu povo. Ainda que seu período de produção significativa esteja situado na década de 20, a arte de Tarsila repercutiu e é importante refletir de que forma o processo de “reverberação” de sua obra aconteceu.

Nesse sentido, vale destacar como acontecimentos históricos auxiliaram na manutenção do legado de Tarsila. No período da Era Vargas (1937-1945) houve um esforço governamental na construção de símbolos nacionais. Nessa conjuntura histórica, em que se buscou a construção da identidade nacional e do nacionalismo, recorre-se a aspectos da cultura popular, como o futebol e o samba. Além desses símbolos, o aspecto visual do Brasil foi destacado a partir das obras do movimento modernista iniciado nos anos 20, em que os artistas mostravam sua relação com a terra e retratavam elementos brasileiros, a brasilidade.

Se os anos 1920 foram o momento de efervescência do modernismo em formação, a década de 1930 pode ser considerada a época de maturação e oficialização do movimento. O governo de Getúlio Vargas (1937-1945), visando a se contrapor ao liberalismo e ao regionalismo que caracterizaram a Primeira República, levou a cabo uma política centralizadora que objetivava produzir um “novo homem brasileiro”. Para tanto, a cultura e a educação tornaram-se dimensões prioritárias, responsáveis por moldar a “alma da nação” (SCHWARZTMAN, 1984). Uma série de políticas culturais foram implementadas no sentido de se promover a integração nacional por meio de símbolos que até hoje identificam os sinais de “brasilidade” (...). No campo das artes e da arquitetura, o ministério liderado por Gustavo Capanema decidiu fazer da área da cultura um negócio de Estado, atribuindo-lhe um orçamento que permitia a realização de encomendas e criando uma *intelligentzia*, um corpo tecnicamente qualificado para dar vazão a suas realizações (MICELI, [2001] 2005). Inaugurou-se um campo frutífero de possibilidades para intelectuais, artistas e arquitetos – vários dentre eles de orientação modernista –, os quais foram chamados a participar de um regime claramente autoritário. (SIMIONI, 2013, p.5)

Destaca-se no período por exemplo, as obras de arquitetos modernistas como Oscar Niemeyer com o Conjunto da Pampulha, e os painéis encomendados de Candido Portinari para o Ministério da Educação e Saúde, representando tipos populares como heróis. Conforme comentado, facilitou-se a disseminação das obras dos modernistas nos mais distintos segmentos, mas esse processo se findou nos anos 1950.

O modernismo se impôs como cânon nacional incontestável até o

ingresso das linguagens construtivas no país durante os anos 1950. A introdução das correntes abstratas, especialmente com a inauguração da Bienal de São Paulo em 1951, colocou em cheque o predomínio das linguagens figurativas constitutivas do programa modernista que se propagara no Brasil desde os anos 1920. Ao longo da década de 1950, presenciou-se a ascensão do abstracionismo geométrico (mais conhecido no Brasil pelo nome de concretismo) como uma nova vanguarda nacional (BRITO, 1985; COUTO, 2004). A ascensão da arte abstrata trouxe consigo a desvalorização da produção das gerações anteriores e, com isso, uma certa marginalização das obras e dos artistas modernistas. (SIMIONI, 2013, p.7)

Após esse período, outros marcos contribuiriam para a perpetuação do legado e do reconhecimento dos modernistas. O modernismo passou a ser comentado no meio intelectual, no campo acadêmico. Vale lembrar a criação da Universidade de São Paulo na década de 30, com a influência dos modernistas. Segundo Simioni (2013), a partir de obras de autores (e docentes) como Antonio Candido de Mello e Souza, o modernismo passa a ser visto como um dos movimentos que estimulou e em certa medida estabeleceu uma efetiva autonomia cultural, a partir de um processo de reinterpretação de legados históricos e das relações que se estabeleciam como desdobramento do colonialismo. Reflete-se então de que forma o modernismo celebra características que antes eram vistas de forma negativa ou inferiorizadas.

Compreende-se assim como o posicionamento de Antonio Candido de Mello e Souza foi fundamental para a continuação da valorização do modernismo brasileiro, dada a importância de sua obra e o fato de que como docente de destaque na Universidade de São Paulo, ele formou gerações de professores, pesquisadores e críticos, que permaneceram atuantes nos campos artísticos e literários. (SIMIONI, 2013)

Após a publicação do artigo de Antonio Candido de Mello e Souza, seguiu-se uma série de obras de teor semelhante, nas quais é possível identificar topos reiterados, tais como a centralidade da inteligentzia paulista na difusão do modernismo em escala nacional; a “Semana de 1922” como marco fundador; e a capacidade do movimento em sincronizar a produção cultural brasileira com a dos mais importantes centros de seu tempo, superando o suposto atraso histórico do Brasil, e concomitantemente em exaltar as particularidades locais, de matrizes populares e mestiças, atrelando-as a um hipotético resgate da cultura nacional. (SIMIONI, 2013, p.8)

Segundo Simioni (2013), outra parte importante dessas obras e os elementos que nelas se destacam é a organização cronológica de fatos históricos, articulando-os e estabelecendo uma perspectiva de continuidades entre a formação do grupo de

modernistas, a Semana de 22, e a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1948. Essa perspectiva ainda é encontrada em publicações de referência, como *De Anita ao Museu*, de Paulo Mendes de Almeida, de 1961. Além dessas obras, Simioni (2013) destaca a disseminação dos testemunhos e memórias dos modernistas dos anos 20. Assim como o processo de aquisição de coleções modernistas por parte de instituições como a Universidade de São Paulo e pelo governo do Estado de São Paulo.

Simoni (2013, p.10) também aponta que entre as décadas de 60 e de 70, “consolidou-se um mercado de arte no Brasil, graças principalmente ao apoio indireto do Estado, que estabeleceu acordos com sistema bancário nacional no sentido de facultar linhas de crédito específicas para aquisição de obras”. Nesse contexto, foram as obras de artistas modernistas que atraíram mais compradores. No que se refere mais especificamente a Tarsila, vale destacar que sua obra se tornou mais valorizada a partir da retrospectiva de 1969, assim como a partir da presença de seus quadros em mostras de arte brasileira na Europa e nos Estados Unidos (AMARAL, 2010).

Já em 1972, comemorou-se o cinquentenário da Semana de 22, evento já consagrado por diferentes instituições e reconhecido no país. Nessa década, os protagonistas do modernismo nos anos 20 foram mais estudados e biografias sobre eles foram lançadas, destaca-se nesse sentido a biografia escrita pela professora Aracy A. Amaral sobre a pintora Tarsila do Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, lançada em 1975, apenas dois anos depois da morte da artista.

Dessa forma, historicamente o movimento modernista e artistas importantes do período, como Tarsila do Amaral, se consagraram. No que se refere também a influência das obras, é fundamental destacar como o movimento antropofágico repercutiu no Brasil ao ser retomado com o movimento tropicalista.

O termo *Tropicália* surge pela primeira vez como o nome de uma obra do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980). Essa obra foi apresentada na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM -RJ) em 1967.

A marca deixada por esta última obra na exposição e no campo artístico foi indelével (Brett, 2005; Favaretto, 2015; Morais, 1975; Penna, 2017), além de representar à perfeição o tropicalismo nas artes visuais e, até mesmo, impulsionar outras searas artísticas

desse movimento (Veloso, 2017 [1997]). *Tropicália* consistia em um penetrável no qual o espectador/participante adentrava, descalço, um cenário tropical “com plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados e, no seu interior, raízes com cheiro forte, objetos de plástico etc.”, num percurso cujo fim se dava numa televisão ligada (Morais, 1975, p. 95), imputando uma imagem brasileira total ao estado da arte mundial e uma consciência de não condicionamento às estruturas estabelecidas (Oiticica, 1986c [1967], p. 106) (...). De todo modo, resta apontar mais um fator interessante da obra e dos escritos de Oiticica nesse período: a sua vinculação à antropofagia. (MARINO, 2021, p.342)

A obra traz a ideia de participar do processo, a partir do ato de penetrar nesse ambiente com os signos e imagens geralmente associados ao Brasil, no qual a ideia de devoração se insere, remetendo a retomada da antropofagia e ao modernismo. A concepção de *Tropicália* também pode ser entendida tendo em vista outras obras e apresentações do artista, como *Parangolés*. As ideias de Hélio Oiticica estão sistematizadas na obra *Nova Objetividade Brasileira*, em que dialoga com os postulados das vanguardas brasileiras e referências internacionais.

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Osvaldo de Andrade à célebre conclusão de que seria nossa cultura Antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. (...) Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas. (...) A Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, a que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-antropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da “nova objetividade”: procurar pelas características nossas, latentes e de certa moda em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais, os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-las culturalmente. (OITICICA, 1967)

Compreende-se que para Hélio Oiticica, a criação de uma cultura verdadeiramente brasileira depende de absorver as heranças europeias e digeri-las, partindo de uma postura anti-colonialista. Já as heranças negras e indígenas, para o

artista, deveriam instalar-se como o estado brasileiro da arte, ocupando o espaço de significação da arte brasileira (MARINO, 2021).

O artista adere também as manifestações de crítica e inconformismo social, e *Tropicália* repercute em outras formas artísticas. Nesse sentido, vale citar: o Grupo Oficina no teatro, Glauber Rocha no cinema, e na música popular criada por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

No que se refere especificamente ao teatro, vale ressaltar a montagem de *O Rei da Vela*, publicado por Oswald de Andrade em 1937 e realizado pelo Grupo Oficina em 1967. A peça retrata relações político-sociais contaminadas pelo jogo de poder, e ao mesmo tempo simboliza resistência e um movimento de contracultura. Quanto a música, destaca-se o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em 1968, que reuniu músicos como Caetano Veloso, os Mutantes, Tom Zé e Nara Leão.

O movimento cultural formado por essas manifestações artísticas será nomeado *Tropicalismo*. As produções concebidas nesse meio partilham de um experimentalismo como o das vanguardas, mas com um posicionamento de crítica social, na busca pela superação de dicotomias como arte/antiarte.

Quando concebe sua obra intitulada "Tropicália", exibida pela primeira vez na exposição "Nova Objetividade Brasileira" realizada no MAM-RJ no primeiro semestre de 1967, o artista visual Hélio Oiticica já articulava sua ideia de penetrável e instalação e sua busca por uma "nova imagem" da arte brasileira frente às novas figurações pops internacionais ao redor de conceitos que convocavam a "cultura antropofágica" de Oswald. No Tropicalismo musical de 1968, Beatles, Banda de Pífaros de Caruaru, Ray Charles, Luiz Gonzaga, tudo se torna um caldo cultural em que as inovações técnicas dos discos internacionais eram adaptadas às ideias criativas nos discos feitos no Brasil. Mesmo com suas limitações práticas, o resultado era canções que soavam tanto como parte do super desenvolvido apuro técnico de "Sargent Peppers" quanto como parte caótica de um mundo sub desenvolvido latino-americano. A operação antropofágica fazia com que os tropicalistas vissem o Brasil a partir do mundo e vice-versa, articulando temas, línguas e imagens em uma nova leitura latino-americana do tempo histórico linear e diacrônico do Ocidente. (...) (COELHO, 2022)

A retomada do primitivo, a conciliação e valorização do nativo trazidas à tona no contexto do modernismo dos anos 20, encontra no Tropicalismo condições de existência em um cenário artístico diverso e marcado por uma postura de crítica social. Nesse projeto cultural coletivo, a partir da internacionalização de suas obras, os artistas devolvem ao exterior aquilo que foi devorado, digerido e ressignificado. O movimento antropofágico e o movimento tropicalista se relacionam na medida em

que demonstram uma atitude de inconformismo e desejo de transformação, propõem uma mudança nas formas de compreensão e recepção artísticas, praticam e estimulam o experimentalismo, e partem de uma concepção de olhar para o outro como parte do processo de olhar para si mesmo.

Figura 36 – Caetano Veloso e Luis Pérez-Oramas na exposição de Tarsila do Amaral no MoMA



Fonte: Site oficial da Tarsila do Amaral

Além do Tropicalismo que retomou ideias modernistas dos anos 20, outros artistas brasileiros tiveram influência de Tarsila do Amaral em suas obras, nesse sentido vale citar artistas contemporâneas como Beatriz Milhazes e Leda Catunda. Assim como as referências artísticas em si, outros acontecimentos também foram fundamentais para reafirmar a importância de artistas como Tarsila. Nesse sentido, é válido destacar a venda do quadro *Abaporu* (1928) em 1995 para uma coleção argentina, pelo maior valor já pago em uma obra brasileira. Conforme apresentado na *BBC News Brasil*:

(...) nos anos 1960, Tarsila havia vendido o quadro para o colecionador Pietro Maria Bardi (1900-1999), fundador do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Conforme Tarsilinha conta em seu livro *Abaporu: Uma Obra de Amor*, "a pintora nutria uma expectativa de que o quadro passasse a integrar permanentemente o acervo de um museu". Bardi preferiu fazer dinheiro. Menos de um mês depois da aquisição, revendeu a obra para o colecionador Érico Stickel (1920-2004). Em 1984, o galerista Raul Forbes comprou o quadro por US\$ 250 mil - então o valor mais caro já pago por uma pintura brasileira. Em 1995, Forbes decidiu leiloar *Abaporu* na famosa Christie's, em Nova York. Foi arrematada pelo empresário argentino Eduardo

Constantini, por US\$ 1,35 milhão - novamente um recorde nacional. (VEIGA, 2019)

Recentemente, conforme noticiado por jornais como a Folha de São Paulo, um colecionador brasileiro ofereceu US\$ 30 milhões (cerca de R\$ 120 milhões) para comprar o quadro *Abaporu* e repatriá-lo ao Brasil, mas Eduardo Constantini, fundador e presidente da Malba, não aceitou a oferta (BERGAMO, 2018).

Ainda que seja pesaroso aceitar que um dos quadros mais importantes da história da arte nacional não esteja em seu país de origem, a venda do *Abaporu* foi importante para que as obras de Tarsila se destacassem no mercado de arte. A partir desse momento seus trabalhos mais importantes passaram a ser mais valorizados e comercializados em ritmo acelerado (AMARAL, 2010). Nesse sentido vale destacar que o Museu de Arte Moderna de Nova York comprou o quadro *A Lua* em 2019 por 20 milhões de dólares, tornando assim a obra mais cara já vendida de um artista brasileiro, superando 'Vaso de flores', de Guignard (OLIVEIRA, 2019).

Assim como a venda de obras de Tarsila por valores significativos chamaram atenção para a artista e sua trajetória, as exposições recentes das obras da pintora foram essenciais para que sua arte voltasse a ser admirada e debatida. Nesse sentido, destacam-se as exposições no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 2018, *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* (Tarsila do Amaral: inventando a arte moderna no Brasil, em tradução livre) e no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2019, *Tarsila popular*. Sobre a exposição no MASP, vale ressaltar que conforme noticiado:

Nenhum outro artista atraiu mais de 402 mil pessoas ao Masp. Tudo isso em quase quatro meses para ver a exposição "Tarsila Popular", que terminou no dia 28 de julho. O público enfrentou filas de até seis horas de espera para ver as 92 obras expostas. "O museu funcionou até meia noite durante vários dias, ao longo desse processo", diz Fabio Frayha, diretor de operações do Masp. "A nossa equipe de operações, em alguns momentos, foi triplicada. A loja vendeu um número recorde de catálogos, então foi um fenômeno muito acima do que se imaginava que podia acontecer." Para Fernando Oliva, o curador da exposição, o motivo de tanto alvoroço foi graças ao novo olhar que o museu lançou em cima de uma produção tão conhecida. (G1, 2019)

Evidencia-se a partir de exposições como a realizada pelo Museu de Arte de São Paulo como ainda há o que se comentar e aprender sobre Tarsila do Amaral. Já a exposição realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York mostra como ainda é necessário o esforço para levar a arte brasileira para a esfera internacional,

e como isso é fundamental para o reconhecimento e valorização da cultura brasileira mundo a fora. Por fim, é importante enfatizar a importância das instituições museológicas no diálogo com o público, levando a arte e rerepresentando parte de nossa cultura e seus mais renomados representantes ao longo da história.

Figura 37 – Expografia da exposição *Tarsila Popular* no MASP (2019)



Figura 38 – Expografia da exposição *Tarsila Popular* no MASP (2019) – *A Negra* e *Autorretrato*



Foto: Marcos Santos/USP Imagens

2.1.3 Recontextualização

Além dos fatores e acontecimentos que impulsionaram a repercussão das obras da artista e dos movimentos em que participou, é relevante apontar as diferentes formas a partir das quais a artista e sua obra foram recontextualizadas e rerepresentadas ao público.

Depois da biografia escrita por Aracy Abreu Amaral, outros livros da autora foram lançados que remetem direta ou indiretamente a pintora, como: *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* (1970), *Artes plásticas na Semana de 22* (1998), *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (2001) e *Tarsila Cronista* (2001). Outros autores também produziram livros sobre Tarsila, como *Tarsila do Amaral, a Modernista* (1998), de Nádia Batella Gotlib; *Tarsila* (2011), de Maria Adelaide Amaral; e *Tarsila: Uma vida doce-amarga* (2022), de Mary Del Priore. Também foram publicadas muitas obras para o público infantil, como *O anel mágico da tia Tarsila* (2011), de Tarsila do Amaral, sobrinha neta de Tarsila.

A pintora também foi representada no filme *Eternamente Pagu* pela atriz Esther Góes, em 1987. Já na televisão em 2004, foi interpretada por Eliane Giardini em uma minissérie de 54 capítulos que misturava personagens reais com fictícios,

Um Só Coração, escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira.

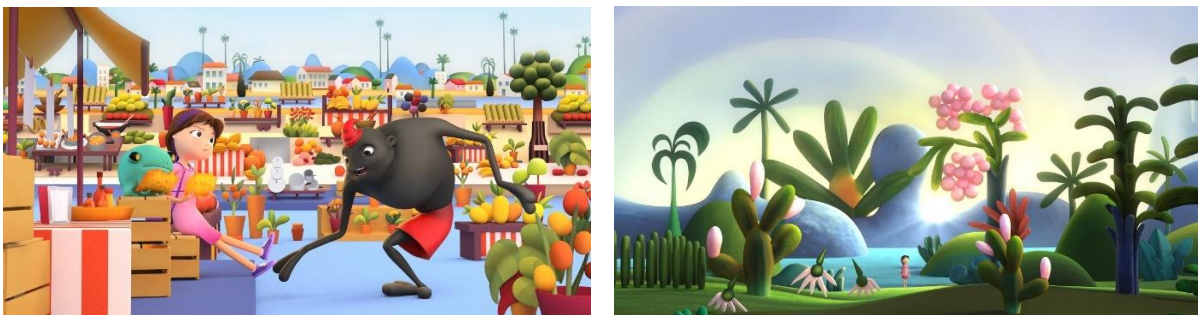
Figura 39 – Minissérie *Um Só Coração* (2004)



Fonte: Memória Globo

Já em março de 2022, conforme apresentado no *Jornal da USP*, estreou a animação *Tarsilinha*, inspirada na obra da pintora. O filme conta a história de Tarsilinha, uma menina de 8 anos, que embarca em uma jornada de aventuras para recuperar as memórias roubadas de sua mãe (COSTA, 2022). O filme foi dirigido por Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, com trilha sonora de Zezinho Mutarelli e Zeca Baleiro. A ideia é a partir do filme aproximar o público infantil de Tarsila e seu legado.

“Não queríamos fazer uma biografia da artista, e por isso partimos de suas obras”, relata Célia Catunda, irmã da artista Leda Catunda. Para além da animação das obras de Tarsila do Amaral, o longa constrói um universo através do recorte das obras da artista das fases Pau Brasil e Antropofagia – em que ela inovou nas cores e formas. Os quadros ganham a linguagem tridimensional, a mesma das obras que parecem sair das telas, e servem de cenário para essa grande aventura de Tarsilinha por um mundo mágico, recheado de personagens criados também pela artista. (...) Outro conceito do roteiro foi o de trabalhar o Modernismo, mas não de forma didática. Assim, o longa ganhou como fio condutor a questão da memória e das influências externas que se vai colecionando e guardando na memória, como aponta a diretora. (COSTA, 2022)

Figuras 40 e 41– Cena do filme *Tarsilinha* (2022)

Fonte: Jornal da USP

Ainda há, segundo reportagem de O Globo, um projeto com aval da Ancine para captar até 27,6 milhões de reais, para transformar a história de Tarsila em um filme que poderá ser o mais caro da história do cinema nacional. Com o roteiro assinado por Daniela Thomas, começaria a ser gravado em 2023, com estreia em 2024. O filme contará como Tarsila se tornou uma das maiores artistas brasileiras, contemplando o romance com Oswald e o seu reconhecimento nos círculos parisienses (CASTRO, 2022).

Além dessas obras, é possível citar referências visuais a obra de Tarsila nos mais distintos campos, como a coleção *Tarsila* de 2018 da *Osklen* apresentada na *São Paulo Fashion Week* de 2017 (VOGUE, 2019). Ainda no contexto da moda, o “Baile da Vogue” de 2022 teve como tema “Brasilidade Fantástica”, fazendo referência ao centenário da Semana de 22. Conforme apresentado pela Vogue (2022), segundo a diretora de conteúdo da Vogue Brasil, Paula Merlo, o modernismo foi escolhido como ponto de partida para “celebrar a diversidade de nossa arte, cores e ritmos e, claro, a criatividade do povo brasileiro”, a ideia foi trazer o tema para os dias atuais. É possível citar também parcerias em distintos ramos, associando a pintora a marcas, como a Cervejaria Colorado e a joalheria Sauer.

Figura 42 – Coleção da *Osklen*, *Tarsila* (2018)Figura 43 – *Tarsilinha* no baile da Vogue (2022)

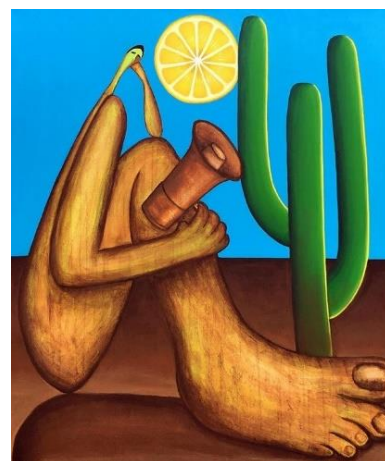
Fonte: Vogue Brasil

Por fim, há também iniciativas mais específicas, como a releitura das obras *Abaporu* (1928) e *Operários* (1933), pelo artista Mundano em São Paulo. Trata-se de tributos às vítimas da tragédia de Brumadinho, utilizando tinta à base da lama tóxica retirada da região. Obras como essas, mostram como a arte de Tarsila permanece como referência e pode ser utilizada para tratar de problemáticas atuais.

Figura 44 – Releitura da obra *Operários*:
Operários de Brumadinho, de Mundano



Figura 45 – Releitura da obra *Abaporu*:
Abaporupeba, de Mundano



Fonte: Casa Vogue

Em 2019, poucos meses após o desastre em Minas, ele fez seu primeiro trabalho com tinta originada dos rejeitos de minério: o quadro *Abaporupeba*, uma releitura do icônico *Abaporu* (1928) em tempos de lama. O nome da obra faz referência ao Rio Paraopeba, sufocado por metais pesados lançados após o rompimento da barragem da Vale. "Sempre tive uma conexão muito forte com a Tarsila. Primeiro porque ela é uma artista tão representativa que boa parte das escolas, quando falam de modernismo, acabam se referindo aos trabalhos dela", diz. "Em segundo, ela foi uma artista visionária. Falava de diversidade em 1933 enquanto, em pleno 2020, tem gente que ainda não entendeu o que é isso. Mesmo vinda da elite, ela soube representar o povo brasileiro com muito ativismo". (BELÉM, 2019)

2.2 A exposição de Tarsila do Amaral nos Estados Unidos - *Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil*

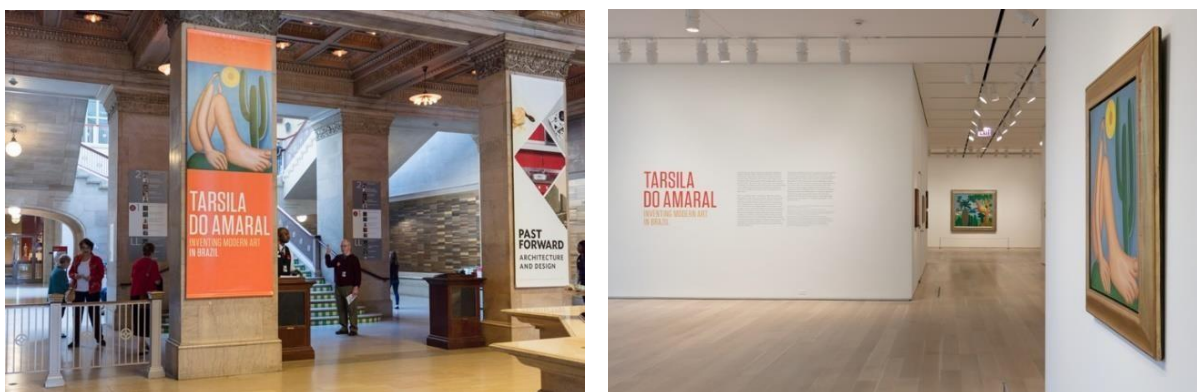
2.2.1 Introdução - Tarsila do Amaral: Devorando narrativas modernistas

Entre 2017 e 2018, houve a primeira exposição dedicada exclusivamente às obras de Tarsila do Amaral nos Estados Unidos da América, em Chicago e em Nova York. Os curadores da exposição foram: o venezuelano Luis Pérez-Oramas, responsável pela 30ª Bienal de São Paulo (2012) e que atuou como curador de arte latino americana do MoMA por 14 anos; e a estadunidense Stephanie D'Alessandro, curadora de arte moderna do *Art Institute of Chicago* entre 2007 e 2017, e que atua no *The Metropolitan Museum of Art* desde 2017. O conteúdo da exposição de Tarsila é descrito da seguinte forma pelos curadores:

Esta exposição e catálogo reúnem cerca de uma centena de pinturas e desenhos de Tarsila, oferecendo novas informações históricas e técnicas da arte, bem como novas perspectivas sobre a artista. Além das obras, estão incluídos cerca de cinquenta documentos históricos que funcionam de diferentes maneiras: alguns iluminam o meio artístico do Brasil na década de 1920, enquanto outros revelam aspectos da vida da artista, processos de trabalho e colaborações. Os leitores também encontrarão textos, particularmente as declarações contemporâneas de Tarsila sobre seu trabalho, que capturam sua voz em contextos em mudança; muitos deles foram traduzidos para o inglês pela primeira vez. Juntos, esses materiais relacionam as demandas intrincadas e às vezes conflitantes colocadas sobre a artista e seu trabalho. De fato, de uma forma mais geral, este projeto aborda as questões de raça, classe e gênero no Brasil e entre Brasil e França, bem como questões mais amplas de nacionalismo e internacionalismo, primitivismo e história colonial, e a relação entre arte erudita e arte baixa, regional, folclórica ou vernacular. (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.23, tradução nossa.)¹

¹ Citação original: *This exhibition and catalogue unite close to one hundred of Tarsila's paintings and drawings, offering new art historical and technical information as well as fresh perspectives on the artist. In addition to the artworks are included nearly fifty historical documents that function in different ways: some illuminate Brazil's artistic milieu in the 1920s, while others reveal aspects of the artist's life, working processes, and collaborations. Readers will also find texts, particularly Tarsila's contemporary statements about her work, that capture her voice in changing contexts; many of these have been translated into English for the first time. Together these materials relate the intricate and sometimes conflicting demands placed upon the artist and her work. Indeed, in a more general way, this project takes on the issues of race, class, and gender in Brazil and between Brazil and France, as well as larger matters of nationalism and internationalism, primitivism and colonial history, and the relationship between high art and low, regional, folk, or vernacular art.*

Figura 46 e 47 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Art Institute of Chicago* (2017)



Fonte: *Art Institute of Chicago*

A artista é referenciada no catálogo da exposição por ter sido a única artista plástica que deu forma visual às formas verbais de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, no contexto do Movimento Antropofágico. Segundo os curadores, a ideia da exposição era não só mostrar a trajetória de Tarsila e sua capacidade de inovação, mas também apresentar como sua visão artística inspirou outras gerações. Nesse sentido, destacam o Movimento Tropicália e artistas como Caetano Veloso, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

As obras e um pouco sobre a trajetória da renomada artista brasileira foram expostas de 6 de outubro de 2017 a janeiro de 2018 no Instituto de Arte de Chicago, e de 11 de fevereiro a 3 de junho de 2018 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Conforme o anúncio apresentado no site do MoMA:

Embora seja amplamente celebrada em seu país natal, esta é a primeira exposição nos Estados Unidos dedicada exclusivamente à arte inovadora de Tarsila. Com mais de 100 obras, incluindo pinturas, desenhos, cadernos, fotografias e documentos históricos extraídos de coleções da América Latina, Europa e Estados Unidos, *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* é uma rara oportunidade de explorar o trabalho desta ousada modernista. (The Museum of Modern Art, 2018, tradução nossa).²

² Citação Original: *Though she is widely celebrated in her native country, this is the first exhibition in the United States devoted exclusively to Tarsila’s groundbreaking art. Featuring over 100 works, including paintings, drawings, sketchbooks, photographs, and historical documents drawn from collections across Latin America, Europe, and the US, Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil is a rare opportunity to explore the work of this daring modernist.*

Figuras 48 e 49 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018)



Fonte: *The Museum of Modern Art*. Fotos de Robert Gerhardt.

Segundo os próprios curadores, o desconhecimento da artista por parte dos norte-americanos tornou a organização da exposição um desafio. No Brasil, diferentes veículos de comunicação divulgaram a exposição nos Estados Unidos. Alguns como *O Estado de São Paulo*, destacaram o atraso no reconhecimento da artista:

No Brasil, as imagens que a paulista Tarsila do Amaral (1886-1973) criou ilustram até jogos de quebra-cabeça em lojas de brinquedo e livrarias, mas nos Estados Unidos seu nome ainda soa desconhecido. Com atraso de quase um século depois de ter pintado *Abaporu*, considerada a obra de arte brasileira mais valiosa, isso mudou um pouco a partir deste domingo, dia 11, quando o *Museum of Modern Art* (MoMA) abriu a exposição monográfica *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*. (CHAGAS, 2018).

A exposição também foi divulgada por jornais estadunidenses, que ressaltaram as obras de Tarsila do Amaral como sinônimo de representação do Brasil e do modernismo brasileiro, destacando a importância da produção da artista em seu país de origem. É notável também, no artigo do *The Washington Post*, uma reverência à proximidade de Tarsila com o contexto europeu da época, e sua caracterização em certa medida como uma “musa”, uma mulher bonita, elegante, afortunada e privilegiada.

“Quero ser a pintora do meu país”, declarou a artista brasileira Tarsila do Amaral em uma carta de 1923 à sua família. Ela estava morando em Paris na época, socialmente íntima com artistas e escritores na vanguarda do modernismo cultural. Ela vinha da riqueza e do privilégio, falava francês como uma nativa, era bonita e elegante, e tinha fácil acesso a figuras como Picasso, Brancusi e Cocteau. Ao retornar ao Brasil, ela se posicionou de fato como a pintora de seu país, abraçando um manifesto de independência estética brasileira.

(KENNICOTT, 2018, tradução nossa.)³

No que se refere especificamente às obras, os artigos em questão destacam alguns dos quadros mais populares de Tarsila, como *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928). Ressalta-se também a ideia da antropofagia, as influências surrealistas e cubistas, assim como as cores vivas e a natureza retratada. Aspectos como a chamada fase social de Tarsila do Amaral, sua viagem à União Soviética, e a aproximação com o comunismo, praticamente não são citados.

As peças de arte são brilhantes e coloridas e evocam felicidade, ao mesmo tempo em que instigam o espectador a pensar em questões sérias e mergulhar na cultura brasileira. Esta exposição é uma experiência educacional, desde aprender sobre antropofagia até aprender sobre imagens básicas encontradas em todo o Brasil. (CARDINALE, 2018, tradução nossa.)⁴

Já no *Chicago Sun Times*, a notícia da exposição começa com o lembrete de que em países como os Estados Unidos o reconhecimento de artistas latino-americanos ainda está restrito a um pequeno grupo seletivo e que comparações com outros artistas latino-americanos são inevitáveis.

Se solicitado a fazer uma lista das artistas femininas de destaque da América Latina no século 20, é uma boa aposta que o único nome que pode vir à mente é Frida Kahlo, junto com algumas fotógrafas (Graciela Iturbide e Lola Alvarez Bravo), todas do México. Tudo isso pode mudar nos próximos meses graças à nova exposição encantadora e reveladora, “Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil”, que vai até 7 de janeiro de 2018, no Art Institute of Chicago e depois se mudará para o Museu de Arte Moderna de Nova York em fevereiro. (WEISS, 2018, tradução nossa.)⁵

Em contrapartida a essa associação da artista ao “grupo” de artistas latino-

³ Citação original: *“I want to be the painter of my country,” declared the Brazilian artist Tarsila do Amaral in a 1923 letter to her family. She was living in Paris at the time, socially intimate with artists and writers in the vanguard of cultural modernism. She came from wealth and privilege, spoke French like a native, was both beautiful and fashionable, and had ready access to figures such as Picasso, Brancusi and Cocteau. When she returned to Brazil, she did indeed position herself as the painter of her country, embracing a manifesto of Brazilian aesthetic independence.*

⁴ Citação original: *The art pieces are bright and colorful and evoke happiness, while also urging spectators to think about serious issues and delve into Brazilian culture. This exhibit is an educational experience, from learning about anthropophagy to learning about basic imagery found throughout Brazil.*

⁵ Citação original: *If asked to make a list of the outstanding female artists of Latin America in the 20th century, it is a good bet the single name that might come to mind is Frida Kahlo, along with a couple of photographers (Graciela Iturbide and Lola Alvarez Bravo), all from Mexico. All that might change in the coming months thanks to the enchanting, eye-opening new exhibit, “Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil,” which runs through Jan. 7, 2018, at the Art Institute of Chicago and will then move to New York’s Museum of Modern Art in February.*

americanos, cabe ressaltar a diferenciação exposta no artigo do jornal *The Washington Post*, comparando a artista brasileira com artistas americanos no que se refere às inovações modernistas. Após uma breve explicação sobre o que seria a proposta da Antropofagia cultural, que em linhas gerais servia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira, o principal crítico de arte e arquitetura do *The Washington Post* faz a seguinte comparação:

Esta é uma visão totalmente diferente de como se pode criar uma identidade nacionalista através da arte e da literatura do que prevalece nos Estados Unidos, onde o ethos dominante é baseado em alguma forma de auto-modelagem ou auto-invenção. (...) De fato, é difícil imaginar que um artista americano pudesse sobreviver ao desprezo que receberia se pintasse como Tarsila e justificasse seu trabalho nos termos de Andrade. Embora este trabalho acompanhe os mesmos anos em que muitos artistas e escritores americanos lutaram para inventar uma visão exclusivamente americana das correntes modernistas emergentes, ele vive em um mundo muito diferente, com uma relação totalmente diferente com coisas aparentemente semelhantes, como paisagem, culturas e a diáspora africana. (KENNICOTT, 2018, tradução nossa).⁶

É notável que a diferenciação entre “nós” e “eles” se estabelece de diferentes formas na exposição e nas temáticas apresentadas. Após uma breve apresentação e introdução da exposição, o catálogo da exposição estadunidense se inicia de fato com uma citação de Christian Brinton (1870-1942), um crítico de arte estadunidense que escreveu o prefácio do catálogo de uma mostra de pinturas brasileiras que ocorreu no *Roerich Museum*, de Nova York, em outubro de 1930.

É costume dos norte-americanos considerar nossa república irmã do hemisfério sul como uma região fabulosa de rios caudalosos, florestas impenetráveis, matas tingidas ricas e raras, vegetação fantástica e recursos incalculáveis como borracha, café e mercadorias afins. Tais impressões, por mais pitorescas que sejam, ficam aquém da simples justiça à cultura brasileira. (BRINTON, 1930, tradução nossa).⁷

⁶ Citação original: *This is a starkly different view of how one might create a nationalistic identity through art and literature than that which prevails in the United States, where the dominant ethos is based on some form of self-fashioning or self-invention. (...) Indeed, it's hard to imagine an American artist could survive the scorn that would come his way if he painted like Tarsila and justified his work in the terms of Andrade. Even though this work tracks the same years that many American artists and writers were struggling to invent a uniquely American take on the emerging modernist currents, it lives in a vastly different world, with a starkly different relationship to seemingly similar things, like landscape, native cultures and the African diaspora.*

⁷ Citação original: *It is the habit of North Americans to regard our sister republic of the Southern hemisphere as a fabulous region of mighty rivers, impenetrable forests, rich and rare dye-woods, fantastic vegetation, and incalculable resources in the way of rubber, coffee, and kindred commodities. Such impressions, however picturesque, fall short of simple justice to Brazilian culture.*

O texto descreve inicialmente o Brasil a partir de uma caracterização que enfatiza o exótico, um típico estereótipo do país. Ainda que o trecho escolhido finalize com a ideia de que a caracterização exposta é reducionista, o texto completo elaborado por Brinton (1930) expõe contradições e preconceitos que ainda reverberam na atualidade. O autor divide a arte nacional em “tradicional e mais ou menos europeizada, ou primitiva e ousadamente simplificada”, enfatiza a importância e valorização do que é “nativo” e se refere à arte brasileira com a expressão "*el arte nacional*". O crítico também compara os Estados Unidos e o Brasil quanto a relação com o europeu colonizador:

Pode-se apenas parabenizar esses artistas pela ênfase franca no motivo regional que seu trabalho revela e pelo fato de que a chamada "arianização" de seu país não foi muito drástica. Os colonos pioneiros da América do Norte começaram exterminando a população nativa. Nossos vizinhos do sul adotaram a política mais sábia e humana de assimilação gradual. (BRINTON, 1930, tradução nossa).⁸

É notável um desconhecimento da formação histórica e social do Brasil, marcada pela expropriação de recursos, exploração de mão-de-obra escravizada e extermínio das populações nativas.

É importante considerar que a visão e os equívocos do crítico estadunidense são também um reflexo de seu tempo, no qual as generalizações, e visões estereotipadas do Brasil e da América Latina eram ainda mais estabelecidas e disseminadas. Os equívocos de Christian Brinton não foram citados, muito menos debatidos no texto. Depois da citação os autores mencionam a atriz e cantora Carmen Miranda e seu papel e esforço de personificar o Brasil, através da espetacularização, comédia, e fantasia exótica.

Os autores apresentam Carmem Miranda como uma personificação negativa do Brasil, sinônimo de apropriação cultural e mal gosto, e colocam em oposição Tarsila do Amaral, como um caso diferente, uma artista que pouco se promoveu nos Estados Unidos. Comparando Tarsila com Carmem Miranda os autores afirmam que:

Sua recepção, no entanto, foi enredada em algumas das mesmas expectativas: na década de 1920, ela se engajou no projeto de

⁸*Citação original: One can but congratulate these artists upon the frank emphasis on regional motif which their work betrays, and upon the fact that the so-called "arianization" of their country has not been too drastic. The pioneer settlers of North America began by exterminating the native population. Our neighbors to the south adopted the wiser and more humane policy of gradual assimilation.*

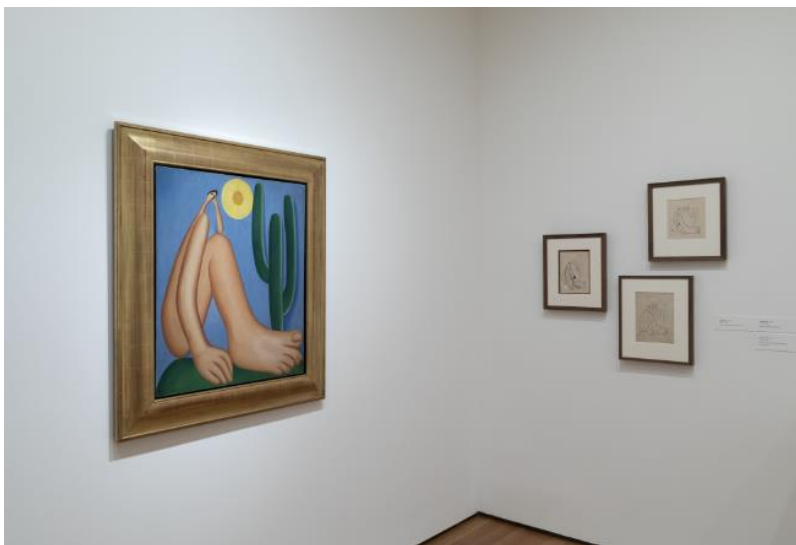
Brasilidade, parte da busca maior na América Latina por identidade nacional, legitimidade artística e liberdade. Suas obras defendiam cores nativas e assuntos vernáculos que estavam decididamente fora do mainstream da arte moderna europeia, celebrando o ambiente natural exuberante de seu país de uma maneira paralela aos materiais turísticos e promocionais. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018 p.16, tradução nossa).⁹

Evidencia-se na primeira sessão do catálogo uma busca por caracterizar Tarsila do Amaral como uma representante da “Brasilidade”, ainda que esse termo não seja explicado e suscite debates e diferentes reflexões. Enfatiza-se que as obras da artista apresentam as singularidades e a diversidade do Brasil se constituindo como elementos de identidade e diferenciação (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

O movimento antropofágico pode ser visto como um dos grandes fatores da associação da imagem e das obras de Tarsila à identidade brasileira. Esse movimento teve início em 1928, com o *Manifesto Antropófago*, que foi inspirado em *Abaporu*, pintura de Tarsila do Amaral. O quadro representa uma figura enigmática, interpretado por Oswald de Andrade como um índio canibal, um homem antropófago. A partir dessa interpretação, Tarsila batizou sua obra como *Abaporu*, que significa em tupi-guarani “o homem que come”.

⁹ Citação original: *Her reception, however, has been entangled in some of the very same expectations: in the 1920s she was engaged in the project of Brasilidade, part of the larger search in Latin America for national identity, artistic legitimacy, and freedom. Her works championed native colors and vernacular subjects that lay decidedly outside the mainstream of modern European art, celebrating her country’s lush natural environment in a way that paralleled tourist and promotional materials.*

Figura 50 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018) - Abaporu



Fonte: *The Museum of Modern Art*. Foto de Robert Gerhardt.

O quadro se tornaria símbolo do discurso modernista nacional, sintetizando a ideia de absorver a cultura europeia e transformá-la em algo brasileiro, de caráter regional. O seguinte trecho do Manifesto sintetiza a ideia do movimento de "canibalização" de outras culturas, de "devorar", "deglutir" a cultura do "outro", as influências externas, mas não imitá-las e sim reelaborá-las com autonomia.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. *Tupi, or not tupi that is the question*. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. (ANDRADE,1928).

O *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e seu projeto cultural e artístico se tornaram fundamentais para a cultura brasileira principalmente no final da década de 1960, com o nascimento da *Tropicália*, movimento que buscava unir a cultura de massa e a alta cultura, segundo o texto apresentado no catálogo "*embracing marginality and cafonice*" (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

No contexto do Tropicalismo, os autores do catálogo destacam o texto "Esquema geral da Nova Objetividade" de 1967, como o programa teórico seminal da *Tropicália* (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018). Nesse ensaio, o autor defende o

processo de negação e superação das formas tradicionais da arte. O texto foi escrito por Hélio Oiticica, para a exposição “Nova Objetividade Brasileira” que ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra foi caracterizada pela defesa de soluções propriamente nacionais, e por um balanço da trajetória da arte nacional. É válido ressaltar ainda sobre a exposição e sobre as obras de Hélio Oiticica:

O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional, mas objetivar uma imagem brasileira pela "devoração" dos símbolos da cultura brasileira. A idéia da "devoração", nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica. Com os Parangolés, expostos em Opinião 65, Hélio Oiticica dá o passo decisivo que leva a arte à vida e ao ambiente. É nesse momento que descobre o samba, a Mangueira (escola de samba da qual se torna passista) e a arquitetura particular das favelas a que Tropicália faz referência. A "antiarte ambiental" inaugurada aí aparece sistematizada teoricamente no texto escrito pelo artista, *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira*, dialoga tanto com os postulados das vanguardas brasileiras, quanto com referências variadas da arte internacional, como a arte povera, a arte conceitual, as propostas dadaístas e construtivistas. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022)

É notável, portanto que a antropofagia se tornou uma metáfora para artistas das gerações seguintes. Para Caetano Veloso, a *Tropicália* foi uma forma de “neoantropofagismo” relevante e adequado ao contexto cultural da década de 1960. Nas palavras desse representante do Tropicalismo:

O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.” Oswald subvertia a ordem de exportação perene – de formas e fórmulas gastas (...) – e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade (VELOSO, 2008, p. 242).

Nesse período, as obras de Tarsila ganharam ainda mais relevância e um caráter simbólico de representação. No catálogo da exposição das obras de Tarsila nos Estados Unidos, afirma-se que a artista e sua obra deixaram de ser apreciados

apenas por uma elite intelectual como na década de 20, e passaram a ser reconhecidos como emblemas populares da identidade brasileira moderna, com o nascimento da Tropicália se tornaram o coração de um projeto de cultura nacional renovado (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

Destaca-se também no catálogo, a encenação de 1967 da montagem do Teatro Oficina da peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, de 1933, como uma das primeiras iniciativas de lembrar e reviver o legado cultural de Tarsila e Oswald. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018). A peça é um tipo de manifesto contra as relações de poder no capitalismo e a posição do Brasil nas relações internacionais, rompe com paradigmas estéticos, e é considerada um marco do modernismo e do tropicalismo (ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, 2022).

A cenografia radical de Hélio Eichbauer foi explicitamente inspirada nas poderosas pinturas e desenhos de Tarsila. A partir desse momento, e principalmente após a escrita fundacional de Aracy Amaral e a Bienal de São Paulo de 1998 dedicada ao projeto antropofágico, o nome de Tarsila tornou-se indissociável dos discursos da arte moderna e contemporânea brasileira. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018 p.22, tradução nossa).¹⁰

A Bienal de São Paulo de 1998 tratava sobre o tema “Um e/entre Outros”, com a curadoria de Paulo Herkenhoff e seu adjunto, Adriano Pedrosa. A “Bienal da Antropofagia” enunciou a antropofagia como problemática aberta a interpretações múltiplas (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2022).

A questão, extraída das raízes da cultura brasileira, tomou proporções relevantes nas mãos de curadores que respondiam por regiões específicas e em potentes exposições individuais dedicadas a cada uma das 53 Representações Nacionais. (...) A já afamada sala da obra *Desvio para o vermelho* (1967/1984), de Cildo Meireles, fora remontada para a ocasião, num reforço irrepreensível do “canibalismo cultural” sugerido por Herkenhoff. Aversa às noções de eurocentrismo e trazendo uma controversa seção voltada às “histórias de canibalismo”, a 24ª Bienal contrapunha Tunga e o holandês Albert Eckhout, Cildo Meireles e o pintor acadêmico Pedro Américo, de forma a alcançar quase cinquenta anos de vida em torno da tradição cultural brasileira. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2022).

Sobre a Bienal vale destacar ainda que Luis Pérez-Oramas, um dos curadores responsáveis pela exposição de Tarsila do Amaral no MoMA, foi um dos

¹⁰ Citação original: *Hélio Eichbauer’s radical scenography was explicitly inspired by Tarsila’s powerful paintings and drawings. Following this moment, and especially after the foundational writing of Aracy Amaral and the 1998 São Paulo Biennial devoted to the anthropophagic project, Tarsila’s name became inextricably linked with the discourses of Brazilian modern and contemporary art.*

curadores convidados para o “Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos”, um dos três segmentos da mostra. O segmento em questão contou no total com 25 curadores e ocupou parte do pavilhão com obras de Van Gogh, Hélio Oiticica, Francis Bacon, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Henri Matisse, entre outros. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012).

A Bienal tomou como referência a experiência do modernismo brasileiro e as significações múltiplas da antropofagia. Esse movimento nasce com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e se dissemina na cultura brasileira. Tarsila foi a única artista visual profundamente associada ao início do Movimento Antropofágico, mas suas contribuições como artista não se restringiram especificamente aos quadros que se articulam diretamente com a ideia da antropofagia. A obra da pintora se tornou um importante símbolo para o Brasil, de representação da cultura, das paisagens e do povo brasileiro.

Conforme apresentado no catálogo, Tarsila conseguiu com seu trabalho e suas obras alcançar sua emancipação criativa, superando a cultura dominante do contexto de sua época. A artista convivia com interpretações diferentes de seu trabalho artístico. Na Europa era identificada como latino-americana, brasileira e em certa medida exótica. Já no Brasil, era caracterizada como participante da vanguarda local, integrante da classe alta, influenciada pela cultura e arte francesa. O poema “Atelier” de 1925, de autoria de Oswald de Andrade apresenta Tarsila como uma musa, entre esses dois mundos:

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viam Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
A tua passagem entre brincos (...)

Dividida e integrante de dois mundos, Tarsila se desenvolveu como uma artista complexa e multifacetada. Na França cosmopolita, nos círculos culturais artísticos de vanguarda, Tarsila voltava seu olhar ao Brasil e para a necessidade de redescobrir sua própria terra natal.

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo

contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (Carta à família, 19 de abril de 1923). (AMARAL, 1975, p.84)

Entre os círculos dos quais participava, em São Paulo e em Paris, Tarsila não foi apenas reconhecida por suas obras, o modo como cultivou a arte moderna e suas preocupações de cunho nacionalista, mas também pela sua personalidade. Segundo D'Alessandro e Oramas (2018, p.19, tradução nossa) “Podemos apreciar a artista tanto pelas realizações específicas de suas telas vibrantes e desenhos elegantemente refinados, quanto pelas maneiras pelas quais ela navegou na década crucial de 1920 trabalhando para inventar sua própria arte moderna.”¹¹

Tarsila do Amaral foi uma mulher à frente do seu tempo, e exerceu sua liberdade e autonomia tanto no campo artístico, criativo, como no pessoal. A artista se instituiu como uma musa da arte moderna brasileira, usando de sua beleza e elegância.

O rosto belo de Tarsila que fica de herança é o dos auto-retratos. E aí eles não são mais a mulher Tarsila, mas a pintura de Tarsila. Que foi, ela mesma, vaidosa e complacente com a corte que lhe faziam, não havendo registro, em sua correspondência ou entrevistas, de incômodo com o tratamento. Mas já isso também não importa, pois, por sobre o entorno das curiosidades mundanas, o que se impôs foi a memória estética de Tarsila. (TEIXEIRA, 1999, p.55)

No catálogo da exposição estadunidense ressalta-se o autorretrato de Tarsila, de 1924, como uma forma de autopromoção da artista. A pintura em questão foi utilizada para catálogos e para a apresentação de Tarsila como pessoa pública. Catálogos como o da exposição de Tarsila de 1929 no *Palace Hotel* no Rio de Janeiro estão na exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York.

¹¹ Citação original: *We can appreciate the artist both for the specific accomplishments of her vibrant canvases and elegantly refined drawings, and for the ways in which she navigated the crucial decade of the 1920s, working to invent her own modern art.*

Figuras 51– *Autorretrato I* (1924)

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 52 – Catálogo da Exposição (1929)



Fonte: Catálogo da Exposição – *Tarsila do Amaral – Inventing Modern Art in Brazil*

A exposição individual de Tarsila no Rio de Janeiro ocorreu entre os dias 20 e 30 de julho. Nessa primeira exposição individual da pintora em seu país natal foram apresentadas 35 pinturas da artista, produzidas entre 1923 e 1929. O catálogo da exposição foi elaborado por Geraldo Ferraz, com textos de críticos parisienses e autores brasileiros. A primeira exposição foi noticiada da seguinte forma pelo *O Globo*, em 18 de julho de 1929:

Tarsilla, o bello e harmonioso nome que se repete com prazer, vae ser muitas vezes dito e escripto durante duas semanas. Tarsilla chegou hoje ao Rio, e já esta visita é um annuncio agradável. Mas, ainda mais agradável é saber que Tarsilla, pela primeira vez, realisa uma exposição no Rio. (...) A sua “maneira” nítida, tão rica e tão suggestiva, animada o plena de humor, affirma alguma coisa nova, que é também a affirmação da nova phase brasileira, dando a segurança de que afinal livramos os nossos hombros da velha capa de romance, com que estávamos a representar um papel de empréstimo. Tarsilla participa do momento novo. Tarsilla traz consigo uma claridade de festa. Algumas de suas telas já merecem logar de destaque na moderna pintura. (O GLOBO, 2018)

Depois do Rio de Janeiro, a exposição seguiu para São Paulo, entre os dias 17 e 26 de setembro do mesmo ano, no Edifício Glória. Nos últimos dias da exposição no centro de São Paulo, Tarsila inclui obras pertencentes à sua coleção particular, de artistas como Picasso, De Chirico e Delaunay (ABDALLA; AMARAL, 2012). Na época, a pintora já era reconhecida como uma importante artista brasileira. Vale lembrar que o ano de 1929 é de significativa importância na vida da artista. Nesse mesmo ano, além das primeiras exposições individuais no Brasil, a vida pessoal de Tarsila também sofre um impacto. A artista vive os efeitos da crise

financeira gerada pelo colapso da Bolsa de Nova York, e o relacionamento de Oswald de Andrade com Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), a Pagu, e o conseqüente fim de seu casamento com o escritor. Em 1930, Tarsila pinta um único quadro, *Composição (Figura Só)*, que nos remete a um momento de crise pessoal.

Um vento forte incide sobre uma solitária figura feminina numa paisagem noturna, melancólica, de solo verde-oliva e céu azul-prussiano. A atmosfera é fria, inóspita, e o vento soprando os longuíssimos e ondulados cabelos castanhos da personagem para fora da tela confere um tom dramático à cena. A personagem está de costas para o espectador, vestindo um traje cor-de-rosa. Não vemos seu semblante, mas o formato de seu corpo — tal como uma lágrima — sugere seu estado de espírito. Ela parece fitar o infinito da paisagem, ocupada por quatro elementos verdes, vegetações fantásticas verticalizadas que já se anunciavam em obras anteriores de Tarsila. Se várias das pinturas, feitas em 1929, são luminosas, radiantes, coloridas, esta única e solitária tela pintada pela artista em 1930 tem tons escuros. Pode ser considerada um autorretrato. O ano de 1930 marca um ponto de inflexão na vida da artista, do país e do mundo. (...) Nada mais seria como antes. (PEDROSA, 2019)

Figura 53 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018) – *Composição (Figura Só)*



Fonte: *The Museum of Modern Art*. Foto de Robert Gerhardt.

O quadro *Composição (Figura Só)* fez parte da exposição estadunidense, assim como dois estudos da artista para a execução da obra. O momento posterior a criação desse quadro, no qual se destaca a viagem de Tarsila para a União Soviética e a exibição de seus trabalhos lá, praticamente não foi citado no catálogo. Infere-se apenas que Tarsila foi punida pela viagem e por suas atividades de esquerda, ficando presa durante um mês.

Essa experiência afetou profundamente a artista e, embora agora se voltasse para temas de realismo social, também começou a criar um

repertório rotativo que incluía novas versões de pinturas anteriores misturadas com temas religiosos e folclóricos. Ela também começou a contribuir com muitos ensaios sobre arte e cultura para jornais e revistas; continuando até a década de 1950, esse esforço contribuiu substancialmente para sua presença pública. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.21, tradução nossa)¹²

Ainda que se afirme que esse período afetou muito a artista, não há mais no texto do catálogo do que o breve comentário supracitado. Os curadores deixam clara a escolha de concentrar-se principalmente nas obras da artista da segunda década do século XX, tendo em vista sua importância para a criação de uma arte moderna brasileira. Segundo D’Alessandro e Oramas (2018, p.23) a importância de Tarsila nesse processo de transição é apresentada na exposição a partir de um questionamento da percepção tradicional da "totalidade" da modernidade, a exposição oferece assim uma compreensão da modernidade como um processo múltiplo, e não impulsionado apenas pela ideia de progresso ou pelas forças do colonialismo.

A exposição é dedicada a contar a trajetória artística de Tarsila do Amaral partindo de 1923 e terminando em 1933 com a obra “Operários”, que inicia uma nova fase da artista (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

Figura 54 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018) – *Operários*



Fonte: *The Museum of Modern Art*. Foto de Robert Gerhardt.

¹² Citação original: *This experience profoundly affected the artist, and although she now turned to subjects of social realism, she also began to create a rotating repertoire that included new versions of earlier paintings mixed with religious and folk themes. She also began to contribute many essays on art and culture to newspapers and journals; continuing through the 1950s this endeavor contributed substantially to her public presence.*

A exposição considera seus primeiros trabalhos, ainda muito influenciados pelo impressionismo e pelo pós-impressionismo, o caminho que a artista forjou se aproximando da arte de artistas como Paul Cézanne e tendências das vanguardas, as obras do período entre 1924 e 1927 com temas religiosos e elementos do barroco, e as obras do período entre 1928 e 1929 (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

Tratando especificamente dos quadros, destacam-se além do quadro *Composição* (1930) entre as obras presentes na exposição, *A Negra* (1923), *A Cuca* (1924), *Abaporu* (1928), *Antropofagia* (1929) e *Operários* (1933). As obras citadas, assim como outros trabalhos da artista a referenciam como uma das artistas mais importantes do Brasil e da América Latina. Mesmo com essa relevância no contexto regional, assim como disposto no catálogo, seu reconhecimento no meio artístico da América do Norte foi tardio:

Enquanto Tarsila foi incluída em apenas nove exposições coletivas norte-americanas desde 1930, na América Latina ela é uma figura central do Modernismo - ativamente exposta, objeto de inúmeras publicações e parte de um grupo altamente seleto de artistas que inclui Frida Kahlo e Diego Rivera no México, Joaquín Torres-García no Uruguai, Armando Reverón na Venezuela, Andrés de Santa María na Colômbia e a colega e contemporânea de Tarsila no Brasil, Anita Malfatti, entre outros. (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.19, tradução nossa)¹³

Os autores do catálogo associam Tarsila do Amaral a outros importantes artistas modernistas latino-americanos. O movimento modernista ocorreu a partir da segunda década do século XX. Nesse período, o meio artístico e intelectual latino-americano, influenciado pelo contexto de efervescência cultural no continente europeu e vivenciando transformações de aspecto político e social, passou a refletir e questionar técnicas, concepções de arte e o fazer artístico.

É possível dividir o Modernismo latino-americano em dois momentos. O primeiro momento pode ser caracterizado como a tentativa de superar estilos e técnicas europeias e incorporar uma forma que fosse mais próxima do nacional, mais independente dos padrões das antigas metrópoles. Já no segundo destaca-se

¹³ Citação original: *While Tarsila has been included in only nine North American group exhibitions since 1930, in Latin America she is a central figure of Modernism-actively exhibited, the subject of countless publications, and part of a highly select group of artists that includes Frida Kahlo and Diego Rivera in Mexico, Joaquin Torres-Garcia in Uruguay, Armando Reverón in Venezuela, Andrés de Santa María in Colombia, and Tarsila's peer and contemporary in Brazil, Anita Malfatti, among others.*

o contato de artistas da região com as tendências europeias e o processo de releitura e reinvenção a partir do contexto do país de origem de cada artista.

As primeiras décadas do século XX foram um período considerado fértil no que diz respeito a uma atmosfera e/ou de expectativas de transformações nos campos da política, das artes, das ideias e comportamentos, trazendo a sensação de um “tempo novo”. Pensando a partir de uma perspectiva comparada, tais inquietações e mobilizações foram marcantes para o Brasil e outros países latino-americanos. Uma série de preocupações, desejos e engajamentos em prol de mudanças nos campos social, político e da cultura saíram da esfera das ideias, assumindo conotações de práticas políticas. Apropriando-nos de uma expressão de Jorge Schwartz, podemos considerar que, naqueles anos, ao sul global das Américas sopraram “ventos de liberdade e opção”, trazendo anseios de novas experiências intelectuais, políticas, estéticas, sociais e ideológicas. Naquele período, vários países dessa parte do Continente, cada qual com suas especificidades, vivenciaram a “fase mais combativa” de suas vanguardas artísticas e literárias. (MOTTA, 2016, p.173)

Assim como Tarsila no Brasil, outros pintores latino-americanos como o uruguaio Joaquim Torres-Garcia e o mexicano Diego Rivera foram representantes de movimentos modernistas desse período e apresentam em comum a preocupação com a busca e a valorização das raízes nacionais e regionais. Evidencia-se em obras como o *Mapa Invertido* de Joaquim Torres-Garcia, a necessidade de repensar que lugar a América Latina ocupa e deseja ocupar no mundo a partir da visão e da identidade latino-americana. Trata-se da busca pela emancipação de uma arte colonizada.

Figura 55 – *Mapa Invertido da América do Sul*, Joaquín Torres-García

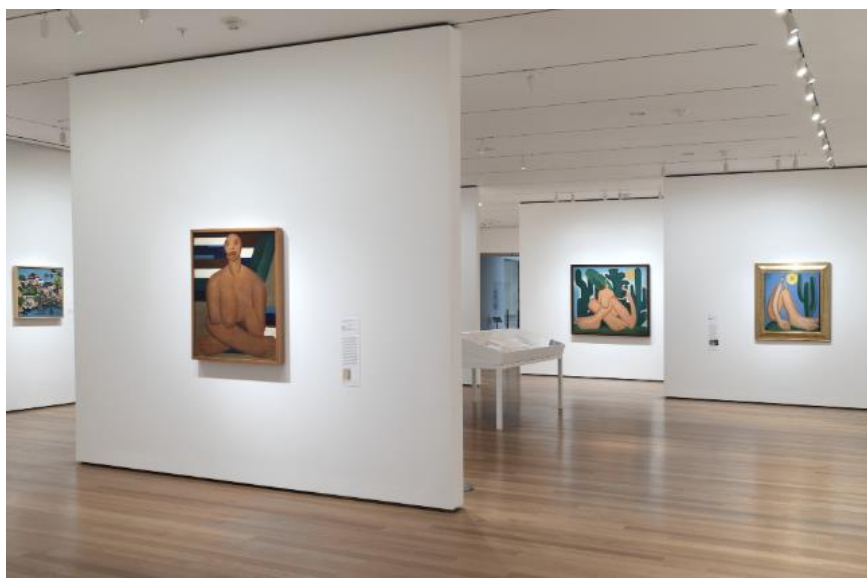


Fonte: *Museo Torres García*

É nesse contexto de busca de afirmação de uma identidade regional e nacional, que artistas como Tarsila se dedicaram a expressar por meio da arte temáticas, cores, ideias genuinamente nacionais, seguindo ou criando tendências e estilos que de fato refletiam sua realidade e sua visão de mundo. No catálogo da exposição estadunidense os autores se referem ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade como uma das primeiras fontes modernas para a produção e compreensão da “Brasilidade”.

No processo de repensar o que seria uma arte genuinamente brasileira, do Brasil para o Brasil, compreende-se a ausência de uma integração regional, não só em termos sociais e econômicos, mas também em termos raciais. Nesse contexto, a mestiçagem e a diversidade passa a ser valorizada e retratada artisticamente, o “tipo nacional”. Destaca-se nesse sentido a obra *A Negra* (1923) de Tarsila. O quadro fez parte da exposição estadunidense, assim como estudos para a obra.

Figura 56 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018)



Fonte: *The Museum of Modern Art*. Foto de Robert Gerhardt.

2.2.2 A Negra, Abaporu, e a Antropofagia de Tarsila

O quadro *A Negra* é descrito no catálogo como uma obra que ocupa um lugar singular na trajetória da artista, uma pintura que pode ser vista como a precursora de outras obras de destaque de Tarsila, como *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929). Sobre a obra *A Negra*, D’Alessandro e Oramas (2018, p.38), destacam que:

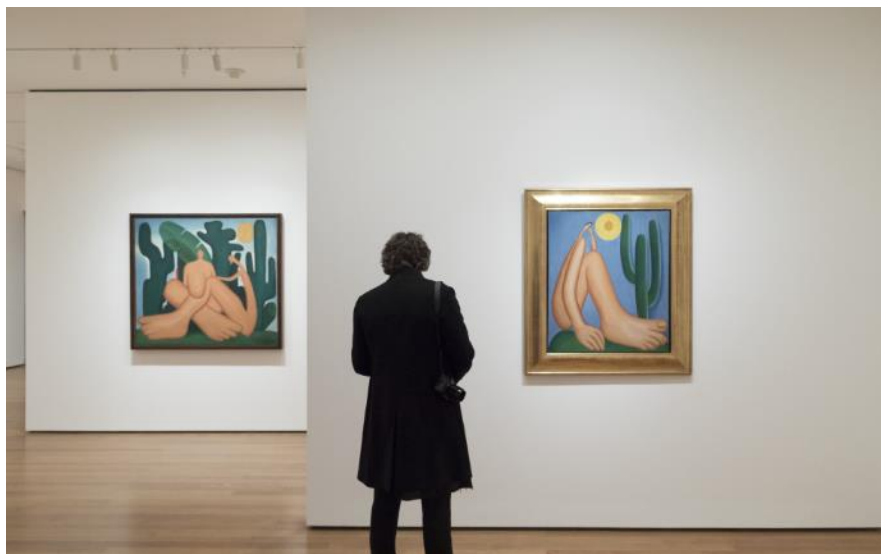
(...) seu status icônico e significado há muito ensaiado mascararam e até resistiram a questões críticas de sua origem e contexto. Este ensaio busca explorar esses aspectos a fim de oferecer uma compreensão mais matizada dos objetivos de Tarsila, não apenas para sua estadia em Paris em 1923, mas também para sua forma particular de Modernismo que dependia de um tipo de canibalismo artístico – não muito chamado Antropofagia – para criar algo totalmente novo. (...) Considerar o ambiente em que *A Negra* foi feita é desvendar a prática arraigada da artista de ingestão e digestão estética, que se tornaria ela mesma o tema de seu apetite artístico no final da década e as pinturas *Abaporu* e *Antropofagia*. De fato, sob esse prisma, a história de uma negra é a história da antropofagia e, em muitos aspectos, a verdadeira invenção de Tarsila da arte moderna no Brasil.¹⁴

Os curadores apresentam o que teria sido a complexa jornada de Tarsila para a produção do quadro *A Negra*. Para tanto, Stephanie D’Alessandro, a curadora que escreve o texto do capítulo “*A Negra, Abaporu, e a Antropofagia de Tarsila*”, retoma o contexto do período anterior da criação da obra. Partindo do ano de 1922 e enfatizando a estadia de Tarsila em Paris em dezembro desse mesmo ano, a autora destaca essa visita como a mais importante de sua carreira. Sobre esse período, ressalta-se o círculo social de Tarsila, o surgimento de sua persona como a “caipirinha vestida de Poiret” e a pintura *A Negra*, descrita pela autora como “ousada, misteriosa e hierática” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

Conforme apresentado no texto do catálogo, até a confecção do quadro *A Negra*, Tarsila não deixava claro seus objetivos e pensamentos como artista, e mantinha um estilo em geral naturalista. O quadro representa, portanto, um momento de transformação no percurso da artista, que abriria caminho para outras grandes obras, como *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929).

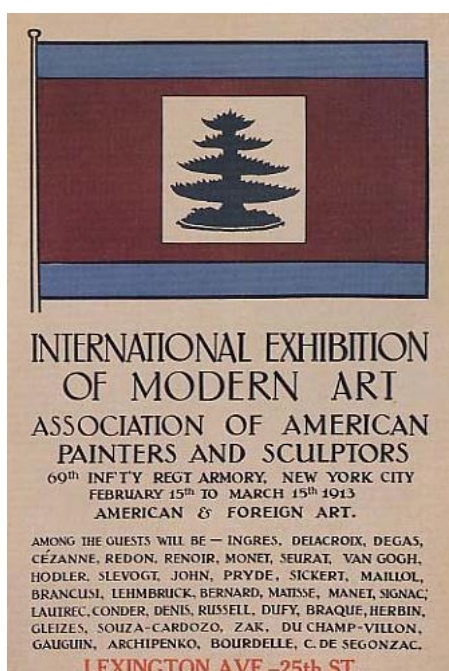
¹⁴ Citação original: (...) its iconic status and long-rehearsed significance have masked, and even resisted, critical issues of its origin and context. This essay seeks to explore those aspects in order to offer a more nuanced understanding of Tarsila’s aims, not only for her 1923 stay in Paris, but also for her particular form of Modernism that depended on a kind of artistic cannibalism – not very named Anthropophagy – to create something wholly new. (...) To consider the environment in which *A Negra* was made is to uncover the artist’s deep-seated practice of aesthetic ingestion and digestion, which would itself become the subject of her artistic appetite later in the decade and the paintings *Abaporu* and *Anthropophagy*. Indeed, seen in this light, the story of *A Negra* is the story of Anthropophagy as well as, in many ways, Tarsila’s true invention of modern art in Brazil.

Figura 57 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018) – *Antropofagia e Abaporu*

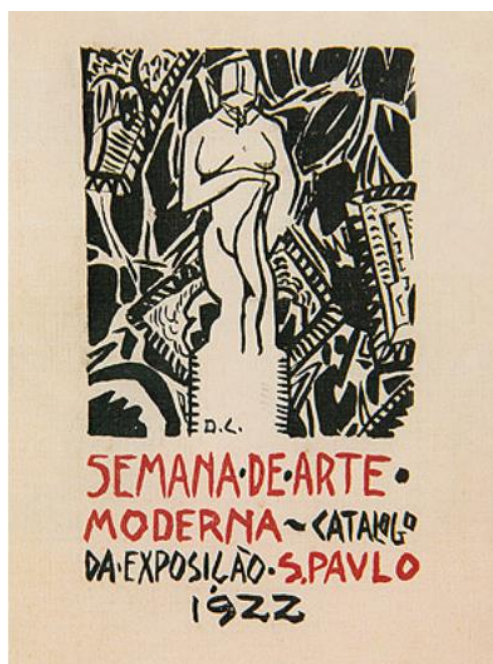


Fonte: *The Museum of Modern Art*. Foto de Robert Gerhardt.

Para tratar especificamente sobre o quadro *A Negra*, a autora retoma o contexto de 1922, ano da Semana de Arte Moderna em São Paulo, evento que se consolidou historicamente como uma manifestação a favor de uma arte nova e moderna no Brasil. A Semana de 22 é descrita como uma série de exposições, leituras de poesia, concertos, palestras e debates, e comparada com o *Armory Show* de 1913 nos Estados Unidos, como eventos inspiradores para o desenvolvimento da arte moderna (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

Figura 58 – *Armory Show* (1913)

Fonte: Site *Widewalls*

Figura 59 – *Semana de Arte Moderna* (1922)

Fonte: Site *Terra*

O *Armory Show*, oficialmente denominado *International Exhibition of Modern Art*, aconteceu entre 17 de fevereiro e 15 de março de 1913 e é considerado um marco da arte moderna dos Estados Unidos. Foram expostas 1.250 obras de arte, americanas e estrangeiras, entre pinturas, esculturas e artes decorativas, no 69º Pavilhão do Regimento da Guarda Nacional em Nova York. O objetivo da mostra era exibir o que de melhor existia em arte moderna, inspirados na *Sonderbund*, de Colônia, Alemanha. A mostra foi exibida em Nova York e depois em Boston e Chicago. (ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, 2022).

Assim como a Semana de Arte Moderna brasileira, trata-se de uma tentativa de romper com a arte conservadora, academicista e se consolidou com um evento importante na história da arte nacional. Eventos como esses são sem dúvida fundamentais no processo de ruptura com a estética vigente. Contudo, há debates sobre a relevância da Semana para a arte moderna do Brasil, D'Alessandro e Oramas (2018, p.39, tradução nossa) evidenciaram essa questão da seguinte forma:

Coincidindo a celebração do centenário da independência política do país de Portugal, os eventos rebeldes da Semana anunciavam um desejo de independência das convenções artísticas, mas não promoviam um estilo único e unificado e permaneceriam como um de uma série de eventos isolados na história do Modernismo no Brasil.¹⁵

¹⁵ Citação original: *Conciding with the centenary celebration of the country's political independence from Portugal, the rebellious events of the Semana announced a desire for independence from artistic*

Ainda que o tamanho da importância da Semana de 22 seja discutida, é fundamental reconhecer sua relevância como iniciativa organizada de forma coletiva que se configurou como um importante passo no desenvolvimento da arte moderna brasileira e gerou desdobramentos significativos. Tarsila do Amaral não esteve presente no evento, mas quando retornou para São Paulo se reuniu com Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Anita Malfatti, formando o “Grupo dos Cinco”, um grupo de artistas influentes no desenvolvimento do modernismo brasileiro.

A Semana de 22 e a formação do Grupo dos Cinco foram experiências que contribuíram para as novas motivações de Tarsila e a contaminaram com ideias revolucionárias. Contudo, ao longo do ano de 1922, segundo a autora do capítulo, Tarsila não transformou seu estilo de pintura, como Mário de Andrade havia modificado sua forma de escrita (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018). Enfatiza-se no texto que a transformação de Tarsila só aconteceria mais tarde, na França, onde Tarsila criou seu caminho artístico. Nessa trajetória que levaria Tarsila a produzir *A Negra* a influência de uma série de artistas europeus da época é destacada, em detrimento de influências nacionais.

Entre os artistas que podem ter inspirado Tarsila a encontrar seu caminho, são citados no texto: Paul Cézanne (1839-1906), André Lhote (1885-1962), Blaise Cendrars (1887-1961), Pablo Picasso (1881-1973), Albert Gleizes (1881-1953) e Fernand Léger (1881-1955), assim como Georges Braque (1882-1963), Robert Delaunay (1885-1941), André Derain (1880-1954) e Henri Matisse (1869-1954). As aulas de Lhote e suas referências a Cezanne podem ter chamado a atenção da artista para as pinturas de banhistas, como ilustrado no catálogo pelas duas obras de Paul Cezanne, *As Banhistas (The Large Bathers)* (1900-1906) e *Banhistas (Bathers)* (1902-1906).

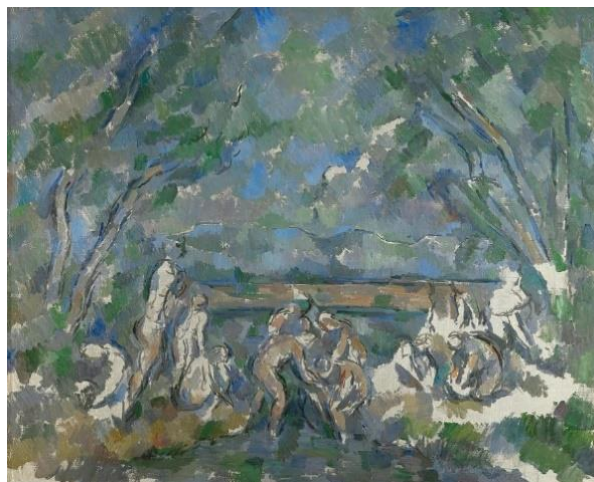
É certo que entre as telas que Tarsila viu estavam os íntimos banhistas de Cézanne (...) O desafio de Cézanne à perspectiva tradicional e seu uso da construção protocubista e da deformação figurativa podem muito bem ter influenciado a produção primaveril de Tarsila, especialmente enquanto ela continuou a lutar com o que mais tarde descreveria como "serviço militar" do cubismo, mas foi o próprio artista e suas composições de banhistas que seriam mais estimulantes para o trabalho dela. Ao vivenciar essas pinturas, Tarsila juntou-se a seus pares artísticos - muitos dos quais se

tornariam parte de seu círculo em Paris - que haviam sido igualmente motivados, pelo menos desde a exposição comemorativa de 1907 da obra de Cézanne no Salon d'Automne, para produzir suas próprias composições de banhistas. (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.40, tradução nossa).¹⁶

Figura 60 – *The Large Bathers* (1900-1906)



Figura 61 – *Bathers* (1902-1906)



Fonte: Site WikiArt – Enciclopédia de Artes Visuais

Já a proximidade com Blaise Cendrars (1887-1961) é enfatizada tendo em vista a inserção de Tarsila e Oswald em seu círculo social, e o fato de que o romancista escreveu o livro de contos africanos Antologia Negra (*Anthologie nègre*) em 1921. A obra em questão fez sucesso na Europa e foi temática de uma das conferências do autor em São Paulo, durante sua vinda ao Brasil em 1924 (BATISTA, 2011).

(...) o primeiro ato – explícito – importante de revalorização da arte negra na área da literatura foi realizado por Blaise Cendrars, o poeta franco-suíço que se tornou mais tarde amigo de Oswald e Tarsila. A *Anthologie nègre* de Cendrars (...), é motivada pela exigência, declarada pelo autor no breve prefácio, de conhecer “as línguas e as literaturas das raças primitivas”, pois esse conhecimento é “indispensável para a história do espírito humano”. (WATAGHIN, p.4, 2017).

O autor e sua obra foram importantes para a valorização do negro no Brasil e

¹⁶ Citação original: *It is certain that among the canvases that Tarsila saw there was Cézanne's intimate Bathers (...) Cézanne's challenge to traditional perspective and his use of proto-Cubist construction and figural deformation might well have influenced Tarsila's springtime output, especially as she continued to wrestle with what she would later describe as Cubism's "military service," but it was the artist himself and his compositions of bathers that would prove most galvanizing for her work. "In experiencing these paintings, Tarsila joined her artistic peers many of whom would become part of her circle in Paris-who had been similarly motivated, since at least the 1907 commemorative exhibition of Cezanne s work at the Salon d'Automne, to produce their own bathers compositions.*

também no processo de “redescoberta do Brasil” no retorno de Tarsila e Oswald para o Brasil em 1924 (BATISTA, 2011). As leituras de textos sobre a cultura africana de Blaise Cendrars e as visitas a estúdios e ateliers com artefatos de origem africana estimularam o interesse da artista nessa temática (MEIRA, 2018).

A partir de Cendrars, Tarsila conheceu outros artistas que buscavam se desvencilhar da tradição, como Pablo Picasso (1881-1973). Segundo o texto do catálogo, ao visitar o estúdio de Picasso em 1923, Tarsila provavelmente viu obras que serviram como inspiração para a criação do quadro *A Negra*, como *Nu sentada secando o pé* e *Nu grande com cortinas*. De acordo com D’Alessandro e Oramas (2018, p.41, tradução nossa), “(...) essas figuras maciças e pesadas contra fundos esparsos e com faixas foram certamente mais uma inspiração em sua jornada para *A Negra*.”

Figura 62 – *Nu sentada secando o pé* (1921)



Fonte: Site WikiArt – Enciclopédia de Artes Visuais

Além dos quadros de Picasso, a autora também comenta a influência de Constantin Brancusi (1876-1957) e sua obra “*White Negress*” (1928) e afirma que esta não pode ser subestimada. Afirma também que “a primeira impressão de *A Negra* lembra a descrição de Tarsila da obra de Brancusi como ‘pureza primitiva que nada tem a ver com naturalismo’.” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.43). Sobre essa relação e a valorização do exótico, D’Alessandro e Oramas (2018, p.42, tradução nossa), destacam que:

Tanto Tarsila quanto Oswald estavam cientes da importância das fontes primitivistas para a arte contemporânea, bem como de sua própria presença potencialmente exótica em Paris. Eles haviam visto exemplos de obras africanas e oceânicas nas casas e estúdios de seus amigos, e apenas alguns meses antes Oswald lecionou na Sorbonne sobre a influência da arte africana na pintura moderna, citando os exemplos de Derain, Lhote, Picasso e "outros artistas célebres de Paris".¹⁷

Nesse contexto, o balé *La Création du Monde* (A Criação do Mundo) de Léger, inspirado na *Anthologie nègre* de Cendrars, também é citado e utilizado como exemplo da popularidade de temas africanos na arte. Tarsila conheceu Léger e visitou seu estúdio, onde pode ver os desenhos de figuras dos dançarinos e onde mais tarde levou algum de seus trabalhos, entre eles *A Negra* (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018). Nessa ocasião, Tarsila também teria auxiliado Léger na criação dos cenários (MEIRA, 2018). Também é válido destacar, conforme Cardoso (p. 98, 2016):

Nessa questão da relação de Tarsila com a arte negra e "primitiva" no contexto francês, Rossetti Batista menciona também o possível acompanhamento de algumas exposições realizadas em Paris nessa época, com peças da "arte negra", como a exposição *Les Arts Indigènes des Colonies françaises*, montada em dezembro de 1923. Essa mostra atraiu grande público, sendo necessário, inclusive, o adiamento da data prevista para seu encerramento, dado seu enorme sucesso. Tarsila certamente acompanhou essa exposição, entretanto, vale lembrar aqui a possível data de realização da *Negra*, anterior ao início de outubro daquele ano.

Entre as influências de artistas de Paris na obra de Tarsila, cita-se no texto do catálogo como ela não estava desvinculada de sua terra natal. Enfatiza-se que a artista encontrou na França uma forma visual para criar uma arte moderna no Brasil, a partir de um processo de ingestão e digestão de influências e identidade que se fundiram pela primeira vez no quadro *A Negra*.

A autora se dedica a pontuar quais teriam sido as influências para a elaboração do quadro e como ele se diferencia. Apresenta-se de forma detalhada um exame da obra, seus detalhes, o que pode ser constatado a partir de um exame radiográfico que foi feito do quadro e os desenhos e esboços que a precederam,

¹⁷ Citação original: *Both Tarsila and Oswald were aware of the importance of primitivist sources for contemporary art as well as their own potentially exotic presence in Paris. They had seen examples of African and Oceanic works in the homes and studios of their friends, and just months earlier Oswald lectured at the Sorbonne on African art's influence on modern painting, citing the examples of Derain, Lhote, Picasso, and "other celebrated artists of Paris."*

destacando as mudanças no processo de concepção da obra.

Tomadas em conjunto, essas folhas, com suas linhas abreviadas e mais limpas de lápis e tinta, revelam o processo de Tarsila de inscrever repetidamente o caminho de *A Negra* na página e, por extensão, em sua mente e corpo. Dito de outra forma, Tarsila saciou seu apetite artístico inicialmente ingerindo uma grande variedade de fontes para produzir *A Negra*; sua reconsideração contínua dependia de digerir a própria pintura. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.46, tradução nossa).¹⁸

É notável no texto do catálogo o enfoque na relevância do quadro *A Negra* no processo de transformação do fazer artístico de Tarsila. Essa atenção não é dada para nenhum outro quadro da artista. O quadro *A Negra* se estabelece no texto como o grande divisor de águas. Conforme mencionado no catálogo, após a confecção do quadro, Tarsila retorna ao Brasil em dezembro de 1923 e dá uma entrevista ao *Correio da Manhã*, no qual anuncia seus novos objetivos, aprender com aqueles que não foram corrompidos pela academia e rejeitar uma continuação das antigas escolas.

Enfatiza-se no catálogo como as ideias anunciadas por Tarsila no Brasil foram formuladas em Paris, o que é justificado a partir das cartas que ela enviou para sua família no período em que estava na França. Nas cartas ela apresentava seu plano de visitar o nordeste brasileiro, uma nostalgia pelo Brasil de sua infância, e o desejo de se tornar a pintora do seu país. Destaca-se ainda a busca de Tarsila por um lado desconhecido do Brasil (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

Embelezada ou não, a nostalgia de Tarsila se estendeu além de si mesma e de sua própria experiência, explorando uma memória cultural mais ampla de outro tipo de Brasil perdido que ela nunca conhecera, um país cujas tradições artísticas nativas eram julgadas e desvalorizadas por dentro e por fora. A artista não estava sozinha em sua fome ampla e desenfreada por sua terra, seu povo e sua arte e cultura vernáculas. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.46, tradução nossa).¹⁹

Os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade são citados como

¹⁸ Citação original: *Taken as a group, these sheets, with their abbreviated, cleaner lines of pencil and ink, reveal Tarsila’s process of inscribing the path to A Negra again and again onto the page and, by extension, into her mind and body. Put differently, Tarsila sated her artistic appetite initially by ingesting a great variety of sources to produce A Negra; her continued reconsideration depended on digesting the painting itself.*

¹⁹ Citação original: *Embellished or not, Tarsila’s nostalgia extended beyond herself and her own experience, tapping into a larger cultural memory of another kind of lost Brazil that she had never known, a country whose native artistic traditions were judged and devalued from both within and without. The artist was not alone in her wide and unrestrained hunger for her land, its people, and their vernacular art and culture.*

exemplos de artistas que estavam na mesma busca de Tarsila pela criação de uma arte genuinamente brasileira. Destaca-se nesse sentido o matavirgismo de Mário de Andrade, e o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, publicado no *Jornal Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924:

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil. (CORREIO DA MANHÃ, 1924)

O Manifesto de Oswald de Andrade e outras obras da época ilustram a rejeição da arte academicista. Tarsila e seus amigos partiram em uma viagem de descoberta do seu próprio país, vivenciaram o carnaval no Rio de Janeiro e visitaram cidades mineiras, tomados pela ideia de buscar o novo conhecendo o próprio país e suas peculiaridades. Essa proposição de voltar os olhos para sua própria terra natal e redescobri-la evidencia-se em uma carta de Mário de Andrade para Tarsila:

Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Tarsila vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há Mata virgem... Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (Carta a Tarsila do Amaral de 15 de novembro de 1923) (AMARAL, p.77, 2003).

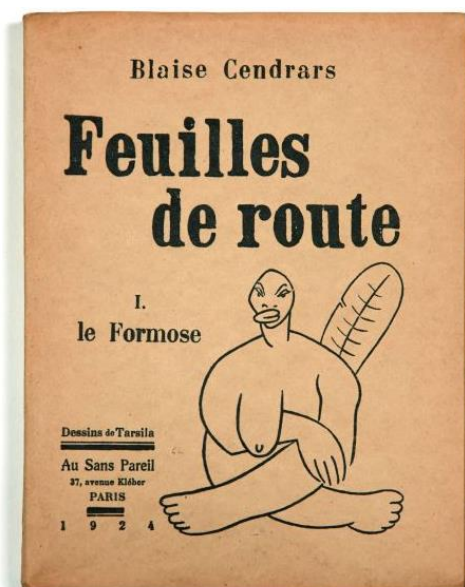
Segundo o texto do catálogo, muitos artistas latino-americanos também fizeram esse movimento, essa “viagem de descoberta que lembra a dos viajantes estrangeiros” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.47, tradução nossa). A ideia de artistas viajando para conhecer seu próprio país com o intuito de forjar uma arte genuinamente nacional pode causar certo estranhamento, mas dado o contexto da época e a formação cultural desses artistas é compreensível que ainda não conhecessem as especificidades das paisagens e dos povos de seu próprio país.

Durante as viagens, Tarsila fez uma série de registros com notas, esboços e

desenhos, que de acordo com o texto, “relembra as produções de artistas-viajantes europeus que visitaram o Brasil entre os séculos XVII e XIX, detalhando suas excursões românticas nos estilos acadêmicos da época (...)” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.47, tradução nossa). Interessante a associação entre o olhar para o Brasil de Tarsila, Oswald e outros artistas com o olhar de artistas-viajantes europeus. Essa associação ressalta o aparente distanciamento e deslocamento dos artistas brasileiros em relação a realidade brasileira, como se fossem em certa medida como estrangeiros conhecendo as paisagens de seus próprios países.

Os desenhos elaborados por Tarsila nas viagens serviram de inspiração para pinturas ou como ilustrações em *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, e *Feuilles de route* de Cendrars. No que se refere especificamente a Cendrars, que também estava na viagem de “descoberta” do Brasil, retoma-se a obra *A Negra*, que apareceu como capa da obra *Feuilles de route* publicada em 1924, livro de poemas sobre viagens pelo Brasil.

Figura 63 – Capa da Obra *Feuilles de route* (1924)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

No texto do catálogo enfatiza-se como *A Negra* foi submetida a um processo de digestão cultural da artista, situando-se tanto na França, como no Brasil da década de 20, e “tornou-se uma espécie de talismã, integrante do projeto de Tarsila de redescobrir e resgatar memórias do Brasil” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018,

p.47, tradução nossa). Ainda sobre possíveis inspirações para o quadro e as lembranças guardadas por Tarsila, a autora destaca a foto de uma mulher que trabalhava em uma fazenda da família de Tarsila e que aparece em uma posição que recorda *A Negra*, assim como comentários da própria artista de referências para a obra.

A pintura foi apresentada ao público três anos após sua criação, em 1926, na primeira exposição individual de Tarsila na *Galerie Percier*, em Paris. No Jornal “Para Todos” do Rio de Janeiro uma página fazia a seguinte referência a Tarsila e sua exposição: “Tarsila. Pintora brasileira, moderníssima, que fez, com êxito, uma exposição em Paris, na *Galerie Percier*” (PARA TODOS, 1926, p.42). Sobre essa exposição e o impacto causado pelo quadro *A Negra*, D’Alessandro e Oramas (2018, p.49, tradução nossa), destacam que:

A atenção crítica à pintura, embora mínima em comparação com a dedicada às outras obras de Tarsila, refletia o contexto original em que ela a concebeu e em que os críticos a receberam, ou seja, associações europeias do banhista com Arcádia e o primitivo (...) Sem dúvida pensando nessa recepção, e nessa tensão entre as noções de descobrimento europeu (exotismo) e memória brasileira (nostalgia) anos depois o artista chamaria *A Negra* nessa época de “um quadro muito polêmico”.²⁰

²⁰ Citação original: *Critical attention to the painting, although minimal in comparison to that devoted to Tarsila's other works. reflected the original context in which she conceived it and in which critics received it, namely European associations of the bather with Arcadia and the primitive. (...) No doubt thinking of this reception, and this tension between notions of European discovery (exoticism) and Brazilian memory (nostalgia) years later the artist would call A Negra at this time "a very controversial picture".*

Figura 64 – Fotografia de Tarsila na *Galerie Percier*, em Paris



Fonte: *Jornal Para Todos*, 1926, p. 42.

Ainda sobre o quadro *A Negra*, ressalta-se que Tarsila optou por expor seu quadro novamente apenas em 1928 em uma exposição mais conservadora da *Association Artistique des Vrais Indépendants* (Associação Artística dos Verdadeiros Independentes), e que o quadro não recebeu atenção da crítica (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018). Em 1929, em sua primeira exposição individual no Brasil, Tarsila não incluiu a obra. Sobre o número de vezes que o quadro foi exposto, vale destacar que:

Considerada hoje como um dos maiores destaques da coleção de arte moderna brasileira do acervo do MAC-USP, a obra *A Negra* ingressou na coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo via aquisição, em 1951, sendo posteriormente transferida, a

partir de 1963, para o Museu de Arte Contemporânea. Até essa data de ingresso no MAM, segundo consta hoje no Catálogo Raisonné (2008) da artista e no amplo estudo realizado por Aracy Amaral (1975), a tela foi exposta em quatro exposições individuais de Tarsila do Amaral, sendo duas delas no Brasil, e em duas exposições coletivas. No que tange às individuais, em linha cronológica, participou da exposição inaugural, realizada em 1926, na Galeria Percier, em Paris, da exposição de 1931 em Moscou, no Museu de Arte Ocidental, da terceira exposição individual no Brasil, realizada em 1933, no Palace Hotel, e, por último, em 1950, na mostra retrospectiva “Tarsila 1918-1950”, realizada no próprio MAM-SP, poucos anos após sua inauguração. (CARDOSO, p.91, 2016)

É curiosa a relação de Tarsila com a *A Negra* e o que a motivou a não colocar essa obra em parte de suas exposições e por que a tela não foi destaca por críticos nacionais. Ainda que o quadro seja claramente significativo no percurso artístico de Tarsila não há muitas citações sobre essa obra. Segundo Cardoso (2016), uma possível explicação é o fato de que o quadro estaria muito mais voltado para o primitivismo do contexto francês daquele período do que para uma figura que representasse a cultura nacional.

A “escassez” de citações específicas sobre essa obra, tão significativa do período de 1923 na trajetória de Tarsila, pode ser entendida, por exemplo, observando as análises feitas por Paulo Herkenhoff no texto publicado no catálogo da exposição *Tarsila peintre brésilienne*, no qual problematizou a abordagem do tema do negro, dentro do ideário da recuperação de uma cultura nacional, na atuação crítica de Oswald de Andrade. De acordo com Herkenhoff, o ponto de vista de Oswald sobre a contribuição da cultura africana no cenário brasileiro passaria a mudar apenas a partir do momento em que foi percebida a importância desse tema para a vanguarda francesa, o que também se daria no caso de Tarsila, que buscou um diálogo entre arte moderna e a “arte negra”, mas a partir do ponto de vista europeu, em 1923 (Herkenhoff, 2005: 83-89). (CARDOSO, p.95, 2016)

Retomando ao catálogo, é notável como no capítulo intitulado “*A Negra, Abaporu and Tarsila’s Anthropophagy*”, escrito por Stephanie D’Alessandro, dedica-se especial atenção a criação do quadro *A Negra* e como a obra se tornaria também objeto de seu canibalismo artístico surgindo novamente no quadro *Antropofagia*. A importância da obra na trajetória de Tarsila é reiterada ao longo do capítulo:

No processo de inventar sua própria forma de arte moderna para o Brasil - de ingerir e digerir inspiração de muitas fontes em vários momentos e submetê-las repetidamente ao seu apetite artístico depois disso - Tarsila conseguiu realizar os objetivos da Semana, anunciando sua identidade criativa, e descobrindo sua própria Arcádia artística. Seu processo deu origem ao movimento da

Antropofagia. A chave para isso foi a figura fluida e mutante de A Negra. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.51, tradução nossa.)²¹

Após os comentários e as referências ao quadro *A Negra*, a autora refere-se novamente ao contexto de produção artística de Tarsila e seu círculo de amigos modernistas, até a criação do quadro *Abaporu*.

Entre 1924 e 1929, Tarsila estaria focada no processo de descoberta de um Brasil desconhecido, no resgate do passado de seu país, em busca de se reconectar “com um começo pessoal e nacional - uma infância - não filtrada por fontes externas” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.50, tradução nossa). Nessa busca vale citar a viagem pela Amazônia que serviu de inspiração para *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade e para pinturas como *Manacá* de Tarsila.

Figura 65 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018) - *Manacá*



Fonte: *The Museum of Modern Art*. Foto de Robert Gerhardt.

É nesse contexto de busca por uma arte nacional autêntica que Tarsila também pinta o quadro *Abaporu*, assim descrito por D’Alessandro e Oramas (2018, p.51, tradução nossa):

²¹ Citação original: *In the process of inventing her own form of modern art for Brazil – of ingesting and digesting inspiration from many sources at many times and repeatedly subjecting them to her artistic appetite thereafter – Tarsila had succeeded in realizing the goals of the Semana, announcing her creative identity, and discovering her own artistic Arcadia. Her process gave rise to the movement of Anthropophagy. The key to this was the fluid, shifting figure of a Negra.*

Tarsila mais tarde descreveu essa figura como um "canibal: uma figura monstruosa solitária", mas nada em seus atributos visuais - especialmente a falta de boca - sugere isso. Pelo contrário, é como inspiração para o "Manifesto antropófago" de Oswald de abril de 1928 e através de sua presença como um desenho de linha em sua forma publicada que a pintura adquiriu seu status canibal. A noção de Antropofagia de Oswald ultrapassou a visão do Pau Brasil, imaginando uma culminação violenta do Modernismo brasileiro na apropriação artística extrema, abraçando a destruição e o consumo como meios de nova produção (...). Visto neste contexto, como anúncio visual de uma nova identidade e direção artística, podemos considerar *Abaporu* uma composição de banhista brasileira e sucessora de *A Negra*.²²

A autora cita as características em comum do quadro *A Negra* e o *Abaporu*, como as "cabeças desproporcionalmente pequenas", os "corpos elásticos", mas afirma que as duas figuras estão situadas em fundos diferentes, o fundo de *A Negra* se articula com o modernismo europeu, já o fundo de *Abaporu* tem uma origem brasileira. Afirma-se ainda a partir da comparação dos dois quadros que *A Negra* "anunciou a adesão de Tarsila a uma comunidade de artistas modernos, *Abaporu* proclamou esse Modernismo especificamente para o Brasil" (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.51, tradução nossa).

No fim do capítulo escrito por Stephanie D'Alessandro, comenta-se que em 1929, na primeira exposição individual de Tarsila no Brasil, os quadros *A Negra* e o quadro *Abaporu* não foram apresentados, mas sim o quadro *Antropofagia*.

Em uma culminação literal de sua jornada, documentada em vários desenhos em preparação, Tarsila pintou as figuras de *A Negra* e *Abaporu* juntas, fisicamente transformadas e unidas. Enraizadas pela terra, as formas sem rosto, que agora podem ser lidas como femininas e masculinas, são colocadas contra uma espessa parede verde de cactos e uma bananeira. A vegetação os protege assim como as muitas árvores de Cézanne funcionavam em suas composições de banhistas, e podemos imaginar agora que estamos testemunhando a tão desejada Arcádia de Tarsila, uma arte moderna feita por seus próprios meios. (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.51, tradução nossa)²³

²² Citação original: *Tarsila later described this figure as a "cannibal: a solitary monstrous figure," but nothing in its visual attributes-especially its lack of a mouth-suggests this. Rather, it is as the inspiration for Oswald's April 1928 "Manifesto antropófago" and through its presence as a line drawing in its published form (pl. 104) that the painting acquired its cannibal status. Oswald's notion of Anthropophagy pushed beyond the vision of Pau Brasil, imagining a violent culmination of Brazilian Modernism in extreme artistic appropriation, embracing destruction and consumption as a means of new production (...) Seen in this context, as a visual announcement of a new artistic identity and direction, we might consider Abaporu a Brazilian bather Composition and the successor to A Negra.*

²³ Citação original: *In a literal culmination of her journey, documented in numerous drawings in preparation, Tarsila painted the figures from A Negra and Abaporu together, physically transformed*

Figura 66 – Expografia da exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art* (2018) - *Antropofagia*



Fonte: *The Museum of Modern Art*. Foto de Robert Gerhardt.

2.2.3 Tarsila, melancólica canibal

O terceiro capítulo do catálogo, “*Tarsila, Melancholic Cannibal*” foi escrito por Luiz Pérez-Oramas. O capítulo se inicia com citações de “*Mensagem ao antropófago desconhecido*”, de Oswald de Andrade e “*Le Cannibale mélancolique*”, publicado em 1972 por Pierre Fédida (1934-2002), um importante psicanalista francês.

O autor traça um paralelo entre a publicação do texto, as sessões de psicanálise de Lygia Clark com Pierre Fédida em Paris e os últimos anos de vida de Tarsila em São Paulo. Comenta-se o papel de Tarsila no início do modernismo brasileiro e o papel de Clark em seu encerramento, “ambas as artistas estavam intimamente ligadas à imagem, ao imaginário, talvez ao mito, e certamente à representação – a própria capacidade de ser representado – do projeto estético brasileiro da Antropofagia (...)” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.84, tradução nossa).

O autor destaca a importância de *Abaporu* como representação do Movimento Antropofágico e a obra *Baba Antropofágica* (1973) de Lygia Clark, vista pela própria

and united. Rooted by the earth, the faceless forms, which might now read as female and male, are set against a thick green wall of cacti and a banana plant. The vegetation protects them just as Cézanne’s many trees functioned in his bathers compositions, and we might now imagine that we are witnessing Tarsila’s long-sought Arcadia, a modern art made by her own means.

artista como uma espécie de conclusão do projeto antropofágico. O processo de inspiração e criação da obra é descrito pela Lygia Clark da seguinte forma:

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou Baba Antropofágica, onde as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba. (MILLIET, 1994, p. 139).

A obra de Lygia Clark remete ao Movimento Antropofágico, ainda que aparentemente não se trate de devorar formas artísticas e o próprio fazer artístico de outras influências externas, e sim devorar o outro e em certo sentido fundir-se com ele.

Figura 67 – *Baba Antropofágica* (1973)



Fonte: Site da Associação Cultural Lygia Clark

A Antropofagia de Tarsila e Oswald e a *Baba Antropofágica* de Lygia Clark se articulam no texto de Luiz Pérez-Oramas com *Le Cannibale mélancolique* de Fédida, na medida em que conforme exposto no catálogo, Fédida sugeriu que: “a antropofagia manifesta um desejo de devorar um objeto de desejo com o qual nos identificamos, numa identificação primitiva infundida pela ansiosa possibilidade de sua própria ruptura” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.85, tradução nossa).

Em outras palavras, o mito ou ideologia da Antropofagia é que ela estabelece uma neutralidade entre as tensões constitutivas culpabilizadoras da cultura brasileira (e, eu acrescentaria, latino-

americana), entre dependência e submissão de um lado e emancipação e promessa messiânica no outro. O adiamento vem porque só poderia atingir seus efeitos – ainda incompletos – muito mais tarde, quando seria possível localizar em todo um corpo social – não apenas uma elite iluminada – o campo de um verdadeiro espaço público, uma cultura popular cujas formas e locais Tarsila foi capaz de prefigurar antes de (seu) tempo. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.89, tradução nossa) ²⁴

O autor do texto articula assim o que de fato significaria a proposta antropofágica em um contexto mais amplo, que relaciona a necessidade de emancipação da arte brasileira colonizada com o processo de domínio, colonização e expropriação vivenciado pelo país e pela América Latina. Essa relação ainda que marcada pela conquista e subordinação, também é marcada pela dependência e por um complexo de inferioridade.

Entre as várias manifestações da aspiração da América do Sul à modernidade – “messianismo utópico”, “utopia arqueológica”, “residualidade involuntária” e “indiferença deformante” são termos que usei em outros lugares para descrever projetos estéticos independentes, mas visualmente relacionados em todo o continente – talvez nenhuma é mais fascinante do que a fantasmagoria canibal do Brasil, que se torna imagem na obra de Tarsila, depois se torna corpo na de Clark. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.85, tradução nossa). ²⁵

Ainda que Luiz Pérez-Oramas reconheça a importância e relevância do projeto antropofágico ele também destaca como esta ideia tem uma origem europeia e cita seus precursores “europeus brancos”. Conforme apresentado no texto do catálogo:

“(.) de Montaigne a Georges Bataille, sem esquecer Francis Picabia. “Já podemos distinguir”, escreve Nunes, “nas ideias que Oswald de Andrade roubou de Montaigne, Freud, Nietzsche e Keyserling... o esboço filosófico geral da Antropofagia que passou ileso para as obras doutrinárias do autor.” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018,

²⁴ Citação original: *In other words, the myth or ideology of Anthropophagy is that it establishes a neutrality between the blame-inducing constitutive tensions of Brazilian (and I would add, Latin American) culture, between dependence and submission on the one hand and emancipation and messianic promise on the other. The deferment comes because it could only achieve its effects-still incomplete-quite a bit later, when it would become possible to locate in an entire social body-not just an illuminated elite-the field of a true public space, a popular culture whose forms and sites Tarsila was able to prefigure ahead of (her) time.*

²⁵ Citação original: *Among the various manifestations of South America's aspiration to modernity - "utopic messianism", "archaeological utopia", "involuntary residuality" and "deforming indifference" are terms I have used elsewhere to describe independent but visually related aesthetic projects across the continent-perhaps none is more fascinating than Brazil's cannibalistic phantasmagoria, which becomes image in Tarsila's work, then later becomes body in Clark's.*

p.89, tradução nossa).²⁶

O autor ainda acrescenta que o canibalismo não é em si uma prática especial, e que essa prática foi vista como extraordinária pelos europeus. Na opinião do autor o canibal é “uma metáfora fraca para assimilação simbólica porque é muito geral”, e na prática todas as culturas “se constituíram metabolizando simbolicamente elementos de fora delas” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.89).

Sendo assim, segundo o curador o desafio que se estabelece é encontrar quais são os códigos específicos da antropofagia brasileira, e propõe que eles estejam presentes na obra e na trajetória de construção visual de Tarsila, que antecedeu o próprio projeto antropofágico. Questiona-se assim o que torna o trabalho de Tarsila moderno e o que há de Tarsila nas obras e produções posteriores a seu tempo.

E se, como a escrita de Oswald, teve que esperar décadas para que uma resposta coletiva a ela se tornasse possível, temos que nos perguntar: o que há de Tarsila em Oiticica, em Clark, em Lygia Pape? O que há dela em Eichbauer, cenógrafo da produção de Celso de O rei da vela, peça que Oswald escreveu em 1933, mas cuja estreia só se deu em 1967, quando toda a geração Tropicália descobriu a Antropofagia, quatro décadas depois da redação do seu manifesto? O que há de Tarsila em Gil, Veloso, Artur Barrio, Waltercio Caldas, Tunga e Anna Maria Maiolino? (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.89, tradução nossa).²⁷

É notável e curioso, portanto os ecos das obras e da trajetória artística de Tarsila do Amaral na música e nas artes plásticas ao longo do tempo. Vale citar como exemplos o Movimento *Tropicália*, a poesia concreta brasileira e a arte neoconcreta do final dos anos 1960, que retomam referências a Tarsila e Oswald. O curador também cita o poeta Haroldo de Campos (1929-2003), um dos principais nomes da poesia concreta brasileira, e seu ensaio de 1969 em que define a pintura de Tarsila como estrutural. Contudo, destaca que o posicionamento do poeta sobre

²⁶ Citação original: (...) *from Montaigne to Georges Bataille, without forgetting Francis Picabia. "We can already make out", "writes Nunes, "in the ideas that Oswald de Andrade stole from Montaigne, Freud, Nietzsche, and Keyserling... the general philosophical outline of Anthropophagy that passed unharmed onto the author's doctrinaire works".*

²⁷ Citação original: *And if, like Oswald's writing, it had to wait for decades before a collective response to it became possible, we have to wonder what of Tarsila is there in Oiticica, in Clark, in Lygia Pape? What of her is there in Eichbauer, set designer for Celso 's production of O rei da vela (The Candle King), the play Oswald wrote in 1933 but whose debut came only in 1967, when the entire Tropicália generation discovered Anthropophagy, four decades after the writing of its manifesto? What of Tarsila is there in Gil, Veloso, Artur Barrio, Waltercio Caldas. Tunga, and Anna Maria Maiolino?*

Tarsila ser cubista está equivocado:

Tarsila não era cubista – pelo menos a Tarsila que nos interessa aqui, a artista que trabalhou na esteira de breves estudos com Léger, André Lhote e Albert Gleizes no início dos anos 1920, não era cubista. Seu trabalho não mostra o menor sinal de cubismo. (...) mas como Paulo Herkenhoff afirma claramente, “A obra de Tarsila está longe de ser cubista... Seu chamado “pós-cubismo” reflete apenas, por contraste, um período de desenvolvimento na obra de Léger. Todo o trabalho de Tarsila era desprovido da complexa lógica cubista, que ela nunca entendeu completamente. Isso não diminui Tarsila, nem seu papel fundador no “projeto construtivo” brasileiro.” (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.91, tradução nossa).²⁸

O autor reitera assim seu argumento de que Tarsila não é cubista com os comentários do crítico de arte brasileiro Paulo Herkenhoff. Ainda acrescenta que as características de suas obras também não se relacionam diretamente com as linguagens canônicas de vanguarda, como o surrealismo e sugere que sua iconografia remeta pelo menos em parte a *Art Déco*, citando como exemplo as molduras encomendadas por ela do famoso designer *Art Déco* Pierre Legrain, para sua exposição individual na *Galerie Percier*, em 1926, assim como em 1928.

Em Paris de 1926, então, as pinturas de Tarsila apareciam não apenas como pinturas singulares e admiravelmente diferentes, mas como objetos decorativos inscritos em um estilo muito à la mode naquela cidade naqueles anos. Aracy Amaral, apesar de suas reservas diante dessa evidência, vê na obra da artista do final dos anos 1920 elementos que respondem a esse alinhamento estilístico: “Certamente essas obras contêm uma estilização explorada pelo ‘art déco’ em vitrais, tapeçarias e copo de leite, cuja absorção [os artistas brasileiros [Antônio] Gomide, [Vicente do] Rego Monteiro, [Victor] Brecheret e Ismael Nery também refletiram.” Talvez a vaga atribuição de Tarsila a um suposto “pós-cubismo”, ideia que atravessa a recepção de sua obra de Mário de Andrade a Zilio, seja apenas um eufemismo crítico, fruto de uma relutância em nomear *Art Déco* (...). (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.94, tradução nossa).²⁹

²⁸ Citação original: *Tarsila was not a Cubist-at least the Tarsila who interests us here, the artist working in the wake of brief studies with Léger, André Lhote. and Albert Gleizes in the early 1920s, was not a Cubist. Her work shows not the least sign of Cubism. (...) but as Paulo Herkenhoff clearly states, Tarsila's work is far from being Cubist... Her so-called "postcubism" merely reflects, by contrast, a period of development in Léger's work. All of Tarsila's work was devoid of the complex Cubist logic, which she never fully understood. This does not detract from Tarsila, nor from her founding role in the Brazilian "constructive project."*

²⁹ Citação original: *In Paris in 1926, then, Tarsila's paintings appeared not just as singular and admirably different paintings but as decorative objects inscribed into a style that was very à la mode in that city during those years. Aracy Amaral, despite her reservations in the face of this evidence, sees elements in the artist's work from the late 1920s that respond to that stylistic alignment: "Certainly these works contain a stylization exploited by 'art déco' in stained glass windows, tapestry and milk glass, the absorption of which the Brazilian artists [Antônio] Gomide, [Vicente do] Rego Monteiro, [Victor] Brecheret, and Ismael Nery also reflected." Perhaps the vague assignment of Tarsila to a supposed "post- Cubism," an idea that cuts across the reception of her work from Mário de Andrade to*

Retomando as concepções da própria Tarsila sobre Modernidade e seu relativo atraso tendo em vista a exposição de Anita Malfatti em 1917, a Semana de Arte Moderna de 1922 e sua troca com o Grupo dos Cinco. O desejo da artista de encontrar a modernidade e transformar sua arte é posterior aos eventos considerados precursores do nascimento da arte moderna brasileira. Foi em 1923, em Paris que Tarsila de fato começa sua jornada ao encontro de uma arte nacional.

O autor destaca o quadro *A Negra*, como uma obra diferenciada entre as obras da artista, que sinaliza de uma forma moderna uma vontade de transbordamento, uma tensão. A figura que encara o espectador representa simultaneamente uma mãe e uma escrava, uma mulher negra, e anuncia como a mensagem moderna precisava de um espaço novo para emergir, mais amplo e mais social (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018).

(...) *A Negra*, espalhando-se de sua moldura excessiva entre as vanguardas que já viam seu poder de fricção se desvanecer, era uma imagem traumática; mas foi também, como corporificação de uma tragédia histórica e de uma promessa emancipatória, o terreno sobre o qual o projeto antropofágico utópico poderia se alimentar. *A Negra* foi um presente implacável. As outras pinturas do trio — *Abaporu*, mensagem e manifesto visual, e *Antropofagia*, uma síntese potencialmente geradora de um novo tipo de humanidade – fosse uma aposta especulativa, uma aposta em um mundo possível que a história, com suas escaramuças retardadas, só confirmaria algum tempo depois (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.95, tradução nossa).³⁰

O significado do quadro *A Negra*, não pode ser resumido a apenas um ponto de transformação na trajetória de Tarsila, mas sim como um símbolo de um contexto histórico-social marcado pela colonização e pela exploração. Assim como Luis Perez Oramas, Silvia Meira corrobora com uma perspectiva de que o quadro está profundamente associado ao contexto brasileiro e ao papel que as mulheres negras, as mães africanas, ocupavam no pacto cultural brasileiro (MEIRA, 2018).

A Negra de Tarsila do Amaral, apática ao seu redor, nada expressa de revolta ou de desajuste, por sua condição servil. A conotação de

Zilio, is just a critical euphemism, the result of a reluctance to name Art Deco (...)

³⁰ Citação original: (...) *A Negra*, spreading out from its excessive frame among avant-gardes that were already seeing their power of friction fade, was a traumatic image; but it was also, as the embodiment of a historical tragedy and an emancipatory promise, the ground on which the utopian anthropophagic project could feed. *A Negra* was an implacable gift. The other paintings in the trio – *Abaporu*, a message and visual manifesto, and *Anthropophagy*, a synthesis potentially generating a new kind of humanity – were a speculative wager, a bet on a possible world that history, with its delayed skirmishes, would only confirm quite some time later.

monstruosidade da figura nativa e exótica da Negra, estilizada, de certa maneira, em um efeito quase arquitetônico de figuração, daria vazão à interpretação de Tarsila frente às histórias dos deveres maternos; ao mesmo tempo em que trazia, inconscientemente, indícios e retratos da realidade da negra nativa brasileira. Situações raciais são sutilmente evocadas, e a desconfortável posição da negra é revelada, ilustrando aspectos da exploração sexual e da mão de obra no lar doméstico brasileiro, no final do séc. XIX. (MEIRA, 2018, p.949)

Para o curador, é justamente essa necessidade de um novo campo mais amplo para a mensagem moderna que explica a recepção e assimilação tardia da obra de Tarsila em 1960. Apenas décadas depois da criação e exposição de suas obras, sua mensagem passou a ser de fato compreendida e Tarsila passou a cumprir sua função de emblema do projeto antropofágico do Brasil.

O final do texto menciona Montaigne e associa Tarsila aos canibais descritos por ele em “*Des Cannibales*”, representantes de um povo com uma mensagem parcialmente decifrável, que para Montaigne eram representantes de uma outra cultura possível. Na obra há uma mensagem pendente que deveria ser passada pelos canibais brasileiros para um rei europeu, mas que em parte se perde, o curador associa essa história a mensagem das obras de Tarsila que não encontrou espaço para ser revelada em seu tempo.

(...) “*Des Cannibales*” transmite as duas mensagens dos exóticos visitantes de Carlos IX que Montaigne lembra: sua surpresa, primeiro, que um povo se submeteu ao governo de um rei – e um rei criança não menos – em vez de escolher seu próprio soberano, e segundo, que metade do reino viva confortavelmente e a outra metade na pobreza. Este é o mundo real, perfectível, precário, resumido em duas metonímias. E seu terceiro comentário, sua mensagem final, perde-se, consignado ao enigma e à iminência permanente. Montaigne fala também de um intérprete medíocre, de uma falha de comunicação e de sentido. Talvez essa lacuna se assemelhe à cena primeva, algo que aconteceu no passado, mas só retorna a nós pelos labirintos do futuro. Esta é uma imagem adequada para Tarsila, e talvez também para a modernidade que ela buscava, uma modernidade sempre pendente, sempre por vir, sua presença sempre esperada na apropriação de alguns símbolos por outros, na digestão neutralizante das tensões que constituem nós, numa antropofagia sem fim. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.96, tradução nossa).³¹

³¹ Citação original: (...) “*Des Cannibales*” does pass on the two messages of Charles IX’s exotic visitors that Montaigne remembers: their surprise, first, that a people has submitted itself to the rule of a king-and a child king no less-instead of choosing its sovereign themselves, and second, that half the kingdom lives comfortably and the other half in poverty. This is the real, perfectable, precarious world, summarized in two metonyms. And their third comment, their final message, is lost, consigned to enigma and permanent imminence. Montaigne also speaks of a mediocre interpreter, of a failure of communication and meaning. Perhaps that lacuna resembles the primal scene, something that

A história brevemente contada ilustra a necessidade de pensar em questões que foram omitidas ou pouco debatidas ao longo do tempo que remetem ao que seria de fato uma arte moderna brasileira e sua importância em termos culturais e sociais. Nas palavras da própria Tarsila: “Pintar paisagens e caboclos do Brasil, não é ser artista brasileiro, como não é artista moderno aquele que realisticamente pinta máquinas e deforma figuras” (CORREIO DA MANHÃ, 1923).

Tarsila e seu trabalho oferecem lições ainda mais pungentes que são de importância urgente agora: principalmente, como é, exatamente, que não os conhecemos na América do Norte e só estamos apresentando sua arte monograficamente quase um século depois de ter sido feita? Que estruturas, invisíveis ou não, inscreveram a arte de Tarsila como local, feminina ou decorativa, e que restrições operamos que nos obrigam a fazer os julgamentos que temos - e continuaremos a ter - sobre o trabalho dela hoje? Essas questões implicam o entrelaçamento da história da arte e um mundo cada vez mais fraturado e multicultural. A indiferença histórica das instituições tradicionais pela arte produzida em comunidades que estão fora da cartografia dos países hegemônicos é uma questão política e moral que as instituições culturais devem abordar com urgência. (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.23, tradução nossa).³²

Vale lembrar o primeiro capítulo do texto do catálogo, que nos traz questões que ainda precisam de respostas, como o porque do reconhecimento tardio de Tarsila no cenário internacional e quais estruturas motivaram uma visão generalista e em certa medida estereotipada de suas obras.

O legado de Tarsila é um testemunho de que a arte moderna - e também a história da arte - não são espaços euclidianos perfeitos em que tudo pode ser medido e equacionado. Ao contrário, a obra de Tarsila - e o significado de seu legado para todo um continente - revelam que a arte moderna é feita de singularidades e sempre resistente às categorias hegemônicas e achatadas que caracterizam as versões estereotipadas do Modernismo. Tarsila do Amaral:

happened in the past but only makes its way back to us through the labyrinths of the future. This is an apt image for Tarsila, and perhaps also for the modernity that she sought, a modernity always pending, always to come, its presence always hoped for in the appropriation of some symbols by others, in the neutralizing digestion of the tensions that constitute us, in endless anthropophagy.

³² Citação original: *Tarsila and her work offer even more poignant lessons that are of urgent importance now: mainly, how is it, exactly, that we have not known about them in North America and are only introducing her art monographically nearly a century after it was made? What structures, invisible or not, have inscribed Tarsila's art as a local one, a feminine one, or a decorative one, and what strictures do we operate under that compel us to make the judgements we have - and will continue to have - about her work today? These questions imply the intertwinement of art history and an increasingly fractured, multicultural world. The historical indifference of mainstream institutions to the art produced in communities that fall outside the cartography of hegemonic countries is both a political and moral question that cultural institutions must urgently address.*

Inventar a Arte Moderna no Brasil é um convite para ver o Modernismo novamente, e mais uma vez, de um ponto de vista menos confortável, mas intelectualmente mais potente - um que condiz com a textura real de nosso mundo tão complexo. (D'ALESSANDRO; ORAMAS, 2018, p.24, tradução nossa).³³

É fundamental refletir por fim, o que as associações do modernismo brasileiro com o canibalismo e o primitivismo, e as representações do indígena e do negro dizem sobre nós e sobre nosso processo de voltar nossa olhar para aquilo que nos define como nação e povo brasileiro.

³³ Citação original: *Tarsila's legacy is a testimony that modern art - and art history for that matter - are not perfect Euclidean spaces in which everything can be measured and equated. On the contrary, Tarsila's work - and the significance of her legacy for an entire continent - reveal that modern art is made of singularities and is always resistant to the hegemonic, flattened categories that characterize stereotyped versions of Modernism. Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil is an invitation to see Modernism again, and still again, from a less comfortable yet more intellectually potent point of view - one that matches the real texture of our very complex world.*

3. FRIDA KAHLO E A EXPOSIÇÃO NO VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

3.1 Frida Kahlo

3.1.1 Sua vida e obra

Conforme apresentado na biografia de Frida Kahlo escrita por Herrera (2020), Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu no dia 6 de julho de 1907, mas contava que tinha nascido em 1910, em virtude de esse ter sido o ano da eclosão da Revolução Mexicana. Frida nasceu em Coyoacán, no México. Foi a terceira filha de Matilde Calderón y González, mexicana, e Guillermo Kahlo (originalmente Wilhelm), filho de judeus húngaros, nascido na Alemanha, fotógrafo. Frida Kahlo e sua família moraram na casa construída por seu pai em 1904, depois dele ter recebido o pagamento do governo mexicano por registrar a herança arquitetônica do país. Essa mesma casa se tornaria o Museo Frida Kahlo, inaugurado em 1958.

Em 1936, Kahlo retratou sua árvore genealógica, seu lugar de nascimento e a casa azul em que morava, no quadro *Meus avós, meus pais e eu*. Outro quadro que remete à primeira infância de Kahlo é *Minha ama de leite e eu*, de 1937. Kahlo foi amamentada por uma ama de leite indígena, porque sua mãe ficou doente após seu nascimento. A artista retratou isso em um de seus quadros, "(...) Frida pintou uma tela em que a ama de leite aparece como a personificação de sua herança mexicana - a artista, com as feições de adulta e corpo de recém-nascida, aparece no colo da nutriz, mamando em seu seio." (HERRERA, 2020, p.24). O quadro também é uma declaração de sua crença na continuidade da cultura mexicana, na herança cultural do país renascendo a cada nova geração (HERRERA, 2020).

Figura 68 – *Meus avós, meus pais e eu* (1936)Figura 69 – *Minha ama de leite e eu* (1937)

Fonte: fridakahlo.org

Aos seis anos de idade, Kahlo teve poliomielite e passou meses confinada. A doença e o isolamento impactaram a artista tanto fisicamente, como mentalmente. Nesse sentido vale citar um dos quadros da pintora que remetem a sua infância e a sua solidão. Na tela *Quatro habitantes do México*, de 1938, a artista retrata a si mesma criança, sozinha, com quatro personagens tipicamente mexicanos: o ídolo pré-colombiano de *Nayarit*, um boneco de Judas, um esqueleto de barro e um ginete de palha.

Nos anos que se seguiram, Kahlo se aproximou cada vez mais próxima de seu pai, já que os dois partilhavam a experiência da doença (por conta de uma queda ele sofria ataques epiléticos) e da solidão. Seu pai estimulava sua criatividade e curiosidade intelectual e sua carreira foi influenciada por ele, que também era um artista. Kahlo retratou seu pai em um quadro, 11 anos depois de sua morte.

Figura 70 – Retrato do meu pai (1951)

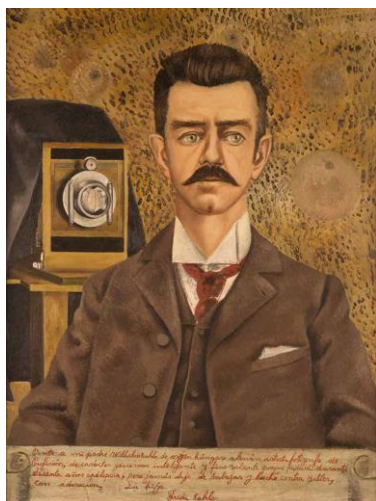


Figura 71 – Frida pintando o retrato de seu pai



Fonte: fridakahlo.org

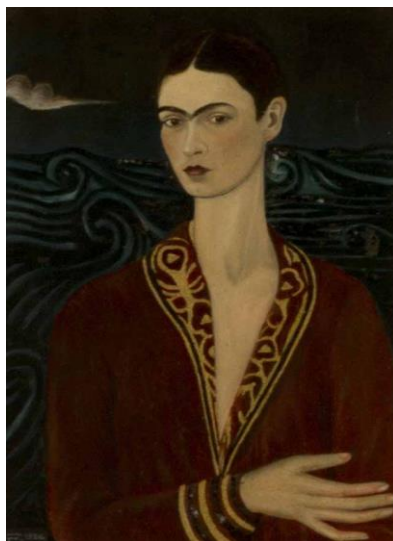
Foi a partir da iniciativa e da ajuda de seu pai que Kahlo ingressou em 1922 na Escola Nacional Preparatória, a melhor instituição do México naquele período. Se durante a ditadura de Porfirio Díaz a Europa era vista como um modelo a ser seguido e implantado, na década de 20 vivenciava-se um contexto de invenção do México. Nesse período, as novas conquistas políticas e sociais estavam se consolidando e os mexicanos estavam voltando seu olhar para seu próprio país. Nesse contexto, também foram feitos avanços fundamentais na área da arte, cultura e educação, e a Preparatória era um dos centros de efervescência cultural e política. Kahlo escolheu estudar para ingressar em uma faculdade de medicina.

Na Preparatória tinha amigos em vários grupos, mas participava de fato de um grupo denominado *Cachuchas*. O grupo tinha como característica principal a irreverência, eram norteados pelo nacionalismo e por uma forma de socialismo, se organizavam por reformas na escola e gostavam de fazer travessuras (HERRERA, 2020). Destaca-se entre eles Alejandro Gómez Arias, líder do grupo, com quem Frida Kahlo namorou durante a escola.

Nesse período, Kahlo trabalhava para contribuir com a renda da família, ajudando seu pai ou em outras atividades. Fez um estágio remunerado com um amigo de seu pai, Fernando Fernández, e durante esse período aprendeu a técnica de gravura e a desenhar fazendo cópias e aprendeu a desenhar. O trabalho lhe proporcionava liberdade, e com 18 anos Kahlo já era uma jovem moderna e original, que desafiava a moralidade convencional (HERRERA, 2020).

Já em 1925, Frida Kahlo sofre um grave acidente. O ônibus em que ela estava colidiu com um bonde e Kahlo se feriu gravemente. Ela foi atravessada por uma barra de ferro na região da pélvis, teve muitas fraturas e quebrou muitos ossos. O acidente interrompeu e alterou o rumo da vida de Frida em múltiplos sentidos. Ela ficou imobilizada no hospital e depois se recuperou em casa, acabou perdendo os exames finais da Preparatória e não se matriculou para o ano seguinte. Suas despesas médicas eram muito altas e sua família não tinha como pagar, assim que possível voltou a trabalhar para ajudá-los. Enquanto isso trocava cartas com seu namorado, tiveram muitas brigas, e depois de uma delas Kahlo lhe enviou um autorretrato. Esta seria a primeira pintura séria de Frida Kahlo, conforme Herrera (2020, p.82), “como muitos outros de seus autorretratos, era um símbolo por meio do qual Frida esperava ligar ou vincular seu amado a ela.”

Figura 72 – *Autorretrato em um Vestido de Veludo* (1926)



Fonte: fridakahlo.org

No momento de sua internação alguns procedimentos não foram realizados por impossibilidade de pagamento ou negligência médica. Nos anos seguintes ao acidente, Frida Kahlo sentia muitas dores e fadiga, foi submetida a muitas cirurgias, teve que aprender a ficar imóvel. Mesmo sofrendo com dores constantes, Kahlo demonstrava sua vontade de aproveitar a vida. Nesse contexto, começou a se ocupar pintando.

Kahlo não demonstrava ambições artísticas, ainda que fosse interessada em arte de forma geral. Começou a pintar porque passava longos períodos na cama,

usando um colete de gesso. Utilizava as tintas de seu pai, e um cavalete especial encomendado por sua mãe, porque não conseguia ficar sentada. Os primeiros temas de Kahlo eram retratos de amigos, familiares e de si mesma.

Todas elas são caracterizadas por tons sombrios e melancólicos, por um desenho rígido e bastante amadorístico, e por um manejo do espaço tão desajeitado que não corresponde a nenhuma lógica perceptiva. (...) Mas há toques sofisticados que provam que Frida, como rezava a lenda, passava horas e horas debruçada sobre livros de história da arte. A principal influência é claramente da pintura renascentista italiana, em especial a de Botticelli. Em carta a Alejandro, ela menciona sua admiração pelo retrato Eleonora di Toledo, do maneirista italiano Bronzino, e no gesto aristocrático e delicado do Autorretrato de Frida pode-se ver algo da graça pungente das mãos da duquesa. Há também traços da elegância linear dos pré-rafaelitas ingleses, e das sensuais figuras alongadas de Modigliani. Motivos altamente estilizados, como árvores delgadas e nuvens em formato de conchas sugerem fontes como iluminuras medievais e ilustrações *art nouveau*; os padrões em espiral que transformam o mar no primeiro Autorretrato lembram xilogravuras e biombos japoneses. Contudo, de todas as primeiras pinturas apenas o primeiro Autorretrato dá pistas da natureza intensamente pessoal da obra futura de Frida, talvez porque, como muitos dos autorretratos posteriores, seja um símbolo de amor, um tipo de talismã mágico, crucial para o bem-estar da artista. (HERRERA, 2020, p. 86)

Depois de uma viagem de Alejandro para Europa, e o gradual afastamento, o relacionamento entre os dois termina. Ele se concentra nas atividades da Universidade e ela se envolve cada vez mais com a arte. Kahlo conseguiu expressar seu sofrimento e seu amadurecimento precoce em seus quadros, ao mesmo tempo em que publicamente se apresentava de forma alegre e espirituosa (HERRERA, 2020). Em seus autorretratos evidencia-se sua dor, mas também sua força para suportar as adversidades.

"Eu pinto a mim mesma porque estou quase sempre sozinha", Frida disse, "porque sou o assunto que conheço melhor." O confinamento da invalidez fez com que Frida se visse como um mundo particular, de maneira muito semelhante ao modo como crianças acamadas enxergam montanhas e vales no formato de seus próprios braços e pernas. Mesmo quando pintava flores ou frutas, era com a visão filtrada pelas lentes de si mesma. "Eu me pareço com tanta gente e tantas coisas", Frida disse, e em suas telas muitas coisas se parecem com ela. "Desde aquela época [do acidente]", ela explicou, a minha obsessão era começar de novo, pintando coisas simplesmente como eu as via com meus próprios olhos e nada mais... Assim, quando o acidente mudou meu caminho, muitas coisas me impediram de realizar os desejos que todo mundo considera normais, e pra mim nada pareceu mais normal do que pintar o que não havia sido realizado". (HERRERA, 2020, p.98)

Meses depois do término com Alejandro, Kahlo já estava melhor e voltou a encontrar seus amigos da Preparatória e a se envolver com as manifestações e protestos dos alunos tendo em vista questões políticas. Entre os círculos de amigos conheceu e se tornou amiga de Tina Modotti, a fotógrafa ítalo-americana que estava envolvida com pautas comunistas e também fazia parte dos círculos artísticos. Meses depois, a partir de Modotti, Kahlo se filiou ao Partido Comunista e iniciou sua relação com o muralista Diego Rivera.

Diego já era um pintor famoso e experiente, tinha frequentado uma escola de arte, ganhado prêmios e bolsas, ido para Europa, conhecido personalidades como Picasso, Gertrude Stein, e Guillaume Apollinaire. Em 1923, junto com outros muralistas, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal e Xavier Guerrero, Diego Rivera funda o Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores, que declara em um manifesto sua simpatia pelas massas oprimidas e enfatiza como a arte deve ser pública e para o povo.

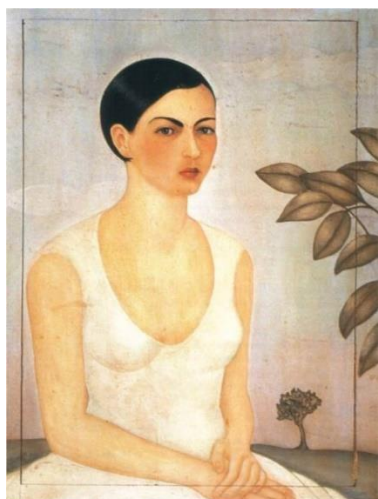
Nesse período a arte pré-colombiana passa a ser vista como essencialmente mexicana, os artefatos populares, o artesanato, a comida mexicana e os trajes regionais passam a ser mais valorizados. Compositores mexicanos modernos trouxeram para sua música ritmos e harmonias nativos, e espetáculos e danças regionais foram mais valorizados. Os artistas passam a colocar em suas obras elementos mexicanos, como temáticas indígenas e a intensidade sentimental tipicamente mexicana; já a pintura de cavalete e a arte de origem burguesa, elitista ou europeizada é repudiada.

Quando Frida conhece Diego em 1928, ele já estava se separando de sua esposa Lupe. Depois do primeiro encontro, o relacionamento dos dois avançou rapidamente, o casal partilhava um modo semelhante de ver a vida e se dedicavam a atividades dentro de organizações comunistas. No que se refere a produção artística, por algum tempo Kahlo pintava coisas que Rivera gostava, com intuito de agradá-lo, ele preferiu se abster. Mesmo assim ela o observava e aprendia com ele.

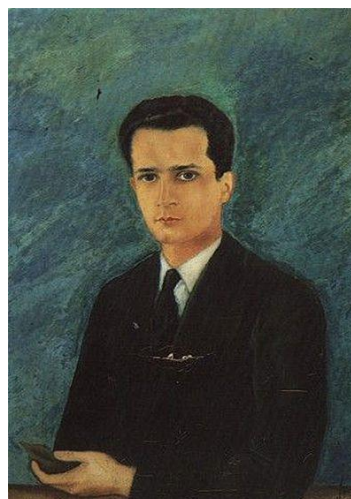
A influência de Rivera pode ser vista tanto no estilo como na substância das pinturas de Frida de 1928 e 1929. *Retrato de Cristina Kahlo*, pintado no início de 1928, segue o formato de seus primeiros retratos: contornos duros, levemente canhestros, delineiam formas, e uma pequena árvore estilizada no plano de fundo contrasta com o galho maior no primeiro plano para definir o espaço de maneira naif e rudimentar. Mais tarde, no mesmo ano, quando pintou o *Retrato de Agustín M. Olmedo*, Frida colocou o seu velho amigo de escola em uma vasta extensão de azul que, como muitos dos planos de fundos

retratos de Rivera, não é interrompida por nenhum tipo de motivo. Ela também tomou de empréstimo de Diego sua maneira de pintar a figura com áreas largas e simplificadas com cores em tons claros, estilo a que ele chegara sobrepondo seu conhecimento do modernismo europeu a uma absorção completa dos valores da arte mexicana popular e pré-colombiana. Embora as pinturas de Frida desse período sejam relativamente grandes se comparadas a maior parte de sua obra posterior, são escassas em detalhes de contorno, textura ou modelagem. É como se ela tivesse arrancado uma das figuras de um dos murais de Diego e colocado no centro de suas telas. (HERRERA, 2020, p.123)

Figura 73 – *Retrato de Cristina Kahlo* (1928) Figura 74 – *Retrato de Agustín M. Olmedo* (1928)



Fonte: fridakahlo.org



Fonte: kahlo.org

Conforme Frida Kahlo foi desenvolvendo sua arte, a influência do estilo de Diego Rivera foi desaparecendo. Enquanto Rivera fazia uso de uma visão panorâmica, abarcava a amplitude, a sociedade como um todo, Kahlo dedicava sua atenção ao particular concentrando-se em detalhes de rostos, roupas, tentando capturar a vida de um indivíduo (HERRERA, 2020). Os temas de Kahlo eram amigos, animais, naturezas mortas e principalmente ela mesma, suas próprias alegrias e tristezas, sua própria vida e suas experiências. Além disso, o desenho de Frida Kahlo é mais primitivo que o de Diego Rivera, conforme Herrera (2020, p.124), “se em suas primeiras pinturas a adoção do modo *naïf* folclórico servia para camuflar a inabilidade derivada da sua inexperiência, mais tarde esse primitivismo, como a paleta mexicana, tornou-se sua opção estilística.”.

Do relacionamento com Diego Rivera surgiu muito mais do que admiração e influência no que se refere a arte. Frida e Diego se casaram em 21 de agosto de 1929. Destaca-se ao longo do casamento, as constantes divergências de Rivera

com o partido comunista, seu ativismo político, sua intensa dedicação ao trabalho e seus vários casos amorosos. Kahlo por outro lado, nos primeiros anos de casamento pintava pouco, se dedicava a cuidar do marido e apoiá-lo, enquanto lidava com a tristeza de não poder ter filhos. Em 1931, Kahlo pinta o quadro *Frida e Diego Rivera*, na tela Rivera é pintado como um grande artista e Kahlo como sua esposa, acompanhando-o, feminina.

Figura 75 – *Frida e Diego Rivera* (1931)



Fonte: fridakahlo.org

Figura 76 – Frida e Diego no dia de seu casamento



Fonte: Site do *Museo Frida Kahlo*

Rivera estimulava Kahlo a ter seus amigos, sua vida, suas ideias e a pintar. A iniciativa de Rivera de construir uma casa com duas construções separadas conectadas por uma ponte, faz parte desse estímulo a autonomia de Kahlo. Assim como é uma atitude que visa a preservação do espaço e da liberdade de Rivera. Se ele era negligente e extremamente focado em seu trabalho, Kahlo por outro lado passava grande parte de seu tempo cuidando e tentando agradar Rivera. Nesse sentido, vale destacar que em primeira instância, Kahlo optou por utilizar trajés *tehuanos* com o intuito de agradar o marido, que se orgulhava por Kahlo ter descendência indígena e a exaltava como autêntica e primitiva. Contudo, agradá-lo foi na prática apenas um dos estímulos, Kahlo usava as peças de vestuário e acessórios de forma a projetar a imagem de si mesma que queria apresentar para o mundo. Usar as roupas indígenas também era uma forma de demonstrar lealdade ao seu povo e como estava ligada a ele. Kahlo conseguiu criar um estilo extremamente único e pessoal, que dramatizava sua própria personalidade.

Sempre uma forma de comunicação social, com o passar dos anos as roupas de Frida se converteram em antídoto contra o isolamento; mesmo no fim da vida, quando estava muito doente e recebia pouquíssimas visitas, ela se vestia com o apuro de quem se preparava para ir a uma festa. Assim como os autorretratos confirmavam sua existência, as roupas faziam com que a mulher frágil, quase sempre presa à cama, se sentisse mais magnética, mais visível e mais enfaticamente presente como objeto físico no espaço. Paradoxalmente, eram uma máscara e uma moldura. Uma vez que definiam a identidade de quem as usava em termos de aparência, as roupas distraíam Frida e o observador da dor interior. Frida dizia que as usava por "coqueteria"; ela queria esconder as cicatrizes, ocultar a perna manca. A esmerada embalagem era uma tentativa de compensar as deficiências do corpo, seu senso de fragmentação, dissolução e mortalidade. À medida que sua saúde foi declinando, fitas, laços, flores e joias foram ficando cada vez mais elaborados e coloridos. (HERRERA, 2020, p.144)

Frida Kahlo e seu estilo único chegaram aos Estados Unidos em 1930, depois que questões políticas no México tornaram o ambiente hostil e perigoso para Diego. Frida e Diego partem para São Francisco, tendo em vista que Diego já era um pintor reconhecido no país e tinha recebido propostas de trabalho. Se fazer obras de arte nos Estados Unidos para grandes capitalistas era para Diego uma oportunidade de mostrar sua arte revolucionária, na qual glorificava o proletariado, para os seus companheiros do Partido Comunista mexicano ele caiu em descrédito. Se sua situação era delicada no México, nos Estados Unidos ele era o centro das atenções, já Frida, tinha apenas 23 anos e ainda não tinha desenvolvido sua personalidade única e irreverente por completo (HERRERA, 2020).

Nos Estados Unidos, Frida Kahlo fez amizade com Leo Eloesser, famoso cirurgião torácico em quem Frida depositava muita confiança, e conheceu personalidades da época como o fotógrafo Edward Weston (HERRERA, 2020). Nos seis primeiros meses que Frida passou em São Francisco pintou quadros como: *Frida e Diego Rivera* (1931), *Retrato do dr. Leo Eloesser* (1931), e *Retrato de Eva Frederick* (1931). Já durante o tempo que passou descansando no campo, em Atherton, provavelmente pintou *Retrato de Luther Burbank* (1931). Frida retrata o famoso horticultor californiano Luther Burbank que havia morrido em 1926. Conforme afirmado por Herrera (2020, p.156), "Luther Burbank é também a primeira indicação de que Frida Kahlo se tornaria uma pintora da fantasia e não uma pintora de retratos diretos e relativamente realistas."

Figura 77 – Retrato de Luther Burbank (1931)



Fonte: fridakahlo.org

O casal retornou para o México em 1931, e viveram na casa azul de Coyoacán, enquanto a casa deles em San Angel era construída. Voltaram novamente para o Estados Unidos, no fim do mesmo ano, porque Diego havia sido convidado para uma mostra retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York. Vale ressaltar que se vivia um período de forte intercâmbio cultural entre México e Estados Unidos (HERRERA, 2020).

No retorno para os Estados Unidos, o casal participava de festas e recepções, com a presença dos nova-iorquinos mais poderosos da época, como os Rockefeller. Kahlo atuava mais como a esposa e acompanhante de Rivera, e fazia críticas duras ao que chamou de “Gringolândia” e seus habitantes ricos, que faziam festas enquanto muitos viviam na miséria (HERRERA, 2020).

Já em abril de 1932, Frida e Diego foram para Detroit, lá ela sofria preconceito por seus trajes e costumes, e em retaliação agia de forma ultrajante para provocar a alta burguesia. Além disso, Frida estava grávida e tinha esperanças de que conseguiria ter seu filho, mas infelizmente não foi possível. O aborto em Detroit foi mais um dos momentos traumáticos vividos por Frida, e ela registrou seu sofrimento

profundo no quadro *Hospital Henry Ford* (1932), fazendo referência ao hospital para onde foi levada e ficou internada por 13 dias.

Figura 78 – *Hospital Henry Ford* (1932)



Fonte: fridakahlo.org

Hospital Henry Ford, datado apenas de julho de 1932, é o primeiro de uma série de autorretratos sangrentos e horripilantes que dariam a Frida a condição de uma das pintoras mais originais de seu tempo; em termos de qualidade e poder expressivo, a tela supera de longe qualquer coisa que ela tenha feito antes. Rivera notou a mudança: falando da obra da esposa após o aborto, ele afirmou: "Frida começou a trabalhar numa série de obras-primas sem precedentes na história da arte - pinturas que exaltam as qualidades femininas da resistência, realidade, crueldade e sofrimento. Nunca antes uma mulher tinha colocado numa tela tanta poesia agônica como Frida fez naquele período em Detroit". (HERRERA, 2020, p.180)

No quadro há uma série de elementos que simbolizam suas emoções e sensações no momento do aborto, e Frida Kahlo pintou a si mesma sozinha em uma cama, situada em uma planície árida, evidenciando sua solidão e a forma como se sentia desconectada e desprotegida. Sobre esse quadro, é válido destacar também que além de ser a primeira pintura de Kahlo feita em folha de metal, conforme afirmado por Herrera (2020, p.189), é "seu primeiro trabalho que segue claramente o modelo das pinturas votivas mexicanas, em estilo, tema e escala (...) ela registra o aborto da mesma maneira que um *retablo* registra um desastre a que a vítima devota sobreviveu."

Na maior parte dos *retablos*, a imagem santa – Virgem, Jesus Cristo ou algum santo que salva os doentes, feridos, moribundos ou uma pessoa em algum tipo de perigo aparece no céu, rodeada por uma

auréola de nuvenzinhas. Uma inscrição dedicatória narra a história, incluindo nome do devoto, data e local, descreve a intervenção miraculosa e oferece o agradecimento de quem recebeu a graça alcançada. Mas embora os "retablos" de Frida não contenham nenhum desses elementos (uma vez Rivera escreveu: "Os *retablos* de Frida não se parecem com *retablos*, nem com nada nem com ninguém... [pois] ela pinta ao mesmo tempo o exterior e o interior de si mesma e do mundo") e embora ela substitua por objetos simbólicos flutuantes as habituais imagens santas, a combinação de fato e fantasia nesta e em muitas outras pinturas de Kahlo são muito semelhantes aos *retablos*. Como nos *retablos*, o desenho é meticulosamente naif, as escolhas de cores são estranhas, a perspectiva é desajeitada, o espaço é reduzido a um cenário rudimentar, e a ação é condensada aos momentos mais importantes. (...) Tanto os *retablos* como as pinturas de Frida registram, em detalhes e sem melindres, fatos de angústia física. (HERRERA, 2020, p.189)

Frida Kahlo tentaria ter filhos outras vezes, e sofreria outros abortos. Seu desejo de ser mãe era expresso de diferentes formas, como a partir de sua coleção de livros sobre parto, sua grande coleção de bonecas e casas de boneca, sua proximidade com seus sobrinhos e seus variados animais de estimação (HERRERA, 2020). Seu fascínio pela maternidade e seu desespero por não ter filhos pode ser visto em alguns de seus quadros, como em *Eu e minha boneca*, de 1937.

Aos poucos, depois do aborto no Hospital Henry Ford, o sofrimento e luto da artista vai diminuindo e ela dedica seu interesse a outras temáticas que aparecem nos outros quadros que fez ainda em 1932, como *Vitrine em Detroit* e *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos*. No autorretrato, a pintora aparece entre o México e os Estados Unidos, no lado mexicano apresentou o sol e a lua, no lado estadunidense fumaça industrial, fábricas e prédios.

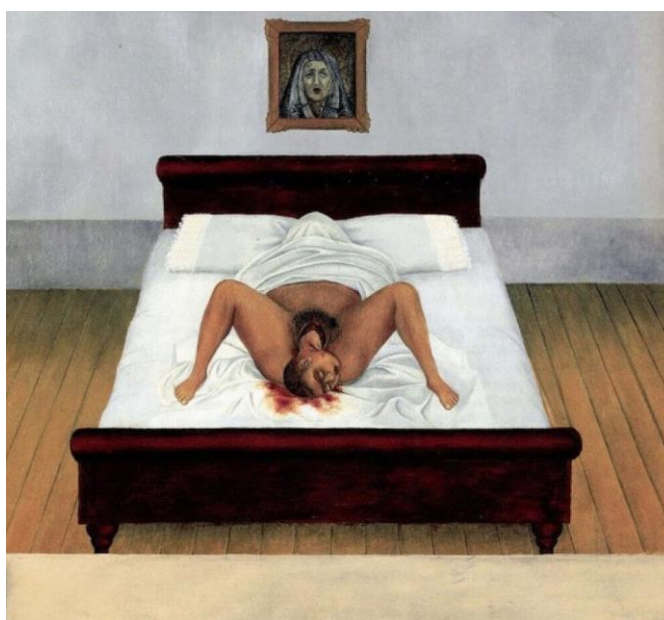
Figura 79 – *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos* (1932)



Fonte: fridakahlo.org

Com saudades do México e em virtude de sua mãe estar muito doente (acabou falecendo nesse período), Frida Kahlo, acompanhada por Lucienne Bloch, volta para sua terra natal por cinco semanas (HERRERA, 2020). Quando retorna de viagem, finaliza o quadro *Meu nascimento* (1932), a primeira tela de uma série sugerida por Rivera que registraria os anos da vida de Kahlo. O quadro é como um *retablo*, e é basicamente como Kahlo imagina seu nascimento.

Figura 80 – *Meu nascimento* (1932)



Fonte: fridakahlo.org

Embora *Meu nascimento* retrate o nascimento da própria Frida, também faz referência à morte recente de seu filho não nascido. É, portanto, o retrato de Frida dando à luz a si mesma. "Eu quis fazer uma série de pinturas de cada ano da minha vida", Frida afirmou acerca da tela. "A minha cabeça está coberta porque, coincidentemente à elaboração da pintura, minha mãe morreu." "Minha cabeça", ela disse, indicando que é sua própria cabeça que está coberta. Anos depois ela escreveu em seu diário, junto a diversos desenhos pequenos de si própria: "Aquela que deu à luz a si mesma, que escreveu o mais lindo poema da sua vida". (HERRERA, 2020, p.198)

Nesse período, Diego, como de costume, dedicava a maior parte de sua atenção ao trabalho, e Frida lidava com os acontecimentos recentes sozinha. Ao mesmo tempo, Kahlo pintava e desenvolvia sua personalidade autêntica e irreverente. A pintora ainda não era de fato reconhecida como artista e sim como esposa de Rivera, e ainda que ela mesma se referisse as suas obras como se não fossem nada demais, ela se dedicava cada vez com mais afinco a elas (HERRERA, 2020).

Quando foram embora de Detroit e retornaram a Nova York, nos oito meses que lá ficou, Kahlo pouco produziu, não pintava com regularidade e se dedicava a outras atividades. Foi nesse período em que estavam em Nova York que ocorreu a polêmica em torno do mural de Rivera no edifício da RCA no Rockefeller Center. Lênin era um dos personagens do mural de Rivera e Rockefeller pediu que o pintor alterasse a obra para retirá-lo, mas ele recusou. O trabalho foi interrompido, o artista foi demitido em meio a protestos, e o mural foi destruído meses depois do retorno de Rivera e Kahlo para o México.

Rivera gostava dos Estados Unidos, dos norte-americanos e de como era o centro das atenções lá, Kahlo por outro lado sentia saudades do México, e não se sentia parte da "Gringolândia" (HERRERA, 2020). Esse desejo de ir embora, uma provocação quanto aos negócios e as competições esportivas estadunidenses, e sua crítica a Manhattan e ao capitalismo aparecem no quadro *Meu vestido pendurado ali* (1933). O vestido está lá, mas ela não.

Figura 81 – *Meu vestido pendurado ali* (1933)



Fonte: fridakahlo.org

Assim, Frida ri dos Estados Unidos. Mas ela também tem algo muito sério a dizer sobre o desperdício humano e o desperdício de seres humanos que é a sociedade capitalista: de uma lata de lixo lotada transbordam uma bolsa de água quente, Margaridas, um coelho de pelúcia, uma garrafa de bebida alcoólica - e um pano com babados manchado de sangue, um osso, uma massa de entranhas, um objeto que parece ser um coração humano, e o mais horrível de tudo, uma mão humana ensanguentada. (...) Encimando a tela, a Estátua da Liberdade ergue sua tocha, um lembrete satírico daquilo que os Estados Unidos supostamente representavam em dias melhores. A única coisa que não faz parte do cenário aqui é o vestido de Frida, e talvez a colagem do navio a vapor soltando fumaça no porto seja um desejo excessivamente otimista: Frida gostaria de estar a bordo. (HERRERA, 2020, p.217)

Depois que Rivera terminou seu trabalho e gastou todo o dinheiro de Rockefeller pintando afrescos revolucionários nos Estados Unidos, o casal voltou para o México em dezembro de 1933 (HERRERA, 2020). Foram morar em sua nova casa. Em 1934, Kahlo não pintou nenhum quadro, já em 1935 pintou um autorretrato e *Umas facadinhas de nada*. O quadro foi baseado em uma notícia de jornal, segundo a qual, um homem bêbado apunhalou a namorada vinte vezes e, quando questionado pela polícia sobre o crime, ele afirmou que tinha dado na namorada apenas “umas facadinhas de nada”.

Figura 82 – *Umas facadinhas de nada* (1935)

Fonte: fridakahlo.org

Segundo o que Kahlo disse a uma amiga, ela teria pintado o episódio por sentir uma certa simpatia pela mulher assassinada, por ela mesmo já ter chegado perto de ser assassinada pela vida, mas o quadro pode representar mais que isso (HERRERA, 2020). Diego teve um caso amoroso com Cristina, irmã caçula de Frida. Com o sofrimento causado pela traição Frida cortou os longos cabelos e parou de usar os trajes *tehuanos*, porque Diego gostava deles. O quadro pode retratar também o seu sofrimento, projetado no assassinato da mulher.

Nesse mesmo período, Diego estava infeliz por ter voltado para o México e culpava Frida, os dois não estavam bem de saúde e estavam em uma condição financeira ruim porque Diego não estava trabalhando (HERRERA, 2020). Em 1934, Frida ficou internada algumas vezes e sofreu um novo aborto. Depois foi para Nova York com Anita Brenner e Mary Schapiro. Lá ela chega à conclusão de que os casos de Diego não eram nada demais, e que o amor deles era maior. Ainda que tenha deixado de lado, não esqueceu o episódio, como se evidencia a partir de quadros como *Lembrança* (1937), e *Recordação de uma ferida aberta* (1938). Quadros em que os ferimentos e dores físicas remetem a danos também psicológicos.

O sofrimento e a mágoa de Frida foram aos poucos se resignificando e a tornando uma mulher mais forte e independente, sexualmente livre e com autonomia. O caso de Diego com sua irmã transformou Frida em uma mulher mais complexa. Como esposa, Frida administrava o dinheiro que Diego ganhava e

cuidava das coisas da casa. Já no que se refere as suas pinturas, não pintava de forma constante. Em 1936 pintou apenas dois quadros: *Meus avós, meus pais e eu* e um autorretrato.

A casa de Frida e Diego em San Angel recebia escritores, pintores, músicos, fotógrafos, refugiados, ativistas políticos e pessoas com dinheiro para gastar em obras de arte. Amigos como o presidente Lázaro Cárdenas, o fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, e a estrela de cinema Dolores Del Río. Frida também gostava de passear a noite com amigos, ver o circo, ir ao cinema e ver lutas de boxe. Consumia muito álcool, usava expressões populares e palavrões, e era reconhecida por sua simpatia. Frida também tinha encontros amorosos e não escondia sua bissexualidade no mundo boêmio e liberal. O lesbianismo aparece na sua arte sugerido pelos autorretratos duplos, e emergindo também como uma sensualidade desprovida de polaridades sexuais convencionais (HERRERA, 2020).

Assim, quando em 1939 Kahlo pintou um par de mulheres amantes em *Dois nus em uma floresta* – a mesma mulher de pele escura montada em uma esponja em *O que a água me deu* –, elas podiam facilmente ser uma representação de si mesma e da mulher que ela amava. Ela situou as duas fora dos domínios do tempo, do espaço e das convenções, e confinadas de um lado por uma viçosa selva de onde são observadas por um macaco-aranha (símbolo da luxúria), cuja cauda está enrolada nos galhos retorcidos e espiralados, e do outro por um precipício cujas raízes projetam-se da terra como se de uma cova recém-cavada. Nesse terreno inóspito, as mulheres se agarram uma à outra. A mulher sentada é uma figura guardiã, que usa um xale vermelho como se fosse uma madona indígena. De acordo com Dolores del Río, a quem a pintura foi dada como presente, “a indígena nua está confortando a mulher branca. A de pele escura é mais forte”. Mas é da ponta do xale vermelho da mulher de pele escura que pingam gotas de sangue (símbolo do sofrimento da mulher ou de seu povo) que escorrem para as entranhas da terra mexicana fendida.” (HERRERA, 2020, p.243)

Figura 83 – *Dois nus em uma floresta* (1939)



Fonte: fridakahlo.org

Diego estimulava os casos homossexuais de Frida, mas não aceitava os heterossexuais. Mesmo assim, Frida teve casos com diferentes homens e mulheres e evidencia-se um forte autoerotismo e referências sexuais em algumas de suas obras como *Flor de vida* (1944) e *Sol e vida* (1947).

Em 1937, Diego e Frida recebem na casa de Coyoacán León Trotsky e sua esposa Natalia Trotsky. Foi Diego quem intermediou a vinda do líder exilado para o México. Trotsky e Natália chegaram ao México em janeiro de 1937 e viveram por dois anos na casa azul. Kahlo teve um caso amoroso com Trotsky, mas depois de algum tempo desistiram do romance e se tornaram apenas amigos próximos. Meses depois do fim do caso, Kahlo o presenteou com um autorretrato. Além de Trotsky, a pintora teve outros casos intensos; vale citar por exemplo seu romance com o fotógrafo húngaro Nickolas Muray, que ajudou a artista a planejar sua exposição em Nova York.

Nesse período, Frida Kahlo começou a encarar com mais seriedade sua vida profissional, pintando de forma mais disciplinada e aperfeiçoando suas habilidades. Segundo Herrera (2020, p.263), “entre 1937 e 1938, Kahlo produziu mais pinturas do que nos oito anos anteriores, desde que se casara.”. Nesse período, a artista pintou quadros como: *Fulang-Chang e eu*, *Lembrança*, o autorretrato para Trotsky, *Minha babá e eu*, a natureza-morta *Eu pertenço ao meu dono*, *Recordação de uma ferida aberta*, *Quatro habitantes do México*, *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*,

Menina com máscara da morte, Eu e minha boneca, O que a água me deu, e 3 outras naturezas-mortas: Tunas, Pitaiaíás e Frutos da terra. Suas pinturas agora retratavam a maneira como ela concebia sua relação com o mundo e se eu interior, assim como demonstravam sua paixão por sua herança mexicana, e como a mexicanidade está cada vez mais presente em seu estilo, nos mais variados sentidos, como posicionamento político, a decoração de sua casa, seu comportamento e sua aparência (HERRERA, 2020).

As características da arte de Kahlo não foram adotadas por desconhecimento de outros estilos, a pintora conhecia artistas, historiadores de arte e críticos, admirava a obra de artistas como Bosh, Clouet, Klee e Piero della Francesca (HERRERA, 2020). Assim como “adorava o primitivismo e a fantasia o primitivismo e a fantasia de Gauguin e Rousseau, embora o dela fosse distinto, porque se originava na tradição mexicana popular.” (HERRERA, 2020, p.272)

A adoção do primitivismo como solução de estilo e arsenal imagético tinha diversas vantagens para Frida. Além de reafirmar seu compromisso com a cultura nativa do México, era, em certo sentido, uma declaração de posicionamento político esquerdista, pois expressava sua solidariedade para com as massas. A adaptação de um estilo de arte popular coincidia com a cuidadosamente elaborada autoimagem de Frida. Assim como seus trajes, a arte mexicana popular é repleta de cores e alegria, e, como a vida de Kahlo, é invariavelmente teatral e sangrenta. Ser uma pintora de imagens folclóricas charmosas, ainda que desconcertantes e perturbadoras, em muito contribuiu para ajudar Frida em seu processo de auto invenção como criatura fabulosa e exótica. Isso também lhe oferecia outra vantagem. O primitivismo revela e esconde. Não fosse por sua pequena escala e seu estilo de *retablo*, pinturas como *Umás facadinhas de nada* ou *Meu nascimento* seriam insuportáveis de se olhar. Com fantasia, cores vivas e desenho charmosamente naïf. Frida distanciava tanto o espectador como o artista do conteúdo doloroso da pintura. O estilo de arte popular diminui e ao mesmo tempo salienta o impacto das imagens horrorosas – imagens que o exemplo da arte popular encorajou-a a apresentar. (HERRERA, 2020, p.272).

No início de 1938, com a insistência de Rivera, Kahlo participou de uma mostra coletiva na Galeria Universitária na Cidade do México. Nessa mesma época, Julien Levy, dono de uma pequena galeria de orientação surrealista em Nova York, se interessou pelo trabalho de Kahlo e a convidou para fazer uma exposição na galeria. Ainda em 1938, a partir de Rivera, Kahlo fez sua primeira grande venda de telas, para o astro de cinema Edward G. Robinson, que comprou quatro quadros da

pintora (HERRERA, 2020). Vale ressaltar que Kahlo nunca se esforçou para realizar exposições, conseguir patronos, clientes ou críticas positivas.

Em abril de 1938, o surrealista André Breton, em uma viagem para o México para encontrar Trotsky, viu pela primeira vez a obra de Kahlo. A pintora não simpatizou com o pintor e ensaísta. Ela o considerava vaidoso e arrogante, mas virou uma grande amiga de sua esposa Jacqueline (HERRERA, 2020). Breton por outro lado ficou encantado com Kahlo e suas pinturas, se ofereceu para organizar uma exposição dela em Paris, e escreveu um elogioso ensaio para o catálogo da mostra de Julien Levy, proclamando a pintora uma surrealista autocrizada. A própria artista pensava diferente, conforme afirmado por Herrera (2020, p.309), “Eu nunca soube que era uma surrealista”, ela dissera, “até Breton vir ao México e me dizer que eu era uma. A única coisa que sei é que eu pinto porque preciso, e pinto tudo que passa pela minha cabeça, sem levar nada mais em conta.” Kahlo queria ser vista como uma artista original, que se baseava na tradição popular mexicana, e não ser atrelada a um estilo ou movimento estrangeiro. Ao mesmo tempo que Kahlo fazia questão de deixar claro que não era que tinha se automeado surrealista, sabia que este rótulo a ajudaria com a crítica (HERRERA, 2020).

Em outubro de 1938, Frida Kahlo parte para Nova York, para sua primeira exposição individual na Galeria Julien Levy. Ainda que fosse enfatizado que Kahlo era uma pintora por seus próprios méritos, ser a esposa de Diego Rivera contribuiu para o sucesso de sua exposição. A mostra estreou no dia 1 de novembro, como um grande evento. 25 telas foram exibidas, entre elas: *Fulang-Chang e eu*, *Meus avós, meus pais e eu*, *Meu vestido pendurado ali*, *O que a água me deu*, *Hospital Henry Ford*, *Meu nascimento* e *A moldura*. A exposição foi finalizada no dia 15 de novembro. De forma geral, a imprensa ficou encantada com Kahlo e suas pinturas (HERRERA, 2020). Metade de suas obras foram vendidas, e a exposição também estimulou futuras vendas, nesse sentido vale citar a encomenda de Clare Booth Luce, de um retrato em homenagem a uma amiga, Dorothy Hale, que havia se suicidado em 21 de outubro daquele ano.

No contexto da exposição, Frida conheceu o pintor surrealista Pavel Tchelitchev, e em janeiro de 1939, em Paris, aumentou seu círculo de conhecidos e amigos surrealistas (HERRERA, 2020). A exposição planejada por Breton inicialmente foi cancelada, e Kahlo lidou com os problemas referentes a ela e problemas de saúde. Ainda assim, no tempo em que ficou em Paris, conviveu com

artistas como Marcel Duchamp, Mary Reynolds, Paul Éluard e Max Ernst, e conheceu a cidade. Em março, as questões relacionadas à exposição foram resolvidas, e a exposição com o título “Mexique” estreou em 10 de março, na Galeria Pierre Colle. Além das obras de Frida como atração principal, constavam na mostra esculturas pré-colombianas, pinturas do século 18 e 19, fotografias de Alvarez Bravo, e uma coleção de Breton (HERRERA, 2020).

O fato de que o francês de Kahlo era limitado, e ela era uma mulher estrangeira e desconhecida impactaram o sucesso da exposição, mas a obra de Kahlo recebeu uma resenha favorável em La Flèche, do crítico L. P. Foucaud, em que sua autenticidade e sinceridade foi reconhecida e o Louvre comprou *A moldura* (HERRERA, 2020). Já Rivera destacava as reações positivas de Kandinsky e Picasso.

No tempo em que ficou em Paris, se esforçou para ajudar refugiados espanhóis da Guerra civil espanhola, garantindo a ida de 400 deles para o México. Participou também de algumas reuniões trotskistas. Vale destacar que em 1940, com a amizade desgastada por conflitos políticos e sociais, Rivera e Trotsky rompem, Kahlo fica ao lado de Rivera, mas mantém carinho pelo russo.

Em janeiro de 1940, Kahlo participa da Exposição Internacional do Surrealismo na Galeria de arte mexicana Inés Amor, na Cidade do México, com dois quadros: *As duas Fridas* (1939) e *A mesa ferida* (1940). A maior parte da crítica foi positiva, o surrealismo era o movimento da moda naquele período, mas no México o movimento de fato predominante era o Muralismo. De toda forma, foi importante para estimular o desenvolvimento do Realismo Fantástico durante a década de 40 no México, e no que se refere mais especificamente a Kahlo, destaca-se que o contato da artista com os artistas surrealistas serviu para reforçar sua inclinação cultural e pessoal à fantasia. Nota-se uma mudança na sua arte após o contato direto com o surrealismo em 38 (HERRERA, 2020).

Pinturas do início da década de 1930, como *Luther Burbank* e *Hospital Henry Ford* mostram um estilo e uma fantasia naif baseados na arte popular mexicana. Depois de 1938, os quadros ficam mais complexos, mais penetrantes e mais perturbadoramente intensos. À medida que as linhas que esboçavam a personalidade de Frida ganhavam força e as sombras enchiam-se de ambiguidade, a impetuosidade travessa de seu Autorretrato de 1929 e o charme feminino e diabólico do Autorretrato dedicado a Trotsky deram lugar a uma nova aura de mistério e magnetismo, uma maior profundidade de autoconsciência. E, se esse sentimento tinha muito a ver com os muitos anos acumulados de sofrimento, também não se pode ignorar

o exemplo da ênfase surrealista no subconsciente como fonte de conteúdo artístico. Certamente, as teorias de Breton afetaram o enigma e a sugestão psicológica da mais surrealista de suas obras. O que a água me deu, pintura que Frida dizia ter especial importância para ela. A tela mostra um devaneio em uma banheira, em que imagens de apreensão e recordação, sexualidade, dor e morte boiam na água acima das pernas submersas da banhista. O clima é indefinível, esquivo e suave. As lembranças são apenas vislumbradas, mas não apreendidas. (...) "Dalíesca" em sua plethora de detalhes miúdos e irracionalidade justapostos, mas também evocando a admiração de Frida por Bosch e Brueghel, essa tela é a mais complexa e deliberadamente enigmática de todas as obras de Frida."

Figura 84 – *O que a água me deu* (1938)



Fonte: fridakahlo.org

Ainda que a obra de Frida Kahlo carregasse elementos e características que remetem ao surrealismo, seu enfoque era radicalmente diferente dos surrealistas. Segundo Herrera (2020, p.314) "(...) sua fantasia era produto de seu temperamento, vida e lugar, era uma maneira de chegar a bom termo com a realidade, não de ultrapassar a realidade e chegar a outros domínios."

A pintora também encarava o surrealismo com humor, como o prazer divertido de surpreender as pessoas com decorações diferentes, objetos bizarros e extravagantes, com combinações e justaposições, sem um significado profundo

(HERRERA, 2020). Vale destacar que talvez a obra mais surrealista da artista seja seu diário, que manteve de 1944 até sua morte, no qual tanto desenhava como escrevia uma profusão de listas, declarações políticas, expressões de ansiedade, mensagens de amor, pensamentos sobre a morte, criaturas fantásticas, pessoas bizarras, cerimônias selvagens.

Os quadros de Kahlo são autobiográficos, suas emoções são claras, suas telas não remetem a uma invenção ou a imagens anônimas, e sim a ela mesma, descrevendo suas dores físicas e psicológicas. Ela não está buscando criar uma suprarrealidade, está retratando sua realidade, cada detalhe tem seu significado. Como afirmado por Herrera, (2020, p.317), “Os quadros de Frida, como os murais de Rivera - e, de fato, grande parte da arte mexicana, dos *retablos* às gravuras de Posada -, entretencem fato e fantasia, como se os dois fossem inseparáveis, e igualmente reais.”.

Segundo Hayden Herrera a autora da biografia de Kahlo utilizada para esse trabalho, outros críticos reconheceram como a arte de Kahlo se diferenciava do surrealismo ortodoxo, como Antonio Rodríguez, Bertram Wolfe e o historiador da arte Parker Lesley. Nos anos que se seguiram, Kahlo negaria o rótulo de surrealista. Na época, Kahlo e Rivera tinham rompido com Trotsky, e Breton era trotskista. Vale destacar também que o movimento surrealista tinha sofrido uma derrocada.

Depois que Kahlo retorna de Paris para o México, ela e Rivera se divorciam. Há variadas explicações para o divórcio, mas não se sabe ao certo o que motivou a separação. Foi no contexto dos trâmites do divórcio que a artista pintou sua tela *As duas Fridas* (1939), que mostra o seu sofrimento, a separação, a solidão e os seus corações expostos.

Figura 85 – *As duas Fridas* (1939)Figura 86 – Frida pintando *As duas Fridas*

Fonte: fridakahlo.org

Mesmo com a separação, Frida e Diego se viam com frequência, apareciam juntos e cuidavam um do outro. Ainda assim, Frida mostra o vazio deixado por Diego e o preenche em seus quadros, “em quase todos os autorretratos pintados no ano do divórcio, Frida dá a si mesma companheiros - esqueletos, um Judas, a sobrinha e o sobrinho, a sua metade alternativa e seus animais de estimação.” (HERRERA, 2020, p.342). Nesse sentido é possível citar como exemplos os quadros *Autorretrato com macaco* (1940), e *Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor* (1940). Outro quadro que evidencia seu sofrimento pessoal e sua desolação com a separação é o *Autorretrato com cabelos cortados* (1940). Assim como fez depois do caso de Diego com Cristina, Frida cortou os cabelos curtos após o divórcio, e não aparece no quadro com nenhum de seus típicos atributos femininos como forma de retaliação.

Figura 87– *Autorretrato com macaco* (1940)

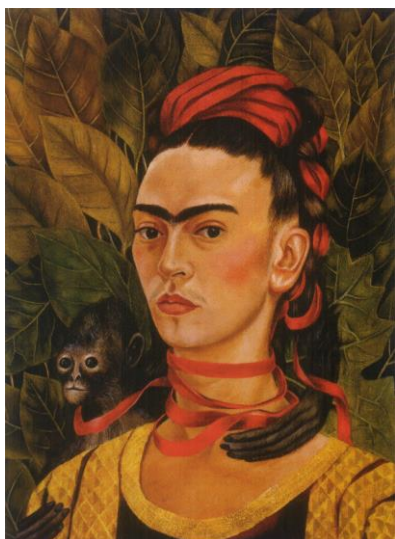


Figura 88 – *Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor* (1940)

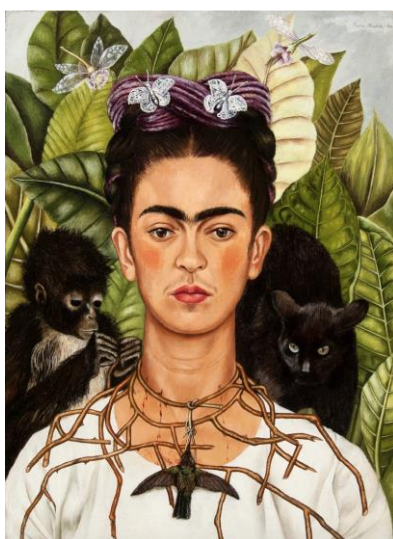
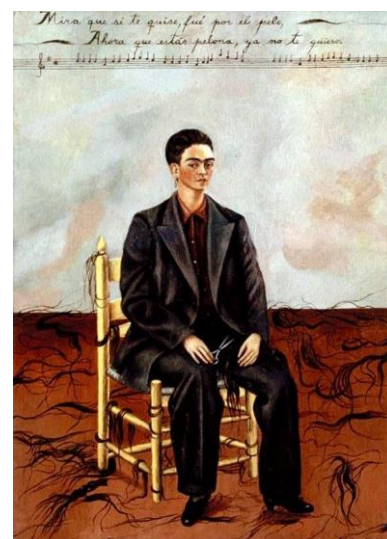


Figura 89 – *Autorretrato com cabelos cortados* (1940)



Fonte: fridakahlo.org

Nesse período Kahlo estava se esforçando para agilizar sua produção, para conseguir se sustentar a partir de seu trabalho. A pintora não queria depender do dinheiro de Rivera e se esforçou para vender suas telas. Os quadros de Kahlo na maioria das vezes eram marcados pela dor e sofrimento, então a maioria das vendas era para seus amigos. Mesmo nas telas que eram encomendas, Kahlo de algum modo expressava um pouco de si mesma.

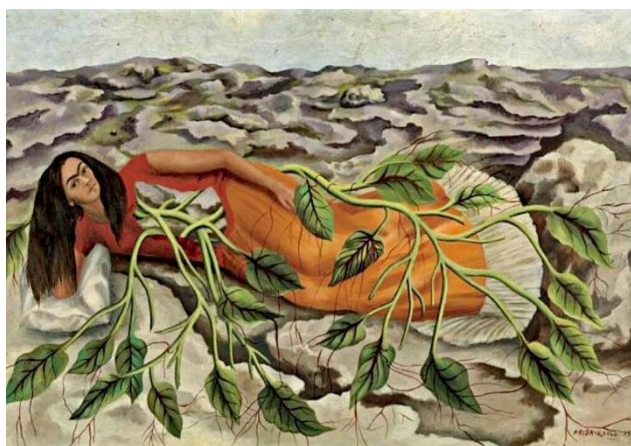
Em meio ao esforço de pintar e vender telas, Kahlo também teve que lidar com o contexto conturbado da época. Em 1940, Trotsky foi assassinado, Rivera foi para os Estados Unidos, porque foi considerado um dos suspeitos, assim como Kahlo que foi interrogada por 12 horas e ficou presa por dois dias. Seu quadro de saúde piorou e Kahlo precisou ir para São Francisco, ao encontro de Rivera e Dr. Eloesser, para se tratar. Nesse contexto, teve um caso com Heinz Berggruen, enquanto estava no hospital. Depois que o romance acabou, ela aceitou se casar novamente com Rivera, mas impôs condições: ela se sustentaria financeiramente e o casal não teria relações sexuais (HERRERA, 2020). Se casaram de novo no dia 8 de dezembro de 1940, no aniversário de 54 anos de Rivera. Quando voltaram para o México passaram a viver na casa azul de Coyoacán. Kahlo tinha conquistado mais autonomia, tanto sexual como financeira e confiança, e a relação com Rivera se tornou mais maternal.

Em 1941, Kahlo pinta o *Autorretrato com trança*, que remete ao segundo casamento, a recolocação dos cabelos aparece como uma reafirmação de sua feminilidade. Nesse período, a pintora estava impactada pela morte de seu pai, a guerra e sua preocupação com os russos. Já em 1942, Rivera e Kahlo começam a construir Anahuacalli, um templo-museu no distrito de Pedregal, para a coleção de ídolos de Rivera, que foi aberto ao público em 1964 como um museu antropológico (HERRERA, 2020). Essa região apareceria em quadros da pintora, como *Raíces* (1943), em que parece enraizada naquela terra.

Figura 90 – *Autorretrato com trança* (1941)



Figura 91 – *Raíces* (1943)



Fonte: fridakahlo.org

Na década de 40 Kahlo já era mais reconhecida como pintora, conseguiu mais clientes, um emprego como professora, ganhou uma bolsa, participava de conferências e organizações culturais, entre outros projetos. Ainda assim se referia de forma autodepreciativa aos seus trabalhos como pintora. Estava pintando mais, com o intuito de se sustentar, mas seus problemas físicos e seus hábitos de trabalho não a deixavam produzir com rapidez o suficiente para organizar uma nova exposição. Enquanto isso, expôs em mostras coletivas, como a mostra Vinte Séculos de Arte Mexicana no Museu de Arte Moderna de Nova York, e a mostra Pintores Mexicanos Modernos do Instituto de Artes Contemporâneas de Boston, em 1942; Retratos do Século XX, em 1941, no Museu de Arte Moderna; Arte Mexicana Hoje no Museu de Arte da Filadélfia, em 1943; Mulheres Artistas na Galeria Art of This Century, de Peggy Guggenheim, em 1943 (HERRERA, 2020).

O reconhecimento no México veio um pouco mais tarde do que nos Estados Unidos. Em 1942 foi selecionada para ser um dos membros fundadores do Seminário de Cultura Mexicana, organização que tinha o propósito de promover a difusão da cultura mexicana. Em 1943, participou de uma exposição sobre os cem anos da arte do retrato no México na Biblioteca Benjamin Franklin. Em 1944, participou de A Criança na Pintura Mexicana, também na biblioteca. Nesse mesmo ano, participou da inauguração da Galeria de Arte Maupassant. Kahlo também foi convidada para integrar o *Salón de la Flor*, exposição de pinturas de flores, na Cidade do México. Enviou *Flor da vida* (1943), quadro com simbolismo explicitamente sexual. Em 1946, foi selecionada para receber uma bolsa do governo e nesse mesmo ano recebeu na Exposição Nacional do Palácio de Belas-Artes um prêmio no valor de 5 mil pesos, pela obra *Moisés* (quadro pintado a partir do livro *Moisés*, de Freud). Já em 1947, o Museu de Arte Moderna da Cidade do México comprou a obra *As duas Fridas* (1939). A partir da segunda metade da década de 40, as pinturas de Kahlo já eram incluídas nas principais mostras coletivas no México, recebia encomendas do governo, passou a ter clientes entusiasmados com suas obras e as vendas melhoraram (HERRERA, 2020).

Figura 92 – *Flor da vida* (1943)



Figura 93 – *Moisés* (1945)



Fonte: fridakahlo.org

Frida Kahlo deu aula com vários outros artistas, como Diego, María Izquierdo e Orozco, na Escola de Pintura e Escultura do Ministério da Educação Pública (*La*

Esmeralda). Kahlo era uma professora que respeitava a individualidade de cada aluno e os ensinava a olhar para o México. Depois que o percurso até a escola começou a exigir muito esforço de Kahlo, ela passou a receber seus alunos em casa, conforme o tempo foi passando e alguns desistindo, Kahlo se manteve com quatro alunos, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Arturo Estrada e Fanny Rabel, “*Los Fridos*”, que ficaram com ela mesmo depois de saírem da escola (HERRERA, 2020). Kahlo conseguiu propiciar que eles pintassem vários murais, como nos muros da *pulquería La Rosita*. Depois da finalização dessa pintura, houve uma grande festa de inauguração. Kahlo se esforçava para impulsionar carreira de seus alunos e os estimulava a entrar no partido comunista. Os *Fridos* acabaram formando uma agremiação de pintores esquerdistas, que ficou conhecida como Jovens Artistas Revolucionários (HERRERA, 2020).

Em 1945, Kahlo teve que reduzir sua atividade como professora, em virtude de sua condição de saúde. Passava muito tempo na cama e utilizando coletes. Durante sua vida usou coletes de aço, couro ou gesso. Em 1945 pintou quadros como *Autorretrato com macaquinho* e *Sem esperança* que remeteram ao seu sofrimento físico. Kahlo tinha a habilidade de projetar sua dor em suas telas; nesse sentido destaca-se também a obra *A Coluna Partida* (1944).

Figura 94 – *A Coluna Partida* (1944)

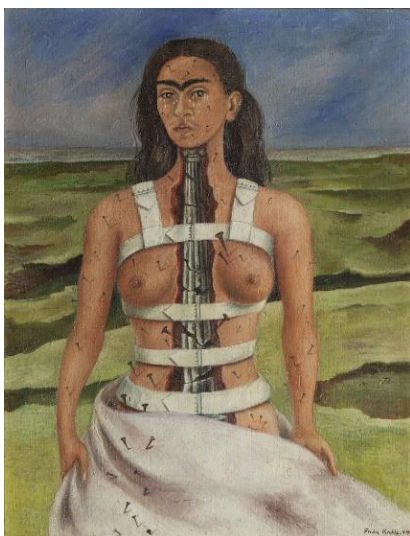


Figura 95 – *Sem esperança* (1945)



Fonte: fridakahlo.org

Foi para Nova York para uma nova operação, dessa vez de fusão espinhal. Recuperou sua vitalidade por algum tempo, mas as dores não cessaram. Quando

voltou ao México ficou 8 meses presa a cama, não seguia as recomendações médicas e sua saúde se deteriorou (HERRERA, 2020). No contexto da operação, em 1946, Kahlo pinta os quadros: *O pequeno cervo (Veado ferido)* e *Árvore da Esperança*. A frase “Árvore da Esperança, mantenha-se firme era um lema para pintora.

Figura 96 – *O pequeno cervo (Veado ferido)* (1946)



Figura 97 – *Árvore da Esperança* (1946)



Fonte: fridakahlo.org

O segundo casamento de Frida e Diego intensificou a ligação dos dois, ainda sim a relação era marcada por casos amorosos extraconjugais, brigas e reconciliações. Por mais que Frida aparentasse não ligar para os casos de Diego, lamentava com os mais próximos as dificuldades de seu casamento. Frida por outro lado também teve vários casos e romances, o mais duradouro foi com um pintor refugiado espanhol e durou por cerca de 6 anos (HERRERA, 2020).

Ao mesmo tempo, o casal tinha muito em comum, sentiam muito respeito pela arte do outro, Diego se orgulhava da arte de Frida e ela sempre protegia e defendia o marido. O amor de Frida por Diego, e o relacionamento dos dois do ponto de vista de Frida, pode ser visto em vários dos seus quadros, como: *Autorretrato como tehuana* (1943); *Diego e Frida 1929-1944* (1944) (presente de aniversário de 15 anos de casamento); *Diego e eu* e *O abraço amoroso do universo, a Terra (México)* (1949), *Diego, eu e senõr Xolotl*, (1949).

Figura 98 – *Autorretrato como tehuana* (1943)

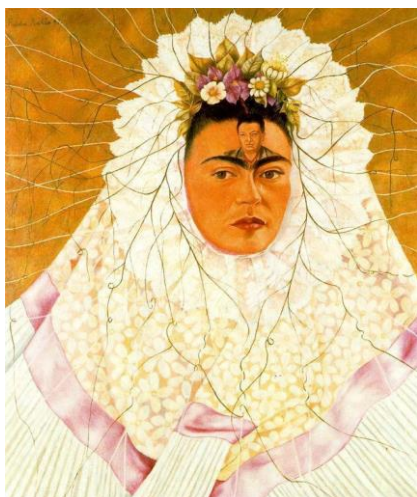


Figura 99 – *Diego e Frida 1929-1944* (1944)



Figura 100 – *Diego e eu e O abraço amoroso do universo, a Terra* (1949)



Fonte: fridakahlo.org

No início da década de 50 o estado de saúde de Kahlo piorou tanto que ela ficou por um ano no hospital, entre operações, infecções e muitas dores (HERRERA, 2020). Kahlo conciliava o sofrimento, com brincadeiras, visitas de amigos, pinturas em seu próprio gesso, e quando se sentia bem e os médicos permitiam, ela pintava usando um cavalete especial. Kahlo contava com os melhores cuidados médicos disponíveis naquela época, ainda que algumas vezes os procedimentos fossem malsucedidos (HERRERA, 2020). Ela demonstrou sua gratidão aos seus médicos de diferentes formas, um exemplo são os quadros dados de presente ao cirurgião, Dr. Farill, uma Natureza-morta de 1953 e *Autorretrato com o retrato do Doutor Farill*.

Figura 101 – *Autorretrato com o retrato do Doutor Farill (1951)*

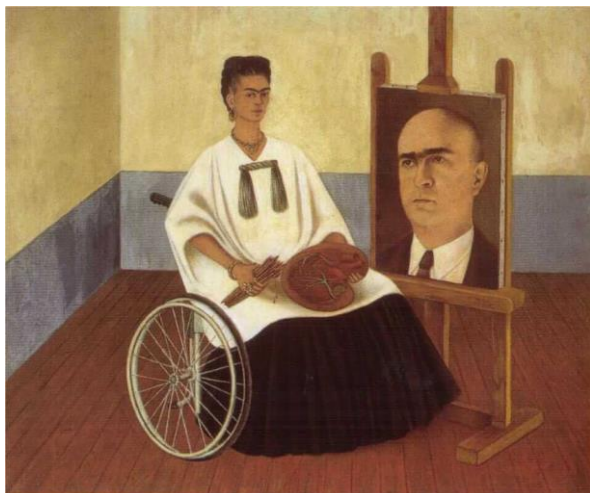


Figura 102– *Frida e o Doutor Farill*



Fonte: fridakahlo.org

Quando voltou para casa, sentia muita dor, usava cadeira de rodas e passava muito tempo sozinha. Conforme sua saúde se deteriorava, seus vínculos se intensificaram, com Rivera, as pinturas, seus amigos, e com a política. Sua fidelidade com o partido comunista se tornou uma devoção, e o fato de sua pintura ser extremamente pessoal passou a incomodá-la. Kahlo queria que sua obra servisse ao partido e ajudasse a revolução, sendo assim se esforçou para politizar seus quadros, na direção de uma arte socialista (HERRERA, 2020). De toda forma, a arte de Kahlo ainda se manteve uma expressão pessoal.

A partir de 1952, é notável nos quadros de Kahlo suas pinceladas apressadas e a deterioração de seu controle artístico (HERRERA, 2020). Ela tinha pressa para entregar suas encomendas e tinha consciência de seu estado de saúde. Ainda assim, mantinha seu esforço na busca pelo equilíbrio em sua arte.

As naturezas-mortas que Frida pintou em 1951 e antes disso são nítidas e precisas no que tange à técnica, repletas de detalhes refinados e engenhosidade sugestiva e astuta. Em 1952, seu estilo tinha mudado radicalmente: suas últimas naturezas-mortas não são apenas animadas no sentido de "dotadas de vida e movimento", mas agitadas. Elas possuem uma espécie de intensidade indômita, como se Frida se debatesse à procura de algo sólido, uma jangada ou bote salva-vidas no mar pesado da impermanência. O trabalho com o pincel tornou-se mais relaxado, mais solto; ela perdeu a delicada precisão de miniaturista. Suas pinceladas caracteristicamente diminutas, lentas e afetuosas dão lugar a movimentos caóticos e frenéticos. As cores já não são mais claras e vibrantes, mas estridentes e dissonantes. A modelagem e a textura superficial são tão sumárias que as laranjas perdem sua redondeza firme e atraente; as melancias já não parecem suculentas. Em diversas naturezas-

mortas anteriores, os papagaios de estimação de Frida apareciam empoleirados em meio às frutas. Encarando o observador de maneira zombeteira, eles davam às pinturas um tipo especial de charme. Agora, os papagaios são substituídos por pombas da paz, pintadas de maneira tosca e grosseira, às pressas. (HERRERA, 2020, p.481)

Nesse período, Frida Kahlo manteve amizades mais intensas com mulheres, como María Félix, Teresa Proenza, Elena Vásquez Gómez e a artista Machila Armida, mas passava a maior parte do tempo com sua irmã Cristina e a enfermeira Judith Ferreto (HERRERA, 2020). Diego e Frida estavam juntos, mas separados, com rotinas diferentes. Seu isolamento e sua dor foram abrandados em dezembro, em virtude de sua participação na repintura da *La Rosita*. Como os murais estavam desbotados, ela decidiu que deviam ser substituídos. Ela dirigiu o projeto, e o evento social de inauguração dos novos murais aconteceu em 8 de dezembro, aniversário de 66 anos de Diego (HERRERA, 2020).

Já em 1953, acontece a primeira exposição individual de Frida Kahlo, na Galería Arte Contemporáneo, por iniciativa de Lola Alvarez Bravo, que sabendo do estado de saúde de Frida queria homenageá-la ainda em vida (HERRERA, 2020). Kahlo ganhou um novo ânimo, mas acabou piorando de saúde antes da estreia. A expectativa se ela iria ou não era grande, tanto por parte do público como dos jornalistas. Já que ela não podia se levantar da cama, enviou sua cama para a Galeria e foi de ambulância para lá. Foi colocada no centro da galeria e causou grande comoção da multidão que estava presente. A noite foi alegre e festiva, e a mostra foi um sucesso. Ainda que estivesse renovada, Kahlo estava cansada e doente.

No mesmo ano de sua exposição precisou amputar sua perna direita, uma de suas mais famosas frases foi escrita em seu diário neste período “pés, para que os quero se tenho asas para voar”. A amputação abalou sua vaidade e a deixou deprimida. O fato de que Rivera mantinha uma outra mulher (sua futura esposa) morando na sua casa a abalou muito emocionalmente (HERRERA, 2020). Inicialmente se recusou a utilizar uma perna artificial, mandou fazer uma bota especial e depois de alguns meses conseguia caminhar um pouco.

No ano de 1954, Kahlo pinta naturezas-mortas, *Frida e Stálin*, e *O marxismo trará saúde aos doentes*. Mesmo que as obras tivessem temáticas políticas, continuavam sendo expressões pessoais. Os últimos meses de Kahlo foram

conturbados tanto física como psicologicamente, estava entorpecida por medicamentos, tentou suicídio algumas vezes e tinha grandes oscilações de humor (HERRERA, 2020).

Figura 103 – *O marxismo trará saúde aos doentes* (1954)



Fonte: fridakahlo.org

Em 2 de julho, desobedecendo ordens médicas, Kahlo participa de uma manifestação comunista, um protesto contra a deposição do presidente da Guatemala Jacobo Árbenz e a imposição de um regime reacionário, com a ajuda da CIA. Essa foi sua última aparição pública de Kahlo, sua saúde ficou ainda mais debilitada. Mesmo assim, dias depois, a artista comemorou seu aniversário e recebeu amigos. No dia 13 de julho de 1954, aos 47 anos de idade, Frida Kahlo faleceu por embolia pulmonar. Diego doou a casa deles em 1955 ao povo mexicano, para preservar a memória de Frida, hoje a Casa Azul de Coyoacán é o Museu Frida Kahlo.

O último quadro que Frida pintou está pendurado na sala de estar. Na tela, em cujo pano de fundo há um céu azul brilhante dividido em duas metades, uma mais clara, outra mais escura, há melancias, a fruta mais amada do México, inteiras, cortadas ao meio, divididas em quatro, esculpidas, aos pedaços. As pinceladas são executadas com muito mais controle do que outras naturezas-mortas tardias de Frida; a composição das formas é solidamente definida. É como se Frida tivesse reunido e concentrado toda a vitalidade que lhe restava a fim de pintar essa última declaração de alegria. Fatiados e cortados, os

pedaços de fruta reconhecem a iminência da morte, mas sua saborosa polpa vermelha celebra a plenitude e inteireza da vida. Oito dias antes de morrer, quando suas horas finais enegreciam de calamidade, Frida Kahlo mergulhou o pincel em tinta vermelho-sangue e inscreveu seu nome, a data e o local de execução da tela - "Coyoacán, México". - ao longo da polpa carmesim da fatia em primeiro plano. Depois, em letras maiúsculas, escreveu sua derradeira saudação à vida: VIVA LA VIDA! (HERRERA, 2020, p.531)

Figura 104 – *Viva la Vida* (1954)



Fonte: fridakahlo.org

3.1.2 Repercussão e legado

A importância das obras de Frida Kahlo no contexto da criação de uma arte que valorizasse o México, suas tradições e peculiaridades, se faz presente nos dias atuais. Frida é vista como sinônimo de México e suas obras apresentam com vivacidade as cores, crenças, tradições e o povo mexicano. Em um tempo em que representar o México era uma tarefa atribuída e assumida pelo muralistas e suas obras monumentais, Frida conseguiu mostrar muito de sua terra natal em seus pequenos quadros e até mesmo em seus autorretratos.

No contexto pós-revolução mexicana, na década de 20 em diante, o então presidente Álvaro Obregón e o ministro da educação José Vasconcelos dedicaram uma atenção especial a educação, vista como um instrumento essencial para o exercício da cidadania e para a criação de uma identidade nacional mexicana. Nesse contexto, questionava-se o caráter social das manifestações artísticas e buscava-se por uma arte que fosse de fato nacional, apartada da arte europeia,

longe de suas influências. Era necessário representar o povo mexicano, sua história e suas lutas na arte. O passado pré-hispânico passa a ser valorizado, assim como os indígenas. Destaca-se nesse período o muralismo mexicano, como movimento artístico crítico do capitalismo, e que defendia o trabalhador mexicano e valorizava o povo mexicano.

O marido de Frida Kahlo, Diego Rivera, conforme já apresentado nesse trabalho, era um dos principais representantes desse movimento. Em 1922, no início do muralismo, muralistas como Diego Rivera pintavam o anfiteatro da Escola Nacional Preparatória. Rivera pintou a obra *La Creación*, seu primeiro mural encomendado pelo governo mexicano. Nesse período Kahlo já era aluna da Escola e pôde assistir à criação das imensas obras que retratavam seu país e participar das discussões que elas estimulavam.

Figura 105 – *A Criação* (1922)



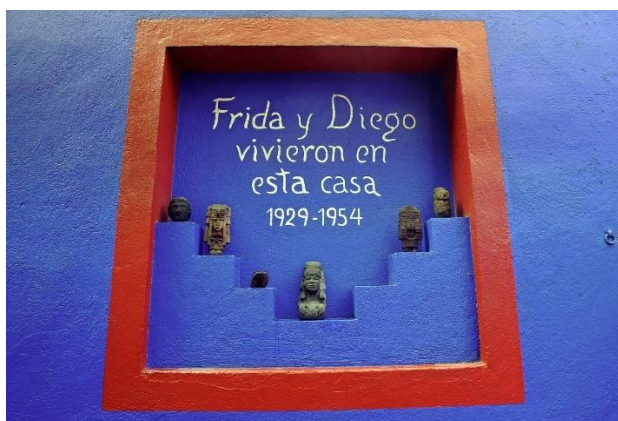
Fonte: Site Artref

Kahlo estava inserida em um ambiente cultural em que se reivindicava valores culturais nacionais, o mexicanismo ou a mexicanidade. Nesse contexto, ainda que as obras da pintora fossem majoritariamente autobiográficas, Kahlo conseguia apresentar elementos tipicamente mexicanos. Em muitas obras a artista se pintava utilizando roupas *tehuanas* e acessórios pré-colombianos, empregava também os judas, as máscaras, e esqueletos de papel e açúcar que tem origem no folclore

mexicano, usava cores vivas que remetem ao México, e utilizava a linguagem e o modelo do *ex-votos* (*retablos*) nas suas obras. Dessa forma, Kahlo incorporou elementos dos costumes e da arte popular mexicana em suas pinturas, em um resgate da tradição pictórica do país.

Kahlo passou a fazer parte da construção do imaginário do que é o México e como são os mexicanos, sua história e sua arte foram profundamente associadas com sua terra natal. Seu legado pode ser visto e visitado a partir do Museo Frida Kahlo. A Casa Azul em que Kahlo cresceu com sua família e mais tarde morou com seu marido, foi doada por Diego para o México e convertida em museu. O museu dedicado a Kahlo foi inaugurado em julho de 1958, quatro anos após sua morte, e permanece até os dias atuais contando a história da artista e conservando sua casa e seu acervo, seguindo o desejo de seus antigos donos, Frida Kahlo e Diego Rivera.

Figura 106 – “Frida y Diego vivieron en esta casa”



Fonte: Vogue França

A Casa Azul é o universo íntimo de Frida Kahlo. Ela passou a maior parte de sua vida aqui, primeiro com sua família e, anos depois, com Diego Rivera. Interessantes personagens nacionais e estrangeiros permaneceram neste local, atraídos pelo magnetismo de ambos os pintores. Frida e Diego queriam deixar sua casa como um museu para o deleite de todos os mexicanos. Com a morte do pintor, o amigo do casal, o museógrafo e poeta Carlos Pellicer, planejou a museografia. A administração foi confiada ao Fundo dos Museus Diego Rivera e Frida Kahlo, vinculado ao Banco do México e estabelecido pelo próprio Rivera em 1957. Desde sua inauguração em julho de 1958, a Casa Azul e seus jardins exibem objetos pessoais e pinturas de ambos os artistas, arte popular, esculturas pré-colombianas, fotografias, documentos, livros e móveis que formaram o ambiente no qual Frida se inspirou para criar. (MUSEO FRIDA KAHLO, 2023)

Figura 107 – O ateliê de Frida



Figura 108 – Museo Frida Kahlo



Fonte: Vogue França

O país natal da pintora demorou para reconhecer o trabalho da artista, que teve sua primeira exposição individual no México apenas em 1953, um ano antes de sua morte, quando já estava com a saúde muito debilitada. Nos dias atuais, principalmente a partir dos anos 2000, Kahlo se consolida como um ícone nacional. Um exemplo desse reconhecimento foi a comemoração do centenário do nascimento de Frida Kahlo, em 2007. Uma grande mostra de seu trabalho foi realizada na Cidade do México, com intuito de aproximar Kahlo dos mexicanos e homenageá-la como artista. O Museu do Palácio de Belas Artes reuniu 354 peças, organizadas por cinco curadores para a exposição "Frida Kahlo 1907-2007: Homenagem Nacional" (LONGMAN, 2007).

A exposição, a maior já realizada sobre a pintora, foi aberta pelo presidente do México, Felipe Calderón. Ele percorreu as oito salas do Palácio de Belas Artes que abrigam 65 óleos, 45 desenhos, 11 aquarelas, cinco gravuras, 50 cartas e mais de 100 fotografias. As autoridades de Belas Artes esperam que pelo menos 300 mil pessoas visitem a mostra nos dois meses em que ela permanecerá aberta ao público, de 13 de junho a 19 de agosto. Enquanto Calderón assistia à cerimônia de inauguração, fora do Palácio um grupo de pessoas protestava. "Se Frida estivesse viva, estaria conosco", gritavam os manifestantes, lembrando que a pintora foi uma militante comunista. O acesso dos manifestantes ao Palácio de Belas Artes foi bloqueado por um cordão de policiais. (G1-GLOBO, 2007)

Figura 109 – Exposição *Frida Kahlo 1907-2007: Homenagem Nacional*



Fonte: *The Gainesville Sun*

Além da grande exposição no Palácio de Belas Artes no México, e em outras instituições mexicanas; museus de diferentes nações, como Estados Unidos, Cuba e Canadá homenagearam Kahlo e expuseram suas obras, tanto em 2007 como nos anos seguintes. A título de exemplificação, vale citar a exposição de cartas e fotos realizada pelo *National Museum of Women in the Arts*, em Washington, em 2007.

Uma exposição no Museu Nacional para Mulheres nas Artes (NMWA), "Frida Kahlo: Imagem Pública, Vida Privada. Uma Seleção de Fotografias e Cartas", em exibição até 14 de outubro, examina a dicotomia entre a personalidade pública autocultivada de Kahlo e as duras realidades de sua vida. Comemorando o 100º aniversário de Kahlo, a exposição é uma colaboração entre o NMWA, o Smithsonian Latino Center e o Mexican Cultural Institute. A exposição foi inspirada na coleção recém-adquirida do NMWA de cartas inéditas de Kahlo para familiares e amigos das décadas de 1930 e 1940, a maioria das quais documenta os quatro anos que Kahlo e Rivera passaram morando nos Estados Unidos. (KAGANSKY, 2007, tradução nossa)³⁴

É notável como a história de Frida Kahlo é abordada de diferentes formas em instituições museológicas, entre exposições fotográficas, de objetos pessoais,

³⁴ Citação original: *An exhibition at the National Museum for Women in the Arts (NMWA), "Frida Kahlo: Public Image, Private Life. A Selection of Photographs and Letters," on display through October 14, examines the dichotomy between Kahlo's self-cultivated public persona and the grim realities of her life. Commemorating Kahlo's 100th birthday, the exhibit is a collaboration between the NMWA, the Smithsonian Latino Center and the Mexican Cultural Institute. The exhibit was inspired by the NMWA's recently acquired collection of Kahlo's unpublished letters to family and friends from the 1930s and 1940s, most of which document the four years Kahlo and Rivera spent living in the United States.*

cartas, ou documentos a história de Kahlo é recontada e revisitada. Sua vida e sua obra são vistas de forma completamente associada.

A comemoração do centenário do nascimento da artista em 2007 e a comemoração dos 110 anos em 2017 ilustram como Kahlo parece uma fonte inesgotável a ser abordada a partir das mais distintas dimensões. No aniversário de 110 anos de Kahlo, a vida e a imagem da artista foram reproduzidas nos mais distintos eventos, vale citar as comemorações no *Dallas Museum of Art* (Museu de Arte de Dallas), nos Estados Unidos, que recebeu no “*Frida Fest*” milhares de convidados e parte deles foram vestidos de Frida com o intuito do Museu entrar no *Guinness Book of World Records* com o recorde do maior número de pessoas vestidas como Frida.

Figura 110 – Fotografia do *Frida Fest*, Museu de Arte de Dallas



Figura 111 – Fotografia de pessoas vestidas de Frida Kahlo no *Frida Fest*



Fonte: *Artnet News*

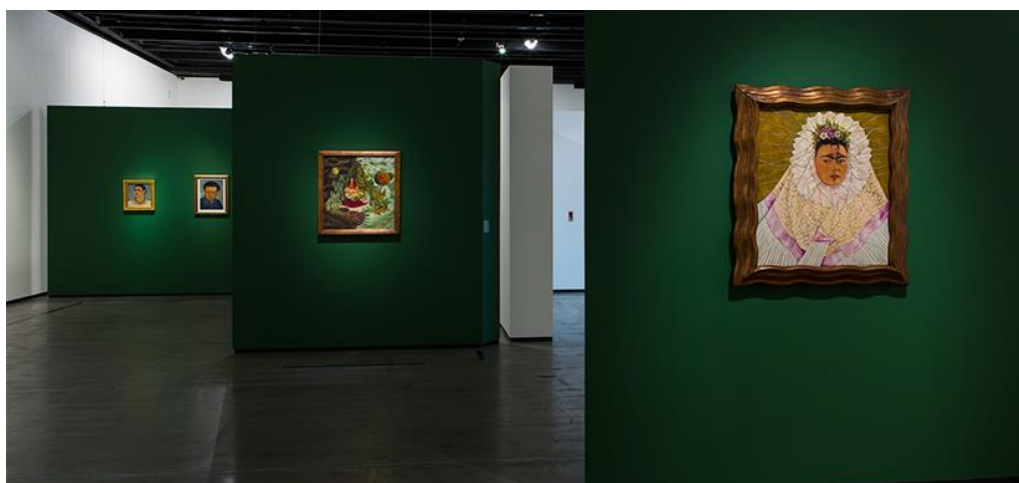
As comemorações, festivais e reproduções ilustram como a imagem de Kahlo se tornou acessível para as grandes massas. Já no que se refere especificamente aos seus quadros, vale comentar brevemente que como era de se esperar, a obra de Kahlo passou por um intenso processo de valorização. Nesse sentido, destaca-se o autorretrato *Diego e Eu*, pintado em 1949, em exibição no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), na Argentina, que se tornou em 2021 a obra latino-americana mais cara já leiloadada no mundo. O quadro foi adquirido por Eduardo Costantini por US\$ 34,9 milhões (R\$ 178,8 milhões) na casa de leilões Sotheby's, de Nova York e é a segunda obra mais cara de uma artista feminina (FORBES, 2022).

Figura 112 – *Diego e Eu* (1949)

Fonte: Forbes

É fundamental citar por fim algumas exposições recentes de Frida Kahlo que ilustram seu reconhecimento internacional, como a mostra da obra da artista na *Scuderie Del Quirinale* em Roma em 2014, sua primeira retrospectiva na Itália; a exposição de suas obras pela primeira vez na Coreia do Sul no SOMA Museum of Art (anteriormente *Seoul Olympic Museum of Art*); a exposição *Frida Kahlo and Diego Rivera* no *Art Gallery of NSW*, em Sydney, na Austrália em 2016; a primeira retrospectiva da obra de Kahlo na Rússia, *Viva la Vida. Frida e no Faberge Museum*, em São Petersburgo, em 2016; a exposição *Frida Kahlo: Conexões entre Mulheres Surrealistas no México*, no Instituto Tomie Ohtake no Brasil, em São Paulo entre 2015 e 2016; a mostra *Frida Kahlo: Making Her Self Up* no *Victoria and Albert Museum*, em Londres, em 2018; e a maior exposição dedicada a Kahlo nos Estados Unidos em dez anos, *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving*, no *Brooklyn Museum*, em 2019, baseada na exposição do V&A.

Figura 113 – Exposição com obras de Frida no Brasil



Fonte: Instituto Tomie Ohtake

Como pode ser visto nesse trabalho, tratar sobre o legado artístico de Frida Kahlo é tratar também sobre sua imagem, sobre como diferentes ideias, movimentos e símbolos são associados a ela. Nos dias atuais, a imagem de Kahlo transcende sua própria arte, a artista é muito mais reconhecida por sua “persona” do que por sua arte. Ainda que a Fridamania tenha transformado Frida Kahlo em um objeto de consumo, a curiosidade pela artista, por sua biografia e seus famosos autorretratos levam os mais distintos grupos a se aproximar da arte, dos museus e da história da arte. Nesse sentido destaca-se o papel das instituições museológicas como fontes de informação e intermediárias que tem a chance de desmitificar Kahlo e evidenciar seu legado como artista plástica.

3.1.3 Recontextualização

Estudar, conhecer e refletir sobre Frida Kahlo e suas obras é um processo que exige pensar na artista na contemporaneidade, e na forma como ela aparece e reaparece constantemente nas mídias, redes sociais, meios de comunicação, expressões artísticas e produtos. Frida Kahlo e seus autorretratos ultrapassaram os limites das instituições museológicas e viraram objetos de consumo. A pintora tem sua história recontada cotidianamente e sua imagem virou ícone *pop*.

No que se refere a livros que reproduzem a biografia, a trajetória artística ou as obras de Frida, é possível citar títulos como: *Frida Kahlo: Fantasia de um cuerpo herido* (1987), de Araceli Rico; *Frida Kahlo: dor e paixão* (2004), de Andrea

Kettenmann; *Frida Kahlo La Pintora y el mito* (2004), de Teresa del Conde; *Frida Kahlo, detrás del espejo* (2005), *Escrituras de Frida Kahlo* (2007), compilação de Raquel Tibol; *Frida Kahlo: Homenaje Nacional 1907-2007* (2007), Carlos Fuentes; *O diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo* (2012); de Gerry Souter; *Frida Kahlo* (2013), de Gannit Ankori; e *Frida: A biografia*, de Hayden Herrera. Há uma profusão de livros sobre a artista e aspectos de sua vida e obra principalmente a partir dos anos 2000, entre eles livros que abordam seu relacionamento com Diego Rivera, suas roupas e acessórios, cartas escritas por Frida, registros fotográficos da artista e livros voltados para o público infantil.

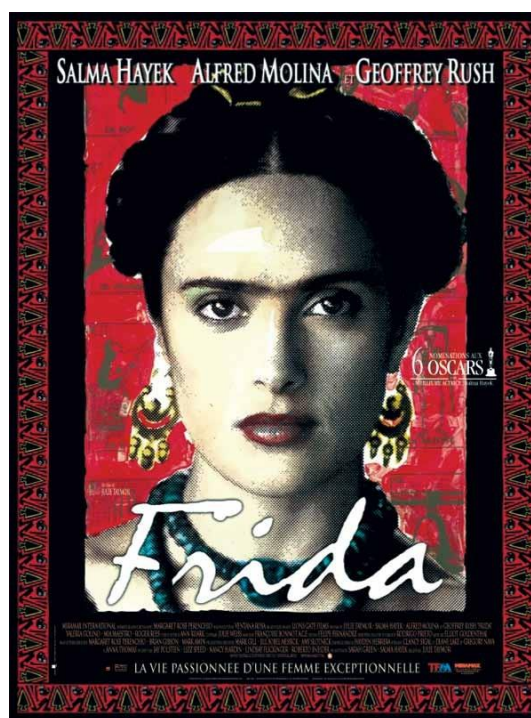
Além dos livros, Frida Kahlo já apareceu ou foi tema tanto de filmes ficcionais, como documentais. Em 1983 foi lançado o filme dirigido por Paul Leduc, *Frida, Naturaleza Viva*, contando a história de Frida, interpretada pela atriz Ofelia Medina. Já em 2002, destaca-se o filme *Frida*, baseado na biografia escrita por Hayden Herrera, dirigido por Julie Taymor e com a interpretação de Salma Hayek como Frida. O longa foi um sucesso, o filme teve seis indicações ao Oscar e ganhou dois, melhor maquiagem e melhor trilha sonora.

Figura 114 – Cartaz do filme *Naturaleza Viva* (1983)



Fonte: Site da Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas

Figura 115 – Cartaz do filme *Frida* (2002)



Fonte: GQ - Globo

Destacam-se ainda documentários como *Chez Frida Kahlo* (A Casa de Frida Kahlo) (2011), dirigido por Xavier Villetard, que traz detalhes sobre o relacionamento de Diego Rivera e Frida Kahlo e a Casa Azul; *Dos Fridas* (2019), dirigido por Ishtar Yasin e inspirado na relação de Frida com sua enfermeira Judith Ferro; *Frida Kahlo – Viva la Vida* (2019), dirigido por Giovanni Troilo; e o documentário da *Exhibition on Screen, Frida Kahlo* (2020), dirigido por Ali Ray. Ainda vale citar a referência a Frida no filme *Coco*, no Brasil *Viva a vida é uma festa* (2017), uma animação musical da Disney Pixar. No filme, que se passa no México, o personagem principal vive uma aventura na Terra dos mortos, onde encontra entre outras celebridades, a pintora Frida Kahlo.

Figura 116 – Frida Kahlo como personagem do Filme *Coco*



Fonte: *The Washington Post*

Além dos filmes a história de Frida é apresentada no teatro em diferentes produções pelo mundo. Há também óperas, balés e espetáculos de dança. Apenas a título de exemplificação, vale citar a ópera *El último sueño de Frida y Diego* (O último sonho de Frida e Diego). A estreia do espetáculo aconteceu na Ópera de San Diego, em outubro de 2022, e em 2023 estreará com a produção de San Francisco, em junho. A ópera apresenta a seguinte história:

Já se passaram três anos desde que ela faleceu. Agora, no Dia dos Mortos em 1957, um solitário e doente Diego Rivera faz um último desejo: ver sua esposa Frida Kahlo mais uma vez. E o submundo atende ao seu chamado. Viaje por este ousado mundo de desejo e liberte-se em uma nova ópera pioneira da compositora da Bay Area Gabriela Lena Frank e do dramaturgo vencedor do

Prêmio Pulitzer Nilo Cruz. (SAN FRANCISCO OPERA, 2022, tradução nossa)³⁵

Figura 117 – Cartaz da ópera



Fonte: Site oficial San Francisco Opera

Figura 118 – Registro da Cenografia da ópera



Fonte: KPBS News

Além de diferentes expressões artísticas, Frida Kahlo está muito presente na moda, devido a forma como combinava em vida trajes típicos mexicanos e jóias, seu estilo de forma geral e sua arte. Alguns estilistas tomaram Kahlo como inspiração e criaram roupas ou coleções inteiras a partir da artista. Conforme apresentado em artigo da Vogue Itália:

Um exemplo disso é a coleção de 1998 que Jean Paul Gaultier apresentou enviando para a passarela Naomi Campbell e Linda Evangelista, ambas com monocelha. Uma verdadeira homenagem ao estilo de Frida. Alguns anos mais tarde também Clements Ribeiro acrescentou aos seus trajes detalhes especiais que lembravam o grande artista, desde as grandes flores aos penteados. Moschino para a Primavera Verão 2012 revisitou os looks icônicos de Frida com um toque moderno, com vestidos mais curtos e refinados, assim como Alberta Ferretti fez dois anos depois. As referências ao seu estilo, no entanto, ainda são fortes hoje. A Dolce & Gabbana, para a Primavera Verão 2015, trouxe Frida de volta à passarela em versão sofisticada e opulenta, completa com coroa. (TORTORA, 2018, tradução nossa)³⁶

³⁵ Citação Original: *It's been three years since she passed. Now on the Day of the Dead in 1957, a lonely, ailing Diego Rivera makes a final wish: to see his wife Frida Kahlo once more. And the underworld heeds his call. Journey through this bold world of desire and release in a pioneering new opera by Bay Area composer Gabriela Lena Frank and the Pulitzer Prize-winning playwright Nilo Cruz.*

³⁶ Citação original: *A case in point is the 1998 collection that Jean Paul Gaultier showcased sending down the runway Naomi Campbell and Linda Evangelista, both sporting a monobrow. A veritable tribute to Frida's style. A few years later also Clements Ribeiro added to their outfits special details that brought to mind the great artist, from the big flowers to the hairstyling. Moschino for Spring Summer 2012 revisited Frida's iconic looks with a modern twist, with shorter and refined dresses, just like Alberta Ferretti did two years later. References to her style, however, are still strong today. Dolce & Gabbana, for Spring Summer 2015, brought Frida back on the catwalk in a sophisticated and opulent version, complete with crown.*

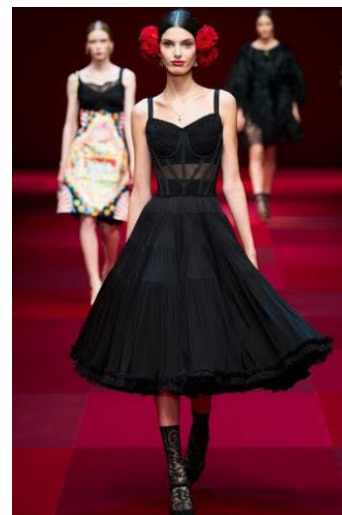
Figura 119 – Desfile Jean Paul Gaultier (1998)



Figura 120 – Desfile Jean Paul Gaultier (1998)



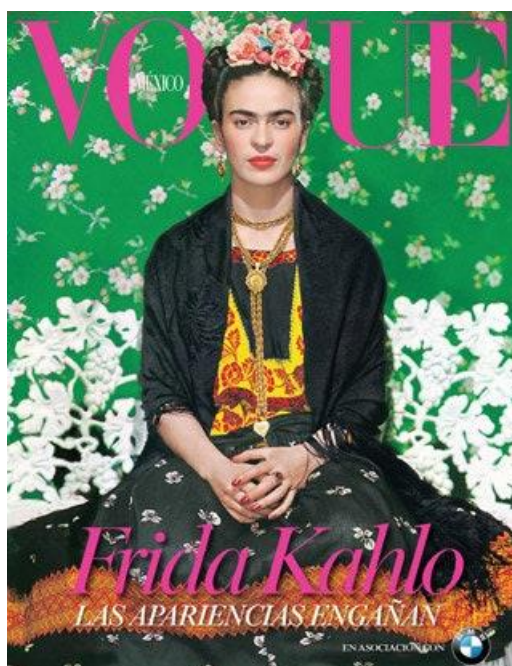
Figura 121 – Desfile *Dolce & Gabbana* (2015)



Fonte: *Google Arts and Culture*

Ainda no que se refere a moda, vale destacar quando Frida Kahlo foi capa da revista *Vogue México* em 2012. A fotografia utilizada foi tirada pelo fotógrafo húngaro Nickolas Muray. A edição especial dedicada a Kahlo coincidiu com a inauguração da exposição itinerante do Museu Frida Kahlo, *Las apariencias engañan*.

Figura 122 – Frida como capa da *Vogue México* (2012)



Fonte: *Vogue México*

Vale comentar brevemente sobre como Frida Kahlo, sua imagem, sua história e suas frases se tornaram um objeto de consumo. Além de filmes, teatros, exposições de sucesso, Kahlo está estampada em canecas, chaveiros, bolsas e camisetas. A “Frida mito” ajudou a construção de uma “Frida pop”, e a imagem da artista hoje é reproduzida em massa. O sucesso contemporâneo de Kahlo ainda que conectado com a atualidade das temáticas de suas obras é uma releitura superficial de sua vida e sua história, na qual algumas dimensões são acentuadas e outras não evidenciadas. Ela se transformou em uma das mulheres mais conhecidas do mundo, não especificamente como artista, mas predominantemente como mito, ícone *pop* e objeto de consumo.

A *Frida Kahlo Corporation* é a detentora dos direitos da marca Frida Kahlo e a comercializa para diferentes empresas. Os direitos sobre a imagem e o nome da artista pertenciam a sua única herdeira, sua sobrinha Isolda Pinedo Kahlo, mas em 2004 ela vendeu os direitos para a *Frida Kahlo Corporation* (FKC), empresa sediada no Panamá, presidida por Carlos Dorado, um empresário venezuelano. A família de Kahlo ainda detém 49% das ações desta empresa, e desde a morte de Isolda, em 2007, sua filha e neta, Mara Romeo e Mara de Anda, vêm tentando retomar o controle do FKC, com diversas denúncias na mídia e conflitos jurídicos no que se refere a supostos usos ilegais da marca (SALIBA, 2022). A partir de parcerias da empresa com grandes marcas, Kahlo e suas obras estampam uma vasta gama de produtos, conforme as imagens abaixo ilustram.

Figuras 123, 124, 125 e 126 – Produtos com a imagem da Frida Kahlo



Fonte: Site Frida Kahlo Oficial na Amazon

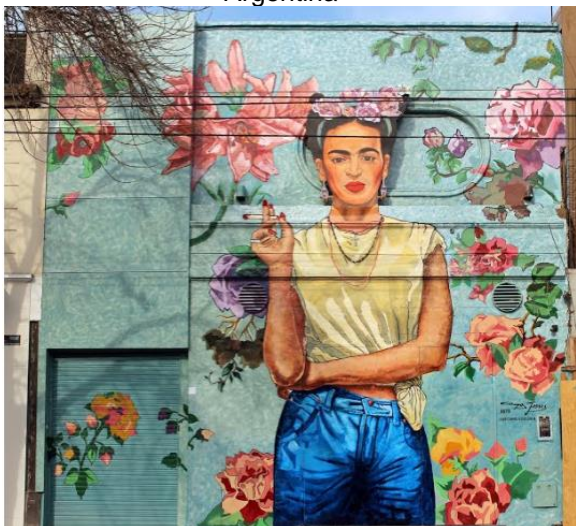
É possível afirmar que a biografia de Frida Kahlo escrita por Hayden Herrera em 1983 e o filme *Frida*, de 2002, foram dois elementos que fomentaram o crescimento da popularidade da imagem e da história da artista. O papel de suas exposições tanto coletivas, como individuais, também não pode ser subestimado como meio de divulgação de sua obra e sua história.

Vale destacar também a interpretação da artista como símbolo de liberdade, força e o movimento feminista. Nesse sentido vale citar como a imagem de Kahlo reaparece associada com a ideia de liberdade e resistência, como símbolo de luta feminista e empoderamento feminino no contexto das mídias digitais. Diferentes perfis nas redes sociais se apropriam de sua imagem e de suas frases para transmitir mensagens em geral associadas ao feminismo.

A obra de Frida Kahlo também permanece viva a partir de reinterpretações e releituras que trazem Kahlo para os dias atuais. A artista está presente na arte urbana, em obras como o mural de Campos Jesses em Palermo, Buenos Aires e o mural Memorial dos Artistas do brasileiro Eduardo Kobra.

Na versão de Kobra, um mural de 150 metros quadrados que pode ser visto em Chelsea, em Nova York, os retratados são quatro gigantes personagens do mundo das artes. 'Memorial dos Artistas' traz Andy Warhol (1928-1987), Frida Kahlo (1907-1954), Keith Haring (1958-1990) e Jean-Michel Basquiat (1960-1988). "Aludir ao Monte Rushmore é lembrar dos valores desses quatro presidentes americanos, tão profundamente ligados a ideais de liberdade, democracia, igualdade e paz", comenta Kobra. "Ao colocar em seus lugares quatro artistas pelos quais tenho grande admiração, empresto suas memórias, lembrando das obras de arte que eles fizeram e que tanto colocaram o mundo para refletir." (KOBRA, 2023)

Figura 127 – Mural de Campos Jesses na Argentina



Fonte: Google Arts and Culture

Figura 128 – Mural Memorial dos Artistas de Eduardo Kobra



Fonte: Site do Eduardo Kobra

A forma como Frida Kahlo foi e é recontextualizada é um caso excepcional. A imagem da artista é reproduzida em massa em diferentes contextos, tanto a partir de um enfoque político, de representação de luta feminista e afirmação de identidade, como a partir de uma dimensão mais superficial, “higienizada” e decorativa. De toda forma, a figura da artista se mantém viva, atual, dialoga com as mulheres de nosso tempo, e faz parte dos debates contemporâneos, evidenciando sua relevância.

3.2 A exposição de Frida Kahlo no Reino Unido - *Frida Kahlo: Making Her Self Up*

3.2.1 Introdução – *Fashioning Frida*

A exposição dos objetos pessoais, fotografias, cartas, vestuário e alguns quadros de Frida Kahlo, no *Victoria and Albert Museum* em Londres, ocorreu entre os dias 16 de junho e 18 de novembro de 2018. No site destaca-se que “esta exposição apresentou uma extraordinária coleção de artefatos pessoais e roupas pertencentes à icônica artista mexicana Frida Kahlo. Trancada por 50 anos após sua morte, esta foi a primeira exposição desta coleção fora do México.” (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, 2023, tradução nossa)³⁷. Os curadores da exposição foram: Circe Henestrosa, curadora de moda mexicana independente e diretora da Escola de Moda do *LASALLE College of the Arts* em Cingapura, e Claire Wilcox, curadora sênior de Moda no *Victoria and Albert Museum*, e Professora de Curadoria de Moda na *University of the Arts London*. Nas páginas introdutórias do catálogo, Tristram Hunt, Diretor do *Victoria and Albert Museum*, anuncia a exposição de Frida da seguinte forma:

O estilo poderoso e inimitável de Frida Kahlo é tão central para sua fama quanto suas pinturas, e foi construído com o mesmo cuidado. Esta notável exposição no V&A, *Frida Kahlo: Making Her Self Up*, reúne os autorretratos de Kahlo e as roupas e joias festivas que ela usou ao longo de sua vida, pela primeira vez. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.11, tradução nossa)³⁸.

³⁷ Citação original: *This exhibition presented an extraordinary collection of personal artefacts and clothing belonging to the iconic Mexican artist Frida Kahlo. Locked away for 50 years after her death, this was the first exhibition of this collection outside Mexico.*

³⁸ Citação original: *Frida Kahlo's powerful and inimitable style is as central to her fame as her paintings, and was constructed with equal care. This remarkable exhibition at the V&A, Frida Kahlo: Making Her Self Up, brings together Kahlo's compelling self-portraits and the festive garments and jewellery that she wore throughout her life, for the very first time.*

Figura 129 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018)



Fonte: *Victoria and Albert Museum*

A introdução do catálogo, é composta por dois breves prefácios do patrocinador e do diretor do museu, um texto do diretor geral dos Museus Dolores Olmedo, Frida Kahlo e Diego Rivera Anahuacalli, e uma breve introdução das curadoras Claire Wilcox e Circe Henestrosa. No prefácio do patrocinador Craig McWilliam, CEO da *Grosvenor Britain & Ireland*, o autor do texto destaca a habilidade do V&A de explorar ícones por meio de seu estilo, trabalho e guarda-roupa, “(...) elevando o artesanato cotidiano e as habilidades tradicionais ao status de arte moderna” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.9, tradução nossa)³⁹. Nesse sentido apresenta Frida Kahlo como “um sujeito perfeito: politicamente carregada, surpreendentemente original e sem medo de se celebrar. Kahlo foi apelidada de rainha das selfies originais. Ao mesmo tempo, ela é uma artista de substância.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.9, tradução nossa)⁴⁰.

Já no texto de Carlos Philips Olmedo, diretor geral dos Museus Dolores Olmedo, Frida Kahlo e Diego Rivera Anahuacalli, comenta-se sobre a natureza pessoal e universal da arte de Frida, sua criatividade e poder de transformação, e o

³⁹ Citação original: (...) *elevating everyday handcraft and traditional skills to the status of modern art.*

⁴⁰ Citação original: (...) *a perfect subject: politically -charged, strikingly original, and unafraid to celebrate herself. Kahlo has been dubbed the original selfie queen. At the same time she is an artist of substance.*

reconhecimento que ela obteve como artista e símbolo, assim como a cooperação entre os dois museus: *Museo Frida Kahlo* e o *Victoria and Albert Museum* (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

As obras da Casa Azul foram doadas ao povo mexicano por Frida Kahlo e seu marido, Diego Rivera, por meio de um fundo estabelecido com o Banco do México. Durante 2016 e 2017 mais de 150 itens foram conservados com sucesso para a exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* e a criação deste livro. Esta coleção de roupas e pertences de Frida Kahlo está agora exposta no V&A para a apreciação de um público mais amplo. A curadoria foi um empreendimento conjunto, envolvendo os esforços combinados de ambos os museus. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.10, tradução nossa)⁴¹.

No breve prefácio escrito pelo diretor do *Victoria and Albert Museum*, Tristram Hunt, trata-se rapidamente sobre a descoberta de milhares de pertences pessoais de Frida Kahlo em 2004 na Casa Azul, e como essa seria uma das descobertas mais significativas da história da arte recente. O autor do texto comenta sobre como Kahlo rejeitou a ortodoxia de gênero e a moda convencional, transcendeu a deficiência, e forjou uma identidade única. O diretor da instituição faz agradecimentos àqueles que auxiliaram no processo de trazer os itens pessoais de Kahlo até o museu, tendo em vista sua fragilidade e o fato de que os artefatos saíram do México pela primeira vez no contexto da exposição do V&A.

Finalizando os textos introdutórios do catálogo, o texto das curadoras Claire Wilcox e Circe Henestrosa, começa com a análise de uma foto em que Kahlo pinta um autorretrato. A fotografia em questão ilustra bem a ideia principal da exposição, associar a imagem de Frida Kahlo, seu vestuário, seus modos, sua casa e sua vida a seu papel como artista. Sendo assim, a referência inicial a exposição se faz a partir de uma foto de Kahlo pintando e não de uma pintura de Kahlo.

Frida Kahlo (1907-1954) sentada em seu cavalete, totalmente vestida com seu vestido tehuana, com blusa bordada de cores vivas e saia cheia que vai até o chão. Em sua mão direita, ela segura um pincel fino de marta, e na esquerda uma paleta de artista, que repousa sobre o joelho. Kahlo está empenhada em sua pintura inacabada, apesar da presença iminente de Diego Rivera (1886-1957) atrás dela observando-a pintar. Kahlo se retrata vestida com um resplendor, um

⁴¹ Citação original: *The works held at the Casa Azul (Blue House) were donated to the people of Mexico by Frida Kahlo and her husband Diego Rivera through a trust established with the Bank of Mexico. During 2016 and 2017 more than 150 items were successfully conserved for the exhibition Frida Kahlo: Making Her Self Up and the creation of this book. This collection of Frida Kahlo's clothing and possessions is now exhibited at the V&A for the enjoyment and appreciation of a wider audience. The curatorship was a joint undertaking, involving the combined efforts of both museums.*

cocar festivo usado em casamentos e dias santos. A gola de renda engomada forma uma aura ao redor de seu rosto, enquanto seus olhos atentos encontram os do espectador. Como acontece com muitas das obras de arte de Kahlo, o poder do autorretrato reside em seu senso de angústia e uma ambiguidade tensa sobre quem está olhando para quem. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.13, tradução nossa)⁴².

Figura 130 – Frida pintando *Autorretrato com Tehuana* enquanto Diego a observa



Fonte: Google Arts and Culture

Iniciar o texto comentando sobre a criação do *Autorretrato com Tehuana* (1943), também é uma forma de destacar os elementos da obra que são de forma geral associados com a arte de Kahlo, segundo as autoras do texto: “(...) três das principais preocupações de sua vida: sua identidade mexicana, autorretrato e sua complexa relação com Rivera.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.13, tradução

⁴² Citação original: *Frida Kahlo (1907-1954) sits at her easel, fully robed in her Tehuana dress. with brightly embroidered blouse and full skirt billowing to the ground. In her right hand, she holds a fine sable brush, and in her left an artist's palette, which rests on her knee. Kahlo is intent on her unfinished painting, despite the looming presence of Diego Rivera (1886-1957) behind her, watching her paint. Kahlo depicts herself dressed in a resplendor, a festive headdress worn at weddings and on saint's days. The starched lace ruff forms an aura around her face, while her watchful eyes meet the viewer's. As with many of Kahlo's art works, the power of the self-portrait lies in its sense of anguish and a tense ambiguity about who is regarding whom.*

nossa)⁴³. Comenta-se brevemente sobre a biografia da artista, sua casa, as consequências do acidente, e seu casamento com Diego Rivera, assim como sua preocupação com sua aparência, para as autoras algo tão central na história de Kahlo como suas pinturas. O enfoque dado as descobertas relacionadas ao vestuário de Frida Kahlo evidencia-se no seguinte trecho:

Em novembro de 2017, uma equipe de conservadores, montadores e curadores visitou a Casa Azul para preparar a exposição no V&A que reuniria as roupas de Kahlo com alguns de seus autorretratos. (...) Talvez uma das descobertas mais comoventes tenha sido a constatação de que uma pitada de tinta verde em um dos colares pré-colombianos de Kahlo, consistindo em contas de jade desenterradas de escavações arqueológicas que a própria artista pendurou, e que são semelhantes às apresentadas em seu retrato de 1933 *Autorretrato com Colar* é na verdade uma pincelada de tinta verde deliberadamente aplicada. É tentador especular que Kahlo estava tentando combinar a cor das pedras enquanto se pintava. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.17, tradução nossa)⁴⁴.

É notável como o foco da exposição está em apresentar ao público os elementos que Kahlo utilizou para compor sua própria imagem, que seriam apresentados com alguns autorretratos da artista em paralelo. Enfatiza-se a importância de compreender a relação entre a arte da pintora e suas roupas como uma forma de conhecer de fato a essência da artista.

Kahlo, como sempre, forjou um novo terreno, o que significa que os historiadores da arte e os historiadores do figurino foram reunidos pelo notável legado da arte e do guarda-roupa de Kahlo: as propriedades materiais de suas roupas dão vida a suas pinturas, enquanto as pinturas oferecem roupas em todos os aspectos simbólicos, mudando assim para sempre os campos da biografia, do autorretrato e da expressão indumentária. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.18, tradução nossa)⁴⁵.

⁴³ Citação original: (...) *three of the main preoccupations of her life: her Mexican identity, self-portraiture and her complex relationship with Rivera.*

⁴⁴ Citação original: *In November 2017, a team of conservators, mount-makers and curators visited the Blue House to prepare for the exhibition at the V&A which would reunite Kahlo's clothing with some of her self-portraits. (...) Perhaps one of the most moving discoveries was the realization that a dash of green paint on one of Kahlo's pre-Columbian necklaces, consisting of jade beads unearthed from archaeological excavations which the artist had strung herself, and which are similar to those featured in her 1933 Self-Portrait with a Necklace, is in fact a deliberately applied brushstroke of green paint. It is tempting to speculate that Kahlo was trying to match the colour of the stones while painting herself.*

⁴⁵ Citação original: *Kahlo, as always, forged new ground, meaning that art historians and costume historians have been brought together by the remarkable legacy of both Kahlo's art and wardrobe: the material properties of her clothing bring her paintings to life, while the paintings offer dress in all its symbolic meaning, thus changing the fields of biography, self-portraiture and sartorial expression forever.*

A introdução das curadoras também explica em linhas gerais a organização do catálogo, que é formado por uma conjunção de textos de diferentes autores que enfatizam a conexão entre a personalidade de Frida Kahlo, seu vestuário, suas obras e sua fama como ícone. O catálogo é dividido em dez textos, contando com a introdução. Destaca-se também no catálogo a apresentação de muitas fotografias da artista e de sua família, assim como sua estrutura que inclui seis livretos contendo fotografias de arquivo e de itens pessoais.

A exposição foi muito noticiada e comentada pela imprensa. No jornal *Telegraph*, a futura inauguração da exposição é comentada de forma breve, em um artigo de Caroline Leaper, intitulado, em tradução livre, “V&A anuncia exposição de 2018 dedicada ao guarda-roupa de Frida Kahlo”:

Esta exposição inovadora explorará o desenvolvimento do estilo de Kahlo como um amálgama de roupas tradicionais mexicanas, moda da Europa e além, e demonstrará como seu guarda-roupa expressava a complexa relação entre sua herança mexicana e ocidental. O seu trabalho e o seu estilo pessoal estiveram frequentemente interligados, como evidenciado em pinturas como *Meu vestido está pendurado ali* (1933) e *O abraço de amor* (1943) que também estarão em exposição. Ela também trouxe seu artesanato para o guarda-roupa literalmente, pintando vestidos e espartilhos à mão. (LEAPER, 2017, tradução nossa)⁴⁶.

Já na *BBC Culture*, um artigo apresenta comentários da co-curadora Circe Henestrosa, do co-designer, Tom Scutt e do arquiteto Matt Thornley que ajudou a projetar a exposição. Trata-se um pouco sobre a biografia de Kahlo e enfatiza-se como os pertences da artista ajudam a retratar o contexto em que ela viveu e a contar sua história.

A co-curadora da exposição, Circe Henestrosa, disse à *BBC Culture* que a construção da identidade de Kahlo “em torno de sua política, etnia e deficiência” é a tese central da mostra. “A exposição visa fornecer um contexto pessoal, político e cultural para a história de Kahlo. Kahlo sofreu um devastador acidente quase fatal aos 18 anos, que a deixou acamada e imobilizada. Muito mais se sabe sobre o acidente de Kahlo após a descoberta dos objetos na Casa Azul, e o

⁴⁶ Citação original: *This ground-breaking exhibition will explore the development of Kahlo's style as an amalgam of traditional Mexican garments, fashion from Europe and beyond, and demonstrate how her wardrobe was expressive of the complex relationship between her Mexican and Western heritage. Her work and her personal style were frequently intertwined, as evidenced in paintings such as My Dress Hangs There (1933) and The Love Embrace (1943) which will also be on show. She also brought her craft into her wardrobe literally, hand-painting dresses and corsets.*

show ilumina essa história por meio de seus remédios e aparelhos ortopédicos.” (BAKER, 2018, tradução nossa)⁴⁷.

Reitera-se como a deficiência de Frida Kahlo teve um papel importante como motivação para seu estilo pessoal, como uma forma de desviar a atenção de algumas partes de seu corpo, e como suas escolhas de vestuário foram feitas de forma consciente, porque Kahlo sabia o poder que as roupas tinham de passar mensagens. Enfatiza-se como seu estilo é tão essencial para seu mito quanto suas pinturas e como a exposição proporciona uma experiência quase mágica de descobrir seus pertences e de explorar sua fragilidade física e força interior (BAKER, 2018). Por fim, questiona-se se a artista continuará influenciando gerações futuras, questão respondida por Circe Henestrosa:

E uma coisa é certa, as paixões feministas e contraculturais de Kahlo combinam perfeitamente com os tempos atuais. Como Henestrosa coloca: “Durante a vida de Kahlo, ela às vezes era vista como 'exótica' ou patrocinada, 'diferente', mas hoje – sua identidade interseccional, complexa e autoconstruída é melhor compreendida e é inspiradora. Portanto, esta é a mensagem que queremos transmitir nesta exposição. Ela era uma artista mexicana com deficiência, procurando um lugar como artista feminina em um ambiente altamente dominado por homens na Cidade do México. Não estamos lutando como mulheres pelo mesmo hoje? Quão mais relevante e revigorante para os nossos tempos ela pode ser?” (BAKER, 2018, tradução nossa)⁴⁸.

No contexto brasileiro destaca-se um artigo do jornal *O Globo*, publicado em 2018 com os seguintes título e subtítulo: “Exposição em Londres é criticada por focar na vida pessoal de Frida Kahlo. Mostra deveria dar mais atenção às obras da artista, segundo opositores.”. Depois da afirmação de que para descobrir quem de fato era a artista e como ela criou sua identidade visual seria necessário vasculhar seus objetos pessoais, comenta-se um pouco sobre a biografia de Kahlo e a ideia por trás

⁴⁷ Citação original: *Exhibition co-curator Circe Henestrosa tells BBC Culture that the construction of Kahlo's identity “around her politics, ethnicity and disability” is the central thesis of the show. “The exhibition aims to provide a personal, political and cultural context for Kahlo's story. Kahlo suffered a devastating near-fatal accident at the age of 18, which rendered her bed-bound and immobilised. Much more is understood about Kahlo's accident after the discovery of the objects in the Blue House, and the show illuminates this story through her medicines and orthopaedic aids.”*

⁴⁸ Citação original: *And one thing is certain, Kahlo's feminist and countercultural passions chime perfectly with current times. As Henestrosa puts it: “During Kahlo's lifetime she was sometimes viewed as ‘exotic’ or patronised, ‘othered’ but today – her intersectoral, and complex, self-constructed identity is better understood and is inspiring. So this is the message we want to convey in this exhibition. She was a Mexican, female artist who was disabled, looking for a place as a female artist in a highly male-dominated environment in Mexico City. Aren't we fighting as women for the same today? How much more relevant, and refreshing for our times she can be?”*

da exposição do V&A: “A mostra inclui desenhos e pinturas, mas o tema central não é a arte de Frida, e sim a história da mulher que se recusou a ser definida pela deficiência física ou pela relação conturbada com o muralista Rivera (...)” (SARMENTO, 2018).

O artigo traz comentários sobre os itens exibidos e como estes se relacionam com a vida da artista. O tom crítico do título na verdade encontra espaço no texto em apenas um trecho, no qual comenta-se brevemente o que seria uma desaprovação por parte do jornal *The Guardian*:

A exposição do V&A, que fica em cartaz até novembro, bateu recorde de público na abertura, mas a crítica não foi unânime. O jornal “The Guardian”, por exemplo, torceu o nariz para a escassez de pinturas e declarou que Frida não gostaria de ver suas coisas pessoais sendo dissecadas. As filas no V&A comprovam, no entanto, que é difícil não ser capturado pela seleção de objetos que recontam a forma como a artista ignorou o conservadorismo e pintou seus dramas, como a impossibilidade de ter filhos, nos autorretratos surrealistas, descritos por André Breton como “uma bomba amarrada com laço de fita” (SARMENTO, 2018).

O jornal *The Guardian* citado no texto do *O Globo*, publicou mais de um artigo, de diferentes autores, na ocasião da exposição. O texto de Suzanne Moore, intitulado, em tradução livre: “Frida Kahlo era comunista e orgulhosa. O que ela acharia da loja de presentes V&A?” traz uma reflexão sobre a loja de presentes do museu e os variados itens que remetiam ou simbolizavam Frida Kahlo. Em um breve texto a autora trata sobre sua experiência visitando a exposição sobre Kahlo com sua filha. Comenta-se sobre o poder de atração de Kahlo, e sobre como não há nada errado em lojas de presentes em museus, mas critica como Kahlo se tornou um produto, cita por exemplo a Barbie inspirada em Frida Kahlo como “muito branca, muito magra” (MOORE, 2018).

O que há para não amar? Não vamos nos preocupar muito com a apropriação cultural, pois a própria Kahlo se apropriou das roupas da classe camponesa. Ignore sua bissexualidade e sua política e coloque algumas flores em seu cabelo. (...) Oh Frida, você pintou uma foice e um martelo em seu corpo de gesso para nada? Em seus últimos dias, confusa com analgésicos, você se pintou com Stalin. Um votivo. Não é uma pintura muito boa, sua precisão se foi, mas sua devoção era clara. Você era comunista e orgulhosa; uma camiseta, com a sua imagem, com o slogan “eu sou literalmente uma stalinista” – isso venderia, eu me pergunto? Estive recentemente no museu Stalin na Geórgia e odeio dizer a você, mas sua loja de

presentes realmente não está à altura. A marca de Frida é muito mais comercializável. (MOORE, 2018, tradução nossa)⁴⁹.

Dessa forma Suzanne Moore faz uma crítica sobre os produtos vendidos na loja do museu que fazem referência a Frida Kahlo e sua própria transformação em objeto de consumo nos dias atuais processo em que se omite uma parte de quem era a artista. Um artigo de Jonathan Jones, também do *The Guardian* critica a exposição de forma mais direta. O artigo intitulado, em tradução livre, “Revisão de Frida Kahlo: Making Her Self Up – esqueça as pinturas, aqui está sua perna falsa”, trata sobre como a exposição do V&A se concentra na vida de Kahlo e em seu sofrimento, deixando de lado sua arte.

Figura 131 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018) – Prótese e bota de Frida



Fonte: *The New York Times*

⁴⁹ Citação original: *Let's not worry too much about cultural appropriation as Kahlo herself appropriated the clothes of the peasant class. Skip over her bisexuality and her politics, and put some flowers in your hair. (...) Oh Frida, did you paint a hammer and sickle on your plaster body cast for nothing? In your final days, fuzzy with painkillers, you painted yourself with Stalin. A votive. It's not a very good painting, your precision had gone, but your devotion was clear. You were a communist and proud; a T-shirt, with your image, bearing the slogan "I am literally a Stalinist" – would that sell, I wonder? I was recently at the Stalin museum in Georgia, and I hate to tell you but its gift shop is really not up to scratch. Frida's brand is way more marketable.*

O autor do texto descreve Kahlo como uma mulher corajosa, revolucionária e uma artista ousada, que passou por muitas provações e que provavelmente não gostaria de ter suas feridas expostas na forma de sua prótese e dos coletes de gesso que utilizava. Segundo o autor, “esta exposição reinventa Kahlo como uma artista do século 21 cuja vida foi uma espécie de performance, cuja automodelagem foi um ato de criação e cujos frascos de comprimidos são tão significativos quanto seus desenhos.”. (JONES, 2018, tradução nossa)⁵⁰.

No centro da retrospectiva altamente incomum e problemática do V&A está um santuário para essa dor. Há espartilhos e moldes corporais nos quais ela pintou a foice e o martelo comunista; remédios e analgésicos, muletas e sapatos construídos. No entanto, simplesmente não há o suficiente de suas obras de arte atraentes. Kahlo foi, como esta exposição revela com clareza sensacionalista, alguém que sofreu. No entanto, ela também era alguém que criava. Ela não suportou sua vida. Ela a transfigurou em pinturas visionárias e brilhantes. Elas ficam em segundo plano no V&A em relação às roupas, maquiagem e imagem icônica de Kahlo. Acho que é assim que a fama artística se parece em 2018. (JONES, 2018, tradução nossa)⁵¹.

⁵⁰ Citação original: *For this exhibition reinvents Kahlo as a 21st-century artist whose life was a kind of performance, whose self-fashioning was an act of creation and whose pill bottles are as significant as her drawings.*

⁵¹ Citação original: *At the heart of the V&A's highly unusual and problematic retrospective is a shrine to that pain. There are corsets and body casts on which she painted the communist hammer and sickle; medicines and painkillers, crutches and built-up shoes. However, there are simply not enough of her compelling works of art. Kahlo was, as this exhibition reveals with sensationalist clarity, someone who suffered. Yet she was also someone who created. She did not endure her life. She transfigured it, into blazing, visionary paintings. These take a back seat at the V&A to Kahlo's clothes, makeup and iconic image. I suppose this is what artistic fame looks like in 2018.*

Figura 132 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018)



Fonte: *Victoria and Albert Museum*

Para ele, a arte de Frida Kahlo diz muito mais sobre ela e suas dores, do que suas roupas e objetos pessoais, mas “parece que, ao se tornar globalmente popular, Kahlo se tornou uma imagem, não uma artista.” (JONES, 2018, tradução nossa)⁵². Segundo o autor, a pintora não via sua arte da forma exposta na mostra, e sendo assim o museu e os organizadores teriam interpretado mal a conexão entre a arte e a realidade da artista. Nesse sentido o autor cita o exemplo da reprodução da obra *As duas Fridas* na exposição do V&A:

Em 1939, Kahlo pintou *As Duas Fridas*, ela e sua sócia, de mãos dadas, com corações expostos conectados por uma artéria compartilhada: uma das Fridas cortou a artéria, derramando sangue carmesim em sua saia branca. Nesta mostra, dois manequins reencenam a cena vestidos com as roupas de Kahlo. No entanto, esta recreação é decorosa e sem emoção. Não há corações expostos. Não há sangue nas roupas imaculadamente conservadas. Eu simplesmente discordo da interpretação dos curadores de Kahlo. Ela não gostaria que ficássemos boquiabertos com seus pertences, por mais impressionantes que fossem. Ela gostaria que encontrássemos sua arte – e vale a pena conhecê-la. Quando conseguimos vê-la, a revelação emocional está em um nível diferente. (JONES, 2018, tradução nossa)⁵³

⁵² Citação original: *It seems that in becoming globally popular, Kahlo has become an image, not an artist.*

⁵³ Citação original: *In 1939, Kahlo painted *The Two Fridas*, herself and her double, holding hands, with exposed hearts connected by a shared artery: one of the Fridas has cut the artery, spilling crimson blood on her white skirt. In this show two mannequins re-enact the scene dressed in Kahlo's clothes.*

Figura 133 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018)
– As duas Fridas



Fonte: *The New York Times*

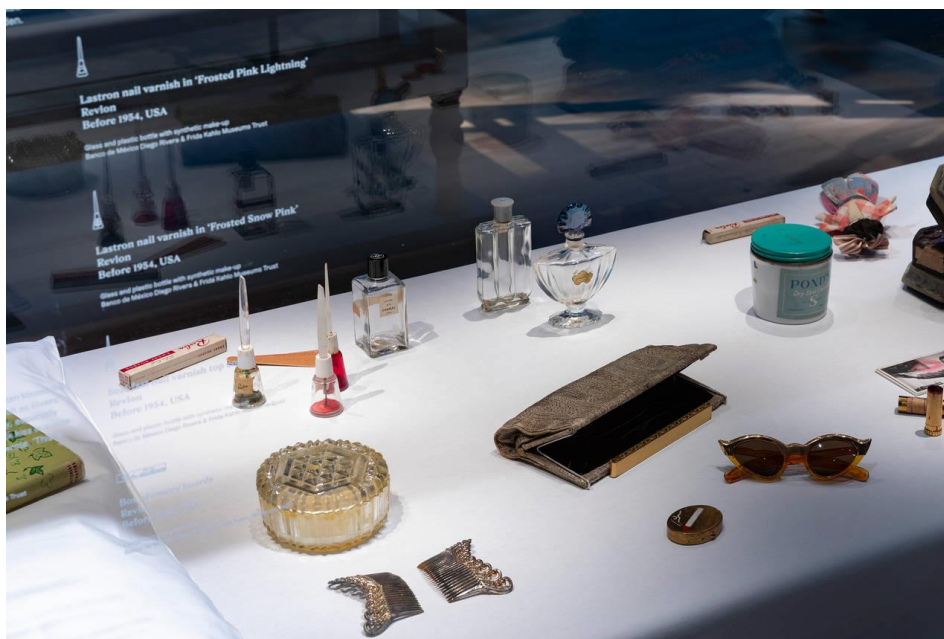
O autor enfatiza em seu texto que o maior valor de Frida Kahlo está em sua arte e não em seus objetos, e que colocá-los um do lado do outro evidencia como os pertences de Kahlo estão “mortos”, porque sua dona não está mais aqui, e seus quadros, repletos de emoção, estão “vivos” (JONES, 2018). A artista estaria presente de fato em sua obra, na sua tradução e expressão misteriosa de si mesma. O autor afirma que é fascinante ver seus autorretratos e suas fotografias presentes na exposição, mas que não estão em quantidade suficiente.

Os desenhos originais são complementados por fac-símiles. Há um fac-símile do diário também. Toda a maquiagem é real, no entanto. Vislumbres tentadores de seu brilho artístico são ofuscados por suas relíquias. Ela passou para a santidade populista. É como visitar uma exposição dos tesouros da tumba de uma rainha asteca morta. Esta é uma exposição arqueológica, não artística. Como tal, é inspirador - mas é verdadeiramente “íntimo”, como é cobrado? Sinto uma intimidade muito maior olhando nos olhos de Kahlo em suas pinturas do que vagando entre roupas de 80 anos. Artistas vivem em sua arte. Esta exposição supera o legado vivo de Kahlo com sua adoração

Yet this recreation is decorous and emotionless. There are no exposed hearts. There's no blood on the immaculately conserved clothes. I simply disagree with the curators' interpretation of Kahlo. She wouldn't want us to be gawping at her possessions, however arresting they might be. She'd want us to be encountering her art – and it is well worth encountering. When we do get to see it, the emotional revelation is on a different level.

excessiva pelas coisas de uma mulher morta. (JONES, 2018, tradução nossa)⁵⁴.

Figura 134 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018)
– Pertences pessoais de Frida



Fonte: *Victoria and Albert Museum*

Um terceiro artigo do *The Guardian* analisa a exposição de Frida Kahlo. Escrito por Jess Cartner-Morley, o artigo intitulado, em tradução livre, “Totalmente México: como a moda roubou Frida Kahlo”, expõe reflexões sobre a exposição antes de sua inauguração. Apresenta-se no texto um breve histórico da relação de Kahlo com a moda, com um tom aparentemente crítico, a autora diz que Frida Kahlo é a *It girl* do ano e afirma que a exposição do V&A é sobre a imagem da artista feminina mais icônica da história (MORLEY, 2018).

Este, então, é um momento de orgulho feminista em que a moda está – finalmente! – glorificando uma mulher de substância, bem como seu estilo. Mas, espere - sua representação como um ícone de estilo brilhante é uma reforma desrespeitosa e desagradável de uma mulher que desafiou as expectativas sociais das mulheres, entre outras coisas, enfatizando sua impressionante *unibrow* com um lápis

⁵⁴ Citação original: *Original drawings are fleshed out by facsimiles. There's a facsimile of the diary, too. All the makeup is real, though. Tantalising glimpses of her artistic brilliance are overshadowed by her relics. She has passed into populist sainthood. It is like visiting an exhibition of a dead Aztec queen's tomb treasures. This is an archaeological exhibit, not an artistic one. As such it is awe-inspiring – but is it truly “intimate”, as it is billed? I feel a far greater intimacy looking into Kahlo's eyes in her paintings than I do wandering among 80-year-old clothes. Artists live on in their art. This exhibition overwhelms Kahlo's living legacy with its excessive adoration of a dead woman's stuff.*

Revlon em “Ebony”? Kahlo é uma garota-propaganda da nossa era porque sua imagem representa um impulso em direção à autodeterminação feminina. A menos que sua obra esteja sendo reduzida a coroas de flores em lojas de presentes, simbolizando a cultura pop reembalando o feminismo em suavidade açucarada? (MORLEY, 2018, tradução nossa)⁵⁵.

A autora faz comentários sobre a transformação de Frida Kahlo em ícone da moda, apresenta exemplos de designers de alta-costura que se inspiraram nela como musa, e de como coleções inspiradas na artista foram vendidas em paralelo ao anúncio da exposição e retoma o caso da Barbie Frida (MORLEY, 2018).

A família de Kahlo se manifestou contra a Frida Barbie, uma crítica repetida por Salma Hayek e outros. Retratar Kahlo com olhos claros e sobrancelhas perfeitamente arqueadas convida a acusações de grosseria. Muitos admiradores ardentes de seu trabalho sentirão que, para ela ser referenciada em uma passarela, por mais bem-intencionado que seja o contexto, reduz a autoimagem que ela criou como um projeto de arte em algo superficial e destrói todo o ponto. Essas coisas são complicadas e contraditórias, como Kahlo sabia melhor do que ninguém. Pesquise no Google “capa da Vogue de Frida Kahlo” e você verá a artista como ela apareceu em uma edição da Vogue francesa em 1939. Exceto que essa revista nunca foi publicada. A capa é uma maquete moderna, de gênese desconhecida, mas amplamente reproduzida. Frida é um ícone de estilo? Esse debate não é novo. Mas está muito na moda. (MORLEY, 2018, tradução nossa)⁵⁶.

⁵⁵ Citação original: *This, then, is a proud feminist moment in which fashion is – finally! – glorifying a woman of substance as well as style. But, wait – is her depiction as a glossy style icon a disrespectful and distasteful makeover of a woman who challenged societal expectations of women by, among other things, emphasising her striking unibrow with a Revlon eye pencil in “Ebony”? Kahlo is a poster girl for our age because her image represents a drive toward female self-determination. Unless her oeuvre is being reduced to flower crowns in gift shops, symbolic of pop culture repackaging feminism into sugary blandness?*

⁵⁶ Citação original: *Kahlo’s family have spoken out against the Frida Barbie, a criticism echoed by Salma Hayek and others. To portray Kahlo with light coloured eyes and with neatly arched brows invites accusations of crassness. Many ardent admirers of her work will feel that for her to be referenced on a catwalk, however well-meaning the context, reduces the self image that she created as an art project into something surface and scuppers the entire point. Such things are complicated and contradictory, as Kahlo knew better than anyone. Google “Frida Kahlo Vogue cover” and you will see the artist as she appeared on an edition of French Vogue back in 1939. Except, that magazine was never published. The cover is a modern mock-up, of unknown genesis, but widely reproduced. Is Frida a style icon? This debate is not new. But it is very fashionable.*

Figura 135 – Barbie Frida



Fonte: Site R7, Rádio e Televisão Record

A forma como a exposição de Frida Kahlo no V&A foi noticiada e comentada indica que a exposição gerou muitas críticas e reflexões sobre qual narrativa estava sendo produzida e disseminada com as escolhas feitas na montagem da mostra. Discorre-se principalmente se é ou não correto fazer uma exposição voltada para os pertences pessoais da artista, em detrimento de suas obras. Além disso, o enfoque da exposição nos itens que remetem ao sofrimento físico de Kahlo, como espaltilhos e coletes de gesso, muletas e próteses, pode ser visto como uma forma sensacionalista de enunciar a história da artista.

Uma linha muito tênue define se uma exposição como a realizada no V&A tem o mérito de expor mais conteúdo de Frida Kahlo para que os fãs da artista possam conhecê-la ainda mais, ou se ultrapassa um limite que reforça o título de Frida de ícone pop, sensacionalizando sua vida e alimentando a Fridomania. A partir de que ponto o “mergulho” na vida de um artista pode se tornar uma forma de espetacularização de sua vida íntima e privada em detrimento da valorização de suas obras e de sua trajetória artística?

A exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* no *Victoria and Albert Museum* em Londres no Reino Unido também foi a base para a exposição estadunidense *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving* que aconteceu entre os dias 8 de fevereiro e 12 de maio de 2019 no *Brooklyn Museum* em Nova York. Conforme explicado no site do próprio museu:

Frida Kahlo: As aparências enganam é baseado nas exposições do Museu Frida Kahlo (2012), com curadoria de Circe Henestrosa; e o

V&A London (2018), com curadoria de Claire Wilcox e Circe Henestrosa, com Gannit Ankori como consultor curatorial. Sua participação contínua foi essencial para a apresentação da exposição do Brooklyn, que é organizada por Catherine Morris, curadora sênior de Sackler do Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler, e Lisa Small, curadora sênior de arte europeia do Museu do Brooklyn, em colaboração com o Banco de México, a Fundação Museus Diego Rivera e Frida Kahlo, e The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation. (BROOKLYN MUSEUM, 2023, tradução nossa)⁵⁷.

A exposição de Frida Kahlo no *Brooklyn Museum*, foi a maior exposição dedicada a pintora nos Estados Unidos em dez anos e a primeira a exibir no país seus pertences pessoais recém-descobertos. No material disponível no site do museu, mais especificamente na página referente a exposição, consta um breve resumo, fotos dos itens pessoais de Kahlo, breves vídeos que apresentam a visão dos visitantes da exposição sobre a artista e a mostra, e o link para compra do catálogo da exposição em Londres, do V&A. É válido ressaltar brevemente como a exposição foi noticiada pela imprensa estadunidense.

⁵⁷ Citação original: *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving is based on exhibitions at the Frida Kahlo Museum (2012), curated by Circe Henestrosa; and the V&A London (2018), curated by Claire Wilcox and Circe Henestrosa, with Gannit Ankori as curatorial advisor. Their continued participation has been essential to presenting the Brooklyn exhibition, which is organized by Catherine Morris, Sackler Senior Curator for the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, and Lisa Small, Senior Curator, European Art, Brooklyn Museum, in collaboration with the Banco de México Diego Rivera and Frida Kahlo Museums Trust, and The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation.*

Figura 136 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving* (2019)



Fonte: *The New York Times*

Destacam-se dois artigos do Jornal *The New York Times*. O primeiro deles, intitulado, em tradução livre, “Frida Kahlo foi uma pintora, uma construtora de marcas, uma sobrevivente. E muito mais” começa comparando a construção da imagem de Frida Kahlo com a construção da imagem de Cleópatra, justificando assim a posição de Kahlo como ícone da cultura *pop* e afirmando que “se ela estivesse viva hoje, provavelmente estaria dando uma aula de *branding* em Harvard.” (KLEINMAN, 2019, tradução nossa)⁵⁸.

Segundo a matéria, a exposição do *Brooklyn* apresentou também obras emprestadas de outras galerias e instituições, e complementou a mostra com objetos mesoamericanos, pinturas de Frida Kahlo, e fotografias. Reitera-se a partir de comentários de Catherine Morris, curadora sênior do *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, que organizou a versão do *Brooklyn Museum* da mostra e de Lisa Small, curadora sênior de arte europeia do museu, que existe uma aura na presença de seus pertences e itens pessoais reais que não é possível experimentar através da mídia e do *Instagram* (KLEINMAN, 2019).

Trata-se sobre alguns aspectos da biografia da artista e as ideias por trás da concepção da exposição, entre comentários sobre como a manicure de Kahlo era perfeita, os seus mais de mais de 800.000 seguidores no *Instagram*, como sua

⁵⁸ Citação original: *If she were alive today, she'd probably be teaching a branding class at Harvard.*

escolha por uma “unibrow” foi desafiadora, e o “minizoológico” que ela tinha na Casa Azul (KLEINMAN, 2019). Em uma rápida referência a uma fotografia em que Kahlo aparece usando um terno e ao quadro *Autorretrato de cabelo curto*, há uma menção descontextualizada sobre a sexualidade da pintora: “Apesar de talhado, seu corte curto restabelece sua independência. ‘As pessoas estão muito interessadas no fato de ela ter tido relacionamentos com mulheres, mas há apenas uma referência conhecida em que ela realmente falou sobre isso’, disse Morris.” (KLEINMAN, 2019, tradução nossa)⁵⁹.

Não se menciona quais quadros estão presentes na exposição ou realiza-se qualquer análise de fato de suas obras. O artigo termina destacando a seção dos dispositivos médicos como a mais comovente da exposição. Assim como o fato de que Kahlo não escondeu sua dor, e que “Ela é muitas vezes retratada como uma vítima, e estamos conscientemente tentando reformulá-la”, disse Morris. ‘As pessoas a descreveram como quebrada e frágil, mas ela era forte e realizou muito em sua vida.’” (KLEINMAN, 2019, tradução nossa)⁶⁰.

Um segundo artigo do *The New York Times*, intitulado, em tradução livre, “A casa de Frida Kahlo ainda revela segredos, 50 anos depois”, no início do texto aborda-se a Fridomania, sua popularidade e aclamação popular:

Existe uma Frida Barbie. Um filtro Frida Snapchat (com um efeito suspeito de clareamento da pele). Os tchotchkes de Frida no Etsy e no eBay chegam a dezenas de milhares. A própria Beyoncé se vestiu como Kahlo alguns anos atrás, seguida pelas habituais manchetes “FLAWLESS” e “SLAY”, assim como mais de 1.000 fãs que se reuniram no Dallas Museum of Art em Frida drag. Até Theresa May, a primeira-ministra britânica não muito acostumada a celebrar os comunistas, exibiu uma pulseira Frida Kahlo durante um discurso importante. (FARAGO, 2019, tradução nossa)⁶¹.

⁵⁹ Citação original: *Shorn in spite, her cropped cut re-establishes her independence. “People are very interested in the fact that she had relationships with women, but there’s only one known reference where she actually spoke about it,” Ms. Morris said.*

⁶⁰ Citação original: *“She’s often portrayed as a victim, and we’re consciously trying to reframe her,” Ms. Morris said. “People have described her as broken and fragile, but she was strong and accomplished a tremendous amount in her lifetime.”*

⁶¹ Citação original: *There is a Frida Barbie. A Frida Snapchat filter (with a suspicious skin-lightening effect). Frida tchotchkes on Etsy and eBay number in the tens of thousands. Beyoncé herself dressed as Kahlo a few years back, trailed by the usual “FLAWLESS” and “SLAY” headlines, and so did more than 1,000 fans who gathered at the Dallas Museum of Art in Frida drag. Even Theresa May, the British prime minister not overly accustomed to celebrating Communists, sported a Frida Kahlo charm bracelet during a major address.*

Após comentar sobre a popularidade de Frida Kahlo, o autor se mostra receoso quanto ao fato de que a exposição do *Brooklyn Museum* trata de sua vida a partir de seus objetos, e não a partir de seu trabalho propriamente dito. Ele comenta brevemente sobre as exposições recentes do V&A, como “espetáculos da cultura das celebridades”, cita os exemplos das exposições de estrelas *pop* com Pink Floyd e David Bowie, mas afirma que a exposição de Kahlo foi mais “rigorosa” em virtude de suas organizadoras (FARAGO, 2019). Sobre a mostra no *Brooklyn Museum*, ele afirma que:

A exposição do Brooklyn aprofunda e amplia a versão do V&A com novos empréstimos e dezenas de antiguidades pré-colombianas do próprio acervo do museu. (Outra boa adição: o Brooklyn Museum forneceu todo o texto e etiquetas da parede em espanhol, além de inglês.) As roupas, emprestadas da Cidade do México, são extraordinariamente elegantes, acima de tudo as ricas saias e blusas da cidade de Tehuantepec, em Oaxaca. Quanto às pinturas, aqui são apenas 11, numa mostra de mais de 350 objetos. (FARAGO, 2019, tradução nossa)⁶².

Figura 137 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving* (2019)



Fonte: *The New York Times*

⁶² Citação original: *The Brooklyn exhibition deepens and broadens the V&A’s version with new loans and dozens of pre-Columbian antiquities from the museum’s own collection. (Another good addition: The Brooklyn Museum has provided all the wall text and labels in Spanish, as well as English.) The clothes, lent from Mexico City, are fantastically elegant, above all the rich skirts and blouses from the Oaxacan city of Tehuantepec. As for paintings, there are only 11 here, in a show of more than 350 objects.*

Entre notas biográficas, comentários sobre o vestuário, suas obras, fotografias, o autor compara as obras de Kahlo com as de outros artistas e em certa medida afirma que sua valorização como pintora é desproporcional:

O amor por seu estilo aumentou desproporcionalmente a posição de sua arte e, nas últimas décadas, tornou-se um artigo de fé que Kahlo era uma pintora mais importante do que seu aclamado marido, de fato um dos grandes indiscutíveis. Isso é - bem, não é verdade, desculpe! No Brooklyn, você encontrará alguns autorretratos cativantes, incluindo o severo “Autorretrato com cabelo cortado” do MoMA, mas Kahlo também pintou naturezas-mortas semicompetentes, um agitprop stalinista grosseiro e medonho New Age kitsch – incluindo “O abraço de amor do Universo...”, um quadro espiritualista mundial apresentando uma Mãe Terra lactante que faria Deepak Chopra empalidecer. Eu citaria muitos outros mexicanos, homens e mulheres, que se basearam de forma mais produtiva em vocabulários surrealistas, folclóricos e indígenas para forçar uma nova arte após a revolução, incluindo Rivera, o astuto modernista Dr. Atl, a inglesa radicada no México Leonora Carrington e a madura-para-redescoberta Alice Rahon. (FARAGO, 2019, tradução nossa)⁶³.

Depois das comparações e da análise superficial das obras da artista conforme a citação ilustra, o autor afirma que Kahlo foi uma pioneira em auto-revelação, uma defensora nacional e que teve um papel importante intermediando apresentações entre americanos e europeus e a vanguarda local. Ele também destaca o fato de que ela posou para os melhores fotógrafos da época. Segundo o autor: “sua verdadeira realização, esta mostra propõe, foi uma extensão duchampiana de sua arte muito além do cavalete, em sua casa, sua moda e suas relações públicas.” (FARAGO, 2019, tradução nossa)⁶⁴. Ou seja, evidencia-se assim uma visão de Frida Kahlo como representação simbólica, articuladora e defensora de sua terra natal em termos gerais, mas não como uma grande e talentosa pintora.

Tratando mais especificamente da exposição, afirma-se no artigo do *The New York Times* que a atração principal são as roupas, mas que a exposição é mais

⁶³ Citação original: *Love for her style has inflated the standing of her art all out of proportion, and in recent decades it's become an article of faith that Kahlo was a more important painter than her acclaimed husband, indeed one of the indisputable greats. This is — well, not true, sorry! In Brooklyn you'll find some engrossing self-portraits, including MoMA's severe “Self-Portrait With Cropped Hair,” but Kahlo also painted half-competent still lifes, gross Stalinist agitprop, and ghastly New Age kitsch — including this show's “The Love Embrace of the Universe...,” a world-spiritualist tableau featuring a lactating Mother Earth that would make Deepak Chopra blanch. I'd name many other Mexicans, men and women, who drew more productively on surrealist, folk and indigenous vocabularies to force a new art after the revolution, including Rivera, the wily modernist Dr. Atl, the Mexico-based Englishwoman Leonora Carrington and the ripe-for-rediscovery Alice Rahon.*

⁶⁴ Citação original: *Her real accomplishment, this show proposes, was a Duchampian extension of her art far beyond the easel, into her home, her fashion and her public relationships.*

interessante como mostra de fotografia. Comenta-se brevemente sobre alguns dos registros fotográficos e autorretratos de Kahlo presentes na exposição, mas o autor termina enfatizando que as obras de arte mais poderosas são retábulos de mexicanos anônimos:

Inúmeros visitantes, talvez já a seguindo em uma conta do Instagram com quase um milhão de assinantes, virão a este show por causa de autorretratos como este. Espero que eles também passem tempo com as obras de arte ainda mais poderosas na mesma sala: uma dúzia de retábulos, ou pinturas votivas em metal de mexicanos anônimos, semelhantes a centenas de pinturas com as quais Kahlo viveu na Casa Azul. Essas pequenas obras devocionais retratam violência repentina e doença torturante, mas também intercessão divina; um agradece à Virgem de Talpa por libertar uma criança da prisão, outro louva a Santíssima Trindade por poupar a vida de um homem atropelado por um carro. Cada um é uma pequena obra-prima de sofrimento e redenção, feita com uma economia dolorosa e de coração aberto. Esses artistas sabiam, e Kahlo e Rivera sabiam quando os colecionavam, que a arte tem uma vocação muito maior do que o mito ou a mercadoria. (FARAGO, 2019, tradução nossa)⁶⁵.

Já em um artigo da revista *Time*, intitulado, em tradução livre, “Estas 6 imagens de uma nova exposição de Frida Kahlo pintam uma imagem mais completa de sua vida”, o autor destaca quais artefatos da exposição ajudam a compreender mais a história pessoal da artista. Ele destaca: uma foto de Kahlo em sua primeira comunhão em 1920, o *huipil* (traje tipicamente mexicano), o quadro *Autorretrato como tehuana* (1943), uma fotografia de Kahlo em Nova York e outra na Casa Azul, e seu espartilho com o desenho do símbolo comunista (foice e martelo) e de um feto. O texto termina com o último item, a partir do qual o autor do artigo aborda a relação da pintora com o comunismo e como ele esteve presente no fim de sua vida:

Nos últimos anos de Kahlo, ela reinvestiu suas energias no ativismo comunista. Ela começou a inserir bandeiras, inscrições políticas e pombas da paz em naturezas-mortas. Um retrato inacabado de Stalin estava em seu cavalete quando ela morreu. Ela também transmitia seus ideais a seus alunos, a quem chamava de “camaradas”. “Devo lutar com todas as minhas forças pelo pouco de positivo que minha saúde me permite fazer no sentido de ajudar a Revolução.” Era, ela

⁶⁵ Citação original: *Countless visitors, perhaps already following her on an Instagram account with nearly a million subscribers, will come to this show because of self-portraits like this one. I hope they also spend time with the even more powerful artworks in the same room: a dozen retablos, or votive paintings on metal by anonymous Mexicans, similar to hundreds of paintings Kahlo lived with in the Casa Azul. These little devotional works depict sudden violence and racking illness, but also divine intercession; one gives thanks to the Virgin of Talpa for freeing a child from prison, another praises the Holy Trinity for sparing the life of a man crushed by a car. Each is a little masterpiece of suffering and redemption, made with a wrenching, openhearted economy. These artists knew, and Kahlo and Rivera knew when they collected them, that art has a much higher vocation than myth or merchandise.*

escreveu em seu diário em 1951, “a única verdadeira razão para viver”. Neste espartilho, ela desenhou uma foice e um martelo sobre o coração. Em 2 de julho de 1954, Kahlo desobedeceu às ordens do médico e saiu da cama para ir a uma manifestação comunista. Foi sua última aparição pública. Ela morreu 11 dias depois. (CHOW, 2019, tradução nossa)⁶⁶.

Figura 138 – Colete de gesso de Frida, com desenho de feto e símbolo comunista



Fonte: *The New York Times*

Acredito que seja válido ter trazido um pouco sobre a exposição realizada no *Brooklyn Museum* e sobre como a mostra foi noticiada pela imprensa americana, tendo em vista que a exposição foi baseada na mostra do *Victoria and Albert Museum*, comentada e analisada aqui nesse trabalho. A exposição *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving*, foi complementada com outras obras e coleções já presentes nos Estados Unidos. A mostra sem dúvida fez sucesso no país, ainda que conforme brevemente ilustrado nesse trabalho, tenha sofrido críticas.

⁶⁶ Citação original: *In Kahlo's later years, she reinvested her energies into communist activism. She began inserting flags, political inscriptions and peace doves into still lifes. An unfinished portrait of Stalin sat on her easel when she died. She also imparted her ideals onto her students, whom she called "comrades." "I should struggle with all my strength for the little that is positive that my health allows me to do in the direction of helping the Revolution." It was, she wrote in her diary in 1951, "the only real reason to live." On this corset, she drew a hammer and sickle over her heart. On July 2, 1954, Kahlo disobeyed doctor's orders and left her bed to go to a communist demonstration. It was her last public appearance. She died 11 days later.*

Nessa introdução e primeira parte da análise do catálogo, me dispus a relatar e comentar a forma como a exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* foi apresentada no início do catálogo pelas curadoras, diretores e patrocinador, como a exposição foi anunciada e comentada pela imprensa e de que forma a mostra serviu como base para a exposição estadunidense. O próximo subtema dessa parte do trabalho explora o segundo item do catálogo, um texto de Hilda Trujillo Soto.

3.2.2 Tesouro na Casa Azul - Hilda Trujillo Soto

No final de 2003, uma extensa coleção de pertences pessoais de Kahlo e seu marido foram redescobertos no Museu Frida Kahlo. O Comitê Técnico del Fideicomiso e seu Diretor Geral, Carlos Phillips Olmedo, autorizaram o desbloqueio e o acesso a alguns espaços que permaneceram lacrados na Casa Azul. Foram encontrados mais de 6.500 fotografias, cerca de 300 roupas, documentos que pertenceram a artista, desenhos, brinquedos e muitos objetos pessoais. Essa nova coleção foi apresentada ao público apenas quatro anos depois, em 2007, depois de um processo de conservação, catalogação, pesquisa e curadoria (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Segundo a autora Hilda Trujillo Soto, Diretora dos Museus Dolores Olmedo, e Frida Kahlo e Diego Rivera, Anahuacalli, a coleção fornece uma visão ampla da paisagem cultural e política do México durante a primeira metade do século XX, a partir do olhar e das experiências de Kahlo e Rivera.

Em 25 de setembro de 1957, poucos meses antes de sua morte, Rivera deixou sua amiga e patrona Dolores Olmedo à frente dos Museus Frida Kahlo e Anahuacalli, cujos termos estabeleciam que todos os objetos guardados em um dos banheiros da Casa Azul deveriam ser ocultado por um período de 15 anos. Outra casa de banho, uma adega e vários baús, guarda-roupas, armários e caixas permaneceram lacrados. Nesse ponto, o relógio parou de funcionar. O banheiro protegido por Rivera continha principalmente documentos políticos, enquanto os espaços restantes abrigavam cartas, fotografias e pertences pessoais, em alguns casos íntimos. Com o passar do tempo, foram esses itens mais pessoais que falaram com mais força das paixões políticas, sonhos e incertezas de ambos os artistas. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.21, tradução nossa)⁶⁷.

⁶⁷ Citação original: *On 25 September 1957, a few months prior to his death, Rivera left his friend and patron Dolores Olmedo in charge of the Frida Kahlo and Anahuacalli Museums, the terms of which stated that all objects stored in one of the bathrooms in the Blue House should be concealed for a period of 15 years. Another bathroom, a cellar, and several trunks, wardrobes, cupboards and boxes remained sealed up. At that point, the clock stopped ticking. The bathroom secured by Rivera contained mostly political documents, while the remaining spaces housed letters, photographs and personal - in some cases intimate - possessions. As time passed, it was these more personal items*

Esse grande projeto de redescoberta e conservação revelou muitas narrativas fascinantes, que foram segundo Hilda a inspiração para a exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up*. A autora destaca histórias como a descoberta, no fundo de um guarda-roupas, de mais de 30 desenhos da pintora, incluindo *Las apariencias engañan* (As aparências enganam), um brinco em forma de mão que Picasso deu de presente a Kahlo que foi encontrado em uma caixa de plástico em sua mesa, que se imaginava que só continha suas ferramentas de trabalho, e uma pintura a óleo de Rivera que foi encontrada em uma caixa de ovos (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Destaca-se também as mais de 6.500 fotografias de fotógrafos como Edward Weston, Tina Modotti, Man Ray, Manuel Álvarez Bravo, Gisèle Freund, Nickolas Muray, Martin Munkácsi, Imogen Cunningham, Lucienne Bloch, entre outros. Já entre os documentos nos arquivos, a autora destaca por exemplo uma carta na qual a pintora relatava o processo criativo por trás de sua obra *O suicídio de Dorothy Hale* (1938). No que se refere às roupas, joias, acessórios e calçados de Frida Kahlo, há uma coleção de cerca de 300 peças, que permite documentar seu estilo pessoal (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Segundo a autora, o estilo pessoal da artista pode ser visto como um reflexo de sua identidade de gênero, uma forma de enfrentar suas deficiências e problemas de saúde, um meio de agradar seu marido e de proclamar seu espírito liberal e independência, além de expressar seu orgulho por suas raízes. O estilo de Kahlo, com roupas desenhadas por ela própria, e peças de diferentes regiões do México, estava em oposição a moda de seu tempo e fazia parte da criação artística da pintora.

O texto de Hilda Trujillo Soto trata rapidamente sobre a biografia de Frida Kahlo, a casa, sua família, as despesas médicas com o tratamento da poliomielite e com o acidente, as consequências do acidente, o casamento com Rivera, como a Casa Azul se tornou propriedade da Sra. Frida Kahlo de Rivera, a estadia de Trotsky na casa e as modificações na arquitetura ao longo do tempo, tendo em vista a sua extensão e a adoção de uma estética pré-colombiana. Também se relata que Kahlo e Rivera viveram em diferentes locais por longos períodos, no México e nos Estados Unidos e que os registros de suas viagens estão presentes nos arquivos.

Destaca-se o papel fundamental da Casa Azul na carreira artística de Kahlo, tendo em vista que foi um lugar em que aconteceram muitos momentos marcantes na vida da artista. Na Casa Azul, Frida Kahlo começou a pintar, ficou confinada em sua cama devido aos seus períodos de convalescença, viveu com Diego Rivera e recebeu artistas, poetas, intelectuais e escritores relevantes tanto no cenário mexicano, como no cenário internacional. A autora cita o quadro *Meus avós, meus pais e eu (árvore genealógica)* (1936), no qual a casa de Kahlo é retratada, com a aparente intenção de destacar a importância e a forma como a artista via sua casa. Por fim, comenta-se sobre como a Casa em si é uma obra de arte tridimensional, criada e transformada por Frida e Diego, e como os arquivos descobertos evidenciam como a casa era uma das fontes criativas para as pinturas de Kahlo. Hilda Trujillo Soto finaliza seu texto reiterando a importância da descoberta e da articulação com V&A para sua divulgação no âmbito internacional.

3.2.3 O Sorriso de Quetzalcoatl: A Face Mutável da Arte e da Cultura no México de Frida Kahlo - Adrian Locke

Segundo Adrian Locke, curador sênior da *Royal Academy of Arts* de Londres, a vida de Kahlo foi marcada por dois eventos desestabilizadores: a Revolução Mexicana de 1910, durante a qual uma ditadura foi derrubada e iniciou-se um período de mudança social; e o golpe de estado, secretamente apoiada pela CIA, que depôs o presidente democraticamente eleito da Guatemala Jacobo Arbenz, que marcou a última aparição pública da artista menos de duas semanas antes de sua morte, quando ela participou de uma manifestação pública comunista. Adrian descreve um contexto de incertezas, mas em que houve a possibilidade de um florescimento das artes, no qual Kahlo se insere (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

O autor do texto em questão discorre sobre a história do México, para explicar em qual contexto político, social e artístico Kahlo estava inserida. Ele inicia seu texto destacando o domínio colonial espanhol, as reivindicações por independência em 1810, e as movimentações políticas de 1910, quando José de la Cruz Porfirio Díaz era presidente do país no período que ficou conhecido como *Porfiriato*, que durou mais de 30 anos. Conforme comentado pelo autor, durante seu mandato Porfirio Díaz garantiu o poder político e a riqueza nacional para uma elite composta por proprietários de terras, militares e a Igreja Católica, e enquanto os investidores

americanos e britânicos lucravam muito no México, a maioria dos mexicanos comuns vivia na pobreza.

Depois que Porfírio Diaz venceu a eleição de 1910, houve um levante armado em 1911, e ele teve que renunciar e se exilar. Seu principal adversário, Francisco Madero, assumiu a presidência, mas foi assassinado em 1913. Entre 1911 e 1920, sete presidentes diferentes governaram o México, em meio a disputas de poder. Nesse período, houve a revolução mexicana, que iniciou como uma revolta popular agrária e abalou o país.

A estabilidade política só foi retomada em 1920, quando Álvaro Obregón assumiu a presidência. Iniciou-se nesse período um processo de reforma econômica, social e política, no qual a arte e a cultura foram beneficiadas. Com algumas poucas exceções, a arte era até então dominada por uma visão acadêmica, conservadora, baseada em temas tradicionais. Naquele momento, pós-revolução, houve um florescimento artístico, idealizado por José Vasconcelos, diretor da Secretaria de Educação Pública, que acreditava no potencial transformador da educação e da arte, e desenvolveu e implementou um programa de arte pública. A ideia de Vasconcelos era utilizar as paredes dos prédios do governo como grandes telas, para uma arte pública, social e política. Para tanto ele precisava de artistas que defendessem e implementassem seu projeto, destaca-se nesse sentido os três grandes protagonistas desse período, os muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Os murais apresentavam temáticas basicamente políticas ou históricas, celebrando a cultura, a diversidade, a revolução e os heróis do país. Além dos murais, nesse período também se destaca as escavações arqueológicas e a construção de museus. Os artistas passaram a redescobrir o próprio México celebrando sua diversidade e voltaram seu olhar para os mexicanos comuns.

Após apresentar esse contexto, o autor retoma Frida Kahlo para inseri-la nesse quadro, apontando que a artista conheceu Diego em 1928, quando ele estava envolvido em um de seus ciclos de murais na Secretaria de Educação Pública. Cita-se também a vinda de André Breton para o México e a forma como o escritor classificou o México como o país surrealista por excelência e Frida Kahlo como uma artista surrealista. O autor apresenta exemplos de diferentes artistas e escritores que foram para o México nesse período, por variados motivos, mostrando o interesse pelo país na época. Nesse contexto, cita-se brevemente a Exposição

Internacional do Surrealismo na Galeria de Arte Mexicana, e a mostra Vinte Séculos de Arte Mexicana, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1940 (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Retomando as características da produção artística da época, Adrian Locke afirma que a arte foi politizada, e exemplifica isso com o Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores, coletivo formado por artistas em 1922, para proteger seus direitos. Em seu manifesto afirmava-se que o artista deveria abandonar o cavalete, uma representação do gosto burguês, em favor da arte monumental. Evidencia-se como nesse período defendia-se as artes populares do México e a arte pré-colombiana. O autor cita novamente Kahlo, quando afirma que artistas como ela e María Izquierdo celebravam a diversidade do México vestindo roupas regionais e joias pré-colombianas (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Por fim, é explicado no texto como os artistas não eram um coletivo unido, nem trabalhavam para os mesmos objetivos, mas que ainda que houvessem tensões e rivalidades artísticas e políticas ao longo dos anos 1920 e 1930, essas questões não ofuscaram a criatividade do período (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Evidencia-se como a partir da Revolução Mexicana e seus desdobramentos, a arte foi democratizada e demonstrou a aspiração dos artistas de ter uma sociedade mais igualitária. Na prática, os objetivos da revolução de implementar reformas duradouras e de longo alcance não se concretizaram, o novo regime político tornou-se cada vez mais conservador, então parte do ímpeto de transformação política desapareceu, mas nas artes a paixão pelo que era genuinamente mexicano permaneceu (HENESTROSA; WILCOX, 2018). É importante compreender que Kahlo está associada a esse contexto e a arte que foi produzida neste período.

Ainda que seja importante saber o contexto histórico, social e político em que Frida Kahlo viveu, a análise do autor é muito mais uma análise do México, do que da importância ou representatividade da artista. Na prática Kahlo quase não é citada no texto, e apenas um dos dois eventos desestabilizadores vividos pela pintora e citados no início do texto foi de fato explicado e comentado. O autor não comenta o golpe de Estado na Guatemala e porque ele foi significativo para Kahlo. Da mesma forma, o autor perde a oportunidade de abordar a atuação e o posicionamento político da pintora. No texto comenta-se apenas que a artista era esposa de Diego, o fato de que ela foi classificada por Breton como surrealista e que Frida Kahlo e María Izquierdo celebravam a diversidade mexicana usando trajes típicos.

3.2.4 - As aparências enganam - A construção da identidade de Frida Kahlo: deficiência, etnia e vestuário

O texto de Circe Henestrosa começa explicando a proximidade de sua família com Kahlo e Rivera. A autora cita brevemente uma foto tirada pelo fotógrafo Nickolas Muray em que o casal de artistas é retratado com seus amigos Miguel e Rosa Covarrubias e as tias-avós da autora: Alfa Ríos Henestrosa, casada com o escritor Andrés Henestrosa, e Nereida Ríos. Circe Henestrosa explica que Alfa Ríos era do istmo de Tehuantepec, uma região do México composta predominantemente por povos indígenas zapotecas, e uma sociedade matriarcal em que as mulheres dominam e se vestem com trajes *tehuanos*, blusas bordadas e xales, com cabelos elaborados com fitas e flores. Foi em meio a essa influência e tradições de vestimenta que a autora cresceu. A partir de sua tia, filha de Alfa, ela escutou que os primeiros vestidos *tehuanos* de Kahlo tinham sido dados a ela por sua tia-avó, fato que segundo a autora foi confirmado mais tarde (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Henestrosa então descreve como as tradições do Istmo de Tehuantepec foram bem documentadas e como uma representação romântica dos zapotecas do istmo como símbolos do novo México foi divulgada por artistas como Miguel Covarrubias, Diego Rivera e José Vasconcelos. Nesse contexto, enfatiza-se a beleza das mulheres e o orgulho de seus costumes e tradições. Durante a década de 1920, o *Tehuana* se tornou um símbolo perfeito para representar um novo México pós-revolucionário, que abraçava suas culturas nativas e se orgulhava delas. Ainda que Rivera e Kahlo compartilhassem um apego aos povos indígenas, assim como muitos da esquerda da época, a sociedade matriarcal das *tehuanas* exerceu um apelo particular sobre Kahlo, que estava construindo sua própria imagem (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

De acordo com a crítica de arte e historiadora mexicana Teresa del Conde, muitas mulheres educadas de classe média usavam trajes regionais nas décadas de 1920 e 1930. Mulheres como Rosa Covarrubias, Alfa Henestrosa e Dolores Olmedo abraçaram o visual, mas nenhuma com tantas versões diferentes de trajes tradicionais, estilizados na tradição tehuana, com a mesma consistência e frequência, como Kahlo. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.70, tradução nossa)⁶⁸

⁶⁸ Citação original: *According to Mexican art critic and historian Teresa del Conde, many educated, middle-class women wore regional costumes in the 1920s and 1930s. Women such as Rosa Covarrubias, Alfa Henestrosa and Dolores Olmedo embraced the look, but none used as many*

A descoberta do guarda-roupa de Frida Kahlo no final de 2003 é apresentada como uma oportunidade de descobrir mais sobre a essência da mexicana. Destaca-se no texto as peças encontradas, e uma fotografia da mãe de Kahlo vestida de acordo com a tradição *tehuana* que ilustra como a relação da pintora com os trajes não foi apenas fruto do encorajamento de seu marido.

Sua coleção vibrante era composta principalmente por peças tradicionais mexicanas de Oaxaca, mas havia também peças de vestuário da Guatemala e da China, uma coleção de blusas europeias e americanas, além de joias, acessórios, aparelhos ortopédicos, sapatos e maquiagem. Além disso, havia blusas tehuanas e saias de tehuana, algumas delas costuradas e personalizadas pela própria Kahlo. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.73, tradução nossa)⁶⁹.

A autora também enfatiza como Kahlo conseguiu reunir todos os elementos de um ícone moderno com sua personalidade e sua aparência, e como esse processo de criação não foi ocasional. Destaca-se como a artista escolhia cuidadosamente cada uma de suas roupas, e como suas escolhas “refletiram sua capacidade intuitiva de usar uma identidade visual ousada para se situar no mundo da arte em uma época em que as mulheres artistas lutavam para obter reconhecimento por seu trabalho.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.75, tradução nossa)⁷⁰. Conforme apresentado pela autora, Kahlo alcançou uma aclamação rara, quase universal, como mulher, artista e ícone, mas nesse processo algumas coisas se perderam.

As ligações com a herança e as crenças políticas de Kahlo foram substituídas por sua beatificação. O objetivo da minha pesquisa é recapturar essa mensagem perdida, que pode ser expressa visualmente por meio do vestuário. Como explicou a historiadora de arte Oriana Baddeley: “A popularidade de Kahlo (significa) que sua 'mexicanidade' tornou-se um brilho estilístico, decorativo, colorido, bonito... o corpo colonizado que Kahlo vestiu de idealismo revolucionário perdeu sua função de símbolo da nacionalidade, tornando-se um ícone do sofrimento feminino. O que é obscurecido

different versions of traditional dress, styled in the Tehuana tradition, with the same consistency and frequency, as Kahlo.

⁶⁹ Citação original: *Her vibrant collection was composed mostly of traditional Mexican pieces from Oaxaca and beyond. There were also garments from Guatemala and China, a collection of European and American blouses, as well as jewellery, accessories, orthopaedic devices, shoes and make-up. In addition, there were 16 Tehuana blouses and 25 Tehuana skirts, some of them sewn and personalized by Kahlo herself.*

⁷⁰ Citação original: *(...) reflected an intuitive ability to use a bold visual identity to situate herself in the art world at a time when women artists were fighting to win recognition for their work.*

por esse processo é que foi por meio da roupa, tanto na arte quanto na vida, que Kahlo tentou corrigir os erros da história.”. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.75, tradução nossa)⁷¹.

Para Circe Henestrosa, as opções de vestuário de Kahlo são fruto de sua capacidade de perceber a qualidade semiótica das roupas e a facilidade com que elas podiam ser compreendidas pelos outros. Partindo desse entendimento, Kahlo teria usado roupas tradicionais como parte de sua busca contínua por autoafirmação, para fortalecer sua identidade, ao mesmo tempo em que reafirmava suas crenças políticas (HENESTROSA; WILCOX, 2018). A adoção de um modo específico de se vestir seria assim parte de um processo consciente e proposital, “uma combinação complexa de sua ideologia comunista, sua mexicanidade, construída a partir de suas tradições pessoais e como uma reação às suas deficiências.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.78, tradução nossa)⁷².

A composição fortemente adornada e fragmentada do vestido tradicional tehuana permitiu a Kahlo manipular a geometria das proporções de seu corpo. Composto por três elementos fundamentais: abaixo, uma saia longa - a anágua - com nós franzido: acima, uma blusa geométrica de corte quadrado granizo e, por último, um penteado composto por tranças e flores. A interpretação estilística de Kahlo do traje tehuana permitiu que ela chamasse a atenção para a cabeça e o tronco, desviando o foco do espectador da parte inferior do corpo. O huipil, graças à sua construção geométrica, ajudou Kahlo a parecer mais alta e, quando estava sentada, impediu que o tecido se amontoasse na cintura, evitando desconforto. Kahlo sempre trabalhou dentro desse modelo tripartido, mesmo ao combinar peças europeias com vestimentas tehuanas. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.80, tradução nossa)⁷³.

⁷¹ Citação original: *The links to Kahlo's heritage and political beliefs have been superseded by her beatification. It is the aim of my research to recapture this lost message, which can be visually expressed through dress. As the art historian Oriana Baddeley has explained: "Kahlo's popularity (means) her 'Mexican-ness' has become a stylistic gloss, decorative, colourful, pretty ... the colonised body which Kahlo clothed in revolutionary idealism has lost its function as a symbol of nationhood, becoming instead an icon of female suffering. What is obscured by this process is that it was through clothing, in both art and life that Kahlo attempted to redress the wrongs of history."*.

⁷² Citação original: *(...) a complex combination of her communist ideology, her Mexican-ness, constructed from her personal traditions and as a reaction to her disabilities.*

⁷³ Citação original: *The heavily adorned and fragmented composition of the traditional Tehuana dress enabled Kahlo to manipulate the geometry of her body's proportions. Comprising three key elements; below, a long skirt - the enagua - with a gathered waistband; above, a square-cut geometric blouse - the huipil; and, lastly, a hairstyle composed of braiding and flowers, Kahlo's stylistic interpretation of the Tehuana attire allowed her to draw attention to her head and torso, shifting the viewer's focus away from her lower body. The huipil, thanks to its geometric construction, helped Kahlo to look taller and, when she was seated, prevented the fabric from bunching up around her waist, thereby avoiding discomfort. Kahlo always worked within this tripartite template, even when combining European pieces with Tehuana dress.*

As dores e deficiências causadas pela poliomielite na infância e o acidente na vida adulta foram um tema central de sua arte, mas também moldaram seu estilo pessoal, que se adaptava às especificidades de seu corpo. No que se refere aos dispositivos ortopédicos, a autora comenta a relação de Kahlo com o seu espartilho, necessário por questões médicas, mas ao mesmo tempo decorado por ela, incluído na construção de seu estilo. Os tecidos de suas roupas também eram escolhidos tendo em vista a leveza, para seu conforto e a adequação aos espartilhos.

A resposta de Kahlo à sua deficiência ilumina a complexa relação entre moda e vestuário, funcionalidade e autoexpressão: ela descobre tudo e esconde tudo por meio de seu estilo pessoal. (...) Enquanto Kahlo se estilizava da cabeça aos pés com roupas étnicas, permitindo que sua deficiência fosse coberta, ela estava preparada para revelar sua deficiência inabalavelmente por meio de sua arte. Por exemplo, em um desenho com a inscrição 'As aparências enganam', Kahlo retrata seu corpo fraturado escondido sob uma saia transparente, blusa e *rebozo*, cobrindo e descobrindo talvez sua maior criação: ela mesma. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.80, tradução nossa)⁷⁴.

⁷⁴ Citação original: *Kahlo's response to her disability illuminates the complex relationship between fashion and dress, functionality and self-expression; she bares all and hides all through her personal styling. (...) While Kahlo would style herself from head to toe with ethnic dress, allowing her disability to be covered, she was prepared to uncover her disability unflinchingly through her art. For example, in a drawing inscribed 'Appearances can be Deceiving', Kahlo depicts her fractured body hidden beneath a transparent skirt, blouse and rebozo, covering and uncovering perhaps her greatest creation: herself.*

Figura 139 – Desenho *As aparências enganam*



Fonte: *The New York Times*

A autora termina seu texto falando sobre como colocar a deficiência na vanguarda de sua interpretação do estilo pessoal de Frida Kahlo provoca diversas questões e sobre sua tentativa de redescobri-la e de entendê-la verdadeiramente por meio de seu guarda-roupa único. Para Circe, foi por meio de seus autorretratos e da adoção de roupas tradicionais mexicanas que Kahlo pôde examinar sua vida, sendo assim a descoberta de seu guarda-roupa se configura como uma forma de conhecer de fato a pintora a partir de sua deficiência, etnia e moda. Sendo a autora: “através de suas roupas, o espectro da essência de Kahlo é transmitido a nós novamente.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.82, tradução nossa)⁷⁵.

3.2.5 As joias de Frida Kahlo - Clare Phillips

Clare Phillips, curadora de joias do *Victoria and Albert Museum*, inicia seu texto sobre as joias de Kahlo discorrendo sobre a maneira dramática como ela as

⁷⁵ Citação original: *Through her clothes, the spectre of Kahlo's essence is conveyed to us anew.*

usava, sua capacidade de reconhecer o excepcional, e seu ecletismo. Segundo a autora, a artista se importava muito com suas joias, tanto em comprá-las, como com sua concepção e seu design, ela era muito atraída pelas contas de pedras irregulares, que a conectavam com o México pré-colombiano, assim como lhe interessava o inovador estilo mexicano de joias de prata de designers-artesãos contemporâneos (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Figura 140 – As joias de Frida Kahlo



Fonte: *Victoria and Albert Museum*

A autora comenta sobre a origem das peças que Kahlo utilizava do México pré-colombiano, como suas contas de pedra e pulseiras. Sobre as contas de pedra cinza-esverdeadas usadas por Kahlo, ela afirma que é provável que tenham vindo de sítios maias recentemente escavados no sudeste do México. Segundo Clare, os maias valorizavam muito o jade e as contas eram frequentemente enterradas com os mortos. As contas teriam interessado a pintora tanto pela estética como intelectualmente, e ela as usava em grandes quantidades. Já no que se refere ao ouro pré-colombiano, segunda a autora, resta apenas um ornamento em forma de morcego ou pássaro, preso como pingente a uma corrente de ouro. A aquisição dos tesouros arqueológicos que se tornaram joias de Kahlo deve ser vista de forma associada com a extensa coleção de arte pré-colombiana de Diego, que frequentava sítios arqueológicos e tinha muitos contatos (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Articulando o vestuário de Frida Kahlo com suas joias, destaca-se como a adoção do vestido *tehuana* foi “(...) complementada por longas correntes ou *torzales* pendurados com diversos pingentes, por suas contas de coral e filigrana e por

brincos elaborados (...)” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.87, tradução nossa)⁷⁶. Conforme relatado no texto, um número significativo de mulheres mexicanas fazia combinações semelhantes (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Figura 141 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018)



Fonte: *The New York Times*

A autora ressalta que a joalheria mexicana daquele tempo estava passando por um período de intensa criatividade, com um número crescente de designers e artesãos qualificados trabalhando com prata. No que se refere a criação das peças, destacam-se duas informações interessantes: a possibilidade de que Kahlo tenha contribuído para o design de algumas de suas joias e o fato de que em algumas peças o antigo e o contemporâneo se combinavam (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

As joias de Frida Kahlo não eram uma coleção estática, mas um recurso de estilização pessoal em constante mudança. Suas joias eram símbolos de amizade, eram dadas e recebidas como presentes. Na prática, tendo em vista o número de peças que Kahlo utilizava, poucas sobraram, muitas foram perdidas (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Por fim, Clare Phillips afirma que:

Apesar de todas as incertezas que persistem, as joias de Kahlo foram uma parte crucial e cuidadosamente considerada do rosto (e das mãos) que ela apresentou ao mundo, oferecendo uma visão

⁷⁶ Citação original: (...) accessorized by long chains or torzales hung with diverse pendants, by her coral beads and filigree, and by elaborate earrings (...).

convincente de força e poder que transcendia sua fragilidade física. Para Parker Lesley ela sintetizou 'a opulência bizantina da imperatriz Teodora, uma combinação de barbárie e elegância.' Da mesma forma, em seu primeiro encontro no início dos anos 1950, Freund encontrou uma 'jovem magra e frágil deitada em uma espreguiçadeira', mas sua descrição era de 'uma princesa asteca... cada um de seus dedos carrega[ndo] anéis enormes com pedras preciosas finamente esculpidas.' É uma arrogância régia e um deleite em joias extraordinárias que é capturado repetidas vezes em seus autorretratos e em fotografias. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.89, tradução nossa)⁷⁷.

Ainda que à primeira vista, para o público em geral, as joias de Frida Kahlo não pareçam ser um objeto de desejo possível para aqueles que buscam os mais distintos objetos que remetam a Kahlo, um artigo do *Financial Times*, na ocasião da exposição, mostra algo diferente. O artigo elucida como muitas coleções de joias estão sendo criadas a partir da inspiração em Kahlo, e comenta sobre o investimento do V&A em sua loja e as joias produzidas e vendidas na ocasião da exposição.

Em maio de 2017, o V&A revelou uma reforma de £1 milhão em sua loja principal, que inclui seu "pavilhão de joias". Sarah Sevier, chefe de varejo do V&A, disse ao *Financial Times* no ano passado que esperava que a receita de £1 milhão com joias em 2016-17 aumentasse para £1,5 milhão este ano. No entanto, além de gerar vendas, o pavilhão de joias oferece uma vitrine de alto nível para joalheiros de todo o mundo. Michelle Ly, a compradora de joias e moda, trabalhou com quatro joalheiros mexicanos para criar peças para o desfile de Kahlo. A coleção continha algumas peças exclusivas e algumas das coleções existentes desses designers, para refletir os diferentes estilos de joalheria da artista. (PALMER, 2018, tradução nossa).⁷⁸

⁷⁷ Citação original: *For all the uncertainties that linger, Kahlo's jewels were a crucial and carefully considered part of the face (and hands) she presented to the world, offering a compelling vision of strength and power which transcended her physical frailty. For Parker Lesley she epitomized 'the Byzantine opulence of the Empress Theodora, a combination of barbarism and elegance.' Likewise on their first meeting in the early 1950s, Freund encountered a 'thin and fragile young woman lying on a chaise lounge' but her description was of 'an Aztec princess... every one of her fingers bear[ing] enormous rings with finely carved precious stones.' It is a regal hauteur and a delight in extraordinary jewels that is captured again and again in both her self-portraits and in photographs.*

⁷⁸ Citação original: *In May 2017, the V&A unveiled a £1m revamp of its main shop, which includes its "jewellery pavilion". Sarah Sevier, the V&A's head of retail, told the Financial Times last year that she hoped the £1m revenue from jewellery in 2016-17 would increase to £1.5m this year. Yet as well as generating sales, the jewellery pavilion offers a high-profile showcase for jewellers from around the world. Michelle Ly, the jewellery and fashion buyer, worked with four Mexican jewellers to create pieces for the Kahlo show. The range contained some exclusive pieces and some from those designers' existing collections, to reflect the artist's different jewellery styles.*

3.2.6 O guarda-roupa de Frida Kahlo - Chloe Sayer

Já no texto sobre o vestuário de Frida Kahlo, Chloe Sayer, estudiosa e curadora independente, elucida como o estilo único da artista continua inspirando estilistas do mundo todo, explicando sua origem. Segundo a autora, Kahlo gostava de combinar roupas indígenas de diferentes regiões do México. Nesse sentido, Chloe Sayer explora o contexto que motivou as escolhas da artista. A autora relata que durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, quando o idealismo pós-revolucionário estava no auge e a diversidade regional era amplamente celebrada, houve a valorização dos estilos de vestimenta que estavam intimamente ligados à identidade cultural em Oaxaca e em outras regiões etnicamente diversas (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Com o intuito de explicar o porquê da valorização desses trajes, retoma-se brevemente de que forma as roupas eram tecidas quando os espanhóis chegaram no México em 1521 e as mudanças que ocorreram no século XX.

O século XX viu a disseminação de corantes químicos, fibras sintéticas e semissintéticas como raiom e acrílico, máquinas de costura (muito usadas no Istmo de Tehuantepec para bordar roupas), fitas feitas em fábrica, rendas de máquina e tecidos estampados. Na maioria das comunidades indígenas, as habilidades têxteis se concentram na criação de roupas. Muitas mulheres ainda usam saias rodadas, presas por uma faixa na cintura. Também de origem pré-conquista são os *huipil* e os *quechquemitl*. O *huipil* se assemelha a uma túnica retangular sem mangas feita de um, dois ou três painéis. Enquanto alguns estilos são na altura do tornozelo, outros são enfiados na saia ou param na cintura. O *quechquemitl* é melhor descrito como uma ombreira fechada. As roupas de inspiração europeia incluem saias na cintura, aventais e blusas de corte quadrado. O *rebozo* evoluiu durante o período colonial para se tornar um símbolo de feminilidade e - depois da Independência - nacionalidade. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.99, tradução nossa)⁷⁹.

⁷⁹ Citação original: *The twentieth century saw the spread of chemical dyes, synthetic and semi-synthetic fibres like rayon and acrylic, sewing machines (much used on the Isthmus of Tehuantepec to embroider clothing), factory-made ribbons, machine-lace and printed cloth. In most indigenous communities, textile skills centre on the creation of clothing. Many women still wear wrap-around skirts, held in place by a waist- sash. Also of pre-conquest origin are the huipil and the quechquemitl. The huipil resembles a sleeveless, rectangular tunic made from one, two or three panels. While some styles are ankle-length, others are tucked into the skirt or stop at the waist. The quechquemitl is best described as a closed shoulder- cape. European-inspired garments include skirts on waistbands, aprons. and square-cut blouses. The rebozo evolved during the colonial period to become a symbol of femininity and after Independence - nationhood.*

O breve texto trata assim das especificidades da produção de vestuário no México, as mudanças que ocorreram ao longo do tempo, e como as importações e o que é genuinamente mexicano são facilmente diferenciáveis. É possível distinguir as roupas do México pré-conquista que com o passar do tempo foram ressignificadas e assumiram um simbolismo social e político.

Figura 142 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018) – O vestuário



Fonte: *The New York Times*

3.2.7 Frida Kahlo: Making Her Self Up - Claire Wilcox

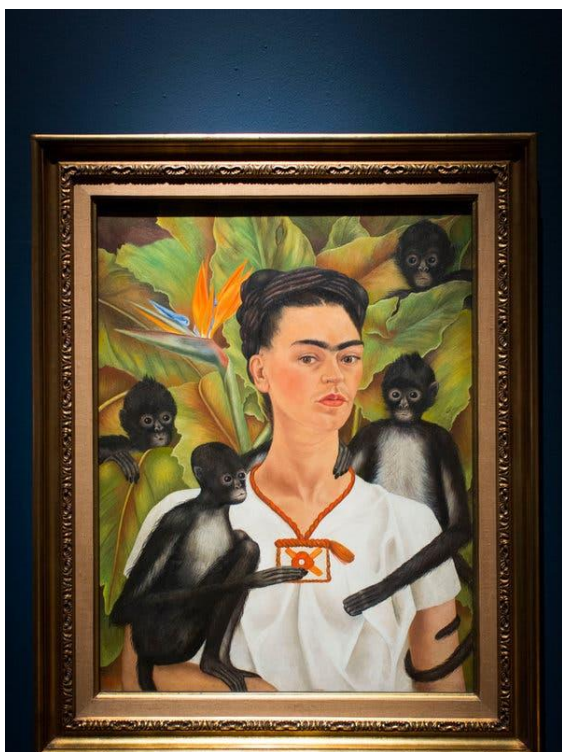
O texto de Claire Wilcox trata sobre como Frida Kahlo “criou a si mesma” como uma obra de arte, tratando mais especificamente sobre seu rosto, seus traços, sua maquiagem e os cosméticos que ela utilizava. É evidente nas obras de Kahlo como ela dedicou atenção ao seu rosto, tendo em vista o grande número de autorretratos feitos pela artista (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Sobre essas obras, Claire afirma que:

Em cada um, seus lábios coloridos estão bem fechados (Kahlo nunca revelou os dentes) e seu lábio superior distintamente bigodudo. Maços do rosto maquiadas e sobrancelhas escuras e unidas emolduram seus olhos que olham de soslaio. Em alguns, suas feições se contrapõem ou surgem de uma folhagem verdejante: em outros, o fundo, com sua profundidade de campo rasa, tem um vazio sinistro. Em *Autorretrato com macacos* (1943), os animais de estimação indisciplinados que vagavam pela Casa Azul se

aglomeram contra a artista, seu pelo escuro e olhos frios espelhando os dela. Na maioria, ela está sozinha, adornada com miçangas e conchas da era pré-colombiana, enquanto fitas, espinhos e fios de cabelo envolvem seu pescoço. O formato de cabeça e ombros desses autorretratos permitia poucos detalhes de alfaiataria, embora em *Autorretrato com Vestido Vermelho e Dourado* (1941), pintado no ano da morte do pai, o bordado apenas visível ganha a tonalidade de seus lábios e bochechas, melhorando a paleta sóbria da metade superior da pintura. Acima de seu cabelo escuro trançado. Kahlo gravou seu nome em letras pretas grandes, seguido por 'México' e a data em algarismos romanos. Inquietante e bela, a repetição do rosto de Kahlo em cada pintura sugere múltiplas versões de si mesma. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.115, tradução nossa)⁸⁰.

⁸⁰ Citação original: *In each, her tinted lips are tightly closed (Kahlo never revealed her teeth), and her upper lip distinctly moustached. Rouged cheekbones and dark, conjoined eyebrows frame her side-glancing eyes. In some, her features are set against, or arise from, verdant foliage; in others the background, with its shallow depth of field, has an ominous emptiness. In Self-Portrait with Monkeys (1943) the unruly pets that roamed the Blue House crowd against the artist, their dark fur and cold eyes spirit-mirroring her own. In most, she is alone, adorned with pre-Columbian era beads and shells, while ribbons, thorns and strands of hair encircle her neck. The head and shoulder format of these self-portraits allowed few sartorial details, although in Self-Portrait with Red and Gold Dress (1941), painted in the year of her father's death, the just-visible embroidery picks up the hue of her lips and cheeks, ameliorating the sober palette of the upper half of the painting. Above her dark braided hair. Kahlo memorialized her name in large black script, followed by 'Mexico' and the date in Roman numerals. Disquieting and beautiful, the repetition of Kahlo's face in each painting suggests multiple versions of herself.*

Figura 143 - *Autorretrato com macacos* (1943)
no V&A



Fonte: *The New York Times*

Figura 144 - *Autorretrato com Vestido Vermelho e Dourado* (1941)



Fonte: *Victoria and Albert Museum*

A autora descreve então como as sobrancelhas de Kahlo a tornaram única e conseguiram atribuir diferentes sensações às suas obras. Kahlo, assim como outras mulheres como a dançarina Rosa Covarrubias e a fotógrafa ítalo-americana Tina Modotti, decidiram manter suas sobrancelhas naturais, e não seguir os ideais de beleza de Hollywood em que a moda era sobrancelhas finas (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Kahlo também retocava suas sobrancelhas com um lápis e segundo relatos usava um produto para o crescimento de sobrancelhas e cílios (HENESTROSA; WILCOX, 2018). A artista mantinha assim suas sobrancelhas unidas e também não depilava o buço. Segundo a autora: “Seus atributos andróginos eram uma parte composta de sua personalidade e sexualidade complexa. 'Do meu rosto', ela disse, 'Eu gosto das sobrancelhas e dos olhos. Tirando isso, eu não gosto de nada... Tenho o bigode e em geral o rosto do sexo oposto'.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.121, tradução nossa)⁸¹.

⁸¹ Citação original: *Her androgynous attributes were a composite part of her personality and complex sexuality. 'Of my face', she said, 'I like the eyebrows and the eyes. Aside from that, I like nothing... I have the moustache and in general the face of the opposite sex.*

Comenta-se também sobre adornos como brincos, que ela utilizava muito, mas que quase não apareciam suas obras, assim como sobre seu cabelo e como ele ajuda a compreender seu estado psicológico: “(...) em *Autorretrato com colar* (1933), seu cabelo é recatado, encimado por um elegante laço de cordão, enquanto em *Autorretrato com trança* (1941) suas tranças foram reafixadas como uma coroa fervilhante, um ato de redenção após a violenta tesourada de *Autorretrato com cabelo curto* (1940)” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.116, tradução nossa)⁸².

A autora trata em seu texto sobre os cosméticos utilizados por Frida Kahlo, comentando quais eram produzidos no México e por quais marcas. Alguns produtos de uso cotidiano de Kahlo foram redescobertos em sua casa, como seu lápis de sobrancelha, blush, pó compacto, batons, lixas e esmaltes, entre outros (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Figura 145 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (2018) – Os cosméticos



Fonte: Victoria and Albert Museum

Relaciona-se no texto a construção da imagem de Frida Kahlo, a partir dos cosméticos que utilizava, com a forma como ela se representava em suas obras. No que se refere ao ato de se maquiar, afirma-se que: “seria surpreendente se Kahlo

⁸² Citação original: (...) in *Self-Portrait with a Necklace* (1933) her hair is demure, topped with a neat cord bow while in *Self-Portrait with Braid* (1941) her tresses have been reattached like a seething coronet, an act of redemption following the scissored violence of *Self-Portrait with Cropped Hair* (1940.)

não fosse tão hábil em aplicar maquiagem quanto pintava, nem aplicasse o mesmo cuidado.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.126, tradução nossa)⁸³. Outro exemplo é quando a autora comenta sobre a cor vermelha utilizada por Kahlo em sua maquiagem, e relaciona isso com a forma como Kahlo atribuiu significado para essa cor em seu diário e como ela aparece em suas obras:

Kahlo também estava preocupada com as propriedades simbólicas da cor, mas para ela os significados eram mais profundos. Em seu diário, ela escreveu sobre magenta 'sangue? Bem, quem sabe?' e o vermelho pontua frequentemente as suas pinturas desde os bordados da blusa em *Eu e a minha boneca* (1937), ao vermelho das fitas, das flores, das gotas de sangue e das veias que permeia outros. Enquanto o calor dos lábios e bochechas de Kahlo em seus autorretratos sugere um aperto febril na vida, sua palidez em outros como *A Coluna partida* (1944) sugere um pulso que mal batia. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.123, tradução nossa)⁸⁴.

Comenta-se também no texto sobre como Kahlo, com apenas 23 anos, atraiu a atenção de fotógrafos como Edward Weston e Imogen Cunningham em 1930, “que a retrataram em um momento de transição entre a ingênua e a sofisticação cultural” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.123, tradução nossa)⁸⁵. Anos depois, a partir de 1937, uma Frida mais madura foi fotografada por Nickolas Muray, um colaborador regular de revistas de moda e amante de Frida, segundo a autora: “sua festividade é acompanhada por seu esmalte brilhante nas unhas, anéis e rosto recém-maquiado, usando batom, rouge e pó facial talvez comprados em San Francisco.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.123, tradução nossa)⁸⁶. A autora finaliza o texto enfatizando como a estética de Kahlo, tanto em sua obra como em seu estilo pessoal são a expressão de sua identidade e parte do que a tornaram única.

Em *Leaves of Grass*, que estava ao lado da cama de Kahlo quando ela morreu, Walt Whitman escreveu sobre 'o puro desejo extravagante que questiona o rosto do artista...' Seu verso sugere a

⁸³ Citação original: *It would be surprising if Kahlo was not as dexterous at applying make-up as she was paint, nor applied the same care.*

⁸⁴ Citação original: *Kahlo too was preoccupied with the symbolic properties of colour, but for her the meanings were more profound. In her diary, she wrote of magenta 'blood? Well who knows?' and red frequently punctuates her paintings from the embroidery on her blouse in *Me and My Doll* (1937), to the red of the ribbons, flowers, drops of blood and the veins that permeate others. While the warmth of Kahlo's lips and cheeks in her self-portraits suggest a feverish grip on life, their pallor in others such as *The Broken Column* (1944) suggests a barely beating pulse.*

⁸⁵ Citação original: (...) *who portrayed her at a moment of transition between ingénue and cultural sophisticate.*

⁸⁶ Citação original: *Its festivity is matched by her bright nail varnish, rings and newly 'made-up' face, using lipstick, rouge and face powder perhaps bought in San Francisco.*

complexidade do eu, como lido através do rosto. No caso de Kahlo, a estética de sua autorretrato, tanto em seu estilo pessoal quanto em seus autorretratos, parece ser direcionada para expressar um conjunto de identidades para as quais os produtos de beleza eram apenas uma ferramenta. Em uma das muitas contradições que tornavam Kahlo única, sua afirmação da mexicanidade por meio de trajes regionais, com suas tradições enraizadas no passado, era contrabalançada por seu entusiasmo totalmente moderno em adornar o rosto. Juntos, eles criaram um todo harmonioso e radiante, pois Kahlo, de forma memorável, criou a si mesma. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.126, tradução nossa)⁸⁷.

3.2.8 Frida Kahlo: Posando, Compondo, Expondo - Gannit Ankori

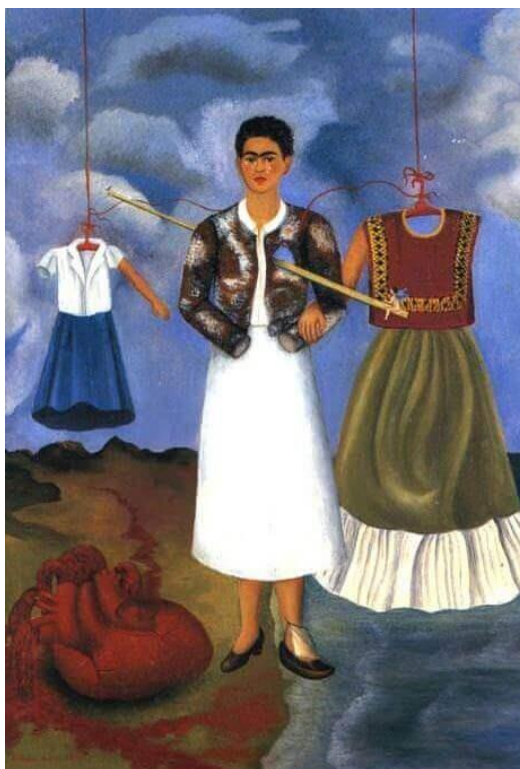
Gannit Ankori, professora de História e Teoria da Arte na Brandeis University, inicia seu texto comentando sobre como registros fotográficos de Kahlo antes de seu casamento ilustram como a jovem de 20 e poucos anos ainda estava em uma fase de experimentação de diferentes estilos e vivenciando um processo de autoconstrução com o auxílio de diversos figurinos. A autora afirma que Kahlo aprendeu cedo a fazer uma pose, assim como percebeu o poder das roupas de representar ou camuflar aspectos de identidade, e de transmitir significado.

Apresenta-se um pouco da experiência de Frida Kahlo com a fotografia, primeiro a partir de seu pai, o fotógrafo profissional Wilhelm (Guillermo) Kahlo, que a ensinou um pouco sobre seu ofício e a fotografava desde pequena. Algumas fotografias de Frida Kahlo na infância revelam o que teria sido uma transformação de sua personalidade em virtude da poliomielite (HENESTROSA; WILCOX, 2018). A forma como Kahlo reflete e explora seu processo de crescimento pode ser vista a partir de um de seus desenhos em que ela traça os contornos de seu rosto, com base em fotografias tiradas em diferentes fases de sua vida. Kahlo também continuou a examinar seu processo de amadurecimento em uma série de nove pinturas que compõem sua 'Série da Infância', lançada com o quadro *Meu*

⁸⁷ Citação original: *In Leaves of Grass, which was beside Kahlo's bed when she died, Walt Whitman wrote of 'the pure extravagant yearning questioning artist's face...'. His verse suggests the complexity of self, as read through the visage. In Kahlo's case, the aesthetics of her self- portrayal in both her personal styling and her self-portraits seem to be directed at expressing a set of identities for which beauty products were just one tool. In one of the many contradictions that made Kahlo unique, her assertion of Mexicanidad through regional dress, with its traditions rooted in the past, was offset by her thoroughly modern enthusiasm for adorning her face. Taken together they created a harmonious and radiant whole, for Kahlo, memorably, made her self up.*

nascimento (1932) (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Entre os quadros dessa série a autora destaca *Memória* (1937), que segundo ela inclui três autorretratos distintos.

Figura 146 – *Memória* (1937)



Fonte: fridakahlo.org

A *Memória* também apresenta a escolha do traje de Kahlo como inextricavelmente ligada à sua transformação de menina em mulher adulta. A pintura mostra uma Frida adulta como protagonista central. Ela fica precariamente entre a terra e o mar. Seu cabelo parece cortado e com permanente, e seu rosto está coberto de lágrimas. Ela está usando um bolero de couro manchado sobre uma saia e blusa brancas. Esse penteado e traje atípicos também podem ser observados em algumas fotografias do artista de 1934-5. Esta Frida de aparência estranha é flanqueada por duas fantasias vazias de um braço que pendem do céu em cordões vermelhos e cabides. No lado esquerdo da composição está uma saia azul escura de menina e uma camisa branca, fazendo referência ao uniforme da Escola Alemã que Kahlo usava quando criança. No lado direito da pintura, paira o traje tehuana de uma mulher adulta. Ignorando a mão estendida da garotinha colegial, a Frida central escolhe, em vez disso, dar os braços ao traje tehuana, simbolizando a escolha de Kahlo de perseguir a identidade da mulher mexicana paradigmática, La Mexicana. No entanto, essa escolha se mostra uma experiência dolorosa, como indicam as lágrimas profusas de Kahlo e o enorme coração sangrando que domina a pintura. A linha que traça o litoral, separando terra e mar, sobe verticalmente ao longo da saia e da blusa de Kahlo, aparentemente “cortando seu corpo ao meio”,

sugerindo um doloroso conflito interno. A falta de mãos da figura a torna impotente diante dessa situação. O pé enfaixado em forma de navio de Kahlo e o buraco aberto em seu torso - que é perfurado por uma haste - aludem aos dois traumas físicos que marcaram a infância de Kahlo (...). (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.134, tradução nossa)⁸⁸.

No texto é relatado como Kahlo associou seu crescimento com a sua forma de se vestir, como parte de seu processo consciente de autoconstrução. Articula-se a forma como ela criava sua imagem, com a forma que ela aparece nas fotografias e em seus autorretratos. Nesse sentido, Gannit Ankori destaca três atividades no mundo de Frida Kahlo, “posar”, “compor” e “expor”.

A autora retoma a tese de Circe Henestrosa de que o guarda-roupa de Kahlo foi desenhado pela artista como forma de afirmar sua identidade étnica, mas também para esconder sua deficiência. Dessa forma, Gannit Ankori afirma que quase todas as fotografias de Frida Kahlo funcionam da mesma forma: exibindo a artista como uma extravagante mexicana, e desviando a atenção de seu corpo ferido. Já a arte de Kahlo, serviu a um propósito muito diferente, envolvendo as atividades de posar, compor e expor suas dores e as complexidades de sua identidade (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Dois desenhos ilustram esse processo: *Desenho de autorretrato* (c.1937) retrata claramente a artista 'posando' e 'compondo', enquanto *Expondo a cicatriz* (1938) a apresenta 'expondo' também seu corpo deficiente. (...) Kahlo se retrata com cinco braços com os quais ela se 'compõe' enquanto 'posa' e 'compõe' um autorretrato. (...) *Expondo a cicatriz* é uma pintura muito semelhante (agora perdida) do mesmo ano de *Lembrança de uma ferida aberta*, ambas

⁸⁸ Citação original: *Memory (1937) is part of Kahlo's 'Childhood Series'. Like the aforementioned drawing, it visualizes the artist's coming of age and includes three distinct self-portrayals. However, in addition to this, Memory also presents Kahlo's choice of garb as inextricably linked with her transformation from little girl to adult woman. The painting displays an adult 'Frida' as its central protagonist. She stands precariously between land and sea. Her hair appears cropped and permed, and her face is blotted with tears. She is wearing a mottled leather bolero over a white skirt and blouse. This atypical hairstyle and outfit may also be observed in a few photographs of the artist from 1934-5. This strange-looking Frida is flanked by two empty, one-armed costumes that dangle from the sky on red strings and coathangers. On the left side of the composition is a little girl's dark blue skirt and white shirt, referencing the German School uniform that Kahlo wore as a child. On the right side of the painting, an adult woman's Tehuana costume hovers. Ignoring the outstretched hand of the little school girl, the central 'Frida' chooses instead to link arms with the Tehuana costume, symbolizing Kahlo's choice to pursue the identity of the paradigmatic Mexican woman, La Mexicana. However, this choice is shown to be a wounding experience, as is indicated by Kahlo's profuse tears and the huge bleeding heart that dominates the painting. The line that charts the coastline - separating land and sea- ascends vertically along Kahlo's skirt and blouse, seemingly 'cutting' her body in half, suggesting a painful internal conflict. The figure's lack of hands renders her helpless in the face of this predicament. Kahlo's ship-shaped bandaged foot and the gaping hole in her torso - which is penetrated by a rod - allude to the two physical traumas that bracketed Kahlo's childhood (...).*

retratam Kahlo sentada, vestindo um traje tehuana. No entanto, em vez de usar sua longa saia esvoaçante para esconder seus membros, ela levanta sua fantasia dramaticamente e 'expõe seu pé enfaixado e sangrando e a longa cicatriz que corre ao longo da parte interna de sua coxa'. Nesse desenho, Kahlo também se mostra sem cabeça e com as roupas transparentes, expondo o coração vermelho batendo em seu peito. Como costuma fazer, Kahlo funde o real e o simbólico em imagens palpáveis de seu corpo. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.139, tradução nossa)⁸⁹.

A autora explica que o ato de se vestir de modo a encobrir sua deficiência remonta a infância de Frida Kahlo e as consequências da poliomielite. Mais tarde, após o acidente que sofreu, Kahlo também optou por usar roupas que disfarçavam as sequelas e desviavam a atenção da parte inferior de seu corpo. Conforme apresentado no texto, a forma como a artista disfarçava sua deficiência é evidenciada, por exemplo, nas fotografias tiradas pelo seu pai pouco tempo depois do acidente, em que sua aparência, elegância e seu espírito não convencional roubam a cena, e “todas as fotografias escondem a deficiência de Frida com sofisticação elegante, projetam seu brilho para roupas extravagantes e não convencionais e revelam sua presença hipnotizante e excepcionalmente fotogênica.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.142, tradução nossa)⁹⁰.

Tratando mais especificamente sobre a construção de Frida Kahlo como “La Mexicana”, seus acessórios, vestidos e tranças, a autora afirma que desde cedo, Kahlo como uma criança com deficiência, e, portanto, diferente, buscou embelezar sua diferença, transformando ser diferente em ser especial. Esse processo permaneceu ao longo da vida adulta, como é notável a partir do guarda-roupa de Kahlo tardiamente revelado. Segundo Gannit, a transformação de Kahlo em “La Mexicana” teria se acelerado de fato em 1930, quando ela e Rivera estavam nos

⁸⁹ Citação original: *Two drawings illustrate this process: Self-Portrait Drawing (e.1937) clearly depicts the artist 'posing' and 'composing', while Exposing the Scar (1938) presents her 'exposing' her disabled body as well. (...) Kahlo depicts herself with five arms with which she 'composes' herself as she 'poses' and 'composes' a self- portrait. (...) Kahlo depicts herself with five arms with which she 'composes' herself as she 'poses' and 'composes' a self-portrait. (...) Exposing the Scar and a very similar (now lost) painting from the same year, Remembrance of an Open Wound, both portray a seated Kahlo, wearing a Tehuana costume. However, rather than using her long flowing skirt to hide her limbs, she lifts her costume dramatically and 'exposes' her bandaged, bleeding foot and the long scar that runs along the inside of her thigh. In this drawing, Kahlo also renders herself headless and her clothes transparent, exposing the red heart beating in her chest. As she often does. Kahlo merges the real and symbolic into palpable images of her body.*

⁹⁰ Citação original: *All the photographs hide Frida's disability with elegant sophistication, project her flare for flamboyant and unconventional clothes and reveal her mesmerizing and exceptionally photogenic presence.*

Estados Unidos, país em que os trajes e acessórios tipicamente mexicanos estavam fora do padrão. No México por outro lado, vivia-se um contexto de valorização do que era genuinamente mexicano, como visto em outros trechos do catálogo expostos nesse trabalho. A adoção do que era mexicano era sinônimo de uma posição ideológica, de valorização do que era nacional. Destaca-se nesse contexto os trajes indígenas mexicanos, valorizados no México e vistos como exóticos e extravagantes no exterior.

O processo de desenvolvimento visual de Frida Kahlo teria começado com apenas dois itens, seu *rebozo* (xale mexicano) e um colar asteca de contas redondas de jade (presente de Rivera), que apareceram pela primeira vez em fotos de Kahlo de 1929. Ao posar para seu retrato de casamento em 1929, a artista veste um *rebozo* pela primeira vez. Já o colar apareceria em fotos e pinturas, como uma celebração do pertencimento indígena, e uma expressão de mensagens de cunho pessoal (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Em São Francisco, em 1930, Kahlo passou a montar seu repertório de acessórios, vestidos e tranças. Lá ela conheceu e explorou *Chinatown* e outros enclaves étnicos na cidade e cultivou sua preferência por tecidos exuberantes, bordados feitos à mão e artesanato étnico. Quando voltou ao México, em 1931, ela havia adquirido vários itens chineses, que mais tarde integraria em seu guarda-roupa (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Após sua estada em San Francisco, Kahlo se identificou com sua imagem como *La Mexicana* a tal ponto que em três pinturas da década de 1930, uma fantasia tehuana vazia aparece como o alter ego da artista. Em outro lugar, analisei as iconografias multicamadas de *Meu vestido está pendurado ali* (1933), *Memória* (1937) e *O que a água me deu* (1938). Além dos suntuosos trajes indígenas e da variedade eclética de acessórios e joias que ela acumulou, Kahlo também desenvolveu penteados elaborados que emolduravam seus traços faciais distintos. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.149, tradução nossa)⁹¹.

Nesse processo, Kahlo também descobriu quem ela queria ser e como usar suas roupas para compor sua persona, cada vez mais consciente da influência e do

⁹¹ Citação original: *Following her San Francisco sojourn, Kahlo identified with her image as La Mexicana to such an extent that in three paintings from the 1930s, an empty Tehuana costume appears as the artist's alter-ego. Elsewhere I have analyzed the multi-layered iconographies of My Dress Hangs There (1933), Memory (1937) and What the Water Gave Me (1938). In addition to the sumptuous indigenous costumes and the eclectic assortment of accessories and jewellery she accumulated, Kahlo also developed elaborate coiffures that framed her distinct facial features.*

impacto de sua aparência exótica e senso de estilo ousado. Sua personalidade se tornou uma sensação e ela virou o centro das atenções. Foi citada em jornais por sua aparência, ao lado de seu marido Diego Rivera, que na época já era um artista reconhecido. O escritor John M. Weatherwax compôs uma peça e um conto sobre Kahlo intitulado *The Queen of Montgomery Street* (1930), e muitos dos melhores fotógrafos da época tiraram fotos dessa Frida recém-criada (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

A edição de 1º de novembro de 1938 da revista Vogue americana publicou um artigo intitulado 'A ascensão de outro Rivera' em conjunto com a exposição de Julien Levy. Escrito por Bertram Wolfe (biógrafo de Rivera e agora um amigo próximo de Kahlo e Rivera), foi um dos primeiros textos que abordou as pinturas de Kahlo e o primeiro a vincular sua automodelagem à sua arte: "Desde os fios de lã brilhantes e felpudos que ela trança em seu cabelo preto e a cor que ela coloca em suas bochechas e lábios, até seus pesados colares mexicanos antigos e suas blusas e saias tehuanas de cores alegres, Madame Rivera parece ser um produto de sua arte, e, como seu trabalho, um que é instintivo e calculadamente bem composto." (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.149, tradução nossa)⁹².

Frida Kahlo tinha uma autoapresentação de impacto, que deslumbrava. Por outro lado, seus desenhos e pinturas revelam que sua aparência era uma forma de mascarar sua realidade, uma camuflagem, como mostra o desenho "*Las apariencias engañan*" (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Conforme descrito pela autora, outras pinturas de Kahlo também revelam seu corpo, suas marcas e suas dores físicas, como *A Coluna Partida* (1944) e *A Árvore da Esperança* (1946), um autorretrato duplo. A autora descreve o quadro da seguinte forma:

À direita, Kahlo totalmente vestida, com joias, penteado e adornada está sentada em uma cadeira de madeira segurando um espantalho médico e uma bandeira nas mãos. Ela parece estar usando um segundo espantalho por baixo de suas roupas. Atrás dela, outro retrato de Kahlo, coberto por um lençol branco, aparece deitado em uma maca, com as costas parcialmente expostas, o cabelo desgrenhado, o rosto completamente oculto. Esta figura horizontal é baseada em uma fotografia de Nickolas Muray. Duas incisões sangrentas nas costas de Kahlo fazem referência ao procedimento

⁹² Citação original: *The 1 November 1938 issue of US Vogue magazine published an article entitled 'The Rise of Another Rivera' in conjunction with the Julien Levy exhibition. Penned by Bertram Wolfe (Rivera's biographer and by now a close friend of both Kahlo and Rivera), it was one of the earliest texts that addressed Kahlo's paintings, and the first to link her self-fashioning with her art: "From the bright, fuzzy, woolen strings that she plaits into her black hair and the color she puts into her cheeks and lips, to her heavy antique Mexican necklaces and her gaily colored Tehuana blouses and skirts, Madame Rivera seems herself a product of her art, and, like her work, one that is instinctively and calculatingly well composed."*

cirúrgico pelo qual ela passou em Nova York. O senso de identidade dividido e quebrado de Kahlo, visualizado nesta pintura como duas Fridas distintas, é ecoado em outros elementos da composição, incluindo o sol e a lua binários; noite e dia, e a paisagem rochosa fissurada. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.152, tradução nossa)⁹³.

Entre essas duas Fridas e além delas, conforme visto no texto da autora, as pinturas da artista expõem outras fissuras e contradições de suas identidades complexas, como sua identidade de gênero não convencional, sua herança cultural mista, sua tentativa de se encaixar em papéis de gênero convencionais, e seus múltiplos modos de estar no mundo (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Durante uma entrevista chorosa na década de 1960, Judith Ferretto, a dedicada enfermeira e zeladora de Kahlo, contou o último ano da vida da artista. (...) A essa altura, era a enfermeira que dava banho, vestia e enfeitava Kahlo e plissava seu cabelo 'como o de uma criança'. (...) O fim era inevitável após a amputação da perna direita de Kahlo. Ferretto se lembra de ter chegado à Casa Azul e encontrado uma Kahlo desesperada e desleixada em crise, completamente desgredada, com o cabelo despenteado e as roupas sujas. Ferretto deu banho nela, vestiu-a e arrumou seu cabelo, permitindo que Kahlo recuperasse uma aparência de seu eu anterior. Naquele momento, disse Ferretto, ela sabia que Kahlo nunca se recuperaria: os vestidos e tranças de Kahlo eram uma parte tão integral de sua identidade que, para ela, abandonar esses aspectos de seu ser era um prenúncio de sua morte. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.159, tradução nossa)⁹⁴.

A partir do texto e principalmente da última citação evidencia-se como a narrativa da exposição busca enfatizar como Frida não seria Frida sem o seu processo de autocriação, sem o seu estilo característico. As escolhas estéticas de

⁹³ Citação original: *On the right, a fully dressed, bejewelled, coiffed and adorned Kahlo sits in a wooden chair holding a medical corset and a flag in her hands. She seems to be wearing a second corset underneath her clothes. Behind her, another portrait of Kahlo, covered by a white sheet, appears lying upon a gurney, her back partially exposed, her hair dishevelled, her face completely hidden from view. This horizontal figure is based on a photograph by Nickolas Muray. Two bloody incisions on Kahlo's back reference the surgical procedure she underwent in New York. Kahlo's divided and broken sense of self, visualized in this painting as two distinct 'Fridas', is echoed in other elements of the composition, including the binary sun and moon; night and day; and the fissured stony landscape.*

⁹⁴ Citação original: *During a tearful interview in the 1960s, Judith Ferretto, Kahlo's devoted nurse and caretaker, recounted the last year of the artist's life. (...) At this point, it was the nurse who bathed, dressed and adorned Kahlo and pleated her hair 'like a child's'. (...) The end was inevitable after the amputation of Kahlo's right leg. Ferretto recalled arriving at the Blue House and finding a desperate and unkempt Kahlo in crisis, completely dishevelled, with her hair in disarray and her clothes dirty. Ferretto bathed her, dressed her up and fixed her hair, allowing Kahlo to regain a semblance of her previous self. At that moment, Ferretto said, she knew that Kahlo would never recover: Kahlo's dresses and tresses were such an integral part of her identity that for her to abandon these aspects of her being was a harbinger of her death.*

Kahlo seriam uma das partes mais vivas na artista, uma forma de lidar com suas dores, com seu corpo, sua deficiência e de se apresentar para sociedade evidenciando suas crenças. A citação sobre os últimos momentos de Kahlo coloca seu estilo, sua estética como parte inerente de sua vida.

3.2.9 O Resplendor: Significado cultural e espiritual em dois autorretratos - Kirstin Kennedy

Figura 147 – Expografia da exposição *Frida Kahlo: Making Her Self Up – O resplendor*



Fonte: *The New York Times*

No texto de Kirstin Kennedy, curadora de trabalhos em metal do *Victoria and Albert Museum*, trata-se sobre a origem e o significado do *Resplendor*, assim como o que ele simboliza na vida e obra de Frida Kahlo. Segundo a autora, as diferentes formas que Kahlo emoldurou seu rosto em suas obras refletiam sua identidade política e pessoal. Como parte do traje e estilo tradicional das mulheres zapotecas de Tehuantepec adotado por Kahlo, ela usava enfeites nos cabelos que remetiam às tradições pré-colombianas, como fitas, cordões e flores. As escolhas da artista

seriam fruto de seu sentimento de orgulho da história e cultura de sua terra natal, assim como possivelmente fruto de sua herança familiar, tendo em vista registros fotográficos da mãe de Kahlo vestindo trajas tradicionais *tehuanos* (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

Alguns membros da família também usam o 'pequeno huipil' ou resplendor (em espanhol, literalmente, 'esplendor'), um huipil de renda usado como cocar no qual a cabeça da mulher é emoldurada pela gola de renda e as mangas redundantes caem abaixo do queixo e sobre o pescoço. As origens desta vestimenta, que emergiram como uma característica definidora da vestimenta tehuana no século XIX, são obscuras. Nas décadas de 1930 e 1940, no México, essa estética feminina seria familiar em todo o país: notas de dez pesos do período apresentavam a cabeça sorridente de uma mulher emoldurada por um resplendor. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.163, tradução nossa)⁹⁵.

Segundo a autora, são poucos os registros fotográficos de Frida Kahlo usando um resplendor, o que sugere que, a vestimenta tinha um significado particular para ela, nas imagens parece que Kahlo usou o resplendor para se relacionar com o passado católico espanhol do México, bem como com sua herança pré-colombiana. Kahlo também raramente se pintava em um resplendor em seus autorretratos, mas na década de 1940 fez isso duas vezes. Essas pinturas foram analisadas partindo da relação de Kahlo com Rivera, porque ele aparece no primeiro autorretrato, mas a inclusão do resplendor também pode ter outros significados que remetem a herança mexicana da artista (HENESTROSA; WILCOX, 2018).

⁹⁵ Citação original: *Some family members also wear the 'small huipil' or resplendor (in Spanish, literally, 'radiance'), a lace huipil worn as a headdress in which the woman's head is framed by the lace collar and the redundant sleeves hang below the chin and over the neck. The origins of this garment, which emerged as a defining characteristic of Tehuana dress in the nineteenth century, are obscure. In 1930s and 1940s Mexico this female aesthetic would have been familiar across the country: ten peso notes of the period featured the smiling head of a woman framed by a resplendor.*

Figura 148 – *Autorretrato como Tehuana*
(1943) no V&A



Fonte: *The New York Times*

Figura 149 – *Autorretrato* (1948) no V&A



Fonte: Site Yahoo

A autora comenta as possíveis associações, com diferentes tradições artísticas e religiosas que podem ser feitas a partir das duas obras de Kahlo usando um *resplendor*. Cita-se brevemente como as obras se relacionam com o catolicismo, com a mitologia asteca e com o tema pré-colombiano, assim como sua identificação com a mulher chorosa do folclore de Tehuantepec, *La Llorona* (HENESTROSA; WILCOX, 2018). No entanto, conforme apresentado no texto, Kahlo ultrapassa o simbolismo previamente atribuído aos elementos de seus quadros e os ressignifica:

Em *Autorretrato como Tehuana*, o foco de seus pensamentos não é a salvação, mas seu marido, cujo retrato fica acima de sua testa. As flores em seu cocar não são rosas e cravos de imagens devocionais, mas buganvílias roxas, que floresciam no jardim da Casa Azul, e o que poderia ser a 'violeta mexicana' de pétalas brancas e a arnica, ambas plantas curativas na medicina tradicional. A cultura Nahua representava a força vital do sol com uma flor de quatro pétalas; as folhas das flores na pintura de Kahlo emitem uma rede de raízes escuras que se misturam com fios brancos que emanam do resplendor, fios que conferem ao cocar uma força viva própria. As imagens parecem refletir a compreensão de Kahlo do cosmos como uma teia elaborada de fios condutores (...). Também sugere como ela via seu relacionamento sexual com Rivera no contexto do mundo natural. Escrevendo metaforicamente sobre seu relacionamento com ele em seu diário em um momento não especificado na década de 1940, Kahlo afirmou que 'eu penetro o sexo de toda a terra, seu calor me queima e todo o meu corpo é esfregado pelo frescor das folhas tenras'. No autorretrato de 1948, as flores rendadas do resplendor dominam a pintura, marginalizando as folhas e flores de plantas vivas

retratadas ao fundo. 'Sempre tem novidades. Sempre ligada aos antigos vivos', escreveu Kahlo em seu diário (...) Nesses dois autorretratos, Kahlo pegou um elemento característico da roupa tradicional mexicana, o resplendor, e o transformou em um símbolo vital de sua herança artística, desejo sexual e espiritualidade. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.169, tradução nossa)⁹⁶.

3.2.10 Frida Redressed - Oriana Baddeley

O texto de Oriana Baddeley, Professora de História da Arte da *University of the Arts London*, começa retomando a visão que tinham de Frida Kahlo quando ela era apenas a esposa de Diego Rivera, a Senhora Rivera, para refletir sobre como a artista é amplamente reconhecida hoje por seus próprios méritos. Como já visto neste trabalho e afirmado pela autora deste texto, as várias versões de Kahlo estão presentes em uma infinidade de mercadorias e produtos, transformando a artista em alguém que todos reconhecem e imaginam conhecer.

A construção de sua estética específica, sua imagem e aparência se tornaram objeto de imitação popular. Se fantasiar de Frida, no entanto, está associado aos valores que sua imagem passou a representar ao longo do tempo e a manifestação de como cada pessoa se identifica com esses valores, como questões relacionadas a gênero, raça, identidade e sexualidade. Segundo a autora, “os elementos dessa caracterização visual são partes da iconografia da identidade de Frida -

⁹⁶ Citação original: *In Self-Portrait as a Tehuana the focus of her thoughts is not salvation but her husband, whose portrait sits above her brow. The flowers in her headdress are not the roses and carnations of devotional imagery but purple bougainvillea, which flourished in the garden of the Blue House, and what could be the white-petalled 'Mexican violet' and arnica, both healing plants in traditional medicine. The Nahuatl culture represented the life-force of the sun with a four-petalled flower, the leaves of the flowers in Kahlo's painting send forth a network of dark roots which mingle with white threads that emanate from the resplendor, threads which lend the headdress a living force of its own. The imagery appears to reflect Kahlo's understanding of the cosmos as an elaborate web of conducting threads (...). It also suggests how she viewed her sexual relationship with Rivera in the context of the natural world. Writing metaphorically about her relationship with him in her diary at an unspecified moment in the 1940s, Kahlo stated that I penetrate the sex of the whole earth, her heat chars me and my entire body is rubbed by the freshness of the tender leaves. In the self-portrait of 1948. the lace flowers of the resplendor dominate the painting, marginalizing the leaves and flower-heads of living plants depicted in the background. "There are always new things. Always linked to living ancient ones," wrote Kahlo in her diary (...) In these two self-portraits, Kahlo has taken a characteristic element of Mexican traditional dress, the resplendor, and turned it into a vital symbol of her artistic heritage, sexual desire and spirituality.*

componentes de uma personificação simbólica de alteridade, sobrevivência e empoderamento.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.176, tradução nossa)⁹⁷.

Frida Kahlo combinou sua beleza natural e as marcas de seu corpo, com um processo de autoestetização. A artista usou o vestuário e os acessórios, tanto em sua arte quanto em sua autoapresentação para empoderar ou constranger, sempre com um significado simbólico (HENESTROSA; WILCOX, 2018). O estilo de Kahlo serve até hoje de inspiração para estilistas de moda, conforme já apresentado nesse trabalho.

Nessas e em muitas outras evocações populares da Fridamania, as particularidades do vestuário são muitas vezes subsumidas pelas paródias aceitas de Frida. Sobrancelhas, penteados e ornamentos decorativos servem para conotar a conexão. O simbolismo apontado na própria escolha de roupas da artista é frequentemente subsumido pelo público em uma homenagem genérica à sua herança mexicana, embora seja geralmente muito mais específico em seu significado. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.176, tradução nossa)⁹⁸.

No que se refere ao uso de roupas *tehuanas*, a autora destaca que para Kahlo usar roupas *tehuanas* era mais do que uma afirmação de seu interesse pela herança nativa do México, era também uma adoção de mitos de identidade de gênero populares na retórica pós-revolucionária da vanguarda mexicana. Naquele contexto de transformações e esperança no México, a artista usava seu corpo e experiências biográficas para debater metaforicamente questões de identidade colonial e política sexual (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Nesse sentido evidenciase a explicação por detrás da adoção dos trajés *tehuanos*.

O traje é particular para as mulheres do Istmo de Tehuantepec e atribuído à sociedade matriarcal da região. Na iconografia anticolonialista do México, a região representava uma cultura indígena mais pura e poderosa. A mãe legítima era frequentemente usada em oposição à figura da terra subjugada do México, representada pela figura caluniada de Malinche, a mãe metafórica do México mestiço. Dentro dessa retórica de gênero do trauma colonial da região, o fenômeno da mulher tehuana era um significante há muito aceito de um México forte e inflexível. Durante o período revolucionário no México, a colonização espanhola foi frequentemente caracterizada como o estupro e a desonra da raça

⁹⁷ Citação original: *The elements of this visual characterization are parts of the iconography of Frida's identity – components of a symbolic embodiment of alterity, survival and empowerment.*

⁹⁸ Citação original: *In these and the many other popular evocations of Frida-mania, the particularities of dress are often subsumed by the accepted parodies of Frida. Eyebrows, hairstyle and decorative ornament all serve to connote the connection. The pointed symbolism in the artist's own choice of clothing is often subsumed by audiences into a generic homage to her Mexican heritage, even though it is usually far more specific in its meaning.*

indígena por meio da alegoria de Hernán Cortés tomando a índia Malinche como sua amante e depois a abandonando. A iconografia tehuana, por outro lado, representava a mulher indígena resistindo à conquista e à colonização. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.179, tradução nossa)⁹⁹.

Partindo do significado da iconografia *tehuana*, é mais fácil compreender as escolhas estéticas de Kahlo, tanto em seus autorretratos como em sua imagem. Segundo Oriana Baddeley, a artista projeta seu corpo de diferentes formas, como território colonizado ferido, estado revolucionário empoderado, ou como uma personificação híbrida de histórias políticas complexas. Em algumas pinturas, suas roupas são referências à redenção e a esperança, mesmo quando seu corpo aparece ferido. Destaca-se que esses sentimentos não são só sobre a realidade individual da artista, mas também remetem, através da dor metafórica, às lutas do passado mexicano (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Dessa forma, tanto o pessoal, como o político estão presentes nas explorações de sua identidade. A autora apresenta como exemplo dessa articulação o quadro *As Duas Fridas*, de 1939.

No palco da tela esticada da pintura, as protagonistas estão vestidas em clara oposição. À esquerda dos espectadores está a Frida colonial em um recatado vestido de renda branca de estilo europeu, decorado com manchas de sangue pingando da veia de seu outro eu, a reconhecidamente Frida Tehuana. A noiva colonizada subordinada e a poderosa matriarca inflexível - elas são interdependentes, mas incompatíveis - condenadas a um conflito perpetuamente entrelaçado. Dentro da iconografia da arte de Kahlo, o conjunto de significados simbolizados pela mulher tehuana representa não apenas um solo nativo não conquistado, mas o novo escolhido positivamente, futuro de um estado mexicano pós-colonial. Ao usar a analogia entre o eu e a nação, Kahlo caracteriza seus próprios problemas físicos e emocionais como sintomáticos da condição pós-colonial, com o vestuário como o mecanismo pelo qual o indivíduo pode mudar e se curar. As gêmeas Fridas são a personificação do conflito implícito em uma cultura mestiça, nunca verdadeiramente europeia, mas nunca verdadeiramente indiana. Em um nível, a artista está propondo que é a Tehuana Frida que Rivera

⁹⁹Citação original: *The costume is particular to the women of the Isthmus of Tehuantepec and ascribed to the matriarchal society of the region. In the anti-colonialist iconography of Mexico, the region represented a purer, more empowered, Indian culture. The legitimate mother was often used in opposition to the figure of the subjugated land of Mexico, as represented by the maligned figure of Malinche, the metaphorical mother of mestizo Mexico. Within this gendered rhetoric of the region's colonial trauma, the phenomenon of the Tehuana woman was a long-accepted signifier of a strong unbowed Mexico. During the revolutionary period in Mexico, Spanish colonization was often characterized as the rape and dishonouring of the indigenous race through the allegory of Hernán Cortés taking the Indian woman Malinche as his mistress and then abandoning her. The Tehuana iconography, on the other hand, represented the indigenous woman resisting conquest and colonization.*

supostamente amou, a colonial Frida sua esposa rejeitada. No entanto, Kahlo também reconhece que ela e o México não são uma ou outra dessas duas identidades, mas ambas, afirmando que talvez não haja mais uma verdadeira Frida do que um verdadeiro México. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.179, tradução nossa)¹⁰⁰.

Além da obra *As Duas Fridas* (1939), a autora também comenta outras duas obras, primeiro o quadro *Meu vestido está pendurado ali* (1933), pintado quando Frida Kahlo estava nos Estados Unidos. Nessa obra, seu vestido *tehuano* aparece em oposição ao ambiente estadunidense, “sua roupa escolhida perdeu seus poderes de dar força, desconectada da realidade do México, torna-se uma aparição fantasmagórica evocando, em vez disso, uma sensação de alienação e perda.” (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.182, tradução nossa)¹⁰¹. O segundo quadro comentado pela autora é *O suicídio de Dorothy Hale* (1938), pintura encomendada por Clare Booth Luce, que retrata o suicídio de Dorothy Hale. A autora comenta o simbolismo do vestuário presente na obra.

As múltiplas versões de Dorothy dentro da pintura mostram o desenrolar da tragédia, desde o salto suicida inicial até o cadáver surpreendentemente alerta que jaz desajeitadamente ao longo da parte inferior da composição. O sangue escorrendo pela dedicatória da artista na moldura adiciona um nível de violência e ameaça que, de outra forma, se perderia nas nuvens enevoadas das quais o corpo de Hale desce. A tragédia da morte da jovem é transformada em um conto moral de advertência por meio da ênfase no vestido de veludo preto e corpete. Aqui está uma mulher, aclamada como uma beleza, com a aparência superficial de riqueza e sucesso social destruído pela própria sociedade que ela representa. O desespero e a infelicidade de Dorothy Hale por ser incapaz de encontrar sucesso em uma carreira, um marido ou uma riqueza herdada foi bem documentado nas fofocas da época. Kahlo coloca a culpa claramente nos valores da sociedade de Nova York pela perda desnecessária de

¹⁰⁰ Citação original: *On the stretched canvas stage of the painting the protagonists are dressed in clear opposition. On the viewers' left is the colonial Frida in a demure European-style white lace dress, decorated with spots of blood dripping from the vein of her other self, the recognizably Tehuana-clothed Frida. The subordinate colonized bride and the powerful unbowed matriarch they are interdependent yet incompatible doomed to a perpetually interwoven conflict. Within the iconography of Kahlo's art, the cluster of meanings symbolized by the Tehuana woman represents not just an unconquered native soil but the new positively chosen, future of a post-colonial Mexican state. In the use of the analogy between the self and the nation. Kahlo characterizes her own physical and emotional problems as symptomatic of the post-colonial condition, with dress as the mechanism through which the individual can both change and heal. The twin Fridas are the embodiment of the conflict implicit in a mestizo culture, never truly European but never truly Indian. On one level, the artist is proposing that it is the Tehuana Frida that Rivers purportedly loved, the colonial Frida his rejected wife. However, Kahlo also recognizes that she, and Mexico, are not one or other of these two identities but both, making the point that there is maybe no more one true Frida than there is one true Mexico.*

¹⁰¹ Citação original: *Her chosen clothing has lost its strength-giving powers, disconnected from the reality of Mexico, it becomes a ghost-like apparition evoking instead a sense of alienation and loss.*

uma mulher com uma vida inteira pela frente. Em sua pintura, o vestido de noite preto simboliza todas as coisas pelas quais Hale ansiava e que acabaram provando sua ruína. A escolha do vestido de Hale foi política, sua incapacidade de sobreviver aos valores da sociedade em que ela estava presa transforma o vestido em uma pequena mortalha preta. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.184, tradução nossa)¹⁰².

Figura 150 – O suicídio de Dorothy Hale (1938)



Fonte: fridakahlo.org

A autora finaliza seu texto com uma reflexão sobre a importância da aparência e da estética criada por Frida Kahlo e sobre como suas obras nos

¹⁰² Citação original: *The multiple versions of Dorothy within the painting show the unfolding tragedy, from the initial suicidal leap to the surprisingly alert corpse that lies awkwardly along the bottom of the composition. The blood seeping across the artist's dedication onto the picture frame adds a level of violence and threat otherwise lost in the misty clouds from which Hale's body descends. The tragedy of the young woman's death is turned into a cautionary moral tale through the emphasis on the black velvet dress and corsage. Here is a woman, hailed as a beauty, with the surface appearance of wealth and social success destroyed by the very society she represents. Dorothy Hale's despair and unhappiness at being unable to find success through a career, a husband or inherited wealth, was well documented in the gossip of the time. Kahlo puts the blame clearly on the values of New York society for the needless loss of a woman with her life ahead of her. In her painting the black evening dress symbolizes all the things that Hale both yearned for and which ultimately proved her downfall. Hale's choice of dress was a political one, her inability to survive the values of the society within which she was trapped turns the dress into a little black shroud.*

provocam reflexões. Para Oriana Baddeley, no processo de contemplação das obras de Kahlo e de sua imagem, algo se perde. Kahlo se torna um meio para divulgar e projetar diálogos importantes, se torna um ícone, um veículo para projetar um diálogo feminista, mas sua própria identidade, sua intencionalidade, seu propósito e suas ideias são dispersadas, em parte perdidas.

No caso de Kahlo, existe o perigo constante de que a mulher, e não a artista, se torne o foco da atenção do público. O espartilho de Gaultier ou a fantasia de Halloween de Beyoncé evocam a aparência de Frida, mas não a linguagem artística de Kahlo. As características caricaturais da Fridamania facilmente se tornam paródias, obscurecendo a inteligência que sustenta o trabalho de uma das grandes artistas do século XX. Resta lembrar que foi Kahlo quem primeiro criou Frida. (HENESTROSA; WILCOX, 2018, p.186, tradução nossa)¹⁰³.

¹⁰³ Citação original: *In Kahlo's case there is the constant danger that the woman not the artist becomes the focus of audience attention. Gaultier's corset or Beyoncé's Halloween costume evoke the appearance of Frida, but not the artistic language of Kahlo. The cartoon characteristics of Frida-mania so easily become parody, obscuring the intelligence underpinning the work of one of the twentieth century's great artists. It remains important to remember that it was Kahlo who first created Frida.*

4. A EMANCIPAÇÃO DE UMA ARTE COLONIZADA

4.1 A representatividade de Tarsila do Amaral e Frida Kahlo

Conforme evidenciado neste trabalho, a relevância das artistas e das obras de Tarsila do Amaral e Frida Kahlo é inegável. As duas artistas são amplamente reconhecidas em seus países, presentes tanto no campo material como no simbólico, nos livros didáticos, nos museus, em mercadorias e como símbolos nacionais que remetem às características que são genuinamente de suas respectivas nações. Se Frida Kahlo se destaca como a mais mexicana entre os mexicanos, Tarsila do Amaral é vista como a primeira artista brasileira a retratar de um modo inovador a brasilidade. A verdade é que ainda que haja indubitáveis diferenças entre as trajetórias e as obras das duas artistas, é possível afirmar que as duas tinham um projeto claro de representar por meio de sua arte, características, aspectos, símbolos, de sua terra natal.

Sua capacidade de representar por meio da arte aspectos nacionais não passou despercebida no âmbito internacional. Esse aspecto da obra das duas artistas não foi só reconhecido, mas enfatizado, e tanto a mexicana quanto a brasileira se transformaram em uma referência, uma síntese de seus respectivos países.

Se a imagem de Frida Kahlo em seus famosos autorretratos remete ao exotismo e ao colorido mexicano, as paisagens de Tarsila, os quadros em que ela representa o povo, a cidade, a fauna e a flora remetem diretamente a um Brasil miscigenado, o Brasil das matas virgens e das festas populares. É evidente que o fato de que as duas artistas foram contemporâneas e vivenciaram um contexto similar de valorização do nacional em seus países de origem não é coincidência.

Tarsila do Amaral nasceu no final do século XIX e foi parte ativa e essencial no nascimento do modernismo brasileiro. Já Frida Kahlo nasceu no início do século XX, e vivenciou na idade adulta um contexto social e político pós revolucionário, no qual o modernismo mexicano tinha um papel essencial. Se Tarsila do Amaral fez parte do Grupo dos Cinco, e foi esposa do escritor de Manifestos modernistas importantes do período, Oswald de Andrade; Frida Kahlo era a esposa e companheira de Diego Rivera, um dos três maiores representantes do muralismo mexicano, movimento que se estabeleceu como predominante no contexto do

modernismo do país. Vale ressaltar que ainda que as duas tivessem durante parte de suas vidas e produção artística, parceiros que também eram reconhecidos por atividades ligadas à arte, as obras das duas eram independentes e autênticas. Tanto Tarsila como Frida eram, como todo o artista, influenciadas pelo seu contexto, pelos movimentos artísticos da época e pelas ideias em voga, mas suas obras se destacam por seu caráter inovador e em certa medida disruptivo.

As duas artistas plásticas estavam em uma posição de centralidade no contexto de produção artística e de transformação política de sua época, tinham relação próxima com políticos, intelectuais e os círculos artísticos mais relevantes tanto na esfera nacional, como internacional. Nesse sentido, destaca-se que tiveram a oportunidade de expor suas obras na Europa, mais especificamente na França, o grande pólo artístico e intelectual do período.

Entre as similaridades da vida e da trajetória das artistas, vale ressaltar aspectos como o fato de que as duas viveram no mesmo período, eram mulheres latino-americanas, retrataram aspectos nacionais, foram parceiras de artistas renomados que representaram o modernismo em seus respectivos países, deram importância para sua autoimagem, estavam em um meio ainda majoritariamente masculino, viveram relacionamentos marcados por polêmicas de conhecimento público e se tornaram as artistas plásticas mais reconhecidas de seus respectivos países, tanto nacionalmente, como internacionalmente. Por outro lado, como ressaltado por Luis Pérez-Oramas (curador da exposição de Tarsila no MoMA) em uma entrevista à Revista Veja:

Mais que influenciar o modernismo, Tarsila integra um grupo de originais artistas modernistas brasileiros: ao lado de Ismael Nery, Cícero Dias, Candido Portinari, Anita Malfatti e Lasar Segall. Esses artistas formaram uma constelação única no panorama moderno das Américas. E Tarsila, especificamente, conseguiu incorporar uma dimensão emblemática: ela não é apenas uma artista, mas uma personalidade, um personagem, uma lenda e um símbolo coletivo. Nesse sentido, a comparação com Frida Kahlo ganha força, mesmo que elas sejam completamente diferentes em suas formas de abordar a relação arte e vida. Porque Tarsila tornou-se um verdadeiro signo do modernismo brasileiro, sua figuração tão peculiar continua influenciando, de alguma forma, tanto ao nível do subconsciente coletivo quanto ao nível de seu legado factual e icônico. (MAIA, 2018)

Conforme evidenciado na citação, há diferenças significativas entre suas obras e seu reconhecimento. A produção de Kahlo era majoritariamente de

autorretratos; a pintora passava muito tempo só, devido a doenças, e dizia que pintava o que mais conhecia, a si mesma. Enquanto seu marido Diego Rivera pintava grandes murais, representando e contando a história do povo mexicano em sua diversidade, Frida Kahlo se dedicava a pequenas obras, íntimas, que refletiam seu estado de espírito e seu sofrimento, usando de simbolismos que remetiam ao México, as tradições, costumes, e feridas de um passado colonial. Kahlo não teve uma formação artística, devido ao acidente, sua família tinha grandes dívidas com despesas médicas, e a artista começou a pintar inicialmente como uma forma de passar o tempo, tendo em vista que ficava grande parte do tempo presa em casa em períodos de convalescença.

Tarsila do Amaral, era da aristocracia cafeicultora paulista, descendente de proprietários de terras, e dada suas condições sociais e financeiras, a jovem artista teve a oportunidade de estudar arte, de se dedicar à música, à literatura e às artes plásticas. Passou um tempo estudando em Paris, frequentou ateliês e escolas de arte. Suas obras se modificaram ao longo do tempo para não apenas seguir as tendências das vanguardas europeias, mas fazer algo novo que representasse seu país. Tarsila representou de um modo autêntico temas cotidianos e populares, paisagens, urbanização, religião, carnaval e o povo brasileiro. A brasileira também pintou autorretratos que foram importantes no processo de criação da autoimagem da artista, mas o foco de sua arte era estilizar o que via, o exterior, o que estava ao seu redor.

No que se refere aos estilos, adentramos em um campo marcado por divergências. Como já comentado neste trabalho, se alguns destacam as influências cubistas e surrealistas nas obras de Tarsila do Amaral, outros dizem que a pintora sequer conseguia compreender o cubismo. Quanto a Frida Kahlo, a artista foi atrelada ao surrealismo pelo seu próprio criador, André Breton, mas a pintora recusou o título de “surrealista autocriada” e enfatizou que pintava sua própria realidade e não sonhos. Ainda que a artista continue sendo associada ao movimento criado por Breton e seu nome apareça em exposições de artistas surrealistas, parece um consenso cada vez maior que sua faceta surrealista esteja muito mais presente em seu diário e seus objetos do que em suas obras.

Cabe ressaltar também, que, como evidenciado neste trabalho, a popularidade de Frida Kahlo ultrapassou os patamares comuns de reconhecimento e valorização de um artista plástico por sua obra. Frida se tornou ícone *pop*, uma

marca, está presente em camisetas e canecas, e é exaustivamente imitada e reproduzida. Já Tarsila está longe desse nível de popularização, mas vale destacar que há um esforço recente para que a imagem e as obras de Tarsila sejam amplamente disseminadas. A sobrinha neta da artista, Tarsilinha do Amaral já enfatizou em mais de uma entrevista que quer que Tarsila se popularize como Frida, e comentou os esforços que estão sendo realizados nesse sentido:

Estamos articulando uma exposição no Centro Pompidou, em Paris, e outra na Tate Modern, em Londres. Há um longa-metragem biográfico que terá produção--executiva de Simon Egan, o mesmo de O Discurso de Rei, de 2011, com roteiro da Daniela Thomas. Tenho a expectativa de que Tarsila seja interpretada por uma atriz como Angelina Jolie ou Marion Cotillard. E estamos negociando o lançamento de Tarsilinha, animação para o streaming inspirada em suas obras. Quero que Tarsila se popularize, como aconteceu com Frida Kahlo, e se transforme em um ícone pop no Brasil e no mundo. (BLANES, 2022)

A ideia de que Tarsila do Amaral se popularize como Frida Kahlo suscita reflexões se o foco dessa popularidade será a produção artística da pintora ou sua trajetória pessoal. Conforme se evidenciou neste trabalho, o reconhecimento massivo de Kahlo se pautou muito mais na construção de sua persona, de sua estética pessoal do que na sua obra em sua totalidade. No processo de popularização da artista, alguns aspectos de sua trajetória também foram menos evidenciados ou praticamente ignorados, como sua bissexualidade e seu posicionamento político abertamente comunista. Na prática, o conhecimento sobre a artista e sua obra é em grande medida restrito e superficial. Ainda que sua imagem apareça muitas vezes associada a luta pela liberdade, pela diversidade e como símbolo feminista, sua extensa replicação parece fazer como que as verdadeiras lutas e ideias da artista se percam em um processo contínuo de ressignificação. Tarsila do Amaral trilhará um caminho similar? Seria esse o melhor caminho?

Não é possível saber como o legado e o reconhecimento das duas artistas será disseminado e ressignificado ao longo do tempo, mas é possível identificar os fatores que as transformaram em referências, representantes de seus países de origem. Tratar sobre o contexto político, cultural e social em que Frida Kahlo e Tarsila do Amaral atuaram e produziram sua arte, é tratar sobre a modernidade, o modernismo e de modernizações.

O contexto global no qual se desenvolveu o processo das vanguardas estéticas latino-americanas foi marcado por alguns fatos

significativos: a Revolução Mexicana, a Primeira Guerra mundial, a Revolução Russa, a crise econômica mundial, no bojo da quebra da Bolsa de Nova Iorque, de 1929, e o início da Segunda Guerra Mundial. Discuti-las requer estabelecer diálogo entre os acontecimentos políticos e culturais na Europa e América e as mudanças de ordens social, econômica, política e comportamental, engendradas a partir destes fatos. (MOTTA, 2016, p.177)

Nesse período, vivenciava-se um processo de modernização e industrialização, as cidades se modernizavam e se diversificavam, assim como os meios de transporte e os meios de comunicação, que facilitaram o acesso à informação. Ao mesmo tempo, novos sujeitos sociais surgiam, como a figura do operário, e conseqüentemente novas reivindicações sociais surgiram também. Nesse contexto, ganhou força a ideia propagada pelas vanguardas europeias de que a arte não tinha apenas fins estéticos, mas também a possibilidade de proposição de ordem política e social. As vanguardas latino-americanas nascem em um cenário de transformações nos mais distintos âmbitos, e se manifestam em países com diferentes especificidades.

As produções tiveram lugar em países com diferentes graus de desenvolvimento (Peru e Argentina, por exemplo); relacionaram-se a lutas políticas que reivindicavam reforma universitária (Cuba e Argentina), propostas anti-imperialistas (Cuba e Nicarágua) ou ainda questões étnicas e sociais (Brasil, Peru, México, Chile). Todos os aspectos citados desembocaram numa “crise de consciência” sem precedentes e numa crescente politização da cultura latino-americana. (MOTTA, 2016, p.178)

A ideia de que a arte podia servir para fins sociais e políticos caminhava em paralelo com uma inquietação, um desejo de definição de identidades. Era a busca por elementos, aspectos, algo que unisse os povos locais, nacionais, e em alguns casos em uma perspectiva regional, a América Latina, em torno de uma identidade (MOTTA, 2016). Nesse sentido, as vanguardas se manifestaram articuladas com a ideia do cosmopolitismo, ou da ênfase do nacional em detrimento de qualquer outra influência externa. Aquilo que foi apreendido no contato com o “outro”, o europeu, as vanguardas europeias, foi somado com reflexões e interpretações da terra natal dos artistas latino-americanos, suas realidades étnicas e culturais específicas e o contexto social e político em que estavam inseridos. Neste trabalho, foi apresentado um pouco da conjuntura mexicana e brasileira.

Conforme apresentado no capítulo destinado a biografia de Kahlo, a artista mexicana cresceu em um contexto de esperança no que se refere a transformações

políticas e sociais, e de efervescência cultural e artística. O Modernismo mexicano pode ser caracterizado em linhas gerais pela forte tendência nacionalista, a busca pela recuperação da identidade nacional, a exaltação da revolução, e a incorporação dos indígenas e da temática da luta de classes nas artes plásticas (SALCEDO, 2002).

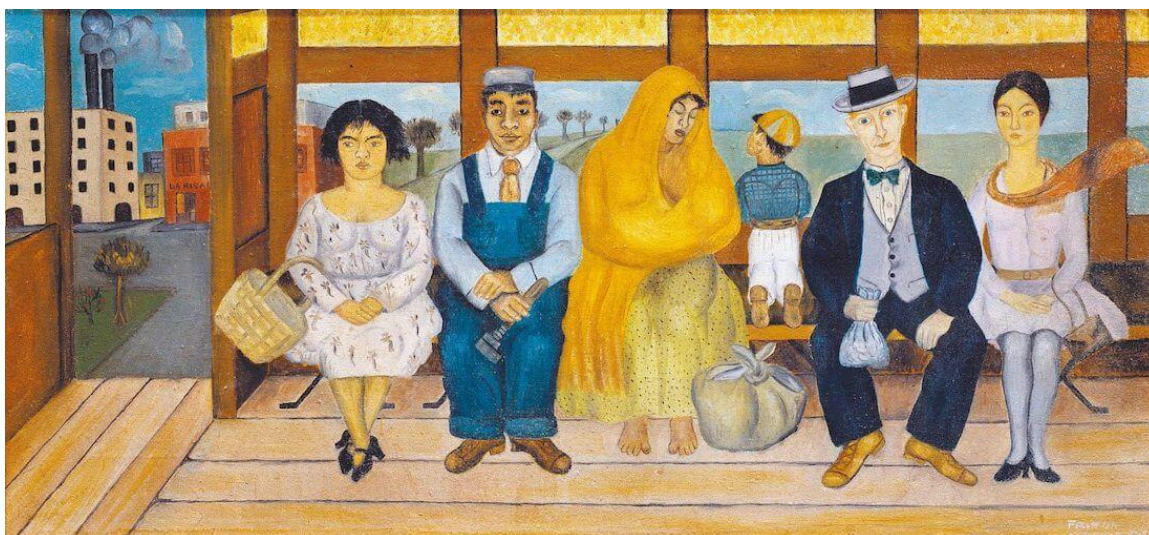
(...) aquele foi um período vibrante quando se pensa a definição e afirmação de identidades e seu par oposto, a demarcação de alteridades. Posicionamentos do campo da política partidária, visões de gênero, concepções acerca dos fins da arte, entre outras categorias, foram marcas de definições e geraram um corpo rico de produções que permitem a pesquisadores e interessados analisar as diferentes estratégias usadas para o estabelecimento de definições acerca do “eu” e do “outro”. Nelas, uma série de identidades conflitantes estiveram em evidência. Na interrogação sobre o “quem somos”, artistas e intelectuais das vanguardas estéticas na América estabeleceram debates e representações que colocavam em discussão elementos do local e do global, tornando os resultados no campo da produção literária e artística enriquecedores. No México, de cultura tão pujante, a ebulição do período foi terreno profícuo para a proliferação de embates entre grupos políticos, intelectuais e artísticos que queriam definir alteridades. (MOTTA, 2016, p.201)

Frida Kahlo cresceu em um período marcado por transformações que se refletiram na valorização da educação e da arte como forma de sintetizar e aproximar do povo uma ideia de identidade mexicana, valorizando o que era genuinamente nacional e as raízes mexicanas. Este cenário, os ideais e as aspirações dos círculos artísticos e intelectuais da época estão presentes na obra de Frida Kahlo, assim como em suas escolhas de vestuário, na forma como se apresentava para o mundo. Conforme reiterado na exposição do V&A analisada neste trabalho, a escolha recorrente de Kahlo por trajes *tehuanos* é reflexo da valorização de sua herança mexicana, assim como uma forma de afirmar suas convicções partindo da força e do simbolismo da sociedade matriarcal das *tehuanas*.

Muito além de seu vestuário, dos acessórios que utilizava, e de suas escolhas de origem estética tendo em vista também sua deficiência, suas obras refletiam sua ligação com sua terra natal, sua cultura e sua história. Obras como *Autorretrato na fronteira entre o México e os Estados Unidos* (1932), ilustram uma relação complexa de exploração e interdependência entre os dois países. Já em *Quatro Habitantes Do México* (1938), Kahlo retrata a si mesma criança, entre quatro personalidades simbólicas para os mexicanos, um boneco de Judas, um ídolo pré-colombiano de Nayarit, um esqueleto e um ginete de palha. Em *Minha ama de leite e eu* (1937) a

artista mexicana mostra-se sendo nutrida pela herança indígena de seu país. O quadro *O ônibus* (1929) remete ao trágico acidente de Kahlo, mas também representa uma espécie de retrato da sociedade mexicana do período, apresentando indivíduos de diferentes extratos sociais dentro de um mesmo ônibus. Esses são alguns exemplos de quadros de Frida Kahlo que remetem a sua relação com seu país e seu contexto social e político.

Figura 151 – *O ônibus* (1929)



Fonte: fridakahlo.org

De forma ainda mais clara, é notável como a obra de Tarsila do Amaral está profundamente atrelada ao contexto de sua época. Ainda que o Brasil não passasse por um período pós-revolucionário como o México em que Frida Kahlo viveu, o país vivia uma fase de mudanças, com a ascensão da burguesia, os avanços da urbanização e a industrialização crescente. Essas circunstâncias se refletiram nas manifestações artísticas da época.

Nessa conjuntura, com a influência das vanguardas europeias, o Modernismo brasileiro dos anos 20, no qual Tarsila do Amaral se insere, buscou inovações para transformar e criar uma arte genuinamente brasileira, que não fosse mais uma imitação da arte europeia ou estivesse em seus moldes e parâmetros estéticos. Em um processo que contou com diferentes grupos e manifestos, a ideia da Antropofagia de Oswald de Andrade ganhou destaque com o *Manifesto Antropófago* escrito por ele e as obras de Tarsila do Amaral.

Oswald traz para o solo arenoso da discussão cultural da época a releitura do conceito de antropofagia como um processo inevitável de assimilação crítica das ideias e modelos europeus, devorando, deglutindo e degustando o que vem de fora, sem se subordinar às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo/cópia. Nas suas próprias palavras: "Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". A antropofagia surge como necessidade de atualização da discussão posta em 22, marcada pelas duas forças mais significativas do modernismo brasileiro – a vertente internacionalista (sintonizar o Brasil com as vanguardas europeias) e a vertente nacionalista (sintonizar o Brasil com a sua vocação artística e cultural). (DINIZ, 2011, p.2)

Nesse contexto, Tarsila do Amaral se insere nesse movimento como a artista plástica representante do Modernismo brasileiro do *Manifesto Pau-Brasil* e do *Manifesto Antropófago*. Suas obras dialogam diretamente com a necessidade de os brasileiros retratarem o Brasil de forma mais atrelada a sua realidade, com suas “cores caipiras”, suas tradições e seu povo miscigenado. Em obras como *Morro de Favela* (1924) ela retratou pessoas negras vivendo em uma zona rural, em meio a casas coloridas e as vegetações. Ainda que se tratasse de uma pintura de cena nacional estereotipada, em que a favela aparece romantizada, é uma obra de temática bem diferente do que se produzia na época. Em *Religião Brasileira* (1927), um dos quadros de temática religiosa da artista, inspirada em altares domésticos e das igrejas e em festas religiosas Tarsila pinta de forma estilizada imagens representativas do catolicismo, evocando o culto a Nossa Senhora e reunindo simbologias para evidenciar a religiosidade brasileira. Obras como *A Cuca* (1924) remetem a nossa fauna e flora, assim como ao nosso folclore. Já quadros como *Operários* (1933) e *Segunda Classe* (1933) remetem a questões sociais, a miscigenação e a desigualdade social.

Dessa forma, é compreensível o lugar que as duas artistas ocupam tanto no contexto latino-americano como internacionalmente. De formas diferentes e cada uma a seu modo, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo se transformaram em artistas cujas obras remetem à brasilidade e à mexicanidade. O legado artístico das pintoras foi e ainda é fundamental para refletir sobre a arte como um meio poderoso de representação simbólica de ideias, de uma visão de sociedade, um contexto político, e de construção e afirmação de uma identidade nacional.

4.2 Nós e os outros - Uma perspectiva decolonial

É válido refletir sobre a importância de uma arte genuinamente nacional tendo em vista o contexto latino-americano e as especificidades da região que são decorrentes da condição de ex-colônias. Conforme já expressei neste trabalho, as primeiras décadas do século XX na América Latina foram marcadas por inquietações e pela necessidade de diferenciação entre “nós” e “eles”, para nossa própria afirmação como povo, nação, como detentores de uma cultura e história próprias.

O escritor cubano Alejo Carpentier deu, categoricamente, o caminho a seguir, quando afirmou: *"Hay que tomar nuestras cosas, nuestros hombres y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica"*. A frase de Carpentier evidencia o desejo de refazer aquela visão europeia que desenhou a "cor local" americana. Os embates advindos desta tensão apontaram para o “paradoxo” que se refere à complexa relação de definir o “próprio” a partir das influências do “outro”, relacionada ao nível de dependência cultural. (MOTTA, 2016, p. 179)

Essa relação complexa de autodefinição pensando no outro é um reflexo de um passado colonial marcado pela expropriação inescrupulosa das riquezas naturais das terras latino-americanas e pela completa desarticulação das estruturas pré-existentes dos povos originários. Foi a partir da “descoberta” da América que a ideia de raças diferentes no sentido moderno surgiu, assim como a produção de identidades historicamente novas, como índios, negros e mestiços. Termos como “português”, “espanhol” e “europeu” passaram a indicar mais do que a procedência geográfica, mas uma conotação racial (QUIJANO, 2005).

A América constituiu-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (QUIJANO, 2005, p.117)

As novas relações sociais se configuraram como relações de dominação, as identidades foram associadas a papéis sociais, lugares, hierarquias e ao padrão de dominação imposto no contexto do estabelecimento da relação metrópole-colônia. A ideia de raça foi uma forma de legitimar as relações de dominação. A partir da constituição da Europa como nova identidade e a expansão do seu colonialismo, estabeleceu-se uma perspectiva eurocêntrica do conhecimento e conseqüentemente a naturalização das relações coloniais de dominação entre os europeus e os “outros”, os não-europeus (QUIJANO, 2005).

Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2005, p.118)

Desse modo, o papel de “outro”, “subordinado” e “inferior”, foi imposto para a América Latina, seu povo, e suas produções culturais. Assim como se estabeleceram relações desiguais, de centro-periferia, marcadas pela dominação no âmbito trabalhista e econômico, a esfera histórico-cultural também foi impactada. Os descobrimentos culturais dos povos colonizados foram expropriados e suas formas de produção de conhecimento, seus padrões de expressão e seu universo simbólico foram reprimidos. Em paralelo, os colonizados foram forçados a aprender pelo menos parcialmente a cultura dos dominantes. Conforme explicado por Quijano (2005, p.121), no longo prazo esse processo causou: “uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura.”

Dessa forma, as experiências, histórias e produtos culturais também foram articulados dentro de uma só ordem cultural global, de perspectiva eurocêntrica (QUIJANO, 2005). A Europa concentrou assim o controle de todas as formas de cultura, subjetividade e produção de conhecimento. A hegemonia europeia está presente na produção intelectual, cultural e artística. A cultura europeia se constitui

como modelo e objeto de desejo dos “outros”. No contexto da modernidade, com a perspectiva eurocêntrica do mundo, os povos indígenas e africanos sofreram um processo de generalização e foram descaracterizados, sua cultura foi vista como primitiva e inferior.

(...) no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cuja região norte ou América do Norte, colonizarão os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros. Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. (QUIJANO, 2005, p.127)

A história da América Latina é marcada por uma visão de nós mesmos distorcida, que foi imposta, isso se reflete nos esforços dos países latino-americanos de se constituir como estados-nação. Nesse processo cada país lidou com suas especificidades. Os países latino-americanos tiveram que trilhar um caminho de descolonização social, avançando tanto quanto possível, e lidar com a condição de serem de Estados independentes, mas com sociedades coloniais. Parte do povo se mantinha distante do poder, ignorado, subjugado e inferiorizado em contraposição a grupos dominantes formados por brancos, com interesses sociais antagônicos. Esses grupos na prática eram muito mais próximos dos europeus do que do povo das novas nações que se formavam. A trajetória dos países latino-americanos, sua industrialização e seu desenvolvimento, sofreram implicações da colonialidade do poder.

Neste sentido, o processo de independência dos Estados na América Latina sem a descolonização da sociedade não pôde ser, não foi, um processo em direção ao desenvolvimento dos Estados-nação modernos, mas uma rearticulação da colonialidade do poder sobre novas bases institucionais. Desde então, durante quase 200 anos, estivemos ocupados na tentativa de avançar no caminho da

nacionalização de nossas sociedades e nossos Estados. Mas ainda em nenhum país latino-americano é possível encontrar uma sociedade plenamente nacionalizada nem tampouco um genuíno Estado-nação. A homogeneização nacional da população, segundo o modelo eurocêntrico de nação, só teria podido ser alcançada através de um processo radical e global de democratização da sociedade e do Estado. Antes de mais nada, essa democratização teria implicado, e ainda deve implicar, o processo da descolonização das relações sociais, políticas e culturais entre as raças, ou mais propriamente entre grupos e elementos de existência social europeus e não europeus. (QUIJANO, 2005, p.135)

O povo latino-americano era o objeto e não sujeito de sua história, que foi criada e contada pelo colonizador. Dessa forma, a identidade latino-americana foi (des)construída pelos processos de hierarquização moderno-coloniais, que homogeneizaram os povos de *Abya Yala* e criaram narrativas que serviram como justificativa para o genocídio dos povos indígenas e dos africanos escravizados. Em paralelo, constituiu-se e perpetuou-se uma dependência econômica, política e cultural da Europa. A partir desse quadro que se estabelece, uma perspectiva decolonial pressupõe um esforço de desligamento epistêmico, econômico, político, cultural e subjetivo do projeto de dominação ocidental, partindo de ideias como o fenômeno da modernidade-colonialidade.

Se a dominação política e econômica estabelecidas na relação metrópole-colônia perderam força quando as ex-colônias se transformaram em estados-nações independentes, a dominação cultural ainda se faz muito presente.

A começar com o Renascimento e culminando com o Iluminismo, os europeus passaram a se ver como sendo o centro do mundo e o clímax da evolução humana. Não apenas criaram uma geografia em que se localizam no centro e os outros povos são localizados na periferia, mas também inventaram uma história em que se situam no presente de uma linha do tempo que evolui de um estado da natureza a um estado racional, civilizado, e os demais povos, embora contemporâneos, são situados no passado, são primitivizados. Nesse discurso, italianos, espanhóis e portugueses, a partir do Renascimento, e holandeses, britânicos, franceses e alemães, desde o Iluminismo, representam sua visão de mundo como sendo a visão de todo mundo; sua cultura, literatura, arte, filosofia, ciência, forma de organização econômica e política como sendo universais. Apresentam a si próprios como a forma final e acabada da humanidade. (PINTO; MIGNOLO, 2015, p.386)

Nessa narrativa, os não europeus não são considerados, sendo assim se faz necessário a criação de condições para a contestação desse discurso europeu totalitário, e a reexistência de outras etnicidades. Por trás de diferentes retóricas de

emancipação, desenvolvimento, tecnologia, democracia e direitos humanos há um projeto de dominação epistêmica, econômica e política do mundo, inicialmente liderado pela Espanha e Portugal, depois pela Holanda, Grã-Bretanha e França, e finalmente pelos Estados Unidos. (PINTO; MIGNOLO, 2015)

Sob uma retórica primeiramente salvacionista, depois civilizatória e finalmente desenvolvimentista, povos e etnias posicionadas na periferia do novo centro do mundo, inclusive antigos impérios, em diferentes graus, têm sido desapropriados de suas terras; têm visto suas cosmologias, manifestações artísticas, ciências e tecnologias, formas de organização econômica e política serem reduzidas a superstições, mitos, folclores, tradições irracionais e idiossincrasias, quando não são totalmente suprimidas. Sob uma retórica emancipatória, povos e etnias periféricas têm sido destituídas de sua subjetividade e dignidade. (PINTO; MIGNOLO, 2015, p.389)

A América Latina e seus povos originários passaram por esse processo e ainda lidam com suas consequências. A dominação cultural imposta, silenciou vozes e memórias de resistência e nos dias atuais uma maioria de “índios” e “mestiços” tem passado por um processo de dupla colonização, mantidos na periferia da periferia por uma elite branca ou embranquecida, que mantém relação de dependência cultural e econômica em relação às grandes potências contemporâneas (PINTO; MIGNOLO, 2015).

Os pós-estruturalistas/pós-modernistas foram os primeiros a descortinar o caráter discursivo e local da modernidade e seus correlatos – civilidade, desenvolvimento, democracia e cidadania (Derrida, 1982; Lyotard, 1984; Foucault, 1969). Desde então, um número ainda pequeno, mas intelectualmente influente de ocidentais, europeus e anglo-americanos, começou a perceber que suas cosmologias, artes, filosofia e ciência, sistemas econômico, político e jurídico não são “naturais” nem universais, e que, portanto, não podem ser impostos sobre os outros povos e etnias do planeta. Se esse despertar ou desencantamento epistêmico tem sido ainda insuficiente para desencadear um processo de desimperialização do ocidente, ele certamente está por trás dos vários movimentos contestatórios em emergência no interior de suas fronteiras sempre fluidas, muitos dos quais articulados transnacionalmente, que protestam tanto contra políticas internas excludentes das minorias quanto contra políticas externas intervencionistas. (PINTO; MIGNOLO, 2015, p.394)

Intelectuais pós-coloniais e decoloniais, assim como diferentes povos e etnias estão engajados na desconstrução do discurso da modernidade, evidenciando o projeto de dominação cultural, econômica e política do mundo pelo ocidente. Partindo do fato de que a produção de conhecimento está ancorada em projetos

com uma orientação histórica, econômica e política, o pensamento decolonial se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermoderno, etc.), não porque estejam alheios ao pensamento descolonial, mas porque deixaram de ser a referência da legitimidade epistêmica (MIGNOLO, 2017).

Nesse esforço de radical desligamento ou desengajamento decolonial, povos originários ou aborígenes de diferentes regiões do mundo, no interior de estados-nações localizados no ocidente ou reproduzidos em sua periferia, mas sempre a partir da exterioridade subjetiva e epistêmica fabricada no discurso de modernidade, rearticulam suas antigas cosmologias, artes, ciências e saberes; formas de intercâmbio não comoditificadas e portanto não capitalistas; modos de interações sociais em que nenhum indivíduo ou grupo possa alcançar supremacia sobre os outros, portanto não estatais; tudo num sistema harmonicamente integrado com o meio natural (Tinker, 2008; Simpson, 2008; Coulthard, 2014; Ndebele, 2014). (PINTO; MIGNOLO, 2015, p.395)

A Colonialidade equivale a um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade, enquanto a descolonialidade é a resposta necessária para as ficções das promessas de progresso e desenvolvimento da modernidade (MIGNOLO, 2017). Nesse sentido, a descolonialidade é uma terceira força que se desprende dos projetos de reocidentalização e de desocidentalização, e que reclama seu papel na hora de construir futuros. Se não há uma modernidade nossa, de todos, já que esta ideia de modernidade é apenas uma ficção que serve de base para o eurocentrismo, nós, os “outros”, não devemos pensar em “nos modernizar” e sim “nos naturalizar”, conforme afirmado por Mignolo (2017, p.26) “na medida em que o discurso constitutivo da modernidade separou ser humano e natureza, cultura e natureza, e nos fez esquecer que somos (nossos corpos necessitam de água e alimentos) natureza”.

Ainda vale ressaltar que o “outro” é uma invenção discursiva, criada pelo “mesmo” no processo de construir-se a si mesmo. Para a imposição dessa invenção no imaginário coletivo é necessário estar em posição de gerenciar e controlar essa narrativa, esse discurso pelo qual se nomeia e se descreve uma entidade, e conseguir fazer com que acreditem que esta existe. Segundo Mignolo (2017, p.18) essa categoria de “o outro” nos dias atuais:

(...) vulnera a vida de homens e mulheres de cor, gays e lésbicas, gentes e línguas do mundo não-europeu e não-estadunidense desde

a China até o Oriente Médio e desde a Bolívia até Gana. As pessoas da Bolívia, Gana e Oriente Médio ou China não são ontologicamente inferiores, posto que não há uma maneira de determinar empiricamente tal classificação. Existe uma epistemologia territorial e imperial que inventou e estabeleceu tais categorias e classificações. De tal forma, uma vez que percebe que sua inferioridade é uma ficção criada para dominá-lo, e se não quer ser assimilado nem aceitar com a resignação “a má sorte” de ter nascido onde nasceu, então desprenda-se. (...) Habita a fronteira, sente na fronteira e pensa na fronteira no processo de desprender-se e resubjetivar-se.

Vale então pensar quem são os “outros”, no caso os latino-americanos e como sua identidade foi construída ou reconstruída ao longo do tempo. Pensar em uma identidade latino-americana não é uma tarefa fácil, tendo em vista que a região é composta por vinte países e é o resultado de um hibridismo étnico e cultural. Tratar sobre a identidade latino-americana é refletir sobre o passado colonial e as consequências do encontro de povos de culturas díspares.

No processo de independência e consolidação das nacionalidades buscou-se encontrar especificidades para construir uma identidade. Pensadores como Simon Bolívar e José Martí se dedicaram em um primeiro momento à construção de uma identidade nacional, que depois se estendeu para uma supranacional.

Bolívar entende as lutas pela independência como fator primário para a constituição da União Americana Livre que seria o projeto de solidariedade continental; Sarmiento e sua concepção dual enxerga primeiro a Argentina polarizada entre civilização e barbárie e depois também estende o conceito: haveria duas Américas, a civilizada e a bárbara; e Martí reformula a ideia de pan-americanismo, primeiro, a partir da clara confiança na capacidade emancipacionista de Cuba, e depois de cada uma das nações latino-americanas que formariam a "Nossa América". A extensão destes projetos está fundamentada na forte herança que o passado colonial deixou no imaginário latino americano, que funda uma base comum da experiência latina e da natureza destes discursos. (ORTIZ-ALVAREZ, 2010)

Segundo Ortiz-Alvarez (2010), no que diz respeito à identidade latino-americana, vale destacar que a maioria dos autores adotavam a perspectiva de uma América Latina unida, como um continente imaginário. Houve uma tentativa de reproduzir o ambiente europeu nas terras latino-americanas, no que se refere às construções, ao sistema de trabalho, a imposição das línguas de origem europeia e da religião católica, entre outras formas de dominação. Contudo, a miscigenação existente, a mistura cultural e a busca por valores próprios aparecem em contraposição a postura subserviente em relação a cultura europeia. Era necessário

o reconhecimento da pluralidade da América Latina e de um novo nacionalismo que partisse de fato de uma cultura nacional.

A pluralidade de culturas da América Latina faz com que ela se torne um laboratório de experiências sociais, que por sua vez a coloca do lado oposto ao idêntico, embora seja uma identidade enraizada em aspectos históricos e geográficos comuns. É bom lembrar que o conceito de identidade pressupõe que se identifique por algum critério ou propriedade intrínseca que se mantenha ao longo do tempo. Assim, uma possível identidade latino-americana, produto da diferença e da pluralidade, oposta a todo e qualquer modelo, deve ser pensada, na atualidade, no âmbito de um projeto que dissolva a fragmentação e assegure, portanto, a integração e a permanência dessa totalidade. Somente nesse contexto o uso de tal conceito ainda poderá se justificar. (ORTIZ-ALVAREZ, 2010)

A identidade latino-americana poderia ser vista, portanto, em linhas gerais como marcada pela pluralidade, a mestiçagem e o hibridismo cultural originado no contexto da invasão das terras latino-americanas pelos portugueses e espanhóis. Conforme afirmado por Darcy Ribeiro (2014, p.9): “amalgamando gente procedente de todos os quadrantes da Terra, criaram-se aqui povos mestiços que guardam em seus rostos étnico-culturais heranças tomadas de todas as matrizes da humanidade.” Estudiosos como Darcy Ribeiro dedicaram seus esforços para demonstrar a especificidade da América Latina, e suas estruturas de poder predominantes. Assim como refletir sobre a diversidade de identidades étnicas aqui presentes, abordando os problemas culturais da região, partindo de seu passado.

Tratar brevemente sobre a história da América Latina, seu passado colonial e suas especificidades regionais é importante para compreender como esse contexto se articula com as manifestações artísticas apresentadas neste trabalho. Além disso, esse é o pano de fundo para refletir sobre de que forma os latino-americanos são representados e apresentados internacionalmente nos países que fazem parte do chamado “primeiro mundo”. É fundamental observar qual tipo de discurso é utilizado e como as obras das artistas são situadas no contexto da produção artística mundial.

O passado colonial da América Latina e a necessidade de desvinculação e independência da Europa em múltiplos sentidos, se reflete nas manifestações artísticas. Como visto neste trabalho, nas primeiras décadas do século XX, a necessidade de uma identidade nacional que se articulasse com os estados-nação recém estabelecidos evidenciou-se nas produções culturais e na arte.

México e Brasil ainda tinham uma relação marcada por uma profunda interdependência com a Europa, e essa relação muitas vezes se manifestava na

forma de um espelhamento, a Europa se constituiu como modelo político, econômico e cultural. Por consequência, a produção artística considerada de qualidade era a arte que fosse o mais próximo possível dos moldes europeus. No contexto do modernismo há iniciativas de ruptura. Os modernistas mexicanos e brasileiros voltam seu olhar para seus respectivos países, sua terra, seu povo e seus traços constitutivos. Esse novo olhar é expresso por meio da arte das mais distintas formas. Neste trabalho, as exposições, obras e a biografia das artistas Tarsila do Amaral e Frida Kahlo são como uma espécie de recorte que sintetiza esse quadro maior.

A escolha das duas artistas envolve a relevância de Frida e Tarsila na história da arte latino-americana, o fato de que as duas alcançaram proeminência e reconhecimento, e a forma como as artistas são vistas de forma atrelada a seus países de origem. Para além desses fatores, a escolha pela mexicana e pela brasileira remete a importância dos movimentos modernistas na América Latina e suas singularidades, as controvérsias do uso e venda da imagem de Frida Kahlo e ao interessante conceito de antropofagia que permeia a obra de Tarsila do Amaral.

A ideia de antropofagia, presente no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, que é uma das principais bases do movimento modernista e que a partir da década de 60 encontrou espaço em outras formas de expressão artística, tem como base duas histórias contadas do ponto de vista europeu. Em uma delas, os índios caetés cozinham e se alimentam do corpo do primeiro bispo do Brasil, Sardinha, assim como dos tripulantes que o acompanhavam, para que pudessem se apropriar de sua força. Na segunda história, um aventureiro alemão, Hans Staden, relata que depois de ser capturado por tupinambás, que se prepararam para matá-lo e comê-lo, foi solto, porque eles teriam desistido em virtude da covardia do alemão, se alimentar de alguém fraco não os agregaria nada.

Essas são as duas histórias mais famosas sobre a antropofagia no Brasil e ajudam na constituição de uma imagem do indígena como um “outro” selvagem e primitivo. Na década de 20 o mito da antropofagia é resgatado pelos modernistas. Nesse contexto, a fórmula antropofágica foi transferida para a sociedade brasileira como um todo, como uma política de criação, em que o “outro” nem sempre é devorado, às vezes pode ser apenas abandonado, se não puder ser utilizado para a fortificação (ROLNIK, 2005).

Conforme explicado por Suely Rolnik (2005), o movimento antropofágico evidencia como essa fórmula de produção cultural está presente desde a fundação

do país, já que a cultura do Brasil é marcada pela hibridação cultural e pelo enfrentamento da presença impositiva colonizadora. As ideias do movimento antropofágico se disseminaram com mais força mais tarde como forma de ruptura e experimentação, em movimentos como o da poesia concreta, o neo-concretismo e o tropicalismo. O objetivo não era encontrar uma essência e sim um processo de fusão, incorporação e experimentação, com uma postura irreverente. Contudo, a liberdade de hibridação pode ser utilizada das mais distintas formas.

A ideia da deglutição, a antropofagia, criada pela elite vanguardista seria uma idealização desse processo de devorar ou abandonar. Mas na prática, seria também uma recusa a uma subalternização em relação a Europa, um movimento de deixar de fazer cópias e reproduções. Ao mesmo tempo, o ato de devorar o outro se constitui em um processo em que o outro não nos afeta, não é uma presença viva, um ser humano, é um meio para um fim. Sendo assim, cabe pensar a respeito dos limites ou da falta de limites no ato de incorporação e descarte cultural originado inicialmente nas ideias de uma elite branca, de origem aristocrática, no contexto dos anos 20.

Para além da possibilidade de reflexões, ressignificações e reinterpretações do conceito da antropofagia no contexto do modernismo brasileiro, vale também comentar brevemente a relação de interdependência entre Europa e América Latina expressa no quadro *As duas Fridas* (1939). Conforme já exposto no capítulo referente a exposição de Frida Kahlo, segundo a autora Oriana Baddeley, o quadro em questão não se refere apenas ao sofrimento pessoal de Frida e sua relação com Diego Rivera. No quadro, Kahlo apresenta duas versões de si mesma, uma Frida colonial se apresenta com um recatado vestido de estilo europeu, com manchas de sangue que pingam da veia de seu outro eu, uma Frida mexicana, mais especificamente *Tehuana*. Contrapõem-se assim uma Frida colonizada subordinada como uma Frida matriarca; as duas são interdependentes, mas claramente incompatíveis, de toda forma estão condenadas a um conflito perpetuamente entrelaçado. A mulher *tehuana* representa um solo nativo não conquistado, mas também o futuro de um estado mexicano pós-colonial. Frida Kahlo consegue associar nessa obra suas dores físicas e emocionais com a condição do México pós-colonial; as duas Fridas representam o conflito de uma cultura mestiça, nunca verdadeiramente europeia, nunca verdadeiramente indígena. Quadros como esses

pintados no contexto pós-revolucionário e em outros países que passaram pela condição de colônia ilustram o poder da arte de representar das mais distintas formas as feridas e cicatrizes de um povo, suas crises de identidade e a esperança de um futuro de liberdade.

Figura 152 – Frida Kahlo e a obra As duas Fridas



Fonte: *El País*

4.3 A Expografia e a construção de narrativas

A análise das exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral como objeto de estudo deste trabalho buscou evidenciar o papel da museografia na construção do imaginário e na disseminação de narrativas. As exposições *Frida Kahlo - Making Her Self Up* no *Victoria And Albert Museum*, em Londres, e *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no *Museum of Modern Art*, e no *Art Institute of Chicago*, em Nova York e Chicago *respectivamente*, ilustram com as artistas, suas trajetórias e suas obras são apresentadas ao público internacional em museus que ocupam um lugar de destaque nas capitais de duas das maiores potências do chamado primeiro mundo.

É fundamental refletir sobre o papel das instituições museológicas na produção e disseminação de informações. As exposições de arte podem ser entendidas como um processo de comunicação, um tipo de mediação entre o

público e o museu, a partir do qual busca-se informar, impactar e em certa medida persuadir o público receptor, que não responde de forma passiva àquilo que lhe é apresentado. Sendo assim, uma exposição tem o potencial não só de informar, mas de reafirmar ou apresentar novas perspectivas, conforme afirmado por Gonçalves (2004, p.29): “a exposição de arte é uma apresentação intencionada, que estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre ele de uma determinada maneira, transmitindo-lhe uma mensagem”.

Neste trabalho evidencia-se a tentativa de analisar e destacar os principais pontos das mensagens transmitidas aos receptores no contexto da exposição de duas artistas plásticas latino-americanas que alcançaram reconhecimento, tanto no âmbito nacional, como no âmbito internacional.

Sobre as exposições aqui trabalhadas, vale citar que a elaboração da montagem das exposições, assim como de seus respectivos catálogos, contou com a presença ativa de latino-americanos. A exposição estadunidense da obra de Tarsila do Amaral contou com a curadoria de um venezuelano, Luis Pérez-Oramas, que trouxe pontos interessantes no contexto de suas reflexões sobre a importância de Tarsila no cenário brasileiro dos anos 20. Já a exposição de Frida Kahlo no Reino Unido, contou com a participação na curadoria da exposição de Circe Henestrosa, curadora de moda mexicana independente. A mexicana traz uma perspectiva interessante sobre a construção da identidade de Frida Kahlo, que teria sido baseada em torno de três principais pontos: seu posicionamento político, sua etnia e sua deficiência.

Além da presença de co-curadores latino-americanos, vale ressaltar um esforço nas duas exposições de situar as duas artistas no contexto histórico, social e político de seus respectivos países. Por outro lado, é possível afirmar que além das críticas expostas por Luis Pérez-Oramas no catálogo de Tarsila, há poucas menções de uma perspectiva regional ou global da importância da obra das duas pintoras. A trajetória artística das duas artistas e a importância de suas obras aparece de forma extremamente atrelada a seus países de origem. Ainda que na exposição de Kahlo ela seja destacada por sua relação com grandes temas de interface global, como a deficiência, dores físicas e emocionais e empoderamento, essa leitura parece muito mais com um processo de reinterpretação baseado em suas roupas e na replicação de sua imagem, do que o resultado de uma análise de seu legado artístico.

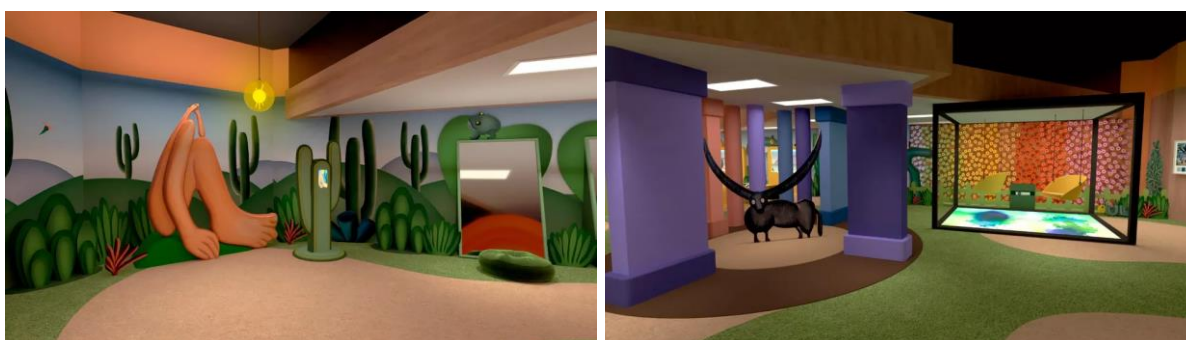
Vale destacar que as duas exposições comentadas neste trabalho são substancialmente diferentes. Enquanto a exposição de Tarsila estabelece como foco suas obras da fase pau-brasil e da fase antropofágica, discorre sobre suas técnicas e influências, assim como sua importância no contexto do modernismo brasileiro; a exposição de Kahlo estabelece como ponto de partida a construção de sua persona, de sua imagem. A exposição do V&A tem como propósito evidente apresentar para um público maior o que tornou Frida um ícone pop. Para tanto, são expostos seus pertences pessoais, seu vestuário, seus acessórios, e fotografias. Entre remédios, cosméticos, vestidos, coletes de gesso e próteses, alguns quadros ilustram a obra da artista que criou a si mesma e projetou uma imagem muito única e repleta de significados. Enquanto a exposição de Tarsila conta sua história e apresenta sua importância a partir de seus quadros e esboços, a exposição de Kahlo parte de seus objetos, de seu baú de memórias resgatado e exposto. Se a primeira, com visível e reconhecido atraso, destaca a importância e autenticidade da artista brasileira, a segunda reforça o exotismo e a popularidade da artista mexicana.

Evidencia-se a partir dessa exposição e de outras exposições de Frida Kahlo, como apenas uma referência à artista e não necessariamente as suas obras têm potencial para se tornar popular e bem-sucedida. Possivelmente, seria este um exemplo de novas abordagens no campo museológico e de entretenimento para atrair o público. Nesse sentido, cabe comentar brevemente sobre a proliferação das chamadas exposições imersivas. Obras de artistas como Monet e Van Gogh são recriadas e expostas na forma de projeções imensas, a ideia é que os visitantes possam se sentir imersos nas obras desses artistas e é claro, tirem belas fotos nos espaços instagrameáveis.

No início do século XXI, passam a ganhar destaque os ambientes imersivos, combinados ou não com tecnologias interativas. As chamadas exposições imersivas colocam-se como uma vertente da arte digital contemporânea, a partir da proposta de trazer ao público experiências intensas em ambientes polissensoriais, utilizando múltiplas e simultâneas projeções de vídeo, luzes, sons, trilha sonora e às vezes até essências olfativas, no intuito de envolver o visitante por completo. Essas exposições vêm conquistando cada vez mais espaço nas instituições e na mídia, atraindo importantes investimentos e reunindo artistas e coletivos interdisciplinares interessados na intersecção entre arte, tecnologia e, por que não, entretenimento. (SACCHETTIN, 2021)

Essas exposições não apresentam quadros em seu formato físico e se isentam das dificuldades e dos protocolos de requisitar e receber de empréstimo quadros de museus, galerias e acervos particulares. No caso de Tarsila do Amaral, vale citar a exposição imersiva *Tarsila para Crianças*, em 2020 no Farol Santander, em 2021 no Shopping Villa Lobos em São Paulo, e em Campinas, no Parque D. Pedro Shopping no mesmo ano.

Figuras 153 e 154 – Exposição imersiva Tarsila para Crianças



Fonte: G1, Globo

Já no caso de Frida Kahlo, uma exposição oficial da artista, sob responsabilidade da Frida Kahlo Corporation, já esteve presente em diferentes países, em cidades como Miami, Nova York, Montreal e Porto Rico. Essa mostra imersiva chegou ao Brasil, mais especificamente em São Paulo no ano de 2023, no Shopping Eldorado. A mostra *Frida Kahlo – A Vida de um Ícone*, tem um diferencial em relação às exposições imersivas de outros artistas, ela não projeta as obras de Kahlo. Conforme explicado no próprio site da exposição:

A biografia imersiva de Frida Kahlo é apresentada sem reproduções de pinturas da artista, com a intenção de dar um passo adiante em direção às novas linguagens imersivas. A proposta inovadora explora a biografia da artista por meio de coleções de fotografias históricas, filmes originais, ambientes digitais e instalações artísticas, além de música original criada para reproduzir os momentos mais relevantes da vida da artista, convidando os visitantes a descobrir a incrível história por trás desse mito. (Frida Kahlo Corporation, 2022)

Figuras 155, 156, 157 e 158 – Exposição imersiva de Frida Kahlo



Fonte: *Frida Kahlo Corporation*

A escolha de nem sequer apresentar as obras de Frida Kahlo, apenas fotografias, vídeos e montagens com a imagem da pintora, definitivamente não é por acaso. A montagem da mostra prioriza, seguindo tendências contemporâneas, a imagem da artista e símbolos que remetem a ela, em detrimento de suas pinturas e seu legado artístico. Entre projeções coloridas de caveiras, flores, e fotos de Kahlo, os visitantes se sentem mais perto de Frida Kahlo. As exposições imersivas ilustram novas tendências museográficas contemporâneas, em que o número de pessoas alcançadas, o uso de tecnologia, o entretenimento e a simplificação reducionista de uma mensagem a ser transmitida são característicos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É válido refletir sobre as mostras de Tarsila do Amaral e Frida Kahlo pensando em como a expografia da exposição promove a aproximação entre o visitante e as obras expostas, e é composta por elementos e objetos culturais repletos de significado. No caso da expografia de *Frida Kahlo: Making Her Self Up*, por exemplo, destaca-se a apresentação do vestuário de Frida fazendo interlocução com suas obras, neste trabalho foi citado como exemplo a recriação da obra *As duas Fridas* com peças de roupas originais da artista, criticada em um artigo do jornal *The Guardian*.

Se a visita a uma exposição projeta nos visitantes determinadas imagens que o conduzem em um processo de construção do imaginário, em uma experiência social, é válido questionar como esse processo tomou forma nas exposições aqui analisadas, que tipo de imaginário foi construído sobre Tarsila e Frida, seus respectivos países e a América Latina de forma mais geral. A exposição de Tarsila no MoMA reuniu cerca de uma centena de pinturas e desenhos de Tarsila, e cerca de cinquenta documentos históricos, assim como informações e comentários sobre as técnicas de arte da artista; e tenta abordar grandes temas como questões de raça, classe e gênero no Brasil, primitivismo e história colonial, nacionalismo, e a relação entre arte erudita e arte regional, folclórica.

Para tanto, a exposição tem como foco as duas fases mais populares do trabalho da artista. No texto do catálogo há um claro destaque para a obra *A Negra*, sua criação, os esboços que antecederam sua elaboração, possíveis influências e a recepção do quadro no meio artístico. Também é notável o destaque para a projeto da antropofagia, e a forma como essa ideia foi posteriormente retomada, reutilizada e reafirmada. Afirma-se que o projeto antropofágico estava presente na trajetória de construção visual de Tarsila antes mesmo dele ser enunciado por Oswald, dessa forma, o processo criativo de Tarsila é reconhecido e enaltecido. A indiferença das instituições de arte a respeito do que é produzido fora do primeiro mundo, na periferia do sistema, é criticada no catálogo, tendo em vista o exemplo do reconhecimento tardio de Tarsila nos Estados Unidos.

Cabe ao curador, na elaboração da exposição, o papel de apresentar significados, descrever e explicar, de modo a estimular os visitantes a desenvolverem um comportamento ativo frente ao que está sendo exposto e

proposto. No caso da Frida Kahlo, evidencia-se na expografia a ênfase em uma perspectiva equivocada e reducionista de que o processo de criação da autoimagem de Frida foi feito de forma consciente, pensado e elaborado cuidadosamente pela artista como uma escolha de como se apresentar ao mundo e de que imagem passar.

A disposição dos objetos no museu, os manequins que remeteram diretamente a ela usando suas roupas, as fotografias de Frida expostas, uma sessão dedicada a próteses, remédios, formando uma espécie de vitrine de dor, todos esses elementos contavam uma narrativa sobre Frida e seu sofrimento. Os seus pertences pessoais contavam sua história, expostos em um misto de reverência e intimidade revelada. Como a ênfase eram seus pertences pessoais, os quadros presentes no ambiente apenas foram uma forma de ilustrar seu fazer artístico, ou de enfatizar como eles também evidenciam o poder do vestuário e das escolhas estéticas da mexicana. A exposição em questão segue a tendência da popularidade de Frida Kahlo em que sua estética pessoal, a imagem de seu rosto, suas frases, cores, suas sobancelhas unidas ganham maior destaque e são mais disseminadas do que suas obras.

No contexto das exposições, diferentes elementos museográficos são utilizados a fim de ajudar na transmissão de uma mensagem, que destaca aspectos, que informa, e apresenta diferentes formas de articulação entre o conteúdo exposto, as obras e os textos explicativos. A escolha de padrões, painéis, cores, não é destituída de subjetividade.

Na comunicação da exposição de arte existem tipos de informação documental, como cronologias biográficas e dados técnicos sobre as obras, ao lado de uma aproximação por meio de textos críticos sobre a obra em exibição, apontando fases ou constantes estéticas. Eles vão oferecer recursos de apoio ao público visitante. Ao lado da informação documental, o desenho museográfico ganha papel estratégico na construção do processo comunicativo da mostra. A distribuição da obra no espaço, o uso da luz, o emprego de cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, todos esses elementos funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra. (GONÇALVES, 2004, p.34)

Nota-se que os museus, os curadores e as exposições de arte em si não podem ser vistos como elementos neutros no contexto da exibição das obras. A exposição é inevitavelmente um meio permeado por ideologias tanto por parte

daqueles que a criaram como por aqueles que a visitarão. Sendo assim, é válido observar como é desempenhado o papel do curador e da instituição na elaboração das exposições de arte e em seus desdobramentos.

No caso das exposições de Frida e Tarsila, é fundamental observar quais elementos da história e das obras das duas artistas plásticas foram destacados na expografia das exposições analisadas e quais foram menos evidenciados. Vale notar por exemplo, que no caso de Tarsila do Amaral, o foco da exposição do MoMA está em suas produções artísticas da fase pau-brasil e da fase antropofágica, comumente essas fases são destacadas como os períodos mais relevantes da produção artística de Tarsila. A fase social da artista não é comentada na exposição estadunidense. Da mesma forma, o posicionamento e atuação política de Kahlo é pouco evidenciado na exposição do V&A, assim como sua bissexualidade.

O museu de arte, como todo museu, tem a tarefa de possibilitar ao visitante um espaço para interrogar e se interrogar. E, embora sendo a dimensão crítica um pressuposto de sua prática, é fundamental considerar que, pela sua natureza institucional, o museu sempre intervirá no sentido da afirmação ou transformação de valores identitários. Evidencia-se, portanto, sua responsabilidade deontológica na promoção da cultura. (GONÇALVES, 2004, p.75)

Compreende-se a importância da experiência de caráter comunicativo e social que decorre das visitas aos museus e o papel significativo da instituição e do curador que elaboram as exposições e conduzem o visitante em seu percurso de construção ou ressignificação de imaginário social. As exposições estudadas neste trabalho aconteceram em museus reconhecidos internacionalmente e conseqüentemente foram bem-sucedidas em relação ao número de visitantes que alcançaram. Dessa forma, as duas exposições se configuram como meios importantes para informar, apresentar e celebrar a arte latino-americana. É fundamental que exposições como essas sejam desprovidas de uma narrativa que estabeleça a América Latina, seus artistas e sua produção artística como exótica, periférica, primitiva ou subalternizada.

Nesse sentido, questiona-se de que modo a construção das exposições pode replicar ou introduzir uma perspectiva estereotipada, restrita ou generalista de um artista, de determinadas obras ou de um movimento artístico. É válido observar e compreender em que medida problemáticas situacionais como a necessidade de diversificação no modo de expor as obras e a busca por atrair o público influenciam

uma exposição e conseqüentemente o reconhecimento de artistas, suas obras e seu contexto social e político.

No contexto latino-americano, o esforço de destacar e afirmar a relevância de artistas como Tarsila e Frida tem se mostrado exitoso. Como se evidencia no sucesso das exposições de Frida mundo a fora, no grande número de visitantes do Museo Frida Kahlo, e na exposição *Tarsila Popular* no Museu de Arte de São Paulo (MASP), que no ano de 2019, em pouco mais de 3 meses atraiu mais de 400.000 visitantes, um recorde histórico para o museu (G1, 2019).

Figuras 159 e 160 – Exposição de Tarsila no MASP bate recorde de público



Fonte: G1, Globo

A forma como a exposição é noticiada, avaliada e criticada pela imprensa, sua divulgação pela instituição responsável, o posicionamento dos curadores e o conteúdo presente no catálogo são elementos que constituem uma narrativa que dialoga com seu tempo e não é desprovida de subjetividade. Analisar as exposições internacionais de artistas como Frida Kahlo e Tarsila do Amaral, que fazem parte do Sul Global se apresenta como um desafio e um exercício necessário para dimensionar a importância das artistas e suas respectivas obras para o reconhecimento histórico-cultural da América Latina.

No trabalho apresentado buscou-se analisar a forma como as trajetórias das artistas plásticas Tarsila do Amaral e Frida Kahlo foram apresentadas nas exposições realizadas nos Estados Unidos e no Reino Unido, respectivamente. Os aspectos destacados sobre as exposições representam um esforço de verificar qual narrativa está sendo apresentada e qual mensagem a expografia está transmitindo para os visitantes da mostra. A ideia de fazer esta análise vai ao encontro da necessidade de pensar como os artistas latino-americanos representam, no âmbito internacional, sua região, sua cultura e seu contexto social e político. É fundamental

refletir sobre essa representatividade, tendo em vista a importância do reconhecimento e da valorização da produção artística latino-americana.

Para este trabalho, foram escolhidas duas artistas já reconhecidas regional e internacionalmente. De formas diferentes, Frida Kahlo já é vista como a maior e mais famosa artista mexicana, e Tarsila do Amaral ficou conhecida como a artista plástica brasileira que participou da fundação do modernismo brasileiro e criou um legado artístico marcado por símbolos nacionais. Outras artistas de grande importância poderiam ter sido escolhidas e analisadas no contexto desse trabalho, como María Izquierdo (1902-1955) ou Anita Malfatti (1889-1964), que viveram no mesmo período que Frida Kahlo e Tarsila do Amaral.

A escolha de analisar exposições de artistas como as citadas provavelmente resultaria em trabalhos interessantes, mas possivelmente enfrentaria dificuldades quanto ao material disponível. Além disso, muitas artistas latino-americanas reconhecidas em sua nação de origem não foram reconhecidas internacionalmente. Não há muitas exposições de artistas como essas nos grandes museus internacionais na contemporaneidade. Há poucos casos de artistas latino-americanos que são temas de exposição e valorizados por seu legado artístico. No caso de artistas mulheres esse número é ainda menor. A própria Tarsila, conforme destacado neste trabalho, só teve sua primeira exposição individual nos Estados Unidos em 2018.

As artistas também foram escolhidas tendo em vista o contexto em que viveram: o início do século XX, que foi marcado por transformações de ordem social, política e econômica, e o modernismo nas artes. Nesse sentido, a escolha por Frida Kahlo é justificada pelo contexto excepcional do modernismo mexicano no México pós-revolucionário. Quanto a Tarsila, a escolha reflete sua importância no âmbito do Movimento Antropofágico que influenciou outros movimentos artísticos importantes no Brasil. Tanto Brasil como o México passavam por um período de transformações, e, ainda que este não fosse o foco deste trabalho, comenta-se sobre o contexto dos dois países, e descreve-se em linhas gerais as características do movimento modernista em cada um deles.

Embora existam muitos trabalhos sobre Frida Kahlo e Tarsila do Amaral, há poucos que as analisam em paralelo ou em oposição. Constata-se também que as exposições das duas artistas ainda não são objeto de muitos estudos. Nas circunstâncias deste trabalho apenas foi possível analisar com profundidade uma

exposição de cada artista. Há, no entanto, muitas outras exposições das duas artistas que poderiam ser também estudadas.

Estudar a mostra *Tarsila Popular*, no Museu de Arte de São Paulo, ou as exposições do *Museo Frida Kahlo*, poderia constituir uma análise importante de como a trajetória artística das pintoras é apresentada em seus países de origem. Da mesma forma, realizar uma pesquisa que tivesse como foco a opinião do público das mostras, ou a forma como a exposição foi discutida e comentada nas redes sociais também resultaria em estudos necessários e relevantes.

No contexto deste trabalho, o enfoque esteve em uma perspectiva internacional, no estudo de como a produção artística foi apresentada pelos “outros” e para os “outros”. Por fim, vale ressaltar que por mais que a perspectiva decolonial e pós-colonial só tenha sido abordada diretamente no final do trabalho, ela perpassa toda a análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA MEXICANA DE ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS. **Y el ariel de oro es para**. Disponível em: <<https://www.amacc.org.mx/exposicion-y-el-ariel-de-oro-es-para/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2022.

ACCOMANDO, Beth. San Diego Opera hosts world premiere of 'El último sueño de Frida y Diego'. **KPBS**, 28. out. 2022. Disponível em: <https://www.kpbs.org/news/local/2022/10/28/san-diego-opera-world-premiere-el-ultimo-sueno-de-frida-y-diego>. Acesso em: 02 de novembro de 2022.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**, 1928. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2022.

ANTROPOFAGIA ZUMBI por Suely Rolnik - Parte 1. Direção: Zé Celso Martinez Correa. Curadoria e Direção Artística: Beatriz Azevedo. Youtube. 29 de dezembro de 2009. 6 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vil8cWpGslc&list=PLlvWZnvg__Eb8Tv-sq2m0DPEmSLeI5OPH&index=2&ab_channel=Tv1Antropofagia> Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

ANTROPOFAGIA ZUMBI por Suely Rolnik - Parte 2. Direção: Zé Celso Martinez Correa. Curadoria e Direção Artística: Beatriz Azevedo. Youtube. 29 de dezembro de 2009. 2 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7foT00UHYI&list=PLlvWZnvg__Eb8Tv-sq2m0DPEmSLeI5OPH&index=2&ab_channel=Tv1Antropofagia> Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

ANTROPOFAGIA ZUMBI por Suely Rolnik - Parte 3. Direção: Zé Celso Martinez Correa. Curadoria e Direção Artística: Beatriz Azevedo. Youtube. 29 de dezembro de 2009. 3 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0UBJ9KWisaQ&list=PLlvWZnvg__Eb8Tv-sq2m0DPEmSLeI5OPH&index=3&ab_channel=Tv1Antropofagia> Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

ANTROPOFAGIA ZUMBI por Suely Rolnik - Parte 4. Direção: Zé Celso Martinez Correa. Curadoria e Direção Artística: Beatriz Azevedo. Youtube. 29 de dezembro de 2009. 3 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=apTtn-XV4-c&list=PLlvWZnvg__Eb8Tv-sq2m0DPEmSLeI5OPH&index=5&ab_channel=Tv1Antropofagia> Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

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

AMARAL, Tarsila do. O estado atual das artes na Europa – Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá nos as suas impressões. **Correio da Manhã**, Rio

de Janeiro, 25 de dezembro de 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1923_09056.pdf> Acesso em: 07 de outubro de 2022.

AMAZON. **Frida Kahlo.** Disponível em: <<https://www.amazon.com/stores/page/6480A83A-E434-4A40-8990-3F7BDE018749?ingress=0&visitId=9a9563df-43d5-475d-bd85-74cafbfa60e8>>. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

ARTFREF. **Diego Rivera: o líder do Renascimento Mural Mexicano.** Disponível em: <<https://arteref.com/artista-da-semana/diego-rivera-o-lider-do-renascimento-mural-mexicano/>>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

BAKER, Lindsay. Unlocking the hidden life of Frida Kahlo. **BBC Culture**, 18. jun. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/culture/article/20180615-unlocking-the-hidden-life-of-frida-kahlo>>. Acesso em: 09 de junho de 2022.

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. Blaise Cendrars-o terceiro elemento do Movimento Pau Brasil. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, 2011.

BELÉM, Rafael. Prédio em SP exibe grafite feito com lama de Brumadinho. **CASA VOGUE**, 30. jan. 2020. Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2020/01/predio-em-sp-exibe-grafite-feito-com-lama-de-brumadinho.html>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

BERGAMO, MÔNICA. Brasileiro ofereceu R\$ 120 milhões por 'Abaporu', de Tarsila do Amaral. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2018/09/brasileiro-ofereceu-r-120-milhoes-por-abaporu-de-tarsila-do-amaral.shtml>>. Acesso em: 22 de outubro de 2022.

BLANES, Simone. “Quero que Tarsila se popularize, como aconteceu com Frida Kahlo”. **Veja Abril**, 14. jan. 2022. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/quero-que-tarsila-se-popularize-como-aconteceu-com-frida-kahlo/>> Acesso em: 05 de junho de 2022.

BLUMEN, Felipe. 12 filmes e documentários sobre artistas plásticos que valem ser vistos. **GQ GLOBO**, 08. Fev. 2019. Disponível em: <<https://gq.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2019/02/12-filmes-e-documentarios-sobre-artistas-plasticos-que-valem-ser-vistos.html>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

BRINTON, Christian. **Brazilian Art comes to America**, 1930.

BROOKLYN MUSEUM. **Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving.** Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/frida_kahlo>. Acesso em: 10 de maio de 2022.

CALDERÓN inaugura maior exposição de obras de Frida Kahlo. **G1 GLOBO**, México, 14. jun. 2007. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1563549-7084,00-CALDERON+INAUGURA+MAIOR+EXPOSICAO+DE+OBRAS+DE+FRIDA+KAHLO.html>> Acesso em: 07 de junho de 2022.

CARDINALE, Eugenia. MoMA Welcomes Paintings by Tarsila do Amaral. **Washington Square News**, 12. fev. 2018. Disponível em: <<https://nyunews.com/2018/02/11/02-12-arts-moma/>>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2022.

CARDOSO, Renata Gomes. A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, 2016, v. 15, n. 2, p. 107. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/3671/245b2d0479de4ca399eaf0936a458b663f1e.pdf>> Acesso em: 20 de março de 2022.

CASCONE, SARAH. Over 1,000 Frida Kahlo Lookalikes Gather in Dallas in a Quest for a New Guinness World Record. **ArtNet**, 10. jul. 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/frida-kahlo-guinness-world-record-1016546>>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.

CASTRO, Rodrigo. Trajetória de Tarsila do Amaral pode virar o filme mais caro do cinema nacional. **O GLOBO**, 04. set. 2022. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/blogs/lauro-jardim/post/2022/09/trajetoria-de-tarsila-do-amaral-pode- virar-o-filme-mais-caro-do-cinema-nacional.ghtml>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

CHAGAS, Tonica. Tarsila do Amaral ganha primeira exposição importante nos Estados Unidos. **O Estado de São Paulo**, 04. fev. 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,tarsila-do-amaral-ganha-primeira-exposicao-importante-nos-eua,70002176553/>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

CHOW, Andrew R. These 6 Images From a New Frida Kahlo Exhibit Paint a Fuller Picture of Her Life. **Time**, 26. mai. 2019. Disponível em: <https://time.com/5534763/frida-kahlo-brooklyn-museum-exhibit/?utm_medium=socialflowfb&utm_source=facebook.com&utm_campaign=time&id=time_socialflow_facebook&fbclid=IwAR0WvsG8VVcR_PlyUlgfLcj7Hdvj0vDDQpMXUjqKCQdxAhSaU9md6ysfeuY> Acesso em: 14 de junho de 2022.

COELHO, Fred. Antropofagia ontem e hoje. Como uma ideia modernista revolucionou o pensamento brasileiro e influenciou diferentes gerações. **Ciência e Cultura**. vol.74 no.2 São Paulo Apr./June 2022. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252022000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 de novembro de 2022.

CORONA, Sonia. México descobre a voz de Frida Kahlo. **EL PAIS**, Cidade do México, 13. jun. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/12/cultura/1560362980_546361.html>. Acesso em: 10 de setembro de 2022.

COSTA, Claudio. Animação é inspirada em obras de Tarsila do Amaral. **Jornal da USP**, 07. fev. 2022. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/animacao-e-inspirada-em-obras-de-tarsila-do-amaral/>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

D'ALESSANDRO, Stephanie; ORAMAS, Luis Perez, eds. **Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil**. New York: Museum of Modern Art, 2018. Catálogo de Exposição.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. Antropofagia e Tropicália – devoração / devoção. **Núcleo de Estudos em Literatura e Música**, 2011. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=17599@1>> Acesso em: 10 de novembro de 2022.

EDUARDO KOBRA. **Monte Rushmore**. Disponível em: <<https://www.eduardokobra.com/projeto/14/monte-rushmore>>. Acesso em: 23 de junho de 2022.

EXPOSIÇÃO em SP apresenta obras de Tarsila do Amaral para crianças a partir desta quarta-feira. **G1 GLOBO**, São Paulo, 22. jun. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/o-que-fazer-em-sao-paulo/noticia/2021/06/22/exposicao-em-sp-apresenta-obras-de-tarsila-do-amaral-para-criancas-a-partir-desta-quarta-feira.ghtml>> Acesso em: 10 de julho de 2022.

FARAGO, Jason. Frida Kahlo's Home Is Still Unlocking Secrets, 50 Years Later. **The New York Times**, 02. fev. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/02/07/arts/design/frida-kahlo-review-brooklyn-museum.html?fbclid=IwAR235ZCGDpK7IL7vgNChhttps://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-extraordinary-presence-of-frida-kahlo>>. Acesso em: 05 de junho de 2022.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **24ª bienal de são paulo** (1998). Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/texto/113>>. Acesso em: 12 de setembro de 2022.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Armando Reverón, Oramas e a Bienal**, 2012. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/338>> Acesso em: 12 de setembro de 2022.

FRIDA KAHLO CORPORATION. **Frida Kahlo, Uma Biografia Imersiva**. 2022. Disponível em: <<https://fridakahlosaopaulo.com.br/>> Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

Frida Kahlo: as pinturas mais caras da artista que faria 115 anos hoje. **Forbes**, 06. jul. 2022. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-mulher/2022/07/frida-kahlo-as-pinturas-mais-caras-da-mexicana/>> Acesso em: 04 de janeiro de 2023.

FRIDA KAHLO.ORG. **Frida Kahlo's Paintings**. Disponível em: <<https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-paintings.jsp>>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

GARRIGUES, Manon. Take a virtual tour of “La Casa Azul”, the Frida Kahlo museum in Mexico. **Vogue França**, 19. nov. 2020. Disponível em: <<https://www.vogue.fr/fashion-culture/article/take-a-guided-tour-of-la-casa-azul-the-frida-kahlo-museum-in-mexico>> Acesso em: 08 de julho de 2022.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**. São Paulo: Edusp, 2004

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Diego Rivera observa Frida Kahlo pintando um autorretrato**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/diego-rivera-observa-frida-kahlo-pintando-um-autorretrato/vAF1xO6gd7CdRw?hl=pt-BR>>. Acesso em: 07 de julho de 2022.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Mural de Frida Kahlo em Palermo**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-mural-in-palermo-buenos-aires-campos-jesses/ZQEF4GIUqn37Qw?hl=pt-br>>. Acesso em: 19 de agosto de 2022.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Dolce & Gabbana, primavera de 2015**. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/dolce-gabbana-primavera-de-2015/UAGUgXnS_EixAA?hl=pt-BR&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.980283854357202%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A4.010330598985228%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D>. Acesso em: 28 de novembro 2022.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Jean Paul Gaultier, primavera de 1998**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/jean-paul-gaultier-primavera-de-1998/-QEjWWtgAvmWOG?hl=pt-BR>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Jean Paul Gaultier, primavera de 1998**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/jean-paul-gaultier-primavera-de-1998/kAG-3Ay0nGY8yQ?hl=pt-BR>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

G1 GLOBO. **Perdeu a exposição de Tarsila do Amaral no Masp? Veja onde encontrar obras da artista em SP**. 11. ago. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/o-que-fazer-em-sao-paulo/post/2019/08/11/perdeu-a-exposicao-de-tarsila-do-amaral-no-masp-veja-onde-encontrar-obras-da-artista-em-sp.ghtml>>. Acesso em: 08 de novembro de 2022.

HENESTROSA, Circe; WILCOX Claire, eds. **Frida Kahlo: Making Herself Up**, London: Victoria and Albert Museum Publishing, 2018. Catálogo de Exposição.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Passagens sobre a exposição Frida Kahlo – conexões entre mulheres surrealistas no México**. Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/post/passagens-sobre-a-exposicao-frida-kahlo-n-conexoes-entre-mulheres-surrealistas-no-mexico>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

JONES, Jonathan. Frida Kahlo: Making Her Self Up review – forget the paintings, here's her false leg. **The Guardian**, 12. jun. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/12/frida-kahlo-making-her-self-up-review-v-and-a-london>> Acesso em: 11 de junho de 2022.

JUDAH, Hettie. The Real Story Behind Frida Kahlo's Style. **The New York Times**, 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/06/15/fashion/frida-kahlo-museum-london.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>> Acesso em: 02 de junho de 2022.

KAHLO.ORG. **Portrait of Agustin M. Olmedo**. Disponível em: <<https://www.kahlo.org/portrait-of-agustin-m-olmedo/>>. Acesso em: 23 de setembro de 2022.

KAGANSKY, Julia. The Real Frida Kahlo: A new exhibition offers insights into the Mexican painter's private life. **Smithsonian Magazine**, Washington, 31. ago. 2007. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-real-frida-kahlo-162956523/?no-ist>> Acesso em: 06 de janeiro de 2023.

KENNICOTT, Philip. Was the founder of modern Brazilian art a friendly cannibal? **The Washington Post**, 06. abr. 2018. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/was-the-founder-of-modern-brazilian-art-a-friendly-cannibal/2018/04/06/a5521fc6-376f-11e8-9c0a-85d477d9a226_story.html>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2022.

KLEINMAN, Rebecca. Frida Kahlo Was a Painter, a Brand Builder, a Survivor. And So Much More. **The New York Times**, 31. jan. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/01/31/arts/design/frida-kahlo-booklyn-museum.html>> Acesso em: 05 de junho de 2022.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEAPER, Caroline. V&A announces 2018 exhibition dedicated to Frida Kahlo's Wardrobe. **Telegraph**, 2017. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/fashion/people/va-announces-2018-exhibition-dedicated-frida-kahlos-wardrobe/>> Acesso em: 10 de junho de 2022.

LIM, So Ra. **Da imagem à palavra: medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo**. 2005.

LONGMAN, Gabriela. México celebra Frida Kahlo, 100: Exposição retrospectiva no museu do Palácio de Bellas Artes é principal evento de comemoração. **Folha de São Paulo**, 25. Jun. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2506200719.htm>> Acesso em: 04 de janeiro de 2023.

LUNA, Alfonso. Museu V&A de Londres desconstrói personalidade lendária de Frida Kahlo. **Yahoo**, 2018. Disponível em: <<https://br.vida-estilo.yahoo.com/museu-v>>

londres-desconstr%C3%B3i-personalidade-lend%C3%A1ria-frida-kahlo-140023239.html>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

MAIA, Maria Carolina. Tarsila, a Frida do Brasil. **Veja Abril**, São Paulo, 24. mar. 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/especiais/tarsila-do-amaral-no-moma/>> Acesso em: 06 de junho de 2022.

MALDONADO, Helder. Barbie inspirada em Frida Kahlo é criticada por herdeira da pintora. **R7, Rádio e Televisão Record**, 23. ago. 2019. Disponível em: <<https://lifestyle.r7.com/moda/barbie-inspirada-em-frida-kahlo-e-criticada-por-herdeira-da-pintora-24082019>>. Acesso em: 19 de maio de 2022.

MARINO, Rafael. (2021), Rubem Valentim, Hélio Oiticica e o tropicalismo: dois caminhos para a antropofagia na arte brasileira. **Novos Estudos**, 40, 2: 335-356. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/dZg7bXLBpprmjN65sXNb3kk/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.

MARTÍ, José. **Nossa América**. Tradução de Maria Angélica de Almeida Triber. São Paulo: HUCITEC, 1983.

MEIRA, Silvia Miranda. “A Negra” de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro. **Anais do XXXVIII Congresso do CBHA**. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/06%20Silvia%20Meira.pdf>> Acesso em: 20 de julho de 2022.

MEMÓRIA GLOBO. **Um só coração**. 29. out. 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/um-so-coracao/noticia/um-so-coracao.ghtml>>. Acesso em :17 de novembro de 2022.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8759/lygia-clark-obra-trajeto>> Acesso em: 21 de setembro de 2022.

MIGNOLO, Walter. 2017. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu/PR, 1(1), pp. 12-32.

MOORE, Suzanne. Frida Kahlo was a communist and proud. What would she think of the V&A gift shop? **The Guardian**, 04. set. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/sep/04/frida-kahlo-communist-proud-v-and-a-gift-shop-affordable-pricey>> Acesso em: 11 de junho de 2022.

MORALES, Juliana. Quem foi Di Cavalcanti, o modernista que pintou 'As Mulatas'. **TERRA**, 12. jan. 2023. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/quem-foi-di-cavalcanti-o-modernista-que-pintou-as-mulatas,de0961339c6775f1311987ba03111c642q3i0qvr.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

MORLEY, Jess Cartner. Totally Mexico: how fashion stole Frida Kahlo. **The Guardian**, 20. mar. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/fashion/2018/mar/20/totally-mexico-how-fashion-stole-frida-kahlo>> Acesso em: 11 de junho de 2022.

MOTTA, Romilda. **Vanguardas estéticas mexicanas: embates e polêmicas envolvendo o binômio identidade e alteridade**. In: Projeto História, São Paulo, n. 57, p. 171-206, 2016.

MUSEO FRIDA KAHLO. **Fotografía Archivo**. Disponível em: <https://www.museofridakahlo.org.mx/tipo_coleccion/fotografia/>. Acesso em: 05 de dezembro de 2022.

MUSEO FRIDA KAHLO. **La Casa Azul**. Disponível em: <<https://www.museofridakahlo.org.mx/museo/#casaazul>>. Acesso em: 04 de setembro de 2022.

MUSEO TORRES GARCÍA. **Página Inicial**. Disponível em: <<http://www.torresgarcia.org.uy/>>. Acesso em: 16 de novembro de 2022.

NOVA Objetividade Brasileira. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira>>. Acesso em: 03 de maio de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: **NOVA objetividade brasileira**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abr. 1967. p.[4-18]. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110372#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>> Acesso em: 20 de novembro de 2022.

OLIVEIRA, Joana. 'A Lua', de Tarsila do Amaral, chega ao MoMA e consagra brasileira no panteão modernista. **EL PAÍS**, São Paulo, 27 fev. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/27/cultura/1551291870_688892.html> . Acesso em: 29 de outubro de 2022.

Obras de Tarsila: In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral/obras?p=1>> Acesso em 02 de maio de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

O Rei da Vela. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392786/o-rei-da-vela>. Acesso em: 03 de maio de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ORTIZ-ALVAREZ, M. L. (Des) construção da identidade latino-americana: heranças do passado e desafios futuros. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades (UnB)**, Brasília, 2010.

PALMER, Caroline. Frida Kahlo: jewellery that paints a picture of an icon. **Financial Times**, 2018. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/0ed6d746-c340-11e8-84cd-9e601db069b8>> Acesso em: 15 de junho de 2022.

PARA TODOS. Rio de Janeiro, ano 8, n. 401, 21 ago. 1926, p. 42.

PINTO, Júlio Roberto de Souza; MIGNOLO, Walter D. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. **Civitas-Revista de Ciências Sociais**, v. 15, n. 3, p. 381-402, 2015.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.), **Tarsila Popular**, São Paulo: MASP, 2019.

PONSO, Fabio. Tarsila do Amaral expõe no Rio, em 1929, e ‘traz claridade de festa’, diz O GLOBO. **Acervo o GLOBO**, 16. jan. 2018. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/tarsila-do-amaral-expoe-no-rio-em-1929-traz-claridade-de-festa-diz-globo-22247413>> Acesso em: 01 de abril de 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americana**, p. 227-278. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SACCHETTIN, Priscila. **De volta à caverna de Platão: notas sobre exposições imersivas**. ARS (São Paulo), v. 19, p. 606-609, 2021.

SALCEDO, Antonio. Irrupción y continuidade de las vanguardias latino-americanas. In **Colóquio / Letras**, cópia digital n° 78, 2002.

SALIBA, Frédéric. Who owns Frida Kahlo? Her family fights to reclaim her image. **Le Monde**, Paris, 30. out. 2022. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/en/m-le-mag/article/2022/10/30/who-owns-frida-kahlo-her-family-fights-to-reclaim-her-image_6002279_117.html?random=1338048416> Acesso em: 02 de junho de 2022.

SAN FRANCISCO OPERA. **El último sueño de Frida y Diego**. Disponível em: <https://www.sfopera.com/operas/el-ultimo-sueno-de-frida-y-diego/>. Acesso em: 26 de dezembro de 2022.

SARMENTO, Claudia. Exposição em Londres é criticada por focar na vida pessoal de Frida Kahlo. **O Globo**, 08. jul. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/exposicao-em-londres-criticada-por-focar-na-vida-pessoal-de-frida-kahlo-22864039>> Acesso em: 09 de junho de 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective – Actualité en histoire de l’art [on-line]**, n. 2, 2013.

Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

TALAMA, Kelly. Vogue presenta el especial: Frida Kahlo, Las Apariencias Engañan. **Vogue México**, 08. abr. 2019. Disponível em: <https://www.vogue.mx/especiales/frida-kahlo/articulos/carta-vogue/1669>. Acesso em: 10 de novembro de 2022.

TARSILA DO AMARAL. **Biografia**. Disponível em: <<https://tarsiladoamaral.com.br/biografia/>>. Acesso em: 03 de dezembro de 2022.

TEIXEIRA, Lucia. **Tarsila do Amaral, Musa do modernismo**. Itinerários. Araraquara, n. 14, p. 43-57, 1999. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3383/3110>>. Acesso em: 12 de março de 2022.

TORTORA, Laura. A photo story of Frida Kahlo's Style on the Catwalk. **Vogue Itália**, 2018. Disponível em: <https://www.vogue.it/en/fashion/trends/2018/02/02/frida-kahlo-s-style-on-catwalk-trend/?refresh_ce=>> Acesso em: 05 de junho de 2022.

THE GAINESVILLE SUN. **Celebration of Mexican painter Frida Kahlo's birth is reshaping her image**. Disponível em: <https://www.gainesville.com/story/news/2007/07/08/celebration-of-mexican-painter-frida-kahlos-birth-is-reshaping-her-image/31530338007/>. Acesso em: 13 de setembro de 2022.

THE International Exhibition of Modern Art (1913: Nova York, Estados Unidos). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento87599/the-international-exhibition-of-modern-art-1913-nova-york-estados-unidos>. Acesso em: 05 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Tarsila do Amaral Inventing Modern Art in Brazil**. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3871>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2022.

USP IMAGENS. **A Negra 1923. Exposição Tarsila Popular. Museu de Arte de São Paulo (MASP)**. Disponível em: <<https://imagens.usp.br/editorias/pessoas-categorias/exposicao-tarsila-popular-museu-de-arte-de-sao-paulo-masp/attachment/reg-215-19-o-a-negra-1923-exposicao-tarsina-popular-museu-d/>>. Acesso em: 22 de novembro de 2022.

USP IMAGENS. **Exposição de Tarsila do Amaral: "Tarsila Popular". Museu de Arte de São Paulo (MASP)**. Disponível em: <<https://imagens.usp.br/editorias/pessoas-categorias/exposicao-tarsila-popular-museu-de-arte-de-sao-paulo-masp/attachment/reg-215-19-exposicao-de-tarsila-do-amaral-tarsila-popular/>>. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

VEIGA, Edison. Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira. **BBC News Brasil**, Bled, 03. abr. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>> Acesso em: 18 de novembro de 2022.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

VIEIRA, Bárbara Muniz. Exposição de Tarsila do Amaral gera fila de 6 horas e reúne maior público dos últimos 20 anos do Masp. **G1 Globo**, São Paulo, 23. jul. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/07/23/exposicao-de-tarsila-do-amaral-gera-fila-de-6-horas-e-reune-maior-publico-dos-ultimos-20-anos-do-masp.ghtml>> Acesso em: 01 de novembro de 2022.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **In conversation: perspectives on Frida Kahlo**. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/in-conversation-perspectives-on-frida-kahlo>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Frida Kahlo: Making Her Self Up**. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/frida-kahlo-making-her-self-up>> Acesso em: 02 de maio de 2022.

VOGUE. **Coleção Tarsila da Osklen será vendida novamente no MASP**, 03. abr. 2019. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/noticia/2019/04/colecao-tarsila-da-osklen-sera-vendida-novamente-no-masp.ghtml>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

VOGUE. **Homenagem familiar: Tarsilinha chega ao Baile da Vogue influenciada por Tarsila do Amaral, sua tia-avó**. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/festa/Baile-da-Vogue/noticia/2022/04/homenagem-familiar-tarsilinha-chega-ao-baile-da-vogue-com-look-inspirado-em-tarsila-do-amaral-sua-tia-avo.html>>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

VOGUE. **Baile da Vogue 2022: tudo sobre a festa com temática Brasilidade Fantástica**, 2022. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/festa/Baile-Vogue/noticia/2022/04/baile-da-vogue-2022-tudo-sobre-festa-com-tematica-brasilidade-fantastica.html>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

WASHINGTON POST. **Frida Kahlo empowered an actress to fight harassment. Now she voices Frida in 'Coco.'** Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2017/11/22/frida-kahlo-empowered-an-actress-to-fight-harassment-now-she-voices-frida-in-coco/>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

WATAGHIN, Lucia. Ungaretti entre Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Haroldo de Campos: afinidades e assimetrias. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 37, n. 2, p. 971–984, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8648503>>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

WEISS, Hedy. Discovering a unique Brazilian modernist at Art Institute exhibit. **Chicago Sun-Times**, Chicago, 27. out. 2017. Disponível em: <<https://chicago.suntimes.com/2017/10/27/18363362/discovering-a-unique-brazilian-modernist-at-art-institute-exhibit>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2022.

WIDEWALLS. **Why The 1913 Armory Show Shocked The Art World**. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/magazine/armory-show-1913>>. Acesso em: 11 de novembro de 2022.

WIKIART. **Paul Cézanne**. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne>>. Acesso em: 04 de outubro de 2022.

WIKIART. **Seated Nude drying her feet**. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/seated-nude-drying-her-feet-1921>>. Acesso em: 03 de outubro de 2022.