

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA

Valter Augusto Fernandes

TARSILA NOS PALÁCIOS:

o processo de valoração e musealização de sua obra no Acervo
Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo.

São Paulo

2023

Valter Augusto Fernandes

TARSILA NOS PALÁCIOS:

o processo de valoração e musealização de sua obra no Acervo
Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Museologia da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

Linha de Pesquisa: História dos processos
museológicos, coleções e acervos.

Versão corrigida.

São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome do aluno VALTER AUGUSTO FERNANDES

Data da defesa:31/10/2023

Nome do orientador: Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

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, 08/01/2024

Assinatura do Orientador

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

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Valter Augusto
TARSILA NOS PALÁCIOS: o processo de valorização e
musealização de sua obra no Acervo Artístico-Cultural
dos Palácios do Governo de São Paulo. / Valter
Augusto Fernandes; orientador Paulo César Garcez
Marins . -- São Paulo, 2023.
101 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia) -- Museu de
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,
2023.

1. Tarsila do Amaral. 2. Valorização. 3.
Musealização. 4. GEAPAC. I. Marins , Paulo César
Garcez , orient. II. Título.

Bibliotecária responsável:
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

FERNANDES, Valter A.

Tarsila nos Palácios: o processo de valoração e musealização de sua obra no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo.

2023. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo.

*à Luana, que ainda nem nasceu,
mas já fez nascer em mim o maior amor.*

Agradecimentos

Agradeço a minha mãe, Telma Valezin Fernandes, por não ter medido esforços para que eu pudesse estudar em ótimos colégios e assim pudesse alcançar o sonho de estudar na Universidade de São Paulo. Agradeço também a minha esposa Bruna Marinho Arruda Fernandes, que, além de todo o apoio e paciência de sempre, não me deixou desistir desta pesquisa. Agradeço aos meus irmãos: Arthur Gustavo Fernandes e Beatriz Valezin Gonçalves, pelo exemplo de apreço pela pesquisa e pelo mundo acadêmico.

Agradeço ao professor Paulo César Garcez Marins, que com seu exemplo de acadêmico, pesquisador e, acima de tudo, servidor público, orientou esta pesquisa e é inspiração para minha trajetória profissional.

Por fim, não posso deixar de ser grato à Ana Cristina Carvalho (*in memoriam*), curadora do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo entre 2007 e 2022, por sua acolhida e incentivo.

Resumo

O Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo abriga treze obras de Tarsila compondo uma coleção de valor inestimável. Muitas dessas obras foram adquiridas diretamente da própria artista, por iniciativa do governador de São Paulo, Abreu Sodré, e de seu secretário da fazenda, Luís Arrobas Martins no início dos anos 1970. Aconselhado pelos críticos Paulo Mendes de Almeida, Oswald de Andrade Filho, entre outros, Arrobas Martins esteve sempre atento à qualidade e à importância didática dos trabalhos que adquiria.

No entanto, Tarsila do Amaral teve dificuldades em galgar este reconhecimento. Somente após a musealização de suas obras foi que a artista passou a ocupar lugar no Panteão de artistas nacionais. Para debater esse caminho até a consagração, este trabalho se propõe a ter como objeto do estudo a coleção de obras feitas por Tarsila do Amaral que se encontra no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo. Através de uma pesquisa bibliográfico-documental de caráter exploratório, pretendemos compreender os motivos dessa aquisição no contexto dos anos 1970 e como estas obras se encaixam no projeto decorativo dos Palácios do Governo.

Palavras-chave: Tarsila do Amaral; Valoração; Musealização; GEAPAC.

Abstract

The Artistic-Cultural Collection of the Government Palaces of São Paulo comprises thirteen works by Tarsila, forming an invaluable collection. Many of these works were directly acquired from the artist herself, through the initiative of the Governor of São Paulo, Abreu Sodré, and his finance secretary, Luís Arrobas Martins, in the early 1970s. Advised by critics such as Paulo Mendes de Almeida, Oswaldo de Andrade Filho, among others, Arrobas Martins was always attentive to the quality and didactic importance of the acquired artworks.

However, Tarsila do Amaral faced difficulties in achieving this recognition. It was only after the musealization of her works that the artist began to occupy a place in the pantheon of national artists. To discuss this path to consecration, this study aims to focus on the collection of Tarsila do Amaral's artworks housed in the Artistic-Cultural Collection of the Palaces of the Government of São Paulo. Through an exploratory bibliographic and documentary research, we intend to understand the reasons behind the acquisition in the context of the 1970s and how these works fit into the decorative project of the Government Palaces.

Keywords: Tarsila do Amaral; Valuation; Musealization; GEAPAC.

Lista de siglas

CFC - Conselho Federal de Cultura

GEAPAC - Grupo Executivo de Aproveitamento do Palácio de Campos do Jordão

IEB - Instituto de Estudos Brasileiros

INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo

INL - Instituto Nacional do Livro

MAC - Museu de Arte Contemporânea

MALBA - Museo de Arte Latino-americano de Buenos Aires

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MoMA - Museum of Modern Art

MRE - Ministério das Relações Exteriores

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

USP - Universidade de São Paulo

Lista de Figuras

Figura 1. A Samaritana	14
Figura 2. Estudo de Nu (modelo em pé, com mão aberta)	14
Figura 3. Estudo (Nu de perfil)	15
Figura 4. Estudo (Nu sentado)	15
Figura 5. Retrato de Fernanda de Castro	16
Figura 6. Retrato de Mário de Andrade	16
Figura 7. Autorretrato	17
Figura 8. Religião Brasileira I	17
Figura 9. Calmaria II	18
Figura 10. Operários	18
Figura 11. Santa Irapitinga do Segredo	19
Figura 12. Estratosfera	19
Figura 13. Estudo de São Paulo Antigo	20
Figura 14. Central do Brasil	32
Figura 15. Procissão de Corpus Christi	32
Figura 16. Autorretrato ou Le Manteau Rouge	33
Figura 17. Sossego	36
Figura 18. O mamoeiro	37
Figura 19. Autorretrato	37
Figura 20. Retrato de Mário de Andrade	38
Figura 21. Tarsila do Amaral. Abaporu	42
Figura 22. Inauguração do Palácio Boa Vista	44
Figura 23. Arrobas Martins no Palácio Boa Vista	46
Figura 24. Cadeira de reisado, Minas Gerais, século XVIII	49
Figura 25. Nossa Senhor da Glória, Bahia, século XVIII	50
Figura 26. Sala de estar térrea	51
Figura 27. Escritório reservado do governador	51
Figura 28. Gabinete de despachos do governador	53
Figura 29. Gabinete de despachos do governador	54
Figura 30. Cabeça de Mário de Andrade	55
Figura 31. O flautista	55
Figura 32. Oratório da Paixão, Bahia, século XVIII	56
Figura 33. Obras de Tarsila no gabinete do governador	57
Figura 34. Índia com filho no colo	57

Figura 35. Cadeira em estilo nacional português, século XVII	58
Figura 36. Círculos de reconhecimento de Alan Bowness	60
Figura 37. Estudo de São Paulo Antigo	73
Figura 38. Autorretrato	75
Figura 39. Operários	76
Figura 40. Religião Brasileira I	79
Figura 41. Operários no saguão do Palácio dos Bandeirantes	80
Figura 42. Governador João Dória com Operários ao fundo	81

Lista de tabelas

Tabela 1	71
----------	-----------

Sumário

	Introdução	13
Capítulo 1. Tarsila do Amaral: percursos de consagração		24
1.1 O valor e a consagração no âmbito dos museus		24
1.2 O valor e a consagração da Arte Moderna no Brasil		28
1.2.1 O modernismo e o Estado		28
1.2.2 O modernismo na universidade		36
1.2.3 O modernismo no mercado de arte		40
	Capítulo 2. O GEAPAC e as obras de Tarsila	44
	Capítulo 3. A consagração nos Palácios	60
3.1 Tarsila do Amaral: um lento reconhecimento		60
3.2 As obras de Tarsila do Amaral no Palácio Boa Vista		71
	Considerações Finais	82
	Bibliografia	86
	Anexo 1: Documentação primária	92

Introdução

A Semana de 1922 marca simbolicamente uma data para o início do Movimento Modernista, com exposições de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita e Victor Brecheret nas artes plásticas; Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet e Guilherme de Almeida na literatura; Heitor Villa-Lobos e Guiomar Novais na música, entre outros. Como se pode notar, embora o senso comum insista em listá-la como expositora, a artista plástica brasileira de maior repercussão atual dentre os modernistas¹ não participou da Semana de 1922. Tarsila do Amaral estava estudando desenho na Académie Julian², em Paris desde 1920.

De tal forma, Tarsila fará sua adesão ao modernismo ainda em 1922, logo após ter contato com obras que haviam sido expostas na Semana de Arte Moderna e com suas repercussões. Ao retornar ao Brasil em julho daquele ano, rapidamente se aproxima de Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade formando o chamado “Grupo dos Cinco”. Impactada por Malfatti, Tarsila extrapolou a temática de sua amiga nos anos que se seguiram a 1922, ao combinar aspectos da cultura e do repertório popular a sua produção.

Embora sua obra seja atualmente bastante reconhecida, as fases mais valorizadas de Tarsila, no âmbito do mercado de arte, são a Pau-brasil, Antropofágica e Social³; justamente um período em que a artista realizou poucos trabalhos. Em um universo de obras tão restrito e valorizado, chama a atenção que cinco destas obras se encontrem no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo, formando, juntamente com outras oito telas das demais fases de produção de Tarsila, uma das mais amplas coleções da artista no Brasil.⁴

¹ A exposição “Tarsila Popular”, no MASP em 2019, recebeu mais de 8.800 visitantes em um único dia e mais de 402 mil pessoas entre os dias 05/04 e 28/07.

<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/exposicao-de-tarsila-do-amaral-no-masp-bate-recorde-historico> Acesso em 01/03/2020

Além disso, seu quadro Abaporu é o mais valioso da arte brasileira. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327> Acesso em 01/03/2020

² AMARAL, Aracy. *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.

³ Para mais detalhes sobre as fases artísticas de Tarsila do Amaral, ver: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010

⁴ CATÁLOGO Raisonné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. Da fase Pau-brasil temos *Autorretrato I*; da Antropofágica temos *Calmaria*, *Religião Brasileira* e *Santa Irapitinga do Segredo*; e da fase Social temos *Operários*.

As treze obras que compõe este acervo são:



Figura 1. Tarsila do Amaral. *A samaritana*, 1911.
Óleo sobre tela. 75 x 44 cm.



Figura 2. Tarsila do Amaral. *Estudo de Nu (modelo em pé, com mão aberta)*, 1921.
Óleo sobre tela. 80,3 x 53,5 cm.



Figura 3. Tarsila do Amaral. *Estudo (Nu de perfil)*, 1921.
Óleo sobre tela. 75,5 x 51,8 cm.



Figura 4. Tarsila do Amaral. *Estudo (Nu sentado)*, 1921.
Óleo sobre tela. 71,7 x 53,3 cm.



Figura 5. Tarsila do Amaral. *Retrato de Fernanda de Castro*, 1922.
Óleo sobre tela. 75 x 56 cm.



Figura 6. Tarsila do Amaral. *Retrato de Mário de Andrade*, 1922.
Óleo sobre tela. 53 x 44 cm.



Figura 7. Tarsila do Amaral. *Autorretrato*, 1924.
Óleo sobre cartão sobre placa de madeira aglomerada. 38 x 23,5 cm.



Figura 8. Tarsila do Amaral. *Religião Brasileira I*, 1927.
Óleo sobre tela. 63 x 76 cm.



Figura 9. Tarsila do Amaral. *Calmaria II*, 1929.
Óleo sobre tela. 74 x 92 cm.



Figura 10. Tarsila do Amaral. *Operários*, 1933.
Óleo sobre tela. 150 x 205 cm.



Figura 11. Tarsila do Amaral. *Santa Irapitinga do Segredo*, 1941.
Óleo sobre tela. 50 x 65 cm.

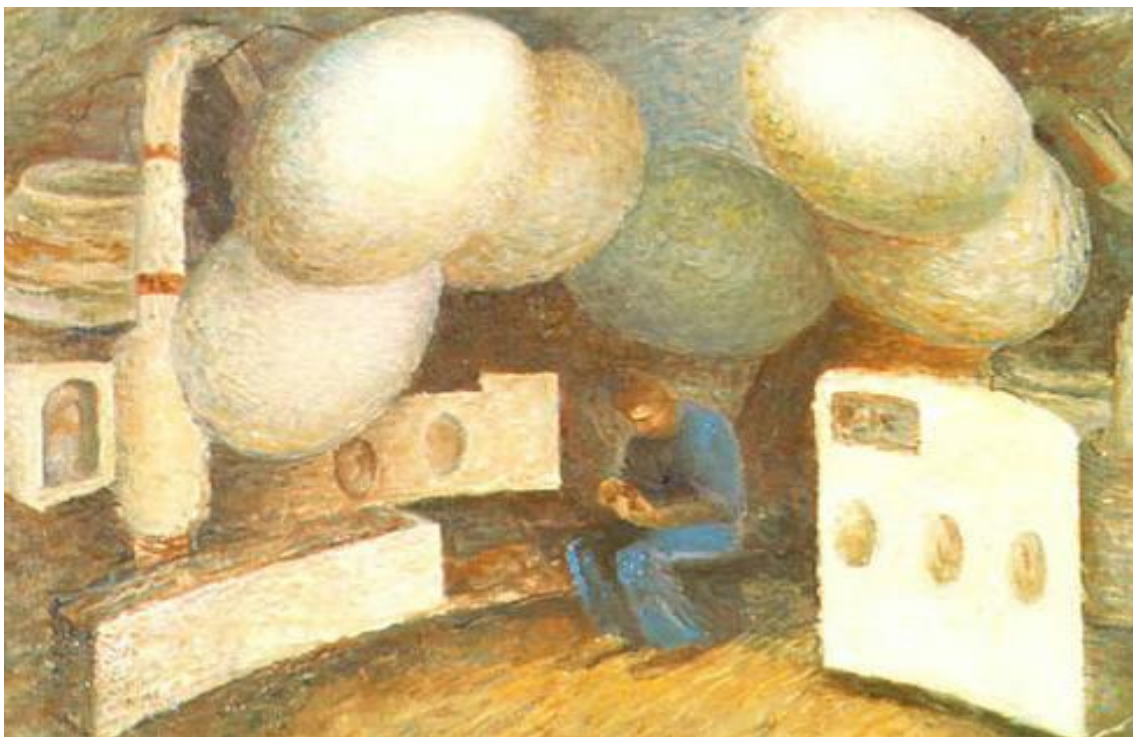


Figura 12. Tarsila do Amaral. *Estratosfera*, 1947.
Óleo sobre tela. 50 x 65 cm.



Figura 13. Tarsila do Amaral. *Estudo de São Paulo Antigo [Procissão de Corpus Christi]*, 1954. Óleo sobre papel sobre madeira. 50,8 x 141 cm.

Em sua maioria, adquiridas diretamente da própria artista, por iniciativa do governador de São Paulo, Roberto Costa de Abreu Sodré⁵, e de seu secretário da fazenda, Luís Arrobas Martins⁶, no início dos anos 1970, essas obras inicialmente compuseram o programa decorativo do Palácio Boa Vista. Sede de veraneio do Governo do Estado de São Paulo, em Campos do Jordão, o Palácio Boa Vista foi inaugurado em 1964 pelo governador Adhemar de Barros com função administrativa, ganhando status cultural sob a administração de Abreu Sodré, de 1967 a 1971⁷. Esse é o contexto de criação do Grupo Executivo de Aproveitamento do Palácio de Campos do Jordão. (GEAPAC) e de aquisição dos quadros de Tarsila do Amaral para compor o programa decorativo do Palácio Boa Vista.

Esta dissertação se propõe a ter como objeto do estudo a coleção de treze telas de Tarsila do Amaral no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo, de modo a entender como se relaciona com o percurso de consagração da artista e de suas obras que ganhava força apenas na década de 1960⁸, bem como

⁵ Roberto Costa de Abreu Sodré foi deputado estadual, governador do Estado de São Paulo e ministro das Relações Exteriores do Brasil. Um dos fundadores da União Democrática Nacional (UDN) em 1945, posteriormente integrou a Arena, a partir de 1966. Foi eleito de maneira indireta para ser o 22º governador de São Paulo, cargo que ocupou de 31 de janeiro de 1967 a 15 de março de 1971.

⁶ Luís Gonzaga Bandeira de Melo Arrobas Martins era advogado de formação e ocupou os cargos de secretário estadual de Planejamento, secretário estadual da Fazenda durante o Governo Abreu Sodré, e chefe da Casa Civil no Governo Paulo Egydio Martins, de 1975 a 1979. Entre suas realizações no campo da cultura, destacam-se, além da idealização do Festival de Inverno de Campos do Jordão e da organização do Museu do Palácio da Boa Vista, a implantação, em colaboração com Waldisa Rússio, de três importantes museus de São Paulo: o Museu da Imagem e do Som, o Museu de Arte Sacra de São Paulo e o Museu da Casa Brasileira.

⁷ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

⁸ GOTLIB, Nádya Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. “Os anos 1960 marcaram, de um lado, o agradável reconhecimento público de sua obra, principalmente a partir de 1961, com a exposição retrospectiva na Casa do Artista Plástico. As obras começam a se disputadas e a ter bom preço. (...) Em 1969, a consagração maior: a retrospectiva no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: *Tarsila 1918 – 1968*.”

compreender qual o sentido de se formar uma coleção tão extensa de obras especificamente dessa artista no programa decorativo do Palácio Boa Vista, atentando-se para quais foram os locais de exibição dessas obras e seu significado para o agenciamento público desta coleção, que há alguns anos inclui também a exposição de parte dessas obras em exposições no Palácio dos Bandeirantes, situado na capital paulista.

O recorte temporal se estabelece entre a formação do GEAPAC, em 1969, na administração Abreu Sodré, e a criação do Conselho Curador do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, em 1985, no governo Franco Montoro. Nesse período, no contexto da Ditadura Militar brasileira, e quando havia o claro direcionamento federal para a exaltação ao nacionalismo e ao regime, o GEAPAC estabeleceu, no âmbito governamental paulista, um programa de aquisição que construiu uma narrativa oficial sobre o que um Palácio deveria expor para sintetizar a trajetória cultural de São Paulo e do país.

Pretende-se, então, investigar também como se deu o uso das obras de Tarsila ao longo desses 16 anos nos espaços expositivos e no contexto mais amplo da coleção dos Palácios em que esse conjunto de pinturas se insere e foi museologicamente mobilizado. Ao estabelecer conexões entre as obras de arte, o contexto governamental e a história sociocultural da época, buscamos identificar os elementos que contribuíram para a formação e preservação da coleção.

Para alcançar os objetivos estabelecidos, a investigação se baseou em uma pesquisa bibliográfico-documental que levou em conta fontes primárias e secundárias.

Também foram consultados livros dedicados à obra de Tarsila do Amaral, o período histórico em que as telas foram produzidas, o contexto sociocultural do modernismo brasileiro e a relação entre arte e poder político.

A fim de fundamentar a análise sobre a valorização da arte moderna no Brasil, recorreremos a autores que ajudam na compreensão do contexto histórico e cultural em que se insere a obra de Tarsila do Amaral. Dentre essas referências, os textos de Ana Paula Cavalcanti Simioni que abordam aspectos cruciais relacionados às performances de mulheres artistas em seu campo profissional e sobre suas presenças silenciadas na história da arte, bem como a consagração tardia de artistas modernistas e estratégias de consagração na arte brasileira, foram iluminadores para esta dissertação.⁹

⁹ Entre os trabalhos importantes da autora, destacam-se 'As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões', 'Modernas em museus: a consagração tardia', 'Modernismo brasileiro:

Outra obra referencial para esta dissertação é o livro de Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu: O Modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal*. Essa referência clássica foi aqui importante pois oferece um panorama histórico do modernismo no Brasil, desde as polêmicas iniciais até a consolidação desse movimento artístico.

No âmbito da pesquisa sobre o GEAPAC e o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, a dissertação *O Palácio Boa Vista como Patrimônio Cultural* e a tese de doutorado *Gestão de patrimônio museológico: as redes de museus*, ambas de Ana Cristina Carvalho, fornecem uma visão aprofundada sobre a gestão do patrimônio cultural e as redes de museus, incluindo reflexões específicas sobre o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Nessas obras é possível encontrar a descrição dos locais de exibição das obras de Tarsila, bem como as intenções gerais de Arrobas Marins ao montar o acervo de obras de arte e de objetos decorativos que adquiriu para o Estado. Além disso, a dissertação de mestrado de Alexandre Klemenc, intitulada *Expografia em palácios de governo: um estudo sobre o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*, traz uma análise sobre a expografia em palácios de governo e sua relação com o mencionado acervo, embora não tenha se detido em que contexto as pinturas de Tarsila foram adquiridas e nem como foram exibidas.

Vale ressaltar que obras publicadas pelo próprio Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo também foram fontes de referência importantes, por trazerem a visão da própria curadoria sobre o acervo dos Palácios. Destacam-se *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*, *Acervo Artístico dos Palácios: panorama das coleções* e *Coleções reveladas*, organizados por Ana Cristina Carvalho quando curadora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo.

A documentação primária utilizada nesta pesquisa é constituída pelos processos de aquisição e/ou transferência de três das telas de Tarsila do Amaral junto ao Governo do Estado de São Paulo. Esses processos, sob a guarda da Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, são identificados pelos números de processo 2524/75, que trata da aquisição da obra 'A Samaritana' junto à Mirante Casa de Arte Ltda. Em 4 de novembro de 1975, e 2353/75, que trata da compra das obras 'Religião Brasileira I' e 'Santa Irapitinga do Segredo' da coleção de Anna Vieira Marques em 28 de novembro de 1975.

entre a consagração e a contestação' e 'Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira'.

Ao utilizar essas referências bibliográficas e documentais, buscamos garantir uma base para a análise e interpretação dos elementos que compõem o objeto de estudo. Essas referências contribuirão para a contextualização histórica, a compreensão dos processos de consagração artística e a valorização do patrimônio cultural representado pelas telas de Tarsila do Amaral no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Para tanto, o capítulo 1 apresenta uma abordagem teórico-bibliográfica sobre a questão do valor na Museologia, bem como sobre as práticas de valoração e de consagração da Arte Moderna no Brasil, atentando-se para o papel do Estado e do mercado de arte neste processo, de modo a compreendermos como o processo de aquisição estatal dessas obras de Tarsila do Amaral impactam sua própria inserção nas narrativas atuais sobre sua trajetória profissional e sobre seu lugar na história da arte brasileira.

O capítulo 2 é dedicado à criação do GEAPAC, sua composição e sua opção em selecionar majoritariamente a arte moderna para a decoração do Palácio Boa Vista, um dos núcleos formadores do chamado Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo. Nele procuramos ressaltar como a aquisição de obras de Tarsila se inserem em um padrão de compreensão de que tipo de artefatos deveriam compor um espaço fundamental de representação do Estado e do próprio estado de São Paulo na formação do país.

No terceiro capítulo, focalizam-se os processos de compra das obras de Tarsila pelo GEAPAC, sendo apresentados o histórico das treze obras e seus respectivos processos de aquisição para o Palácio Boa Vista. Almeja-se demonstrar como a presença das telas de Tarsila se relacionam com a política de aquisição de acervos pelo governo estadual e com a própria revalorização da obra de Tarsila a partir da década de 1960, da qual tais aquisições fazem parte e nela desempenham papel de grande relevo.

A expectativa é de que os resultados obtidos nesta dissertação possam lançar luz sobre aspectos pouco explorados dessa coleção, assim como contribuir para um maior entendimento sobre a trajetória de Tarsila do Amaral, o contexto histórico em que suas obras foram adquiridas e sua valorização enquanto patrimônio artístico e cultural brasileiro por meio de sua aquisição pública e posterior musealização nos palácios paulistas.

Capítulo 1 Tarsila do Amaral: percursos de consagração

1.1 O valor e a consagração no âmbito dos museus

Tarsila do Amaral é um dos maiores nomes das artes plásticas do Modernismo brasileiro. Hoje suas obras integram as coleções de grandes museus de arte como o MoMA de Nova York, o Malba, em Buenos Aires, o MASP e Pinacoteca em São Paulo. A exposição “Tarsila Popular” levou mais de 400 mil pessoas ao MASP de abril a julho de 2019, sendo recorde deste museu. Em âmbito internacional, as primeiras retrospectivas individuais suas ocorreram no Malba (Buenos Aires, 2008) e na Fundación Juan March (Madri, 2009).

As exposições da obra de Tarsila no Instituto de Arte de Chicago e no MoMA em Nova York, em 2017 e 2018, e a aquisição do quadro *A lua* pelo próprio MoMA – comprado junto à família paulista Feffer por US\$ 20 milhões¹⁰, o maior preço pago por uma obra de artista brasileiro até então – despertou ainda mais o interesse pelos poucos trabalhos da artista disponíveis no mercado. Desde que circulou a informação de que o MoMA estava procurando uma obra de Tarsila, outros museus, como a Tate Modern e o Museu de Arte Nacional de Arte Moderna da França, instalado no Centre George Pompidou, iniciaram contatos com marchands no Brasil¹¹. O Museu Reina Sofia, de Madri, já havia adquirido uma obra de Tarsila, *A família*, bem antes, em 2003.

No entanto, sua plena consagração¹² como artista maior do modernismo brasileiro se deu de forma tardia e não linear, estando relacionada aos desdobramentos memoriais da Semana de Arte Moderna de 1922 e das releituras desse evento em seu cinquentenário (1972) e no centenário (2022). E, até que houvesse esse despertar de interesse no final da década de 1960, Tarsila permaneceu com a maior parte de suas obras que hoje são disputadas pelo mercado, pelos colecionadores e pelos museus.

¹⁰ *A lua*, quadro de 1928, foi comprada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), por aproximadamente 20 milhões de dólares (cerca de 74 milhões de reais). A obra, que representa o rompimento definitivo da artista com a tradição da pintura, converteu-se na mais cara já vendida de um artista brasileiro —superando *Vaso de flores*, de Guignard, arrematado em um leilão em 2015 por 5,7 milhões de reais— e alçou sua autora ao pedestal definitivo dos pintores brasileiros modernos e reconhecimento internacional. (EL PAÍS ‘A Lua’, de Tarsila do Amaral, chega ao MoMA e consagra brasileira no panteão modernista).

¹¹ BARBOSA, Marina. *Tarsila agora é pop - mas foi um longo caminho até aqui*. Brazil Jornal. Disponível em: <https://braziljournal.com/tarsila-e-agora-pop-mas-foi-um-longo-caminho-ate-aqui>.

¹² Na acepção estabelecida em SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2022

Disso é exemplo o fato de que Tarsila, em dificuldades financeiras desde a crise de 1929 – que transformou em pó a fortuna de incontáveis famílias de cafeicultores do interior de São Paulo, como a sua –, foi aos poucos se desfazendo de sua coleção particular, que continha obras de Brancusi, Picasso, Delaunay e Léger, que havia comprado diretamente dos artistas com quem conviveu na Paris dos anos 20¹³. As obras feitas por ela própria não valiam muito e grande parte delas foi mantida em sua posse até as décadas de 1960 e 1970, como a hoje célebre *Abaporu*, vendida a Pietro Maria Bardi nesse período¹⁴.

A construção do ‘valor’ das obras de Tarsila é, portanto, um processo, não sendo uma consequência imediata de uma imanência que partisse das próprias obras, mas um valor que é socialmente construído.

O campo que estuda os valores é a axiologia, desenvolvendo uma reflexão filosófica sobre sua natureza, características, estrutura, conhecimentos e teorias. Segundo ela, o valor é uma qualidade abstrata, atribuída pelos sujeitos, suscitada pelas características inerentes de determinado objeto que satisfazem as necessidades e interesses desses sujeitos.

Karl Marx atribui ao termo ‘valor’ um significado social, com componentes objetivos e subjetivos. Para ele, todo o objeto tem seu valor de uso e seu valor de troca. Assim, essa definição de valor, o considera dependente das condições socioeconômicas que modelam as relações de classe de uma sociedade.¹⁵

Já Pierre Bourdieu, matizando esses fatores econômicos no centro de sua análise, traz a ideia de valor simbólico, construído nas práticas culturais, estruturadas de forma relacional¹⁶. As criações materiais nos permitem transmitir às gerações seguintes particularidades de uma cultura, enquanto lidamos com os legados que recebemos de gerações anteriores.

Estudos antropológicos mais recentes propuseram o argumento relativista, frisando o caráter relativo da valoração conforme contextos culturais diferentes¹⁷.

¹³ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010.

¹⁴ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia moderna: a consagração do Modernismo e o mercado de arte nos anos 1970 na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

¹⁵ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital [1867]* (trad. Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2013. p157-165.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

¹⁷ MEDINA-GONZÁLEZ, Isabel. *Una vuelta al fundamento conceptual del valor: nuevos encuentros desde la filosofía, la psicología, la economía, la sociología, la antropología, la axiología y los estudios de*

Na Museologia, em uma concepção construtivista de valor, as ações de conservação são modeladas por uma atribuição de valores que se dá em um contexto social, de acordo com recursos disponíveis, prioridades e escolhas¹⁸. Frente a essa concepção e à necessidade de aprofundar essa dinâmica de valoração mais especificamente para a Museologia, Isabel Medina-González da *Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México* aponta caminhos para compreensão operacional dos valores. Para essa autora, a valoração tem quatro características¹⁹:

1. Seu caráter relacional: a valoração é um ato que se estabelece na relação entre objeto e sujeito.
2. Seu esquema interpretativo: dado que tanto sujeito como objeto são mutáveis, a valoração é de natureza interpretativa. Valorar é interpretar.
3. Sua natureza irredutível: a valoração surge das vivências, do comportamento e da organização humana. Assim sendo, o valor depende de experiências que não podem ser desconsideradas.
4. Sua manifestação situacional: embora um valor tenha uma diretriz em direção ao geral, a valoração se revela em relação a uma situação particular e concreta. Os objetos respondem a questões do presente.

Visões essencialistas do patrimônio cultural, que o assume com qualidades absolutas e intrínsecas, não são mais aceitáveis, sendo cada vez mais aceita a ideia de que o patrimônio é produto de uma série de processos de atribuição/designação de valores que dependem de agentes e contextos.

Stransky, por um lado, aponta que a seleção de “alguns objetos originais da realidade” é realizada pelo “homem”, mas que, no entanto, não questiona a autoridade desse “homem” que define seleção ou valor dos objetos. Para este autor, os critérios de

patrimonio. In: Programa Ibermuseos. Ensayos del Seminario Taller en Valoración de Acervos Museológicos. Brasília, Brasil: Organización de los Estados Ibero-americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2012. p. 30-46.

¹⁸ ARAUJO, Bruno Melo; GRANATO, Marcus. *Da Axiologia à Museologia: O conceito de Valor em reflexão*. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 19., 2018, Londrina. Anais... Londrina: UEL, 2018.

¹⁹ MEDINA-GONZÁLEZ, Isabel. *Una vuelta al fundamento conceptual del valor: nuevos encuentros desde la filosofía, la psicología, la economía, la sociología, la antropología, la axiología y los estudios de patrimonio*. In: Programa Ibermuseos. Ensayos del Seminario Taller en Valoración de Acervos Museológicos. Brasília, Brasil: Organización de los Estados Ibero-americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2012. p. 30-46.

testemunhalidade, fidelidade ou documentalidade são pressupostos por um olhar acadêmico autorreferente e, portanto, revestido de legitimidade²⁰.

Já Waldisa Rússio Guarnieri e Cristina Bruno, seguem a linha de que a “atribuição de significados é, também, um dado cultural” e faz parte de uma hierarquia de valores. Portanto, a preservação do patrimônio cultural, nas palavras de Rússio, é um ato e um fato político²¹. A atribuição de valor é um gesto museológico que seleciona, organiza, conserva, constrói e apresenta significados às coisas / objetos / circunstâncias / comportamentos. O objeto em si não nos fornece o motivo de sua musealização / seleção, mas sim nosso entendimento sobre o objeto e suas relações com o mundo²².

A atribuição de valor ao objeto depende de um sujeito que interpreta e emite juízo. Tal objeto é assim valorado por apresentar determinadas qualidades que não foram indiferentes ao indivíduo que o apreciou.

Portanto para que haja valor, são necessários: o objeto e suas qualidades, o agente que valora e o processo de valoração. Esses três fatores devem ser objetos de estudo da Museologia.

Partindo da premissa de Waldisa Rússio Guarnieri de que “Em termos de Cultura, Patrimônio e Preservação (...) cabe sempre indagar: “O quê?”, “Por quê?”, “Para quê?”, “Para quem?” e, ainda, “Como?”.”²³, entendemos que a musealização do elevado número de obras de Tarsila do Amaral no programa decorativo do Palácio Boa Vista, se deu a partir e após a valoração de sua produção por ser atribuído a ela um significado não imanente. E a própria aquisição massiva de obras pelo governo paulista é parte desse processo, não apenas sua consequência. Assim, esse gesto de atribuição, que é também um passo de consagração, passa a comunicar socialmente uma identidade atrelada à artista, às suas obras e um ‘bom gosto artístico’ que se pretendia tornar hegemônico a partir de uma visão de nação a ser imposta pelo regime vigente.

²⁰ GOMES, Carla Renata. *Do fato museal ao gesto museológico: uma reflexão*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS. Porto Alegre: 2013. 50 f. Disponível em: <https://goo.gl/D4DwBj>. Acesso em: 03 maio 2021.

²¹ GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Sistema da Museologia (1983)*. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, 2010. b. v. 1p. 127–136.

²² GOMES, Carla Renata. *Do fato museal ao gesto museológico: uma reflexão*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS. Porto Alegre: 2013. 50 f. Disponível em: <https://goo.gl/D4DwBj>. Acesso em: 03 maio 2021.

²³ BRUNO, M. C. O. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1, parte 2, texto 12.

1.2 O valor e a consagração da Arte Moderna no Brasil

O Modernismo brasileiro pode ser compreendido como sinônimo de uma certa ideia de identidade nacional, valorizada no cenário internacional, construção para a qual colaboraram valores artísticos, culturais e históricos, instituídos pelos próprios artistas, por intelectuais, pela crítica de arte, pelos colecionadores, pela produção universitária, pelos museus e pelos agentes de Estado. No entanto, essa valorização não foi fruto de um desenrolar natural de fatos em direção à consagração. Como explica Ana Paula Cavalcanti Simioni:

A glorificação do modernismo no Brasil é um processo que perpassa todo o século XX e que envolve um conjunto de agentes – críticos, historiadores, curadores de arte – e diversas práticas sociais, como o mercado de arte, as aquisições realizadas pelos museus e, ainda por vezes, uma política cultural explícita levada a cabo pelo Estado, em sua dimensão nacional ou regional.²⁴

Para fins de interesse desta pesquisa, dois períodos distintos desse percurso serão caracterizados. Do final dos anos 1910 à década de 1940, temos os próprios modernistas tentando legitimar sua versão da história da arte moderna no Brasil, sobretudo aqueles que tiveram inserções na mídia escrita ou em cargos do Estado. Já dos anos 1940 até o final da década de 1970, vemos a institucionalização da arte moderna no Brasil como cânone da cultura nacional, movimento este que foi levado a cabo pelo Estado autoritário, pelo mercado e pelo sistema universitário.²⁵

1.2.1 O modernismo e o Estado

Podemos iniciar nossa análise das relações entre Estado e modernismo no governo de Getúlio Vargas (1937-1945), período em que uma nova visão política emergiu buscando confrontar o liberalismo e o regionalismo característicos da Primeira República. Nessa busca por uma transformação nacional, o governo adotou uma abordagem centralizadora, visando forjar um "novo homem brasileiro". A cultura e a educação assumiram um papel primordial, sendo encarregadas de moldar o que se julgava ser a essência da nação. Diversas políticas culturais foram implementadas com o objetivo de promover a integração nacional por meio de símbolos que ainda hoje representam a "brasilidade". Elementos como a feijoada, a capoeira e o samba, que antes eram rejeitados devido à sua associação com o passado escravista, foram

²⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. Perspective, Paris, v. 14, p. 1-31-31, 2014.

²⁵ Idem. Ibidem.

ressignificados como expressões da harmoniosa convivência entre raças e culturas, permitindo a celebração da "mestiçagem" como um elemento unificador nacional.²⁶

A partir desse cenário, podemos partir para a inserção dos modernistas na mídia escrita e nos órgãos de Estado para entendermos a construção do valor da Arte Moderna no Brasil. Com o advento do Estado Burocrático Vargas, há o crescimento do funcionalismo público no país, culminando na inserção de intelectuais e artistas nos órgãos de Estado.²⁷

Como exemplo da simbiose entre artistas e Estado, podemos citar Sérgio Milliet, modernista de primeira hora, que participou da Semana de Arte Moderna de 1922 na sessão de literatura. Na década de 1930, ocupou cargos diversos como na Escola Superior de Sociologia e Política e no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em que foi diretor da Divisão de Documentação Histórica e Social – chegando a propor a criação de um museu dedicado à arte moderna. Nos anos 1940, Milliet ainda foi o responsável pela criação da Seção Arte na Biblioteca Municipal, sendo este o início da construção do primeiro acervo extensivo voltado à arte moderna na cidade de São Paulo.²⁸

Esse movimento é sintomático do que nos aponta Waldisa Rússio:

Simultaneamente, a preservação proporciona a construção de uma “memória” que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a “identificação”. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica.²⁹

Mais especificamente, foi o Ministério da Educação e Saúde, liderado por Gustavo Capanema, que fez da cultura gerada pelos modernistas um negócio de Estado. Durante sua gestão, além do incentivo ao radialismo, foram criados o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – cujo anteprojeto foi escrito por Mário de Andrade, o Instituto Nacional do Livro (INL), e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)³⁰.

²⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. Perspective, v. 14, p. 1-31-31, 2014.

²⁷ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁸ PIZA, Vera Maria Porto de Toledo. *Moderno e pioneiro - a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sergio Milliet (1943-1959)*. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

²⁹ BRUNO, M. C. O. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1, parte 2, texto 12.

³⁰ SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

Esse projeto de arte nacional renovaria o campo artístico brasileiro, com uma progressiva perda de importância dos que restava da formação e do sistema acadêmico ou dos salões de arte. Para que tal projeto se desse, era importante que o Estado pudesse contar com os próprios modernistas, uma vez que,

Comprometidos com a criação de uma visualidade nacional integradora para o Estado Novo, a adesão desses artistas contribuiria para a passagem definitiva do projeto estético ao projeto ideológico do modernismo brasileiro.³¹

Essa adesão pode ser evidenciada, para além dos já citados exemplos de Mario de Andrade e Sérgio Millet, com a participação de vários artistas modernistas como Candido Portinari, Bruno Giorgi, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx e outros na construção da sede do Ministério da Educação e Saúde a partir de 1937.

Na esteira dessa relação entre artistas e Estado e o uso que este faz da Arte Moderna como promotora de ideias nacionalizantes, tivemos em 1944 uma exposição modernista realizada no Edifício Mariana, em Belo Horizonte, promovida pelo então prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek. O político mineiro, que viria se tornar presidente do Brasil pouco mais de uma década depois, queria apresentar o projeto moderno da Pampulha aos artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo aclamado por estes, como observamos na declaração de Oswald de Andrade: “O caminho percorrido de 22 a 44. São Paulo do Centenário, Belo Horizonte de Juscelino Kubitschek. Em 22, São Paulo começava. Hoje, Belo Horizonte conclui”.³²

No entanto, mesmo com essa aliança aparentemente consolidada, não foram raros os reveses para os artistas na década de 1940. A própria exposição no Edifício Mariana foi palco de um ataque a algumas telas expostas que chegaram a ser rasgadas. Podemos citar também a polêmica travada entre Luís Martins e o prefeito de São Paulo, Abrahão Ribeiro, em 1946, em que o cronista e crítico de arte do *Diário de São Paulo* sugere a criação de um Museu de Arte Moderna em São Paulo. Em resposta, o prefeito afirma que:

a noção que tenho de museus e suas finalidades não se coaduna com a pretensão dos artistas modernistas, cujos trabalhos ainda não se acham definitivamente consagrados pela opinião pública, de modo a justificar a

³¹ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

³² BAHIA, Denise Marques. *De 1924 a 2004: das caravanas modernistas a uma revisão crítica do modernismo em Minas Gerais – refazendo o “caminho percorrido”*. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 157-168, 2004. Disponível em: < <https://livrozilla.com/doc/1141361/das-caravanas-modernistas-a-uma-revis%C3%A3o-cr%C3%ADtica-do> > Acesso em: 11/07/2002.

sua guarda em museus para gozo e instrução das gerações presentes e vindouras.³³

Nesta polêmica sobre o museu, até Monteiro Lobato retorna à cena, afirmando que a defesa do referido museu era coisa de “artistas *manquês*, muitos deles de notória debilidade mental”, o que faria do Museu de Arte Moderna um depósito municipal de “produção encalhada”.³⁴

Ainda que sem a referida consagração mencionada pelo prefeito da capital paulista, o fato é que não um, mas dois museus serão formados na cidade, não pelas mãos da municipalidade, mas por iniciativas privadas, de Assis Chateaubriand em 1947 – o MASP – e Francisco Matarazzo Sobrinho em 1948 – o antigo MAM, associado à criação da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Será este Museu que, em 1950, realizará uma exposição individual de Tarsila, evento que lançou um interesse renovado à sua obra, já em uma instituição museal. No ano seguinte, na I Bienal, a obra *Estrada de Ferro Central do Brasil*, de Tarsila, foi prêmio de aquisição da Reitoria da USP, o que reforçou o retorno de visibilidade a suas obras da década de 1920³⁵. No ano do IV Centenário de São Paulo, Tarsila foi convidada para ser uma das artistas a realizar painéis de grande porte para a exposição histórica idealizada por Jaime Cortesão, o que permitiu a encomenda de *Procissão de Corpus Christi*, com 700 x 250 cm, que encerrava a referida exposição e mantinha a artista em evidência³⁶. Desta pintura é o estudo que posteriormente seria adquirido para o Palácio da Boa Vista pelo GEAPAC.

³³ Apud VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

³⁴ GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Considerações sobre a crônica de arte do jornalista e crítico defensor do movimento modernista nos anos 1940*. *Jornal de Resenhas* no. 8, março de 2010. Disponível em: < <https://aterraeredonda.com.br/luis-martins/> > Acessado em 07/07/2022.

³⁵ SILVA, Mariana Leão. *Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – USP, 2020.

³⁶ RIBEIRO, David William Aparecido. Uma exposição para o IV Centenário de São Paulo: um historiador português narra a “história bandeirante”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v.26, e23., 2018.



Figura 14. Tarsila do Amaral. *Central do Brasil*, 1924.
Óleo sobre tela, 142 x 126,8 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.



Figura 15. Tarsila do Amaral. *Procissão de Corpus Christi*.
Óleo sobre madeira aglomerada, 700 x 250 cm. Acervo da Coleção de Arte da Cidade/Centro Cultural São Paulo.³⁷

A vinculação de Tarsila com os museus de arte moderna se daria mais uma vez em 1969, quando o MAM do Rio de Janeiro lhe consagrou uma grande exposição individual, denominada *Tarsila: 50 anos de pintura*. No ano seguinte, foi o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, que lhe dedicou nova exposição individual. E em 1969, o Museu Nacional de Belas Artes adquire de Tarsila, por compra, o *Autorretrato (Le Manteau Rouge)*, de 1923,³⁸. Tal aquisição reforçava imensamente não apenas a

³⁷ Apud. Idem. Reprodução de Emilio Carlos Jeronymo Dantas.

³⁸ <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/assuntos/colecoes/brasileiras/pintura-brasileira/autorretrato-ou-le-manteau-rouge.png/view>.

presença da produção da artista na mais extensa coleção de arte brasileira do país, mas sua própria representação visual no acervo, consagrando sua imagem pessoal quando jovem. Esta obra se tornaria, juntamente com o *Autorretrato* de 1924, adquirido para o Palácio da Boa Vista, uma das mais conhecidas representações visuais da artista



Figura 16. Tarsila do Amaral. *Autorretrato ou Le Manteau Rouge*, 1923. Óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm. Acervo MNBA/IBRAM/MinC.

No que toca ao período da ditadura militar no Brasil pós-64, Rachel Vallego lembra que o novo regime buscou se colocar como continuador de uma tradição política nacional, não só afastando a ideia de ruptura, como também se apoiando nas raízes e tradições brasileiras para legitimar o governo e estreitar os laços entre Estado e sociedade civil.³⁹

Em meio às acusações de perseguição a intelectuais e artistas, o novo regime buscou reconstruir sua imagem por meio do Conselho Federal de Cultura (CFC), criado em 1966. Esse órgão fazia parte de um projeto conservador que visava construir uma memória legitimadora do regime e que lançou novos estímulos à uma interpretação identitária do Brasil estabelecida pelos modernistas.

³⁹ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

O objetivo do CFC era reverter a imagem negativa do governo na mídia, acusado de "terrorismo cultural" e perseguição. O CFC teve maior autonomia e prestígio entre 1967 e 1975, quando suas políticas culturais estavam alinhadas com a concepção de uma cultura nacional associada ao civismo.⁴⁰

Essa busca pela legitimação do novo regime baseada nas raízes brasileiras e na manutenção da tradição foi realizada por meio de comemorações de efemérides, que permitiam naturalizar o processo formador nacional e fortalecer as relações entre o Estado e a sociedade civil. Nesse contexto, as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna assumiriam este papel legitimador e consagrador.

O CFC também tinha como responsabilidade promover a articulação entre órgãos estaduais e federais para coordenar e implementar programas culturais. Isso incluía incentivar a criação de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura, bem como o estabelecimento de secretarias de cultura nos estados e municípios. Essas ações tinham o objetivo de ampliar a rede de políticas públicas culturais e eram consideradas fundamentais para a formação de um "sistema nacional de cultura".⁴¹

No contexto paulista, destacam-se como consequência do estabelecimento do CFC a atuação do Conselho Estadual de Cultura, em que o Governo do Estado de São Paulo passa a se articular com promotores institucionais das atividades relacionadas às comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna. A Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo, em conjunto com o já citado Conselho Estadual de Cultura, desenvolveu uma programação para destacar a memória da Semana de Arte Moderna em âmbito local. Diferentemente das comemorações anteriores, que eram mais pontuais, em 1972 a celebração se tornou mais abrangente.⁴²

De acordo com Ana Paula Simioni, as comemorações buscavam consolidar a trajetória artística brasileira, destacando as principais figuras e exaltando suas realizações de forma solene. É evidente que a seleção de interlocutores privilegiava certas memórias em detrimento de outras, o que nos leva a chamar a atenção para o caso peculiar do casal John Graz e Regina Gomide Graz, que são apenas mencionados como integrantes da exposição da Semana de Arte Moderna. Por outro lado, Tarsila do Amaral era uma das figuras mais celebradas nas comemorações de 1972, foi sendo

⁴⁰ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁴¹ Idem. *Ibidem*.

⁴² Idem. *Ibidem*.

aclamada progressivamente como a musa da Semana de Arte Moderna, mesmo não tendo participado desta.⁴³

A celebração de Tarsila não era por acaso. Assim como Portinari, que durante o Estado Novo já havia elaborado a iconografia do homem nacional, trabalhador e ordeiro, a imagem da artista passou a evocar a ideia de um modernismo conservador. De acordo com Rachel Vellego, a artista revelava certa dificuldade em acompanhar as transformações do mundo contemporâneo, pois afirmava preferir Debussy a Gilberto Gil, Caetano Veloso ou Chico Buarque e que não assistiu às peças de Oswald de Andrade em cartaz, como *O rei da vela*, porque tinha ouvido dizer que “eram muito indecentes”⁴⁴.

A própria leitura oficial do cinquentenário da Semana de Arte Moderna buscou deliberadamente despojar o evento de seus aspectos mais contestadores. Ao considerá-la como algo do passado, sem atribuir nenhum sentido de atualidade ou renovação, ela foi imobilizada dentro de uma perspectiva de mera efeméride cívica, destinada apenas a construir um conjunto de símbolos da memória nacional, como aponta Ana Paula Simioni. Nessa perspectiva, Tarsila do Amaral passou a ser celebrada como musa dos anos 1920, um papel que lhe vem sendo atribuído até os dias de hoje, como evidenciado nas imagens em que a pintora é retratada sempre jovem, como se tivesse sido congelada naquele tempo. A esse respeito, Ana Paula Simioni escreve:

Constantemente descrita como “bela”, “elegante”, “bem-vestida”, Tarsila é também representada por um conjunto restrito de telas e fotografias quase sempre associados à sua presença física e produtiva dos anos 1920. A Tarsila das décadas seguintes praticamente não aparece, nem ao se traçar sua biografia, nem como imagem digna de ilustrá-la.⁴⁵

O Acervo dos Palácios do Governo se apresenta como um legado multifacetado, resultado da atuação de diferentes atores em diversos contextos políticos e com propósitos variados. No entanto, é inegável que esse acervo consagra o modernismo como um cânone artístico brasileiro de grande relevância, e as numerosas obras de Tarsila desempenham um papel especial nesse processo. Esse reconhecimento é reforçado pela atuação do Governo do Estado de São Paulo, por meio do GEAPAC, que

⁴³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2022

⁴⁴ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁴⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2022

se alinhou à consolidação de uma identidade nacional forjada durante o período Vargas, com a contribuição do SPHAN e do CFC. Assim, o Acervo dos Palácios do Governo representa não apenas um patrimônio cultural valioso, mas também um testemunho do impacto duradouro do Estado na história do modernismo vitorioso e na construção da identidade brasileira.

1.2.2 O modernismo na universidade

A atuação institucional do Estado em adquirir obras do Modernismo não se reduziu à compra das diversas obras de Tarsila para o Palácio da Boa Vista, mas também se manifestou por meio da aquisição de importantes coleções modernistas, como ressalta Ana Simioni. Dois casos emblemáticos exemplificam esse processo: a aquisição da Coleção de Artes Visuais e do Arquivo de Mário de Andrade pela Universidade de São Paulo, mediada pelo professor Antônio Candido em 1968, que foi posteriormente encaminhada para o recém-criado Instituto de Estudos Brasileiros; e a aquisição da Coleção, Arquivo e Biblioteca de Guilherme de Almeida pelo Governo do Estado de São Paulo em 1969, resultando na criação da Casa Guilherme de Almeida. Frise-se que, em ambas, a presença de obras de Tarsila do Amaral é presente.

Na coleção de Guilherme de Almeida, que nunca foi vinculada à USP, permanecendo sempre vinculada à administração direta estadual, está presente a tela *Romance*, da fase mais importante da artista, a década de 1920.



Figura 17. Tarsila do Amaral. *Sossego*, 1925. Óleo sobre tela, 66,5 x 78 cm. Acervo Casa Guilherme de Almeida, Secretaria de Estado da Cultura.

Já na coleção de Mário de Andrade, desde sua aquisição depositada no IEB/USP, foram adquiridos um óleo, dois pastéis e 26 desenhos, aquarelas e gravuras⁴⁶.



Figura 18. Tarsila do Amaral. O mamoeiro, 1925.
Óleo sobre tela, 65,00 cm x 70,00 cm. Acervo IEB/USP.



Figura 19. Tarsila do Amaral. Autorretrato, 1922.
Pastel sobre papel, 39 x 29cm. Acervo IEB/USP.

⁴⁶ BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Dias. *Coleção Mário de Andrade – artes plásticas*, 2ª edição. São Paulo: IEB/USP, 1998.



Figura 20. Tarsila do Amaral. Retrato de Mário de Andrade, 1922.
Pastel sobre papel, 47,7 x 36cm. Acervo IEB/USP.

No entanto, essas duas compras são parte de um processo de legitimação e consagração que se inicia na própria USP na década anterior.

De fato, a consagração do modernismo ganhou grande relevância a partir dos anos, principalmente devido à influência de renomados intelectuais que foram professores na Universidade de São Paulo, a mais prestigiada do país. As obras desses intelectuais, reconhecidas pela qualidade, rigor e erudição, receberam a legitimação concreta e simbólica da instituição universitária.⁴⁷ A publicação do influente artigo de Antônio Cândido de Mello e Souza, “Literatura e cultura de 1900 a 1945” em 1950, foi seguida por uma série de obras de natureza semelhante, que até os dias de hoje são consideradas referências na história da arte brasileira, como *História do modernismo no Brasil* de Mário da Silva Brito, originalmente publicado em 1958, e *De Anita ao Museu* de Paulo Mendes de Almeida, cuja primeira edição é de 1961.

Antônio Cândido, ao estabelecer uma divisão da literatura brasileira do século XX em três etapas, destaca a Semana de Arte Moderna como um marco obrigatório. Ele ressalta que a obra central e mais representativa do Modernismo é *Macunaíma*, que compilou elementos como lendas indígenas, ditados populares, obscenidades e estereótipos em uma sátira popular. Antônio Cândido enfatiza como cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia a um valor rejeitado que precisava ser

⁴⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. Perspective, v. 14, p. 1-31-31, 2014.

reconhecido como literatura na tradição popular. Essa visão de Antônio Cândido acabou por reforçar a centralidade da Semana de 1922, além de valorizar a obra de Mário de Andrade como exemplar do movimento.⁴⁸

Nas décadas de 1960 e 1970, ocorreu um estabelecimento sistemático de pesquisas acadêmicas sobre os artistas modernistas. Foram publicados trabalhos importantes, como *Artes plásticas na Semana de 22* e *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* em 1970 e *Tarsila, sua obra e seu tempo* em 1975, todos de Aracy Amaral professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Outras publicações relevantes incluem *Brasil: 1º Tempo modernista*, em 1972, de Marta Rossetti Batista, Yone Soares de Lima e Telê Porto Ancona Lopez, todas ligadas ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e a nova edição de *De Anita ao Museu*, de Paulo Mendes de Almeida em 1976. Além disso, foram defendidas teses sobre artistas como Portinari, Aldo Bonadei, Lasar Segall e Tarsila do Amaral, especialmente na Universidade de São Paulo.⁴⁹

Durante as celebrações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, a Universidade de São Paulo promoveu um curso de férias sobre cultura brasileira, organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros. Realizado entre 21 de fevereiro e 3 de março de 1972, o curso enfocava os principais aspectos da cultura brasileira na década de 1920 e, sob a coordenação do professor João Batista Borges Pereira, contou com a participação de Menotti del Picchia como conferencista na abertura.⁵⁰

Além da pesquisa e publicações, a participação da Universidade de São Paulo na consagração do Modernismo e da Semana de 1922 também se daria por intermédio do Museu de Arte Contemporânea. O surgimento do MAC USP em 1963 trouxe uma nova abordagem para as coleções do antigo MAM SP, que haviam sido doadas à USP por Ciccilo Matarazzo. Sob a direção de Walter Zanini, o Museu combinou o moderno e o contemporâneo, promovendo as obras e incorporando jovens artistas. Houve um esforço para documentar a história da arte brasileira, destacando-se exposições dedicadas aos artistas modernos, como Tarsila do Amaral, realizada em 1969.

⁴⁸ FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.

⁴⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. Perspective, v. 14, p. 1-31-31, 2014.

⁵⁰ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

1.2.3 O modernismo no mercado de arte

Durante os anos 1960 e 1970, ocorreu também uma consolidação do mercado de arte no Brasil, impulsionada em grande parte pelo apoio indireto do Estado. Foram estabelecidos acordos com o sistema bancário nacional para fornecer linhas de crédito específicas para a aquisição de obras de arte. Esse período, conhecido como "milagre econômico", testemunhou a transformação das obras de arte em investimentos tangíveis, desempenhando um papel importante na formação de um mercado de bens simbólicos no país.⁵¹

O surgimento e desenvolvimento das galerias de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro é destacado por Ana Paula Nascimento, em sua pesquisa sobre a vida cultural paulistana antes da abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁵². A Galeria Belido Roberto Mendes, aberta em 1917, é destacada como uma das primeiras. A Galeria Jorge, filial da galeria carioca de mesmo nome, foi um importante polo entre 1923 e 1930. A Galeria Blanchon, de J. Henri Blanchon, funcionou de 1927 a 1930, exibindo principalmente artigos europeus e documentos. Já a Galeria Guataparã, localizada na Barão de Itapetininga, destacou-se por sediar a "I Exposição de Arte Moderna" em 1933. A Casa e Jardim, fundada em 1938 por Theodor Heuberger, foi a primeira a expor arte moderna regularmente.

Novas galerias começaram a surgir a partir de 1945, como a Galeria Benedetti, a Galeria Itapetininga e o Studio d'Arte Palma, este último criado por Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti. A Galeria Domus, inaugurada em 1947, foi a primeira galeria especializada em arte moderna. Nos anos 1950 e 1960, surgiram mais galerias em São Paulo, como a Galeria São Luís, a Galeria das Folhas e a Galeria Sistina. No Rio de Janeiro, destaca-se a Petite Galerie e a Galeria Bonino. Nas décadas seguintes, outras galerias também foram abertas, como a Galeria Astréia, a Galeria Seta, a Galeria Atrium e a Galeria Art Art.⁵³

A Galeria Domus, fundada em fevereiro de 1947 pelo casal de imigrantes italianos Anna Maria e Pasquale Fiocca, marcou uma conquista do modernismo em São Paulo. Durante cinco anos, a galeria desempenhou um papel importante no contexto das transformações do pós-guerra. A presença de Tarsila do Amaral na exposição inaugural da Domus foi um estímulo à retomada da artista como um personagem

⁵¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. Perspective, v. 14, p. 1-31-31, 2014.

⁵² NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação (Mestrado) FAU USP, 2003.

⁵³ Idem. *Ibidem*.

importante do modernismo e do próprio campo artístico paulista, uma vez que seus quadros, incluindo os da fase antropofágica, estavam acumulados em seu estúdio e eram ignorados pelo mercado. Sua última exposição individual havia sido em 1936.⁵⁴

Após o encerramento da Galeria Domus, surgiram novos protagonistas no mercado de arte, como a Galeria Selarte, de Giuseppe Baccaro. Mais tarde, este marchand inaugurou a Casa dos Leilões em 1967, na rua Marquês de Paranaguá, dedicada exclusivamente a leilões. Esse empreendimento alcançou grande sucesso, tornando-se praticamente um monopólio nesse segmento. Nos primeiros anos, a Selearte seguiu um padrão tradicional, tentando lançar novos artistas, porém sem obter muita visibilidade na mídia. O declínio da galeria indicou uma mudança de interesses de Baccaro. Nesse momento, em vez de apostar em jovens artistas, ele começou a contatar artistas pioneiros que estavam "esquecidos em seus ateliês" e a adquirir suas obras, muitas vezes em lotes. Assim, trabalhando incansavelmente, ele reuniu um acervo com os principais nomes do modernismo.⁵⁵

Assim como Baccaro, outros marchands buscaram localizar obras por intermédio de anúncios e comprar dos vendedores que se apresentavam. Iniciaram assim a recuperação de um acervo de arte moderna que estava disperso pelo país, prática que rapidamente se popularizou entre os demais galeristas, como Lina Bo Bardi. Desta maneira, reuniram a produção de muitos artistas esquecidos até então, como Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Anita Malfatti. Sobre essa estratégia, Maria Lúcia Bueno comenta:

[Os marchands] movidos por uma lógica de mercado, adotaram o procedimento dos antiquários: localizavam uma produção antiga e esquecida, a obra dos modernistas, que adquiriam a preços muito baixos e estocavam. Em torno do material que manipulavam, construíram então uma história da pintura brasileira, lançando livros dedicados aos artistas em questão. Com essa operação, transformaram um produto sem valor comercial em artigo de alto luxo.⁵⁶

Lina Bo Bardi também desempenhou um papel importante na recuperação e reintrodução de diversos artistas no mercado de arte. Sua proximidade com os artistas e sua influência como diretor de museu facilitaram seu o acesso aos estúdios, resultando em vendas na galeria. Há inclusive relatos de que Tarsila do Amaral teria

⁵⁴ SILVA, José Armando Pereira da. *O mercado de arte moderna em São Paulo 1947 a 1951*. São Paulo: MAM/SP, 2017.

⁵⁵ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁵⁶ BUENO, Maria Lucia. *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2012, p. 87.

vendido a obra *Abaporu* para Bardi, acreditando que seria adicionada ao acervo do MASP, como relata Tarsilinha do Amaral, sobrinha da pintora⁵⁷. No entanto, a obra foi revendida para o colecionador Erico Stickel, que posteriormente a revendeu em 1984 para Raul Forbes. Em 1995, o *Abaporu* foi leiloado na Christie's em Nova York e arrematado por Eduardo Constantini por US\$ 1,35 milhão, estabelecendo o recorde do maior preço alcançado por uma obra brasileira no exterior até então, o que garantiu notoriedade internacional para Tarsila do Amaral. Atualmente, o *Abaporu* faz parte da coleção do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba), sendo uma de suas obras mais reconhecidas e reproduzidas.⁵⁸



Figura 21. Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928. Óleo sobre tela, 85 cm x 72 cm. Acervo Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA).

Em dezembro de 1967, o IV Grande Leilão de Arte Moderna ganhou ampla cobertura, detalhando seu funcionamento e a variedade de obras oferecidas. Entre os nomes de maior destaque estavam Tarsila, Guignard, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Volpi, Grassmann, Brecheret, De Fiori e Rossi Osir.

⁵⁷ AMARAL, Tarsila [Tarsilinha]. *Abaporu, uma obra de amor*. São Paulo: Bok2, 2017.

⁵⁸ Ver *ABAPORU: a história do quadro mais valioso da arte brasileira, que voltará a ser exposto no país*. Época Negócios, 3 abr 2019, disponível em <https://epocanegocios.globo.com/Vida/noticia/2019/04/abaporu-historia-do-quadro-mais-valioso-da-arte-brasileira-que-voltara-ser-exposto-no-pais.html>

Os artistas modernos, especialmente os brasileiros, recuperavam seu status de estrelas, e todo o esforço de coleta começava a ser recompensado.⁵⁹

É fácil de compreender então que a aquisição de semióforos, a compra de obras de arte, a formação de bibliotecas ou de coleções, é uma das operações que, ao transformar a utilidade em significado, permitem a quem tenha uma alta posição na hierarquia da riqueza ocupar uma posição correspondente na do gosto ou do saber, sendo as peças de coleção, como se viu, símbolos de pertença social, senão de superioridade.⁶⁰

Essa valorização da produção da arte moderna foi impulsionada pela morte de seus artistas mais proeminentes, o que tornou suas obras ainda mais raras e valorizadas. Alguns marcos significativos foram as mortes de Brecheret em 1955, Segall em 1957, Pancetti em 1959, Portinari e Guignard em 1962, Anita Malfatti em 1964, Antônio Gomide em 1967, Vicente do Rego Monteiro em 1970, Regina Gomide Graz e Flávio de Carvalho em 1973, e Di Cavalcanti em 1976. Esses falecimentos quase sempre eram seguidos por exposições retrospectivas e homenagens e disso, não escapou Tarsila do Amaral, falecida em 1973, um ano após o cinquentenário da Semana. Assim, diante de uma produção limitada e cada vez mais escassa, as principais galerias do mercado brasileiro se aproveitaram desse material para alcançar destaque.⁶¹

Cabe citar, por fim, que as comemorações cívicas que buscaram resgatar os símbolos nacionais também influenciavam o mercado de arte, mantendo este em um ritmo acelerado até o final de 1973. Esse ritmo resultou na escassez de grandes obras justamente durante o contexto de atuação do GEAPAC.

⁵⁹ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

⁶⁰ POMIAN, K. *Coleção*. In: Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985. p. 51-86.

⁶¹ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

Capítulo 2

O GEAPAC: Grupo Executivo de Aproveitamento do Palácio de Campos do Jordão e as obras de Tarsila

A origem do GAEPAC está diretamente relacionada a história do Palácio Boa Vista.⁶² Desde o seu início, com o lançamento da pedra fundamental em 1938, até a sua inauguração definitiva em 1964, o palácio passou por diferentes fases e mudanças de propósito.

Após a primeira etapa da construção, que se estendeu de 1938 a 1939, houve uma paralisação no processo devido à saída do então interventor federal, Adhemar de Barros em 1941. Entre 1952 e 1963, o palácio foi alvo de muitas críticas e sugestões sobre o seu destino. No entanto, as obras foram retomadas em 1963, e a Secretaria de Agricultura foi transferida para a Secretaria do Governo, novamente sob a gestão do agora governador Adhemar de Barros.

Em 21 de julho de 1964, o palácio foi finalmente concluído e inaugurado pelo Presidente da República, marechal Castello Branco, pelo governador Adhemar de Barros e pelo Chefe da Casa Militar, general Ernesto Geisel.



Figura 22. Inauguração do Palácio Boa Vista em 21 de julho de 1964. Na foto, Leonor Mendes de Barros à esquerda, presidente Castello Branco ao centro e governador Adhemar de Barros à direita.⁶³

⁶² Para mais detalhes, ver: CARVALHO, Ana Cristina. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

⁶³ In: MASAKAZU, Arakaki. *Coleção de Arte do palácio Boa Vista*. São Paulo: LIS Gráfica Editora. 1988. p 4.

Após a conclusão da construção, o período de 1964 a 1969 foi marcado pela decoração inicial do palácio, que contava com poucas peças de mobiliário e ainda não possuía obras de arte. Foi para contornar essa situação que, em 1969, o Grupo Executivo de Aproveitamento do Palácio do Governo de Campos do Jordão (GEAPAC) foi criado pelo Governador Abreu Sodré, sob a coordenação do Secretário da Fazenda, Luís Arrobas Martins.

Essa trajetória do Palácio Boa Vista, desde a sua construção até sua transformação em um importante centro cultural, é o ponto de partida para compreender o Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. No entanto, podemos considerar que essa coleção tem sua origem com a decoração da primeira sede administrativa do Governo do Estado de São Paulo: o Palácio do Pateo do Collegio, ainda nos períodos colonial e imperial, do qual provém algumas poucas peças.

Em 1911, o Estado comprou o Palacete Elias Chaves, no bairro dos Campos Elíseos, com a intenção de transferir a sede do poder administrativo para lá. Em 1932, o processo de mudança foi definitivamente concluído, mas não há documentação precisa do acervo de peças e mobiliário que foi transferido para o novo Palácio dos Campos Elíseos, no entanto, sabemos que o estado adquiriu obras de arte, tapeçarias e mobiliários já constantes no imóvel, sendo estas incorporadas ao acervo.⁶⁴ Com o incêndio de 1967 e a destruição de parte deste Palácio, as peças que sobreviveram foram transferidas para os Palácios dos Bandeirantes e Boa Vista.

Como aponta Ana Cristina Carvalho⁶⁵, logo em 30 de dezembro de 1967, o governador, buscando a formação de um Museu de Mobiliário Histórico e Artístico Brasileiro no Palácio Boa Vista, sem que este perdesse suas funções iniciais, nomeou comissão que trataria de adquirir mobiliário, preferencialmente colonial. Assim, além de móveis de diversas repartições do governo, doações de empresas e particulares foram levadas para Campos do Jordão.

Após esta primeira etapa, mediante o decreto estadual 51.966, de 30 de maio de 1969, o governador Abreu Sodré criou um grupo de trabalho que seria responsável por apresentar um plano de melhor aproveitamento do estabelecimento. Nascia, assim, o GEAPAC, que deveria realizar estudos e executar os trabalhos necessários para

⁶⁴ KLEMENC, Alexandre. *Expografia em palácios de governo: um estudo sobre o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. 2016. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, MAE, PPGMus, 2016. p.34

⁶⁵ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008

otimizar os usos da sede de veraneio, sob a subordinação direta de Arrobas Martins como Coordenador da Reforma Administrativa⁶⁶.

Luís Gonzaga Bandeira de Melo Arrobas Martins, advogado de formação, desempenhou papéis importantes na administração pública de São Paulo. Ele ocupou cargos como secretário estadual de Planejamento e secretário estadual da Fazenda durante o governo de Abreu Sodré, bem como foi chefe da Casa Civil no governo de Paulo Egydio Martins de 1975 a 1979. Além de sua atuação na política, Arrobas Martins também foi membro da Academia Paulista de Letras e colunista do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Entre suas realizações no campo cultural, destaca-se a idealização do Festival de Inverno de Campos do Jordão, um evento de grande relevância que promove a música clássica e atrai artistas e espectadores de todo o país até hoje. Além disso, Arrobas Martins desempenhou um papel fundamental na criação e organização de três importantes museus em São Paulo. Em parceria com Waldisa Rússio, ele colaborou para a implantação do Museu da Imagem e do Som, do Museu de Arte Sacra de São Paulo, e do Museu da Casa Brasileira.⁶⁷

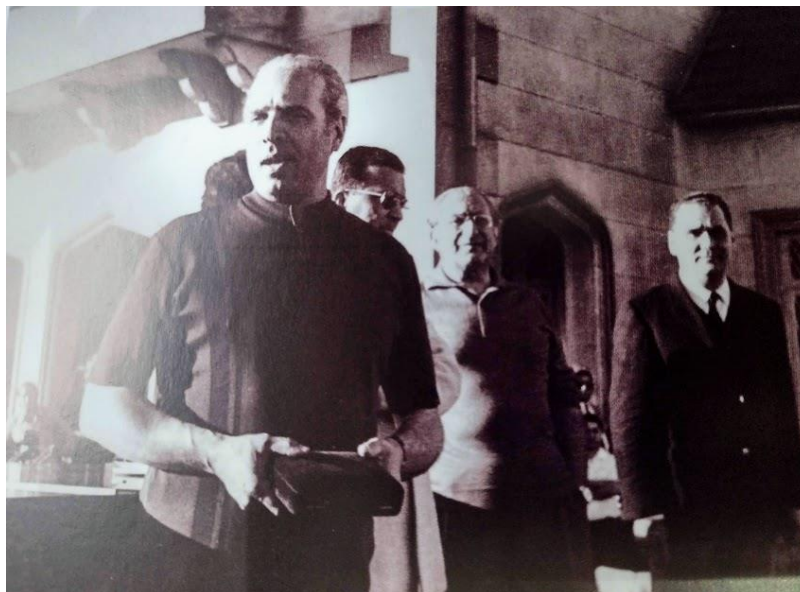


Figura 23. Arrobas Martins no Palácio Boa Vista, s.d.
Ao fundo, o compositor e músico Camargo Guarnieri (1907 – 1993)⁶⁸.

⁶⁶ DECRETO N. 51.966, DE 30 DE MAIO DE 1969. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1969/decreto-51966-30.05.1969.html>

⁶⁷ GUERRA, José Wilton Nascimento. *O Projeto de Ernani Silva Bruno: uma discussão sobre as bases de criação, implantação e gestão do Museu da Casa Brasileira (1970-1979)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁶⁸ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p.34.

Como responsável pela coordenação do projeto, Luís Arrobas Martins convida sua esposa, Maria Alice Arrobas Martins, a decoradora Sylvia Sodré Assumpção, Oswald de Andrade Filho, o especialista em arte colonial brasileira Pedro Antônio de Oliveira Ribeiro Neto, Marcelo Ciampolini e o crítico de arte Paulo de Mendes de Almeida para integrarem o GEAPAC.

Assim, o GEAPAC, sobretudo sob liderança de Oswald de Andrade Filho e Paulo Mendes de Almeida⁶⁹, elege inicialmente a época que vai do pré-modernismo à década de 1950 como limites cronológicos para formar a coleção de artes do Palácio Boa Vista.

Paulo Mendes de Almeida (1905 – 1986), neto do renomado advogado João Mendes, graduou-se em direito pelo Largo São Francisco, exercendo a posição de procurador chefe do Departamento Jurídico do Estado de São Paulo até sua aposentadoria. Na década de 1930, influenciado por amigos como Arnaldo Barbosa, Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobbis, desenvolveu interesse pelas artes plásticas, estabelecendo proximidade com figuras como Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho e outros jovens artistas da época.⁷⁰

Embora seja reconhecido como Crítico de Arte, Paulo Mendes de Almeida tornou-se um fervoroso defensor da Arte Moderna, participando, em 1932, da fundação da SPAM, a Sociedade Pró-Arte Moderna, e contribuindo para a criação de uma dissidência interna, o Clube de Artistas Modernos (ou CAM). Nas décadas de 1950 e 1960, Paulo estreitou laços significativos com o Museu de Arte Moderna, assumindo o cargo de diretor artístico em 1958, além de atuar como jurado em três Bienais. Sua participação intensa na chamada segunda fase do MAM, notadamente na coordenação dos Panoramas de Arte, desempenhou papel crucial na reconstrução do acervo do museu. Junto com Oswald de Andrade Filho, pode-se afirmar que foi o principal responsável pela influência modernista no Acervo dos Palácios.⁷¹

Já Oswald de Andrade Filho, conhecido como Nonê (1914 - 1972) desde sua infância, esteve intrinsecamente ligado ao movimento modernista. Além de ser filho de Oswald de Andrade, em 1924, seu pai se casou com Tarsila do Amaral, com quem Nonê compartilhou grande parte de sua infância, recebendo influência significativa em sua formação humana e artística. Durante esse período, teve os primeiros contatos com proeminentes figuras da arte europeia, como Picasso, Cocteau e Léger, testemunhando manifestações artísticas de vanguarda.

⁶⁹ CARVALHO, Ana Cristina. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003. p18.

⁷⁰ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014. P. 10

⁷¹ Idem. *Ibidem*.

A formação artística de Oswald Filho incluiu aprendizado com Portinari, seguido por Anita Malfati e, por fim, Lasar Segall. Além de sua atuação como pintor, desempenhou papéis como redator e programador na Rádio Gazeta de São Paulo e no jornal *A Gazeta*. Realizou palestras em centros culturais e ministrou cursos de pintura, produzindo numerosos artigos sobre folclore, literatura e pintura. Em parceria com Paulo Mendes de Almeida, foi assistente técnico da Comissão do IV Centenário de São Paulo. Nonê integrou-se aos movimentos renovadores da pintura paulista, sempre defendendo uma expressão moderna brasileira, contribuindo com essa perspectiva no contexto do GEAPAC.⁷²

Já Pedro Antônio de Oliveira Ribeiro Netto, promotor formado pela Faculdade de Direito da USP, foi escritor e tradutor, além de membro da Academia Paulista de Letras, que presidiu de 1965 a 1968 e de 1969 a 1970⁷³. Foi também o primeiro diretor do Museu de Arte Sacra de São Paulo, inaugurado em 1970 e instalado no Mosteiro da Luz. Formado pelo acervo inicial do Museu da Cúria, da Mitra Arquidiocesana de São Paulo, pelo acervo das monjas concepcionistas do Mosteiro da Luz, o Museu também contou com um vasto acervo adquirido pelo Governo do Estado de São Paulo, para ampliar o alcance geográfico do acervo para o restante do país. Ribeiro Netto atuou na seleção e aquisição desse acervo, que contou com imagens atribuídas ao Aleijadinho, a Mestre Valentim e a Francisco Xavier de Brito.

Entre 1969 e 1970, móveis, pinturas, esculturas, tapetes, cortinas e objetos de arte foram adquiridos pelo GEAPAC de particulares, antiquários e galerias de arte, traduzindo o caráter nacionalista tributário do pensamento modernista, que privilegiava uma articulação entre o período colonial e produção de artistas ligados aos movimentos modernos posteriores à Semana de Arte Moderna de 1922.⁷⁴

⁷² KAWALL, Luiz Ernesto Machado. *None: guerreiro, anjo bom, gente*. A Tribuna de Santos, São Paulo, 13/08/1972. P. 47.

⁷³ <http://www.academiapaulistadeletras.org.br/presidentes.asp>.

⁷⁴ KLEMENC, Alexandre. *Expografia em palácios de governo: um estudo sobre o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. 2016. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, MAE, PPGMus, 2016.



Figura 24. Cadeira de reisado – trono de rei, Minas Gerais, século XVIII.
Madeira e policromia, 91 x 57,5 x 49,5 cm.⁷⁵

⁷⁵ CARVALHO, Ana Cristina. (Org.). *Acervo artístico dos palácios; panorama das coleções - An overview on the artistic collection of São Paulo governmental palaces*. 2ªed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010. P. 94



Figura 25. Nossa Senhora da Glória, Bahia, século XVIII.
Madeira e marfim, 42 x 20 x 15 cm.⁷⁶

Esse padrão na aquisição do acervo artístico do Palácio Boa Vista foi coordenado por Arrobas Martins tendo como objetivo não apenas a decoração dos aposentos da residência de verão do governador, mas a intenção de ser visitado pelo público. Logo, podemos analisar suas escolhas partindo do pressuposto de que “os museus dispõem de um referencial sensorial importantíssimo, constituindo, por isso mesmo, terreno fértil para a manipulação das identidades”.⁷⁷ Nas fotografias a seguir, realizadas em 1988, é possível constatar a presença de mobiliário colonial e de obras modernas.

⁷⁶ CARVALHO, Ana Cristina. (Org.). *Acervo artístico dos palácios; panorama das coleções - An overview on the artistic collection of São Paulo governmental palaces*. 2ªed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010. P. 65.

⁷⁷ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, número 1, 1993.



Figura 26. Sala de estar térrea, em que se vê em primeiro plano duas partes de um cancelo de igreja colonial⁷⁸.



Figura 27. Escritório reservado do governador, abrigando um bofete com pés de bolacha e um contador de talha tremida, característicos do século XVII, e *Nú com bola vermelha*, tela do pintor modernista Vicente do Rego Monteiro de 1927⁷⁹.

Justificando a aquisição das peças, os integrantes do GEAPAC, assim se reportavam ao Gabinete do Governador:

⁷⁸ MASAKAZU, Arakaki. *Coleção de Arte do palácio Boa Vista*. São Paulo: LIS Gráfica e Editora. 1988. p 26.

⁷⁹ Idem. *Ibidem*. p 25.

Tendo examinado as peças relacionadas neste processo, a serem adquiridas para o Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão, de acordo com o plano de reaproveitamento deste próprio do Estado, somos de parecer que essas peças valem o preço pelo qual foram oferecidas e convém à finalidade a que se destinam, uma vez que concorrerão sobremodo para que o Palácio seja posto em condições de utilização adequada e de visitação pelo público, que o procura em grande número.”⁸⁰

Completada esta etapa, no dia 12 de abril de 1970, o Palácio Boa Vista foi declarado Monumento Público do Estado de São Paulo e reaberto à visitação, depois de dois anos de organização e montagem do museu.

É neste contexto, de atuação do GEAPAC entre 1969 e 1975, que os quadros de Tarsila do Amaral serão adquiridos para compor o programa decorativo do Palácio Boa Vista. A respeito da intencionalidade em se compor uma coleção específica da pintora, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 18 de janeiro de 1976, Arrobas Martins afirma:

Compramos trabalhos tanto de particulares como de marchands em leilões, mas geralmente dos próprios artistas como Tarsila, Bonadei etc. E ainda pretendemos completar a representação do grupo Santa Helena com a aquisição de uma tela de Manoel Martins depois de nossa mais recente compra de um óleo de Pennacchi. Ainda este ano, adquirimos também dois quadros de Tarsila para completar a série já existente e que estão sendo emoldurados.⁸¹

Além das obras de Tarsila do Amaral, o GEAPAC também adquiriu obras de importantes nomes do modernismo, mas não em tamanha quantidade. No período estudado (1969 – 1975), foram compradas no máximo 4 obras de uma mesmo artista, como nos casos de Alfredo Volpi (1896-1988), Aldo Bonadei (1906 – 1974), Dario Villares Barbosa (1880 – 1952), Emiliano Di Cavalcanti (1897 – 1976), José Pancetti (1902 – 1958) e Vicente do Rego Monteiro (1899 – 1970). Com três quadros, temos Eliseo D'Angelo Visconti (1866 – 1944). Já com duas obras, vemos Alberto da Veiga Guignard (1896 - 1962), Anita Malfatti (1889 - 1964), Bruno Giorgi (1905 - 1993), Cicero Dias (1907-2003), Djanira da Motta e Silva (1914-1979), Ernesto de Fiori (1884-1945), Ismael Nery (1900 – 1934), José Antônio da Silva (1909 – 1996), Marcelo Grasmann (1925 – 2013), Osvaldo Goeldi (1895 – 1961), Paulo Rossi Osir (1890 – 1959), Samson Flexor (1907 – 1971) e Wegia Nery (1912 – 2007). Outros 28 artistas figuravam com uma obra, dentre os quais destacamos Antônio Gonçalves Gomide (1895 – 1967),

⁸⁰ CARVALHO, Ana Cristina. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

⁸¹ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. P.32.

Bustamante Sá (1907 – 1988), Fulvio Pennacchi (1905 – 1992), Maria Leontina (1917 – 1984), Noêmia Mourão (1912 – 1992), Oswald de Andrade Filho (1914 – 1972) e Victor Brecheret (1894-1955).⁸²

No entanto, ainda que o Palácio tivesse o *status* de museu, não perdera sua condição de sede administrativa, logo, alguns ambientes eram mais solenes do que outros, a depender da autoridade à qual eram reservados.

Ao que tudo indica, as telas de Tarsila do Amaral passaram a ocupar justamente um destes locais mais imponentes. De acordo com Ana Cristina Carvalho, curadora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo de 2007 a 2022, registros fotográficos comprovam que, desde, quando dez obras da artista já pertenciam ao Palácio Boa Vista, estas foram colocadas no gabinete do governador⁸³.

O Palácio conta com uma sala, o Gabinete do Governador, forrado com dez telas da artista, entre os quais alguns estudos acadêmicos de nus femininos realizados em Paris; seu conhecido autorretrato, um painel comemorativo e “Calmaria”, um quadro curioso em que Tarsila descreve uma paisagem surrealista, por meio de elementos geométricos.⁸⁴



Figura 28. Gabinete do governador exibindo *Autorretrato*, *Operários*, Retrato de Mário de Andrade e *Calmaria II*, de Tarsila do Amaral, juntamente com móveis coloniais. As obras foram mudadas de lugar ao longo do tempo, como podemos observar das fotografias da década de 2000. Fotografia de 1988.⁸⁵

⁸² CARVALHO, Ana Cristina. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

⁸³ Declaração disponível em http://www.acervo.sp.gov.br/exp_tarsila_familia_2009_pbv.html

⁸⁴ FILHO, Pedro Paulo. *História de Campos do Jordão*. Editora Santuário, 1986

⁸⁵ MASAKAZU, Arakaki. *Coleção de Arte do palácio Boa Vista*. São Paulo: LIS Gráfica e Editora. 1988. P 24



Figura 29. Gabinete de despachos do governador combinando arte moderna e mobiliário colonial, estando visíveis *Autorretrato*, *Operários* e *Estudo para São Paulo Antigo* (ou *Procissão de Corpus Christi*), de Tarsila do Amaral, uma cabeça de bronze retratando Mário de Andrade, de Bruno Giorgi, bem como dois arcazes e um oratório. Fotografia da década de 2000.⁸⁶

O gabinete de despachos do governador – chamado de Sala Tarsila do Amaral na documentação primária – é um ambiente que resume as opções feitas pelo GEAPAC na composição do Acervo dos Palácios do Governo. Em fotografias desse espaço da década de 2000, podemos encontrar elementos do modernismo conjugados com mobiliário colonial, comunicando o que o grupo elegeu como arte verdadeiramente nacional desde a década de 1960.

Podemos destacar no mobiliário desta sala, uma cadeira de estilo D. João V, do século XVIII e um arcaz pintado de verde, feito em Minas Gerais também no século XVIII no estilo D. Maria I. Há também um arcaz mineiro azul do século XVIII, sobre o qual está a cabeça esculpida de Mário de Andrade, trabalho de Bruno Giorgi, autor de outra escultura presente na sala: *O flautista*.

⁸⁶ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p.104.



Figura 30. Cabeça de Mário de Andrade, Bruno Giorgi, s.d.
Bronze, 37 x 15 x 14,5 cm, sobre arcaz colonial.⁸⁷



Figura 31. O flautista, Bruno Giorgi, s.d.
Bronze, 81 x 30 x 17 cm.⁸⁸

Do lado esquerdo da porta, vemos um oratório procedente da Bahia, século XVIII, com cenas da Paixão de Cristo pintadas na face interna das portas; dentro do oratório, crucifixo barroco, mineiro, de madeira, século XVIII. Já sobre a porta lateral, há um antigo brasão da coletoria imperial de Salvador, trabalho feito em madeira, também do século XVIII.

⁸⁷ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p.71.

⁸⁸ CARVALHO, Ana Cristina. (Org.). *Acervo artístico dos palácios; panorama das coleções - An overview on the artistic collection of São Paulo governmental palaces*. 2ªed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010. P. 179.



Figura 32. Oratório da Paixão, Bahia, século XVIII.
Jacarandá, policromia e douramento, 171 x 100 x 42 cm.⁸⁹

Em relação às telas expostas nessa sala, todas são de Tarsila do Amaral, o que deixa clara a intenção de compor uma coleção didática da artista, contando com obras de suas diversas fases.

⁸⁹ CARVALHO, Ana Cristina. *Coleções reveladas: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo: SESI Editora, 2016. P. 96



Figura 33. Obras de Tarsila do Amaral no gabinete de despachos do governador.⁹⁰

Na chaminé da lareira há uma panóplia francesa do século XVIII que pertenceu a um dos castelos do vale do Loire, com treze espadas da época. No chão, temos um pesado cofre esmoleiro do século XVII e também há na sala o estudo de Victor Brecheret para o Monumento às Bandeiras: uma índia com uma criança no colo.



Figura 34. Índia com filho no colo, Victor Brecheret.
Estudo para compor monumentos às Bandeiras, s.d. Bronze.⁹¹

⁹⁰ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p.100.

⁹¹ Exposição virtual: *Tradição e inovação: Modernistas no Brasil*. Site do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.



Figura 35. Cadeira de sala com braços em estilo nacional português, século XVII. Madeira entalhe, torno, couro lavrado e pregaria graúda em metal, 145 x 68 x 70 cm.⁹²

Embora a função primária do Palácio Boa Vista não fosse museológica, mas sim administrativa, podemos fazer um paralelo com a reflexão de Pierre Mariaux, a respeito das intenções ao se musealizar e expor tais obras. Ao tratar do debate sobre o objeto da museologia, ele destaca a perspectiva de Ninian Hubert van Blyenburgh, que afirma ser o verdadeiro objeto da museologia não a conservação das obras, nem a pesquisa sobre coleções, nem mesmo o objeto em si, mas sim o visitante e a experiência que ele vivencia diante da obra⁹³.

Essa vivência é via de mão dupla na medida em que o acervo comunica algo ao visitante, mas também diz muito a respeito de quem o expõe, conforme a reflexão de Krzysztof Pomian:

observa-se que o facto de as possuir confere prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente.⁹⁴

Nesse contexto, é importante ressaltar que os museus históricos estão intrinsecamente ligados ao surgimento e à consolidação das identidades nacionais,

Disponível em: <http://www.acervo.sp.gov.br/modernistasBrasil.html> Acesso em: 02/11/2023.

⁹² CARVALHO, Ana Cristina. *Coleções reveladas: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo: SESI Editora, 2016. P. 88

⁹³ MARIAUX, P. A. (Ed.). *L'objet de la muséologie*. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, 2005. (Col. L'Atelier de Thésis, n. 2).

⁹⁴ POMIAN, K. *Colecção*. In: Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985. p. 51-86.

especialmente a partir do século XIX⁹⁵. No nosso caso específico, ele está diretamente relacionado à formação e consolidação da identidade paulista. Podemos, pois, inferir que o Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo materializa uma determinada visão sobre a formação do país e como os modernistas se integravam à revelação do caráter brasileiro a ser ali enaltecido e reforçado.

Assim, compreendemos que o acervo em questão, a ser visitado em um museu ou em um espaço musealizado, desempenha um papel ativo na construção e manutenção da narrativa histórica e identitária de São Paulo e do próprio país, veiculando publicamente as relações de poder explicitadas no capítulo anterior.

⁹⁵ MENESES, U. T. B. de. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>. Acesso em: 02 mar. 2020.

Capítulo 3. A consagração nos Palácios

3.1 Tarsila do Amaral: um lento reconhecimento

Para realizarmos a análise da valorização da obra de Tarsila do Amaral, adotaremos os quatro "círculos de reconhecimento", conforme mencionado pelo historiador de arte britânico Alan Bowness (1989) e adotado nas análises de Ana Paula Cavalcanti Simioni sobre artistas modernas brasileiras⁹⁶. Essa representação visual consiste em círculos concêntricos, com a obra de arte no centro. No primeiro círculo encontram-se os colegas, ou seja, outros artistas que podem reconhecer ou não o valor de uma nova obra. No segundo círculo estão os especialistas em arte, como curadores e críticos de arte. No terceiro círculo encontram-se os donos de galerias privadas e colecionadores, enquanto o quarto círculo representa o público em geral.

Essa perspectiva oferecida pelos "círculos de reconhecimento" nos permite compreender a complexidade da valorização artística e a interação entre diferentes atores envolvidos nesse processo. O reconhecimento de uma obra de arte não se limita apenas à sua qualidade intrínseca, mas também depende da validação e aceitação por parte dos colegas artistas, especialistas, galeristas, colecionadores e, por fim, do público.

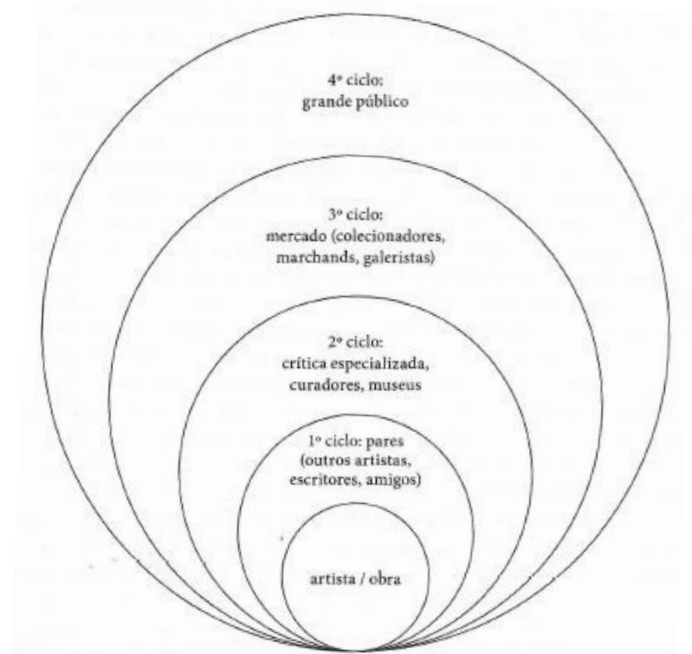


Figura 36. Círculos de reconhecimento de Alan Bowness, apud Simioni (2019).

⁹⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Modernas em museus: a consagração tardia*, In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, Andre (orgs.). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 483-499.

Ao aplicarmos esse conceito à análise da valoração da obra de Tarsila do Amaral, a partir do proposto por Simioni, podemos examinar como cada um desses círculos influenciou o reconhecimento e a consagração de suas telas.

No primeiro círculo, encontramos os colegas de Tarsila do Amaral, ou seja, os outros artistas. São eles que possuem a capacidade de reconhecer e apreciar a qualidade e o significado inovador de uma nova obra de arte. O reconhecimento e a validação por parte desses colegas são cruciais para a consagração de um artista dentro do campo da arte. Entendemos, pois, que nos anos 1920, Tarsila está neste patamar de reconhecimento. Como veremos a seguir, sua vida era farta de contatos com artistas renomados, tanto nacionais como internacionais: o Grupo dos Cinco, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Albert Gleizes, Constantin Brancusi, Jean Cocteau e Eric Satie.

O segundo círculo abrange os especialistas em arte, como curadores e críticos renomados. Esses profissionais possuem um conhecimento aprofundado sobre história da arte, estilos e movimentos artísticos, e desempenham um papel crucial na disseminação e consagração de obras de arte. Suas análises críticas e sua expertise são importantes para conferir legitimidade e valor à obra, além do estabelecimento da reputação do artista. Tarsila parece ter chegado a este ponto entre a segunda metade da década de 1920 e a primeira metade da década de 1930 com suas exposições individuais e as críticas positivas que delas resultaram. No entanto, sem exposições individuais até 1950 e preterida na composição do acerto do MoMA, como descreveremos em sua biografia a diante, sua trajetória artística estaciona. Somente a partir da I Bienal de São Paulo em 1950 é que teremos um marco no processo de musealização da artista no Brasil com a aquisição da obra *Estrada de Ferro Central do Brasil* (E.F.C.B., 1924), que passa a compor o acervo da instituição.

No terceiro círculo estão os donos de galerias privadas e colecionadores de arte. Esses agentes desempenham um papel significativo na valorização da obra de Tarsila, pois são responsáveis por comercializar, expor e adquirir obras de arte. Se eles reconhecem o valor artístico e o potencial de mercado da obra de Tarsila, isso pode impulsionar sua valorização e alcance em âmbitos mais amplos. Aqui devemos problematizar este parâmetro, uma vez que o mercado de arte brasileiro se estrutura tardiamente e, por consequência, as obras de Tarsila demoram a ser negociadas nas galerias, como vimos no primeiro capítulo dessa pesquisa. Assim, a partir dos anos 1960, com a ação do Estado e dos marchands, seus quadros passam a ser procurados com bons preços.

Por fim, o quarto círculo abrange o público em geral, que engloba os apreciadores de arte e os visitantes de exposições. É nesse círculo que a obra de Tarsila do Amaral alcança uma audiência mais ampla, ultrapassando os limites dos

especialistas e dos conhecedores de arte. Esse espaço é conquistado sobretudo a partir das duas exposições de 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ao analisarmos a valorização da obra de Tarsila do Amaral à luz dos "círculos de reconhecimento" propostos por Alan Bowness, percebemos a importância da interação entre diferentes agentes do campo artístico na consagração e valorização de uma obra de arte. Essa compreensão nos auxilia a examinar o processo não linear de reconhecimento da obra de Tarsila em cada um desses círculos, permitindo uma análise mais abrangente e aprofundada de seu impacto e legado no cenário artístico brasileiro, a partir de uma formação inicial ainda marcada pela plástica acadêmica.

Tarsila do Amaral, nasceu em 1º de setembro de 1886 em Capivari, São Paulo⁹⁷. Seu percurso nas artes começou em 1902, quando ela e sua irmã Cecília foram enviadas à Europa pelos pais para estudar no Colégio *Sacré Coeur*, em Barcelona. Lá, Tarsila teve suas primeiras experiências artísticas ao copiar imagens religiosas.

Em 1906, já casada e vivendo com o primeiro marido na Fazenda Sertão, pertencente aos pais da artista, deu à luz a sua única filha, Dulce. No entanto, a separação do casal ocorre em 1913, levando Tarsila a se mudar para São Paulo, inaugurando uma nova fase em sua vida. Segundo Nádía Gotlib, a separação foi motivada pela desaprovação de André Teixeira Pinto em relação aos estudos de arte da esposa.⁹⁸

Foi em 1916 que seu envolvimento com as artes se aprofundou significativamente. Ela passou a trabalhar no ateliê do escultor William Zadig, onde aprendeu técnicas de modelagem. Ainda em 1916, estudou com o escultor Oreste Mantovani e, no ano seguinte, ingressou no curso de desenho de Pedro Alexandrino. Foi nesse período que Tarsila teve a oportunidade de conhecer Anita Malfatti, já uma figura modernista, embora abrigada na turma do professor acadêmico.

Em 1919, Tarsila ampliou seus estudos de pintura ao fazer aulas com George Elpons, que a introduziu em técnicas não acadêmicas, como a aplicação de cores puras diretamente do tubo. Nessa fase inicial, sua produção era composta principalmente por naturezas-mortas, estudos de animais e esboços de retratos, registrados em cadernos de anotações. Ela também realizava cópias de obras de mestres e pintava paisagens em dimensões reduzidas.

⁹⁷ Dados biográficos à frente baseados em BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Cat_Tarsila_CFC.pdf Acesso em: 21/01/2023

⁹⁸ GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. P 42

Entre os anos de 1920 e 1921, Tarsila do Amaral morou em Paris, centro efervescente das artes no período. Durante sua estadia na cidade, a artista frequentou a renomada *Académie Julian* e, posteriormente, o ateliê de Emile Renard, conhecido por adotar uma abordagem mais livre em relação à arte. Surgiram autorretratos e pinturas luminosas retratando as ruas de Paris, contrastando com estudos sombrios de nus que foram realizados na *Académie*.

No ano de 1922, Tarsila alcançou um marco em sua carreira: sua tela intitulada *Retrato de mulher* foi aceita no *Salon Officiel des Artistes Français*. Em junho, retornou a São Paulo, entrando em contato, por meio de Anita Malfatti, com intelectuais e artistas que haviam participado da Semana de Arte Moderna. Nesse contexto, Tarsila se apaixonou por Oswald de Andrade e, juntos, formaram o Grupo dos Cinco, ao lado de Anita Malfatti, Menotti del Picchia e Mário de Andrade. Essa convivência com o grupo despertou seu interesse pelas linguagens da arte moderna.

Em setembro de 1922, Tarsila expôs suas obras no Salão de Belas Artes, realizado no Palácio das Indústrias, em São Paulo. Renovada pelo ambiente artístico local, ela embarcou para Paris em dezembro com objetivos mais definidos em sua carreira. Pouco depois, Oswald de Andrade se juntou a ela na França, fortalecendo sua parceria tanto pessoal quanto profissionalmente.⁹⁹

No ano de 1923, Tarsila do Amaral deu início ao seu trabalho no ateliê de André Lhote, onde permaneceu por três meses. Durante esse período, ela e Oswald tiveram a oportunidade de conhecer Blaise Cendrars, Fernand Léger, Albert Gleizes, Constantin Brancusi, Jean Cocteau e Eric Satie. A partir de junho, Tarsila começou a estudar com Gleizes e, no início de outubro, realizou um estágio no ateliê de Léger. Esse ano foi marcado por um verdadeiro encantamento pelas diversas vertentes da chamada Escola de Paris, levando Tarsila a experimentar estilos tão diversos quanto os utilizados nas pinturas *Retrato de Oswald de Andrade*, *Caipirinha* e *Autorretrato (Manteau rouge)*. Além disso, nesse ano surgiram uma série de estudos de composições cubistas e uma das obras primas do modernismo brasileiro, *A negra*. Ao retornar ao Brasil em dezembro de 1923, Tarsila enfatizou seu interesse em se desenvolver como artista brasileira, buscando estudar o gosto e a arte dos caipiras, conforme havia afirmado em carta à família, em abril desse ano: "Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte de nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias".¹⁰⁰

⁹⁹ BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Cat_Tarsila_CFC.pdf Acesso em: 21/01/2023

¹⁰⁰ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010. p 101.

Em fevereiro de 1924, Blaise Cendrars chegou a São Paulo e com Tarsila passou o carnaval no Rio de Janeiro, acompanhados por Oswald e Olívia Guedes Penteadó. Durante essa estadia na então capital brasileira, ela registrou em seus esboços pessoas nas ruas, detalhes de fantasias e decorações do carnaval. Essas anotações deram origem às pinturas *Carnaval em Madureira*, *Morro da Favela* e *E.F.C.B.*. A partir dessa viagem, a paisagem nacional tornou-se um tema central para Tarsila. A cidade de São Paulo, por exemplo, foi retratada em pinturas como *São Paulo (Gazo)* e *São Paulo*. Durante a Semana Santa desse ano, Tarsila juntou-se a Mário de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier e Nonê (Oswald de Andrade Filho, filho de Oswald, que décadas depois iria integrar o GEAPAC) para uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais. Ela ficou encantada com a paisagem mineira, a arquitetura colonial e as esculturas de Aleijadinho, produzindo cerca de uma centena de desenhos, estudos e esboços, alguns dos quais foram posteriormente utilizados em suas pinturas. Essa produção ficou conhecida como fase "Pau-brasil". As telas dessa época se destacam pelas cores consideradas caipiras e pelas referências cubistas, expressas na planificação espacial e na estilização geométrica das figuras humanas, animais e vegetação tropical. Em setembro, ela viajou novamente a Paris e, em dezembro, Cendrars publicou *Feuilles de route: I. Le Formose*, um livro de poemas sobre sua viagem ao Brasil, ilustrado por Tarsila.

Após retornar ao Brasil em fevereiro de 1925, Tarsila do Amaral ainda estava profundamente impactada pelas impressões deixadas pela paisagem de Minas Gerais. Essa inspiração no popular se manifestou em suas obras religiosas, assim como nas duas versões de *A Feira* (a primeira em 1924 e a segunda em 1925), além de peças como *Vendedor de Frutas* e *Romance*. Suas memórias de Minas Gerais se mesclaram com lembranças de sua infância no interior paulista, resultando em obras como *Paisagem com Touro I*, *O Mamoeiro* e *Pescador*. Em agosto, Oswald retornou ao Brasil trazendo consigo seu livro *Pau Brasil*, já impresso e ilustrado por Tarsila. Em seguida, o casal embarcou para a Europa, levando consigo as pinturas que seriam exibidas na exposição individual de Tarsila no próximo ano, em Paris.¹⁰¹

O início do ano de 1926 foi repleto de intensas atividades sociais, encontros com artistas renomados e preparativos para a exposição, além de compras para o casamento iminente. A primeira exposição individual de Tarsila foi inaugurada em junho, apresentando 17 telas, sendo *A Negra* a única de 1923, enquanto as demais eram representativas de sua fase Pau-brasil, datadas de 1924 e 1925. Essa exposição

¹⁰¹ BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Cat_Tarsila_CFC.pdf Acesso em: 21/01/2023

recebeu grande repercussão na imprensa, com resenhas em revistas de arte parisienses. Em agosto, o casal retornou ao Brasil logo após o encerramento da exposição, casando-se em 30 de outubro.

Em 1927, entre suas telas produzidas por Tarsila, destacam-se *Religião Brasileira I* e *Manacá*, que apresentam cores que evocam a fase Pau-brasil, mas, ao mesmo tempo revelam características da série antropofágica que seria "oficialmente" iniciada em 1928. Oswald de Andrade também teve uma publicação, intitulada *O Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, na qual reuniu poemas de sua fase Pau-brasil, com uma capa e gravuras criadas por Tarsila.

No início do ano de 1928, Tarsila do Amaral presenteou Oswald de Andrade com a icônica obra *Abaporu* em comemoração ao seu aniversário. O entusiasmo de Oswald ao mostrar o quadro para Raul Bopp resultou em uma decisão conjunta de criar um movimento em torno dessa pintura. Em maio, eles lançaram a *Revista de antropofagia*, que trazia consigo o *Manifesto antropófago*, escrito por Oswald. Embora a busca por temas brasileiros já estivesse presente desde 1923, a partir de *Abaporu*, Tarsila mergulhou em visões de seu inconsciente, originadas em sonhos, bem como no imaginário proveniente de histórias de assombrações, lendas e superstições ouvidas na infância. É nesse contexto que surgem pinturas e desenhos de paisagens habitadas por seres fantásticos e uma vegetação exuberante, revelando uma forte influência surrealista. Essas obras, conhecidas como "paisagens antropofágicas", incluem telas como *A Lua*, *Distância*, *O Lago*, *O Sapo*, *O Sono*, *O Touro* e *Urutu*. Em março, Tarsila partiu para a Europa e, em junho, realizou sua segunda exposição individual na *Galerie Percier*, em Paris, em que incluiu suas telas da fase antropofágica.

Em 1929, Tarsila do Amaral empenhou-se na produção de uma série de desenhos antropofágicos e pintou telas como *Sol Poente*, *Floresta* e *Antropofagia*. Além desses, criou algumas obras singulares em seu conjunto artístico como *Calmaria II* e *Cidade (A Rua)*. Ao mesmo tempo, Tarsila retomou elementos da fase Pau-brasil em pinturas como *Idílio* e *Paisagem com Dois Porquinhos*. Em julho, ela realizou sua primeira exposição individual no Brasil, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, exibindo 35 telas, além de desenhos realizados entre 1923 e 1929. Em setembro, a exposição foi apresentada em São Paulo, na Rua Barão de Itapetininga.¹⁰²

No entanto, a vida pessoal de Tarsila sofre uma reviravolta quando ela descobre o envolvimento de seu marido com a jovem Pagu (Patrícia Galvão), levando ao fim do casamento. Além disso, com a quebra da Bolsa de Nova York, os preços do café

¹⁰² BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Cat_Tarsila_CFC.pdf Acesso em: 21/01/2023

despencaram e Tarsila perdeu o controle da Fazenda Santa Teresa do Alto, hipotecada até 1937.

O ano de 1930 trouxe dificuldades financeiras, levando Tarsila do Amaral a recorrer ao amigo Júlio Prestes, que a indicou como conservadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No decorrer do ano, sua produção artística foi escassa, destacando-se apenas a obra *Composição (Figura só)*, que revela uma certa desolação da paisagem, aproximando-se da estética da pintura metafísica. Em termos de exposição, participou de uma coletiva de artistas brasileiros organizada pelo *Roerich Museum*, em Nova York, e cinco de suas pinturas contribuíram para a decoração da Casa Modernista, projetada por Gregori Warchavchik. Tarsila também participou da exposição Arte Moderna da Escola de Paris, organizada por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charles, apresentada no Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, em outubro, o governo de Prestes foi derrubado, resultando na perda do emprego de Tarsila na Pinacoteca.

No ano de 1931, Tarsila do Amaral, diante de dificuldades financeiras, decidiu vender obras de sua coleção particular para financiar uma viagem à União Soviética, acompanhada por seu parceiro Osório César. Com os recursos obtidos, Tarsila e Osório exploraram diversas cidades soviéticas antes de retornarem a Paris. Durante a viagem, ela registrou suas experiências em desenhos, alguns dos quais são usados para ilustrar o livro *Onde o proletariado dirige*, escrito por Osório César e publicado em 1933. Além disso, Tarsila produziu duas telas em 1931 e participou do *Salon des Surindépendants* antes de retornar ao Brasil. Em 1932, foi presa por aproximadamente um mês em São Paulo, como resultado de sua viagem à União Soviética e sua participação em reuniões políticas.

A convivência com Osório César e as experiências vivenciadas na União Soviética inspiraram uma breve fase de pinturas com temáticas sociais no início dos anos 1930, incluindo obras como *Operários* e *Segunda classe*. Em outubro de 1933, Tarsila realizou uma retrospectiva de sua obra no Palace Hotel, no Rio de Janeiro.

Tarsila participou do primeiro Salão Paulista de Belas Artes, em 1934. Durante essa década, ela produziu cerca de dez pinturas com temas variados, incluindo retratos de Luís Martins, *Paisagem Rural com Duas Figuras*, *Altar (Reza)* e *A Baratinha*. Em 1936, Tarsila do Amaral iniciou suas colaborações com jornais, abordando temas culturais, e realizou sua última exposição individual até 1950, no Palácio das Arcadas em São Paulo.¹⁰³

¹⁰³ BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Cat_Tarsila_CFC.pdf Acesso em: 21/01/2023

A partir de 1938, dividiu sua vida entre o Rio de Janeiro e a fazenda, expondo novamente no II Salão de Maio e ilustrando o livro *A Louca do Juquery* de René Thiollier. Em 1939, Tarsila se radicou em São Paulo com Luís Martins, ilustrou obras e participou do III Salão de Maio, além de contribuir para uma exposição latino-americana de artes plásticas em Nova York.

Em 1940, a convite do historiador Afonso de Taunay, Tarsila do Amaral produziu uma série de retratos acadêmicos para o Museu Republicano de Itu, baseados em fotografias. Excetuando-se as encomendas, durante os anos 1940, ela retomou o estilo do gigantismo onírico em telas como *Lenhador em Repouso, Terra, Primavera (Duas figuras)* e *Praia*. Em 1941, Tarsila realizou ilustrações para a coleção *Mestres do Pensamento*, dirigida por José Pérez e contribuiu com ilustrações para o livro *Dois Cartas no Meu Destino* de Sérgio Milliet, publicado pela Editora Guairá. Ela também participou do I Salão da Feira Nacional de Indústrias em São Paulo. No ano de 1944, Tarsila integrou a Exposição de arte moderna em Belo Horizonte e também uma exposição coletiva de artistas brasileiros apresentada na *Royal Academy of Arts*, em Londres.

Em 1945, Tarsila ilustrou *Poesias Reunidas* de Oswald de Andrade, e suas obras foram exibidas em uma exposição itinerante que passou por Montevideú, Buenos Aires e La Plata. No ano de 1946, ela ilustrou o livro *Três Romances da Idade Urbana* de Mário da Silva Brito e participou de exposições no Chile e na inauguração da Galeria Domus, em São Paulo. Em 1947, Tarsila contribuiu com ilustrações para os livros *Antônio Triste* de Paulo Bonfim e *Lótus de Sete Pétalas* de Neyde Bonfiglioli. No fim da década, em 1949, após a morte inesperada de sua neta Beatriz aos 15 anos, Tarsila pintou *O Anjo*.¹⁰⁴

Como pudemos notar, partir da exposição de 1936, no Palácio das Arcadas em São Paulo, até o final da década de 1940, não há registros de mostras individuais dedicadas a Tarsila. Em termos comparativos, neste mesmo período, entre 1936 e 1949, Di Cavalcante fez três exposições individuais e Cândido Portinari, mais de duas dezenas.¹⁰⁵

¹⁰⁴ BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Cat_Tarsila_CFC.pdf Acesso em: 21/01/2023

¹⁰⁵ Durante o período de 1936 a 1949, Tarsila fará parte de vinte e cinco exposições coletivas, sendo apenas oito no Brasil. Entre 1950 e 1972, estará em trinta e três exposições coletivas, vinte delas em solo nacional. Para mais informações, ver: Enciclopédia Itaú Cultural - Exposições Cândido Portinari. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari/eventos?classificacao=exposicao>. Acesso: 15 de março de 2023. Enciclopédia Itaú Cultural – Exposições Di Cavalcanti. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti/eventos?classificacao=exposicao>. Acesso: 15 de março de 2023.

A crítica não deixaria passar os desafios enfrentados pela produção artística de Tarsila do Amaral durante as décadas de 1930 e 1940. Um momento particularmente significativo ocorreu quando ela enviou seus retratos de Luís Martins e Vera Vicente de Azevedo para o I Salão de Maio, em 1937. Geraldo Ferraz, renomado crítico de arte, dedicou algumas considerações a Tarsila, descrevendo-a como uma "sinhá bonita" que, outrora, se destacou como uma das artistas mais interessantes do Brasil na época. No entanto, ao concluir suas reflexões, Ferraz lançou uma observação contundente: "A pintura de Tarsila (este lindo milagre paulista) está sem rumo". É interessante notar a temporalidade impressa em suas palavras: 'foi uma das artistas mais interessantes' e 'está sem rumo'.¹⁰⁶

Outro acontecimento sintomático se deu durante o ano de 1942, em uma visita de grande relevância para a arte moderna ocorreu no Brasil: Lincoln Kirstein veio ao país com o propósito de adquirir obras de arte para o prestigiado *Museum of Modern Art* (MoMA). Essa empreitada resultou na incorporação de 24 produções de artistas brasileiros ao acervo da instituição. De acordo com a análise de Ana Paula Cavalcanti Simioni, Kirstein mostrava uma preferência por temas que já haviam sido explorados por Tarsila do Amaral nas décadas de 1920, como a idealização da brasilidade e a representação do país como um lugar "popular", "exótico" e "tradicional". Apesar dessa preferência temática de Kirstein, é surpreendente o fato de que nenhuma obra de Tarsila do Amaral foi selecionada para compor o acervo do MoMA, como apontou Simioni. A exclusão de Tarsila do momento em que a coleção latino-americana do museu foi montada sugere que a artista não estava entre os principais artistas modernos do Brasil naquele momento.¹⁰⁷

Longe dos holofotes, Tarsila passou a se dedicar, sobretudo na segunda metade da década de 1930, a escrever para jornais como *O Globo*, o *Diário de S. Paulo* e *O Jornal*, do Rio de Janeiro. Nesse momento, para Aracy Amaral, Tarsila deixa "a arena dos acontecimentos, passando a ser, ao mesmo tempo, mediadora e intérprete".¹⁰⁸

Durante a década de 1950, Tarsila do Amaral continuou a atender encomendas. Ela ilustrou o livro *Cantigas da Rua Escura* e concentrou-se na produção de cerca de 30 telas, predominantemente paisagens rurais e vilarejos, utilizando seu estilo

¹⁰⁶ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010. P.382.

¹⁰⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2022.

¹⁰⁸ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010. P.385.

característico de “pau-brasil diluído”. Além disso, realizou retratos por encomenda e pintou vasos de flores¹⁰⁹.

Em 1950, ocorre uma exposição individual retrospectiva: *Tarsila 1918-1950*. Organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM, esta mostra abriu um marco no processo de musealização da artista no Brasil, como aponta Ana Gonçalves Magalhães, visto que no ano seguinte, na I Bienal de São Paulo, a obra *Estrada de Ferro Central do Brasil* (E.F.C.B., 1924) passou a compor o acervo da instituição por meio do prêmio de aquisição.

A este respeito, Ana Gonçalves Magalhães diz:

os prêmios de aquisição da Bienal de São Paulo eram de fato pensados para compor o acervo do antigo MAM. Partia-se de um sistema de mecenato, em que a direção do Museu convidava empresários, associações, colecionadores importantes a contribuir com uma quantia em dinheiro para que se comprasse uma obra ou um conjunto de obras para o Museu.¹¹⁰

Ao longo dos anos 1950, artista também se envolveu com exposições coletivas, incluindo a comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922, e participou da exposição *Arte moderno en Brasil* no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires. Durante esse período, Tarsila recebeu a encomenda de criar o painel *Procissão*, que retrata o cortejo do Santíssimo em São Paulo no século XVIII, feito para a exposição histórica do IV Centenário de São Paulo, e o painel *Batizado de Macunaíma* pela Editora Martins.

A década de 1960 marcou um novo período de consagração para Tarsila do Amaral. Em 1960, ela participou da exposição *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No ano seguinte, Tarsila ilustrou o livro *No meu tempo de mocinho*, de Nelson Travassos e realizou uma exposição individual na Casa do Artista Plástico em São Paulo. Em 1962, ela ilustrou o livro *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo. No ano seguinte, foi homenageada com uma sala especial na VII Bienal de São Paulo e, em 1964, a XXXII Bienal de Veneza apresentou uma sala dedicada exclusivamente às suas obras. No entanto, a década também foi marcada por uma triste perda, o falecimento de sua filha Dulce em 1966.

Em 1969, ocorreu a já mencionada exposição retrospectiva intitulada *Tarsila: 50 anos de pintura*, organizada por Aracy Amaral, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade

¹⁰⁹ BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. p. 96

¹¹⁰ MAGALHÃES, A. G. *A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil*. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4 (7), 112-129. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/museologia.v4i7.16776>. Acesso 24 de julho de 2020.

de São Paulo. Essa exposição, na esteira das efemérides dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, consolidou seu legado como uma das artistas mais influentes do Brasil:

Os anos 1960 marcaram, de um lado, o agradável reconhecimento público de sua obra, principalmente a partir de 1961, com a exposição retrospectiva na Casa do Artista Plástico. As obras começam a se disputadas e a ter bom preço. (...) Em 1969, a consagração maior: a retrospectiva no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: *Tarsila 1918 – 1968.*¹¹¹

Foi também na década de 1960 que houve sucessivas compras de obras da pintora como foi visto no capítulo 1, como o *Autorretrato* de 1923, adquirido pelo MNBA, as obras presentes nas coleções de Guilherme de Almeida e de Mário de Andrade, o *Abaporu* vendido a Pietro Bardi e também as que seriam adquiridas pelo GEAPAC. Tarsila faleceu em 1973, não sem antes ter realizado mais uma exposição individual em Belo Horizonte, em 1970, ser homenageada e aplaudida de pé na Mansão França, em São Paulo, em 1971¹¹², e ser aclamada como musa do modernismo. Assim se refere a ela Julie D'Avril em seu artigo *Tarsila: a grande dama das artes plásticas do Brasil*, no jornal *O Dia*, em 22 outubro de 1972:

Apresentar Tarsila do Amaral aos leitores desta revista seria o mesmo que dizer aos romanos quem é o Papa. Tarsila, a pintora; Tarsila, a Musa; Tarsila, a 'petite brésilienne' que entusiasmou Paris com sua juventude e sua arte é uma figura de extraordinário porte no cenário artístico do país¹¹³

¹¹¹ GOTLIB, Nádya Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

¹¹² Idem. *Ibidem*.

¹¹³ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. P.80

3.2 As obras de Tarsila do Amaral no Palácio Boa Vista

É na fase final da vida de Tarsila e nos anos que se seguiram ao seu falecimento que ocorreu a atuação da GEAPAC na compra de seus quadros para compor o programa decorativo do Palácio Boa Vista. Das treze obras, quatro serão adquiridas de galerias, duas virão da coleção particular de Anna Viera Marques e sete foram arrematadas junto à própria artista.

OBRA	DATA	PROCEDÊNCIA	COMPRA	VALOR	EXPOSIÇÕES ¹¹⁴
CALMARIA II	1929	CASA DOS LEILÕES	20/11/1969	Cr\$16.000,00	6
ESTUDO DE PROCISSÃO (SÃO PAULO ANTIGO)	1954	CASA DOS LEILÕES	20/11/1969	Cr\$12.000,00	2
OPERÁRIOS	1933	TARSILA	08/06/1970	Cr\$50.000,00	6
ESTRATOSFERA	1947	MIRANTE CASA DE ARTE	14/09/1970	Cr\$25.000,00	2
AUTORRETRATO I	1924	TARSILA	18/09/1970	Cr\$35.000,00	6
ESTUDO DE NU (PERFIL)	1921	TARSILA	18/09/1970	Cr\$10.000,00	0
ESTUDO DE NU (SENTADO)	1921	TARSILA	18/09/1970	Cr\$10.000,00	3
ESTUDO DE NU (EM PÉ, MÃO ABERTA)	1921	TARSILA	18/09/1970	Cr\$10.000,00	2
RETRATO DE FERNANDA CASTRO	1922	TARSILA	18/09/1970	Cr\$8.000,00	6
RETRATO DE MÁRIO DE ANDRADE	1922	TARSILA	18/09/1970	Cr\$25.000,00	5
A SAMARITANA (FIGURA DE MULHER COM ÂNFORA)	1911	MIRANTE CASA DE ARTE	04/11/1975	Cr\$150.000,00	0
RELIGIÃO BRASILEIRA	1927	ANNA VIEIRA MARQUES	28/11/1975	NCr\$240.000,00	10
SANTA IRAPITINGA DO SEGREDO	1941	ANNA VIEIRA MARQUES	28/11/1975	NCr\$240.000,00	4

Tabela1: autor

No período entre 1969 e 1975, as treze obras de Tarsila do Amaral foram adquiridas para compor a coleção do Palácio Boa Vista, localizado em Campos do Jordão. Essas aquisições ocorreram ao longo de diferentes momentos, sendo os dois primeiros quadros adquiridos em novembro de 1969, por intermédio da Casa dos Leilões. Em setembro de 1970, ocorreu uma negociação direta entre Arrobias Martins e Tarsila, resultando na compra da maior parte das pinturas. Já as três últimas aquisições ocorreram em novembro de 1975, dois anos após o falecimento da artista, sendo uma

¹¹⁴ Participação em exposições coletivas e individuais até a data de sua aquisição.

proveniente do Mirante Casa de Arte e as outras duas pertencentes à coleção particular de Anna Vieira Marques.

Além dos registros documentais referentes aos processos de compra das obras, existe uma carta-orçamento enviada por Tarsila do Amaral ao GEAPAC, na qual ela detalha os preços de algumas de suas pinturas. Nessa carta, ela lista as seguintes obras e seus respectivos valores: *Autorretrato*, por Cr\$35.000,00; *Retrato de Mário de Andrade*, por Cr\$25.000,00; três estudos de nu, por Cr\$10.000,00 cada um; e *Boi*¹¹⁵, por Cr\$8.000,00. O valor total das obras mencionadas alcança o montante de Cr\$ 98.000,00.¹¹⁶

Pelo processo nº 0835/71 que aborda a transferência patrimonial do GEAPAC para o Palácio Boa Vista em 1971, observam-se os valores e as compras de *Autorretrato*, *Retrato de Mário de Andrade* e os três estudos de nu pelo preço citado na carta-orçamento. Não consta do referido processo a obra *Boi*, provavelmente substituída pelo *Retrato de Fernanda de Castro*, adquirido pelo mesmo valor de Cr\$8.000,00. Nesta documentação, figuram ainda outras quatro pinturas e seus respectivos valores de compra: *Calmaria*, por Cr\$16.000,00; *Estratosfera*, por Cr\$25.000,00; *Estudo de Procissão (São Paulo Antigo)*, por Cr\$12.000,00; e *Operários*, por Cr\$50.000,00.¹¹⁷

O processo de transferência informa ainda a procedência das obras. A partir dele, confirma-se que os estudos de nu, o *Autorretrato*, os retratos de Mário de Andrade e Fernanda de Castro foram comprados da própria autora em 18 de setembro de 1970. Levantou-se ainda procedência das seguintes obras: *Estratosfera*, comprada do Mirante Casa de Arte Ltda. em 14 de setembro de 1970; *Calmaria* e *São Paulo Antigo*, adquiridas da Casa dos Leilões, em 20 de novembro de 1969.

Ao buscarmos informações a respeito do percurso das obras até a aquisição, concluímos que *São Paulo Antigo*, *Estudo de Nu* (modelo em pé, com mão aberta) e *Estratosfera* estiveram em apenas duas exposições: as individuais de 1969 em São Paulo e no Rio de Janeiro. Já *Calmaria*, além das exposições de 1969, ainda figurou nas individuais de 1929, em São Paulo e no Rio de Janeiro; e de 1933, também no Rio de Janeiro; além de estar na exposição coletiva de 1966, *Art of Latin America since Independence*, em Austin, EUA¹¹⁸.

¹¹⁵ Possivelmente trata-se da pintura *O Touro (Boi na Floresta)*, que hoje integra o acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

¹¹⁶ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

¹¹⁷ Documentação particular de Maria Alice Arrobas Martins, In: CARVALHO, Ana Cristina Barreto de. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

¹¹⁸ Catálogo Raisoné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

Em *São Paulo Antigo*, estudando a paisagem que já tanto pintara, Tarsila, aos poucos, se encaminha para uma fase, a partir de 1950, que Aracy do Amaral denomina de 'neopau-brasil': povoados, casario, paisagens do interior.¹¹⁹ Este estudo, realizado por Tarsila do Amaral em papel sobre madeira, contribuiu para a criação do painel agora integrante da Coleção de Arte da Cidade de São Paulo, anteriormente conhecida como Pinacoteca Municipal e atualmente sob a guarda do Centro Cultural São Paulo.

Na representação da procissão, destaca-se a figura de um bispo carregando o Ostensório com a Hóstia Consagrada, indicando a celebração do Corpus Christi. Sobre um cavalo, à frente da procissão, encontra-se uma escultura de São Jorge, um dos santos venerados pelos portugueses na Idade Média. Embora tenha perdido o status de Patrono de Portugal em 1640 para Nossa Senhora da Conceição, a tradição de incluir São Jorge à frente das procissões religiosas persistiu por muito tempo em Portugal e suas colônias.¹²⁰ As igrejas representadas na obra refletem a Praça da Sé da São Paulo Antiga, sugerindo que Tarsila do Amaral baseou sua pesquisa em fotografias, como as de Militão Augusto de Azevedo.

A abordagem de Tarsila visa retratar a diversidade étnica e cultural marcante na São Paulo do século XVIII, incluindo figuras contrastantes. Além das senhoras com trajes de inspiração francesa e espanhola, uma mulher está vestida com mantos, os chamados rebuços, representam as tradições mouras que vieram com a população ibérica desde o século XVI. A obra também incorpora a presença da população negra na festividade, embora em menor número, refletindo o aumento do trabalho de escravos em São Paulo a partir do século XVIII, principalmente na lavoura açucareira para exportação.¹²¹ Trata-se, pois de uma obra modernista que resgata uma cidade de São Paulo colonial, indo ao encontro das escolhas do GEAPAC para compor seu acervo.



Figura 37. Tarsila do Amaral. *Estudo de São Paulo Antigo [Procissão de Corpus Christi]*, 1954. Óleo sobre papel sobre madeira, 50,8 x 141 cm.

¹¹⁹ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010.

¹²⁰ ARTE em detalhes. Estudo de procissão. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.acervo.sp.gov.br/ArteDetalheCCT.html>. Acesso em: 15/11/2023

¹²¹ ARTE em detalhes. Estudo de procissão. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.acervo.sp.gov.br/ArteDetalheCCT.html>. Acesso em: 15/11/2023

O *Autorretrato* de 1924, em que, segundo Sérgio Miceli, encontramos uma Tarsila “empenhada em acelerar os ajustes indispensáveis ao projeto de adaptar linguagens e estilos recém-incorporados à recriação de uma arte ‘nacional’”¹²², esteve em cinco exposições individuais da artista: em 1926, em Paris; em 1929, em São Paulo e no Rio de Janeiro; e em 1969, novamente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Além disso, foi exibida na Exposição de artistas brasileiros, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocorrida em 1952¹²³.

Este autorretrato de Tarsila do Amaral surgiu em um período de intensas idas e vindas entre o Brasil e a Europa, revelando as influências cosmopolitas que permearam a vida da artista. Nesta representação, que se assemelha a uma visão aristocrática de si mesma, Tarsila captura a essência da modernidade burguesa, enquanto seu tratamento plástico revela as marcas de sua formação acadêmica.¹²⁴

O cabelo que contorna seu rosto oval, os lábios vibrantes de vermelho e as joias douradas que adornam sua figura evocam a Tarsila moderna, uma mulher que parece ter immortalizado a imagem que desejava projetar de si como artista. Essa construção cuidadosa de sua própria imagem, na qualidade de musa como aponta Ana Paula Simioni, encaixa-se de maneira perfeita em uma coleção cujo propósito é consagrá-la como ícone do movimento modernista no Brasil.

Cada traço parece cuidadosamente planejado para não apenas refletir a estética individual da artista, mas também para contribuir para a narrativa mais ampla do modernismo, onde Tarsila emerge como uma figura central e emblemática. Além disso, é uma obra da fase denominada por Aracy do Amaral de “Pau-Brasil”¹²⁵, extremamente valorizada dentro da produção da artista.

¹²² MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003

¹²³ Catálogo Raisoné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

¹²⁴ ARTE em detalhes. Autorretrato I. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: http://www.acervo.sp.gov.br/GalleryMM/zoom_1134.html. Acesso em: 15/11/2023

¹²⁵ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010.



Figura 38. Tarsila do Amaral. *Autorretrato*, 1924.
Óleo sobre cartão sobre placa de madeira aglomerada, 38 x 23,5 cm.

Número semelhante de exposições teve o *Retrato de Mário de Andrade*, de 1922. Em 1933 no Rio de Janeiro, em 1950 em São Paulo e em 1969 em São Paulo e no Rio de Janeiro participou das amostras individuais. Já em 1952, esteve na Exposição comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No entanto, certamente essa tela foi adquirida pelo peso do retratado: Mário de Andrade é a vertente do modernismo nacionalista conservador que o Estado pretende exaltar e tornar hegemônico.

O *Retrato de Fernanda Castro* chama a atenção pelo número de exposições que participou. Foram seis, mesmo número de *Operários* e *Autorretrato*. Figurou nas individuais de 1950 em São Paulo e 1969 em São Paulo e no Rio de Janeiro, além das exposições coletivas em 1952, na Exposição comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo; em 1962, no 40º Aniversário da Semana de Arte Moderna, na *Petite Galerie*, em São Paulo; e em 1963, na VII Bienal de São Paulo.

Como já mencionado, *Operários* foi exibida em seis oportunidades, antes de ingressar no acervo do Palácio da Boa Vista. Participou das exposições individuais de 1933, no Rio de Janeiro; em 1950, em São Paulo; e em 1969, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Ainda integrou as exposições individuais do X Salão Paulista de Belas Artes, em 1934; e a VII Bienal de São Paulo, em 1963.

No entanto, para além do alcance que essa tela possivelmente já teria devido às exposições que participou, no momento de sua aquisição, e nas palavras da própria

Tarsila, *Operários* era sua tela mais importante.¹²⁶ Destacamos também que, além de sua temática ser extremamente cara a São Paulo, o fato de *Abaporu* e *Antropofagia* já estarem em coleções particulares desde meados da década de 1960, fazia de *Operários* a grande obra ao alcance do GEAPAC.

A obra representa a transformação social no Brasil que se torna cada vez mais cosmopolita, graças à chegada de imigrantes de diversas origens, como europeus, asiáticos, eslavos e judeus que se juntam aos operários, técnicos e profissionais liberais brasileiros nas fábricas e escritórios. No entanto, a não-indicação das profissões dos trabalhadores em *Operários* nega-lhes um lugar concreto no processo de produção, refletindo a antiga estratégia do capital de obliterar a presença do trabalho.



Figura 39. Tarsila do Amaral. *Operários*, 1933. Óleo sobre tela, 150 x 205 cm.

Em termos relativos à importância artística do quadro,

não há como negar a radicalidade formal de *Operários*, com sua disposição seriada e sem profundidade de uma multidão de cabeças recobrendo quase a área total da pintura, contra o segundo plano raso dos prédios e chaminés de fábricas. É uma tela diferente de tudo que Tarsila tinha feito antes, mas sem dúvida, tributária da vitalidade dos anos 20.¹²⁷

¹²⁶ Tarsila do Amaral: entrevista a Paulo Portela. 1969. In Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

¹²⁷ SALZSTEIN, S. 1997b, p. 10-11. Apud. Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

Dois anos após a morte da artista, o Governo do Estado adquire *A Samaritana*. Segundo o processo nº2524/75, a obra foi adquirida do Mirante Casa de Arte Ltda. em 04 de novembro de 1975, pelo valor de Cr\$150.000,00. Segundo Aracy Amaral, esta obra pertenceu à coleção de Eunice Monteiro Barros¹²⁸ e, não foi identificada em nenhuma exposição antes de ser adquirida pelo GEAPAC - assim como *Estudo (Nu de perfil)*. Neste referido processo de compra, está clara a intenção de aquisição devido ao fato de que:

o referido quadro tem grande importância para demonstrar a evolução da pintora Tarsila do Amaral, a qual é dedicada uma das salas do Palácio de Campos do Jordão, consoante com os planos da comissão que red decorou e reguarneceu de peças artísticas aquele próprio estadual (GEAPAC), quando de sua transformação em monumento público do Estado de São Paulo.¹²⁹

No parecer favorável à compra dessa obra específica de Tarsila do Amaral, é ressaltado que ela não pode ser considerada uma obra-prima da artista, porém possui uma importância didática significativa dentro de seu trabalho. Isso se deve não apenas à sua data de criação, que remonta a 1911 e é anterior à viagem de Tarsila à Europa, mas também à assinatura presente na obra (Tharcilla), que foi modificada pela própria pintora em suas obras posteriores. Esses elementos conferem à obra um valor histórico e pedagógico.

No documento, também é destacado que essa peça em questão deveria ser incluída no acervo da Pinacoteca, ou então fazer parte da coleção de Tarsila no Palácio de Campos do Jordão. Essa análise favorável à compra ressalta que a obra em questão tem um valor intrínseco por representar uma fase específica na trajetória de Tarsila do Amaral, antes de sua influência e aprimoramento na Europa. A modificação da assinatura também é mencionada como um elemento distintivo, que contribui para a compreensão do desenvolvimento da identidade artística da pintora.

Já o processo nº2353/75 informa os dados de aquisição e procedência de *Religião Brasileira I* e *Santa Irapitanga do Segredo*. Ambas foram compradas diretamente de Anna Vieira Marques, em 28 de novembro de 1975, pelo valor de NCr\$240.000,00 cada.

Neste processo de aquisição dos quadros de Tarsila, há documentos relevantes que fornecem informações sobre o percurso das obras. Entre eles, destaca-se uma carta de agradecimento de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Bienal de São Paulo, endereçada a Anna Vieira Marques, agradecendo-lhe pelo empréstimo das obras para a exposição da VII Bienal de São Paulo em 1963.

¹²⁸ AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010, p 41.

¹²⁹ processo nº2524/75

Além disso, também é encontrado uma carta escrita pessoalmente por Tarsila do Amaral em 22 de março de 1961, endereçada ao senhor Américo Marques da Costa Filho. Nessa carta, a própria artista expressa sua alegria ao saber que suas obras agora fariam parte da coleção de “uma pessoa culta e de bom gosto”. Esse documento revela não apenas o apreço de Tarsila pela valorização de suas obras, mas também sua satisfação em saber que suas criações seriam apreciadas por alguém que reconhecia sua importância artística.

No parecer favorável à compra destaca-se que:

são duas peças incomuns, e, portanto, representativas do trabalho de Tarsila. Apesar de representarem duas imagens santas, na de 1927 descobrem-se todos os elementos de sua fase “Pau-Brasil”. Na de 1941, aparecem formas características de sua fase antropofágica. Ambos os trabalhos são de fácil colocação em qualquer palácio ou museu nacional. E viriam a enriquecer a Sala Tarsila do Palácio de Campos do Jordão¹³⁰

Santa Irapitinga do Segredo, antes de ser adquirida para o Palácio Boa Vista, esteve em uma exposição individual, em 1950, em São Paulo e em três coletivas: em 1945, na mostra inaugural da Galeria Domus, em São Paulo; em 1947, na I Exposição circulante de Belas Artes em São Paulo; e em 1963, na VII Bienal de São Paulo.¹³¹

Já *Religião Brasileira* figurou em dez exposições antes de ser comprada pelo GEAPAC. Esteve nas individuais de 1929, em São Paulo e no Rio de Janeiro; em 1933, no Rio de Janeiro; e em 1950, em São Paulo. Já nas exposições coletivas, foi vista em 1930 na Exposição de uma casa modernista, em São Paulo e em *The First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* em Nova York; em 1931, no *Salon des Surindépendants*, em Paris; em 1933, na I Exposição de arte moderna da Spam, em São Paulo; em 1952, na Exposição de artistas brasileiros, no Rio de Janeiro; e em 1963, na VII Bienal de São Paulo, onde ficou na Sala especial Tarsila do Amaral.¹³²

Sem dúvidas, uma tela com essa visibilidade seria um elemento chave para o didatismo da coleção. Além disso, de acordo com Sérgio Miceli, o quadro reflete “a atitude tipicamente modernista de recriar emblemas arcaicos e nostálgicos de uma idade de apogeu econômico e artístico”¹³³.

¹³⁰ processo nº2353/75. A referida Sala Tarsila é o gabinete de despacho do governador, conforme ilustrado na Figura 26.

¹³¹ Catálogo Raisoné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

¹³² Idem. Ibidem.

¹³³ MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003



Figura 40. Tarsila do Amaral. *Religião Brasileira I*, 1927. Óleo sobre tela, 63 x 76 cm.

A escolha de Tarsila do Amaral como representante artística de São Paulo reflete a necessidade de certos segmentos da elite paulista de resgatar um sentimento de nostalgia por um passado ao mesmo tempo moderno e aristocrático, como sinaliza Rachel Vallego. Essa escolha é exemplificada pelo testemunho da "Grande Dama" de sua época nas Páginas Amarelas da *Revista Veja*, na qual Tarsila compartilha suas impressões sobre momentos-chave da história do movimento modernista¹³⁴. Essa seleção pode ser vista como uma espécie de resposta a um movimento similar ocorrido no Rio de Janeiro, onde Di Cavalcanti foi elevado à posição de "Patriarca da Pintura Brasileira" pelo Museu Nacional de Belas Artes em 1959.¹³⁵

Essa busca por uma figura emblemática que represente o modernismo paulista e suas raízes históricas nas velhas famílias "quatrocentonas" das quais provinha Tarsila do Amaral pode ser interpretada como uma tentativa dos membros da GEAPC e do governo paulista de reafirmar a identidade cultural e artística de São Paulo, estabelecendo-a como um centro de importância no cenário nacional. Ao escolher Tarsila do Amaral, cuja obra é marcada pela fusão entre o popular e o erudito, o regional

¹³⁴ *O que seria aquela coisa?* *Veja*, São Paulo, 23 fev 1972, p. 3-6. Apud. ¹³⁴ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 82.

¹³⁵ VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

e o universal, o paulista e o brasileiro, o GEAPAC busca legitimar São Paulo como genuíno irradiador de efervescência artística e cultural na história do país. Portanto, faz todo o sentido que o Palácio Boa Vista, decorado pelo GEAPAC, abrigasse e exibisse desde a década de 1970 as telas de Tarsila do Amaral, preferencialmente com trabalhos de diversos períodos da carreira da pintora-símbolo do modernismo.

Mais recentemente, podemos observar de maneira bastante clara que as obras de Tarsila ainda continuam a ter peso simbólico sobre o imaginário paulista e seu papel na trajetória nacional. Em 2019, o então governador de São Paulo, João Dória, determinou que a obra *Operários* passasse a figurar permanentemente no saguão principal do Palácio dos Bandeirantes, sede do governo paulista na capital.

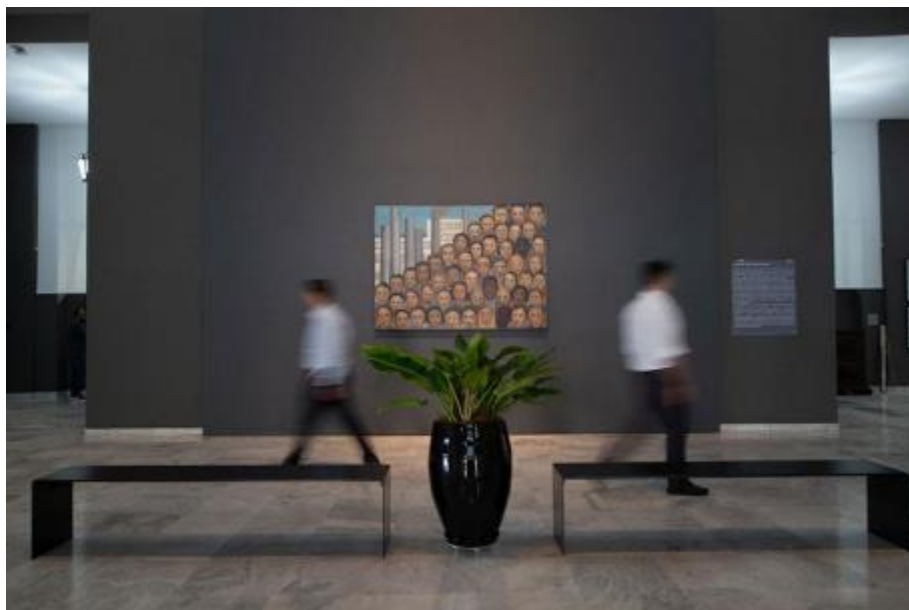


Figura 41. *Operários* no saguão principal do Palácio dos Bandeirantes¹³⁶

Obra de importância histórica já debatida acima, novamente sua temática passa a ecoar no imaginário de quem a contempla, não sem a intenção de quem a exhibe. Basta recordar o slogan de campanha de João Dória – *João Trabalhador* – para que a busca em associar a imagem do governador ao quadro faça sentido.

Essa decisão acabou gerando reação dos cidadãos de Campos do Jordão que enxergam o quadro como um patrimônio da cidade. Um abaixo-assinado foi iniciado logo após a notícia da transferência do quadro *Operários* do Palácio da Boa Vista para o Palácio dos Bandeirantes. O autor do abaixo-assinado é o escritor Carlos Gouvêa,

¹³⁶ *OPERÁRIOS*, de Tarsila do Amaral, está em exposição no Palácio dos Bandeirantes. O Taboanense. 2019. Disponível em: otaboanense.com.br/operarios-de-tarsila-do-amaral-esta-em-exposicao-no-palacio-dos-bandeirantes/ Acesso em: 17 de julho de 202

que já ocupou o cargo de Assessor de Cultura do Município de Campos do Jordão em 2003 e enfrentou uma situação semelhante naquela época.

Após a tentativa da então secretária de Cultura do Estado Cláudia Costin de levar o quadro em definitivo para a Pinacoteca em 2003, um amplo e organizado movimento com a Prefeitura, Câmara Municipal, Academia de Letras, Conselho de Cultura, Associações de Hotéis e Pousadas, conseguiu a permanência da obra no palácio Boa Vista. Gouvêa defende que o quadro faz parte da história de Campos do Jordão e destaca a importância de manifestar a indignação da sociedade civil organizada que se interessa pelo turismo, cultura e pela cidade¹³⁷.

No entanto, até a conclusão dessa pesquisa, o quadro permanece no Palácio dos Bandeirantes, com todo o seu simbolismo, servindo muitas vezes como cenário para as inúmeras entrevistas coletivas dadas pelo governador João Dória no saguão principal do palácio, principalmente no período da pandemia de Covid-19. Mais uma vez a tela se insere na articulação entre São Paulo e o Brasil, por meio da vontade do governo paulista de financiar, produzir e distribuir a vacina coronavac, em oposição à hostilidade do então governo federal a vacinas que começavam a ser ofertadas no mercado nacional e internacional. *Operários*, e Tarsila, mais uma vez se integravam na imagem de São Paulo como centro de modernidade e de condução dos destinos do país.



Figura 42. Governador João Dória com Operários ao fundo¹³⁸.

¹³⁷ GONÇALVES, Ricardo M. S. *Abaixo assinado pede volta do quadro Operários para Campos do Jordão*. Guia de Campos do Jordão. 2019. Disponível em: <https://www.guiacampos.com/abaixo-assinado-pede-volta-do-quadro-operarios-para-campos-do-jordao/> Acesso em: 17 de julho de 2023.

¹³⁸ JOÃO Dória atualiza informações do combate ao coronavírus em SP. Poder360. 2021 Disponível em: <https://www.poder360.com.br/coronavirus/ao-vivo-doria-atualiza-informacoes-do-combate-ao-coronavirus-em-sp-22/> Acesso em 17 de julho de 2023

Considerações finais

Esta dissertação buscou apresentar como a aquisição de um conjunto de pinturas de Tarsila do Amaral para o Palácio da Boa Vista, em Campos do Jordão, relaciona-se com a construção do modernismo paulista como cânone das artes brasileiras e o esforço de São Paulo em se colocar como centro irradiador desse movimento a partir da Semana de Arte Moderna. Essa dimensão é explicitada por Radha Abramo, curadora do Acervo Artístico-Cultura dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo entre 1985 e 1998, ao apontar que do acervo de artes plásticas constam, com destaque, muitas obras do Modernismo Brasileiro, “iniciado na consagrada Semana de Arte Moderna Brasileira”. Ainda de acordo com ela, o acervo conta também com obras de artistas brasileiros das décadas de 30 a 60, compondo, pois, o “Percurso da Modernidade da Arte Brasileira”.¹³⁹

Tratando-se particularmente do acervo montado pelo GEAPAC, apesar da escassez de fontes disponíveis a respeito dos itens vindo desde o Palácio do Pátio do Colégio, existe, um catálogo específico do Palácio Boa Vista, elaborado em 1978, por Arrobas Martins, que nos fornece importante documentação dos ambientes do Palácio e de suas obras. Atualmente encontra-se na biblioteca do Palácio, dele só restando dois exemplares de uma tiragem limitada.

Esse catálogo provavelmente foi baseado na relação de objetos de arte inventariados em 31 de dezembro de 1977, dando conta de que havia, no total 1.587 itens, sendo 463 compostas por alfaías, tocheiros, vasos e outros objetos similares; 71 esculturas; 297 gravuras; 41 lustres; 520 móveis; 164 pinturas e 31 tapetes e panos.¹⁴⁰

Em relação às pinturas, como vimos no capítulo 2, nenhum outro artista, homem ou mulher, tem tantas obras quanto Tarsila do Amaral no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo. Além disso, vale citar que dentre os 48 artistas citados neste inventário, temos apenas 7 mulheres: Anita Malfatti, com 2 quadros: *Busto de Moça* e *Retrato de Lalive*; Djanira da Motta e Silva, com os quadros *Estação de Belo Horizonte* e *Santa Cecília*; Maria Leontina, com a obra *O menino e o dragão*; Noêmia Mourão, com o quadro *Moça com flores*; Stefania Brill, com o trabalho fotográfico *A arte sai à rua*; e

¹³⁹ CARVALHO, Ana Cristina. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

¹⁴⁰ CARVALHO, Ana Cristina. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

Wega Nery, com dois quadros: *Hora crepuscular* e *Freguesia do Ó*; além de Tarsila do Amaral, com as 13 obras trabalhadas nessa dissertação.¹⁴¹

No entanto, essa busca da entronização do modernismo paulista encontrará resistência em outros acervos de palácios importantes. O mais emblemático talvez seja o Palácio do Itamaraty, em Brasília, que através de sua configuração, também buscará apresentar sua leitura modernista da história da arte do Brasil, com o intuito de exemplificar uma narrativa evolutiva da cultura brasileira. Os responsáveis pelo projeto, cientes do significado político do palácio, procuraram criar um ambiente que materializasse de forma tangível essa concepção.

Os ambientes e suas decorações no Palácio do Itamaraty podem ser considerados como a intencional representação simbólica do estado nacional brasileiro. As obras e os artistas selecionados para compor esse acervo foram escolhidos para representar o Brasil, refletindo a função do Ministério das Relações Exteriores (MRE) nesse processo. Dessa forma, foi construído um discurso sobre a expressão artística brasileira. A diversidade de obras, artistas, estilos e técnicas contribuiu para estabelecer uma narrativa sobre a história da arte no Brasil, oficializando uma determinada visão da arte e cultura do país. De acordo com Breno de Farias, podemos compreender que uma outra versão da narrativa sobre a "arte brasileira" fundamentou a formação do acervo do Itamaraty.¹⁴²

Essa narrativa certamente não passava por São Paulo e sua Semana de Arte Moderna, conforme nos revela o livro publicado pelo MRE: *Quem é Quem nas artes e nas letras do Brasil: artistas e escritores contemporâneos ou falecidos depois de 1945*. Editado durante a construção do Palácio do Itamaraty, este livro deveria servir como guia para os funcionários do Ministério das Relações Exteriores e foi distribuído internamente nas representações brasileiras no exterior. Dessa forma, o pessoal do MRE tinha uma fonte oficial para se manter atualizado sobre o desenvolvimento recente da cultura do país e, se necessário, expressar-se de forma mínima sobre o assunto. Sendo uma obra de referência, é sintomático que traga esta pequena digressão na história sobre a arte no Brasil, afirmando que:

Para alguns historiadores de arte, o início da nossa "contemporaneidade" parece situar-se com a "Semana de Arte Moderna" de 1922, em São Paulo. Mas quando se estuda este evento nos

¹⁴¹ CARVALHO, Ana Cristina. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

¹⁴² FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *O Itamaraty e o moderno: o Ministério das Relações Exteriores e as artes visuais e arquitetura em meados do século XX*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

documentos de alguns dos seus participantes, sobretudo nos escritos dos mais consequentes, a "Semana de Arte Moderna" logo se reduz às dimensões normais de significação modesta. O acontecimento, de caráter promocional e mundano, converteu-se em referência histórica de importância exagerada.¹⁴³

Assim, a atuação do GEAPAC para montar um acervo centralizado na produção modernista relacionada com a Semana de Arte Moderna, elegendo a paulista Tarsila do Amaral como emblema do modernismo, também pode ser lida como uma resposta ao acervo do palácio do Itamaraty que, aliás, não expõe nenhuma obra da pintora, o mesmo ocorrendo nos Palácios do Planalto e da Alvorada.

Concluindo, a presente dissertação buscou compreender a relevância e o significado do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, com foco especial nas obras de Tarsila do Amaral. Ao analisar essa trajetória, percebemos como esse acervo desempenha um papel crucial na construção e preservação da narrativa histórica e identitária de São Paulo, ao mesmo tempo em que reflete as complexas relações de poder em nosso país.

O reconhecimento tardio e não linear de Tarsila do Amaral, relacionado aos desdobramentos da Semana de Arte Moderna, bem como suas comemorações, evidencia a complexidade desse processo. Assim, podemos inferir que trajetória do modernismo brasileiro, e especificamente o papel de Tarsila do Amaral nesse movimento, deslançaram de fato a partir da década de 1950, com a influência de intelectuais renomados ligados à Universidade de São Paulo. Suas obras foram legitimadas e valorizadas, tornando-se símbolos culturais de grande relevância.

Além disso, a consolidação do mercado de arte no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, impulsionada pelo apoio indireto do Estado, reforçou a importância de obras de arte como investimentos tangíveis, influenciando na valorização das obras e artistas. Como conclui Ana Paula Simioni:

Em 1972, no cinquentenário da Semana de Arte Moderna, o modernismo atingira sua consagração absoluta, cancelado pela crítica, pela universidade, pelo mercado, pelos museus, pelos colecionadores, e, mesmo que indiretamente, pelo Estado Nacional.¹⁴⁴

¹⁴³ FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *O Itamaraty e o moderno: o Ministério das Relações Exteriores e as artes visuais e arquitetura em meados do século XX*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

¹⁴⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. *Perspective*, v. 14, p. 1-31-31, 2014. P 10.

Podemos afirmar também que presença das obras de Tarsila do Amaral no Palácio Boa Vista, decorado pelo GEAPAC, ressalta a busca por uma figura emblemática que represente o modernismo paulista e suas raízes históricas. Essa escolha reflete a intenção de reafirmar a identidade cultural e artística de São Paulo como um centro de efervescência artística e cultural na história do país. Isso é reforçado pela análise dos ambientes do Palácio Boa Vista, revelando a importância da seleção estratégica das obras expostas. Tarsila do Amaral ocupou um lugar de destaque nesses ambientes mais imponentes, representando a fusão entre o popular e o erudito, o regional e o universal e também entre o paulista e o brasileiro.

Nesse sentido, a pesquisa evidencia a complexidade dessa construção, envolvendo o reconhecimento e a aceitação da pintora por parte de colegas artistas, especialistas, galeristas, colecionadores e do público em geral. Os "círculos de reconhecimento" desempenham um papel fundamental nesse processo, estabelecendo conexões entre as obras de arte, o contexto governamental e a história sociocultural da época. A presença de Tarsila na coleção dos palácios paulistas insere-se, assim, nesses círculos, configurando-se como uma etapa fundamental da construção de um protagonismo da pintora na história da arte brasileira, que passa a ser defendido, e mais uma vez consagrado, pelos palácios musealizados de Campos do Jordão e também da capital paulista.

Bibliografia:

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

AMARAL, Aracy. *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Editora 34. São Paulo: 2010.

ARAUJO, Bruno Melo; GRANATO, Marcus. *Da Axiologia à Museologia: O conceito de Valor em reflexão*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19., 2018, Londrina. Anais... Londrina: UEL, 2018.

BARROS, Regina Teixeira de. *Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. v. 3. 960p.

_____. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Cat_Tarsila_CFC.pdf Acesso em: 21/01/2023

BEZERRA, Daniele Borges, SERRES, Juliane Conceição Primon. *Museologia do íntimo: Quando o valor é posto em questão*. *Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 6, n. 11, p. 221 - 237, 2017

BORGES, Luiz Carlos; CAMPOS, Marcio D’Oliveira. *Patrimônio como valor, entre ressonância e aderência*. In: Icofom Lam 2012: Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral. Rio de Janeiro: UNIRIO, MAST, 2012. p. 112-123.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRULON, Bruno. *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 189–210, 2018. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>. Acesso em: 7 abr. 2021.

_____. *Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 403–425, 2017. DOI: 10.1590/1982-02672017v25n0114. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000100403&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 7 abr. 2021.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 25, p. 5-20, 2006.

_____. *Museologia: entre abandono e destino*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília, Brasília, v. 9, n. 17, p. 19–28, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9i17.31590. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31590>. Acesso em: 7 abr. 2021.

_____ (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1, parte 2, texto 12.

_____. *Gestão de patrimônio museológico: as redes de museus*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CARVALHO, Ana Cristina. *Gestão de patrimônio museológico: as redes de museus*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. (Org.). *Acervo artístico dos palácios; panorama das coleções - An overview on the artistic collection of São Paulo governmental palaces*. 2ªed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

_____. *O Palácio Boa Vista como patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

_____. *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

_____. *Coleções reveladas: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo: SESI Editora, 2016.

CERCHIARO, Marina Mazze. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. Dissertação (Mestrado) – USP/IEB, 2016.

_____. *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. Tese (Doutorado) – USP/IEB, São Paulo, 2020.

COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *O Itamaraty e o moderno: o Ministério das Relações Exteriores e as artes visuais e arquitetura em meados do século XX*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-23122022-130044/publico/2022_BrenoMarquesRibeiroDeFaria_VCorrig.pdf. Acesso em: 25 de janeiro 2023

FILHO, Pedro Paulo. *História de Campos do Jordão*. Editora Santuário, 1986.

GOMES, Carla Renata. *Do fato museal ao gesto museológico: uma reflexão*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS. Porto Alegre: 2013. 50 f. Disponível em: <https://goo.gl/D4DwBj>. Acesso em: 03 maio 2021.

GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. Rio de Janeiro: IBPC, 1990.

GUERRA, José Wilton Nascimento. *O Projeto de Ernani Silva Bruno: uma discussão sobre as bases de criação, implantação e gestão do Museu da Casa Brasileira (1970-1979)*. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KLEMENC, Alexandre. *Expografia em palácios de governo: um estudo sobre o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. 2016. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, 2016.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso*. In: Universitas Humanística, 2015, p. 143-163.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil*. Museologia & Interdisciplinaridade, 4 (7), 112-129. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/museologia.v4i7.16776>. Acesso 24 de julho de 2020.

MASAKAZU, Arakaki. *Coleção de Arte do palácio Boa Vista*. São Paulo: LIS Gráfica e Editora. 1988.

MARIAUX, P. A. (Ed.). *L'objet de la muséologie*. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, 2005. (Col. L'Atelier de Theses, n. 2).

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital [1867]* (trad. Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2013.

MEDINA- GONZÁLEZ, Isabel. *Una vuelta al fundamento conceptual del valor: nuevos encuentros desde la filosofía, la psicología, la economía, la sociología, la antropología, la axiología y los estudios de patrimonio*. In: *Ensayos del Seminario Taller en Valoración de Acervos Museológicos*. Organización de los Estados Ibero-americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Brasília: 2014. p. 30 - 47.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. In: Anais do Museu Paulista, Nova Série, número 1, 1993

_____. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, n. 45, p. 11-36, 2003 Tradução. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Meneses_UTB_8_1326891_FontesVisuaisCulturaVisualHistoriaVisual.pdf. Acesso em: 02 mar. 2020.

_____. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>. Acesso em: 02 mar. 2020.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia de Letras, 2001.

PIZA, Vera Maria Porto de Toledo. *Moderno e pioneiro - a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sergio Milliet (1943-1959)*. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

POMIAN, K. *Colecção*. In: *Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História*. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985. p. 51-86.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museus, liberalismo e indústria cultural*. Ciências Sociais. Unisinos, São Leopoldo, Vol. 47, número 03, 2011.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. *Informação, memória, patrimônio e museu: revisitando as articulações entre campos*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16., 2015, João Pessoa. Anais... João Pessoa: UFPB, 2015.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

SILVA, Mariana Leão. *Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – USP, 2020.

SILVA, José Armando Pereira da. *O mercado de arte moderna em São Paulo 1947 a 1951*. São Paulo: MAM/SP, 2017. Disponível em: <https://admin.mam.org.br/wpcontent/uploads/2017/03/o-mercado-de-arte-moderna-sp-47-51.p>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões* (Dossiê Escritoras. Org: Norma Telles). Labrys. Estudos Feministas (Online), v. 11, p. sn-si, 2007.

_____. *Modernas em museus: a consagração tardia*, In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, Andre (orgs.). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 483-499.

_____. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. *Perspective*, v. 14, p. 1-31-31, 2014.

_____. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2022.

VALLEGO, Rachel. *Nostalgia Moderna: A Consagração do Modernismo e o Mercado de Arte nos Anos 1970 na Doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. 2019. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estática e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Anexo 1: Documentação Primária

GG n.º 9300 / Fls. N.º 15
RUB

AO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
PALÁCIO BANDEIRANTES

38 JUN 1975

P.ª Anuete
w/Just.
Cor. Civil, nº 6175
A. V. Marques
TUBERAZETA A. FERREIRA
OFICIAL DE BOBINA

PREZADOS SENHORES

Sendo proprietária de dois quadros da pintora TARSILA DO AMARAL, a seguir descritos:

I - RELIGIÃO BRASILEIRA, óleo sobre tela, datado de 1927, nas dimensões de 75 cms x 62 cms. (fotografia anexa);

II - SANTA IRAPETINGA DO SEGREDO, óleo sobre tela, datado de 1941, nas dimensões de 66 cms.x50 cms. (fotografia anexa);

venho oferece-los à venda ao Governo do Estado de São Paulo, pelo preço de CR\$ 500.000,00 (Quinhentos mil cruzeiros) os dois.

São Paulo, 10 de Setembro de 1975

Atenciosamente

Anna Vieira Marques

ANNA VIEIRA MARQUES
CIC. 001.321.608
Al. Joaquim Eugenio de Lima, 310
São Paulo - SP. Tel. 287-5013

Palácio dos Bandeirantes
DIVISÃO DE COMUNICAÇÕES
Entrada em 15 / 9 / 1975
N.º ordem 4907

GG n.º	Fis. N.º	8
2353/75	3	RUB

Religião Brasileira / 1927

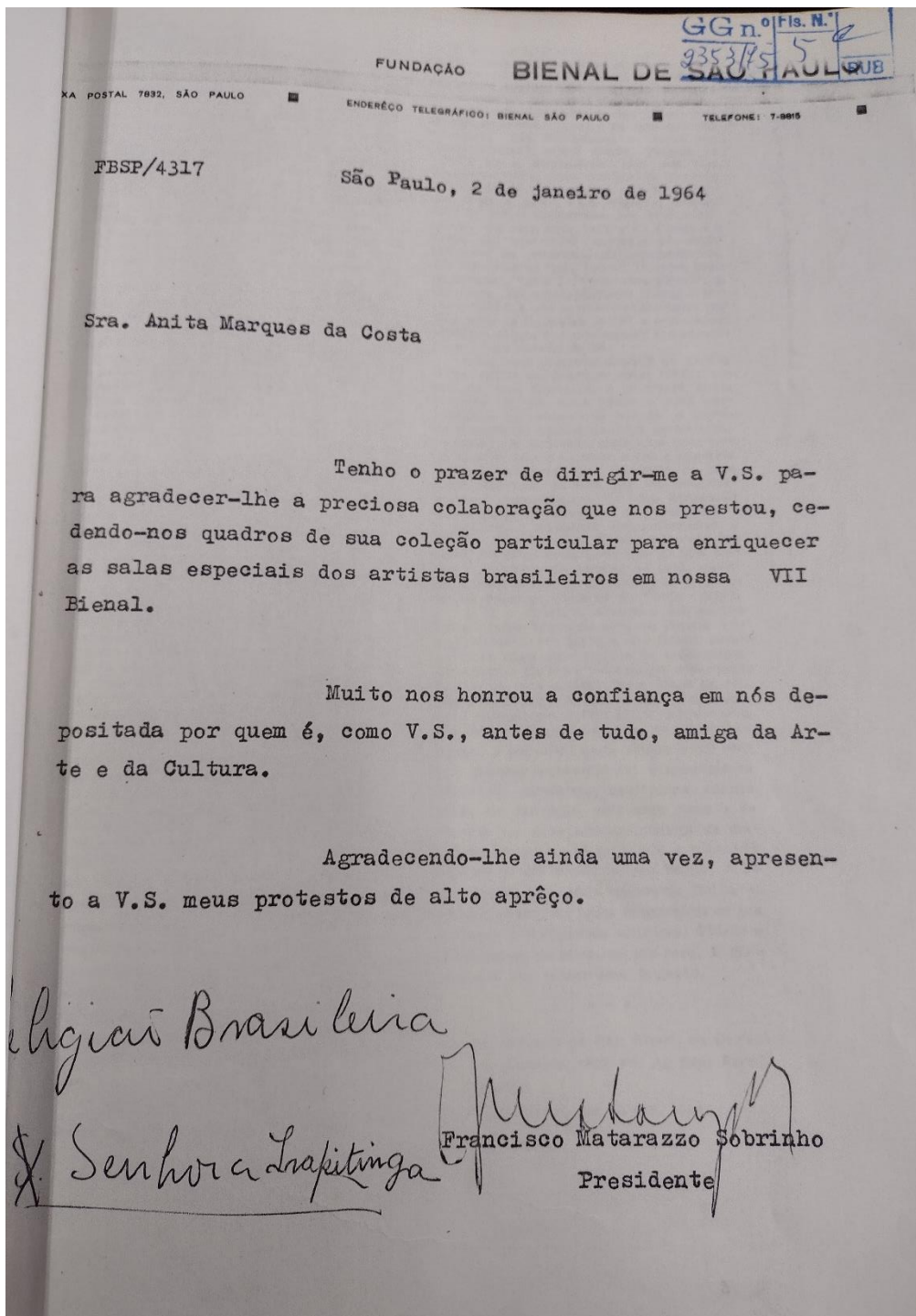
62 x 76 cm

Figura na exposição do
International Art Center of Roerich
Museum. 1930

Segundo traço formal, é o mesmo
quadro de Tarita, percebendo que figu-
rou nesta exposição. Alguns entes
dubitavam que ela ali tivesse
figurado. As dúvidas estão em pel-
gada.

Suíta Mangueira Costa

2/9/75



S. Paulo, 22-março - 1961

GG n.º	Fls. N.º	
235375	12	RUB

Sr. Américo Marques da Costa Filho

A "Religião Brasileira" (1927) e a "Família"
), telas de minha autoria ontem adquiridas,
 m agora parte da sua coleção. Alegro-me
 do que pertencem a uma pessoa culta e de
 gosto. Isso representa uma compensação, pois
 feridos quadros são para mim de grande
 afetivo.

Com muita simpatia,

Tarsila do Amaral



CASA CIVIL
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
Ofício nº 263/75
DAPG.

São Paulo, 22 de setembro de 1975.

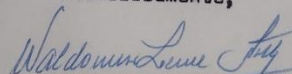
Senhor Diretor

Encaminhamos à consideração de V.Sa. para as providências que houver por bem determinar, a inclusa proposta - em que Dona ANNA VIEIRA MARQUES oferece, ao Governo do Estado, dois quadros da pintora Tarcila do Amaral, como segue:

- a) "Religião Brasileira", óleo sobre tela, datado de 1927, medindo 0,75 X 0,62 cms. e
- b) Santa Irapetinga do Segredo, óleo sobre tela, datado de 1941, medindo 0,66 X 0,50 cms, pelo preço de R\$500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros) os dois.

Outrossim, devemos esclarecer que os referidos objetos destinam-se a guarnecer dependências dos Palácios Governamentais, conforme programação sugerida por esta Divisão, através do ofício nº 150, de 13 de maio de 1975.

Atenciosamente,


WALDOMIRO LEME NOSÉ

Diretor da Divisão de Administração
dos Palácios do Governo.

Ilmo, Senhor
JOSÉ FLÁVIO FERREIRA
DD. Diretor do Departamento de Administração da
Casa Civil.

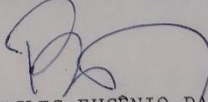
CASA CIVIL
TERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

PROCESSO Nº:- GG.-2 353/75
INTERESSADO:- ANNA VIEIRA MARQUES
ASSUNTO :- Oferece ao Governo do Estado a venda de dois quadros da pintora Tarsila do Amaral, intitulados "Religião Brasileira" e "Santa Irapétinga do Segredo".

Diante das informações constantes destes autos, e nos termos da Resolução nº 110/75, do E.Tribunal de Contas do Estado, designo a comissão constituída pelos Senhores: ARTUR OTÁVIO PACHECO, Membro do Museu de Arte Moderna e proprietário da Galeria Cosme Velho; FRANCISCO LUIZ DE ALMEIDA SALLES, Ex Vice Presidente do Conselho Estadual de Cultura e LUIZ ERNESTO MACHADO KAWALL, Ex Diretor do Museu da Imagem e do Som e Crítico de Arte do Jornal "Folha de São Paulo", para se manifestarem sobre a proposta, estado, valor e etc.

Publique-se.

PALÁCIO DOS BANDEIRANTES, aos 22
de setembro de 1975.


PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS
Respondendo p/Expediente
da Casa Civil

Publicado no Diário Oficial de
23 de setembro de 1975

CESAR BATISTA GIOBBI

fls. 21

São Paulo, 21 de outubro de 1975

Dr. Roberto Paranhos
Gabinete do Governador
Casa Civil

PROCESSO Nº: - GG-2 353/75
ANNA VIEIRA MARQUES

ASSUNTO : - Oferece ao Governo do Estado a venda de dois quadros da pintora Tarsila do Amaral, intitulados "Religião Brasileira" e "Santa Iracema da Sagrada".
Prezado Senhor

Depois de examinar as duas telas de Tarsila do Amaral, oferecidas para compra do governo no processo de número GG 2353, nos manifestamos favoráveis à aquisição. Designo o Senhor RENZO GORI, Pintor,

São duas peças incomuns, e portanto representativas do trabalho de Tarsila. Apesar de representarem duas imagens santas, na de 1927 descobrem-se todos os elementos de sua fase "Pau-Brasil". Na de 1941, aparecem formas características de sua fase antropofágica.

Ambos os trabalhos são de fácil colocação em qualquer palácio ou museu nacional. E viriam enriquecer a Sala Tarsila do Palácio de Campos do Jordão. O preço pedido não é exagerado, levando-se em conta tanto as datas quanto a importância das peças. Como valor de mercado, no entanto, é possível que esteja um pouco alto, devido às dimensões das telas, que não são grandes.

Mesmo por este preço, porém, devem ser adquiridas.

Este é o nosso parecer.

Francisco Luiz de Almeida Sall
Francisco Luiz de Almeida Sall

REGUE (M) JUNTA (2) FLS 27 4
T. A. T. A.

DE ACÓRDO Cesar Giobbi
S. Paulo, 6 de novembro de 1975

Escritório

Renzo Gori
Renzo Gori



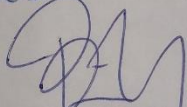
CASA CIVIL
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

PROCESSO Nº: - GG.-2 353/75
INTERESSADO: - ANNA VIEIRA MARQUES
ASSUNTO : - Oferece ao Governo do Estado a venda de dois quadros da pintora Tarsila do Amaral, intitulados "Religião Brasileira" e "Santa Irapétinga do Segredo".

Designo o Senhor RENZO GORI, Pintor, avaliador e restaurador de obras de arte, para substituir o Senhor ARTUR OTÁVIO PACHECO, Membro do Museu de Arte Moderna e proprietário da Galeria Cosme Velho, na comissão a que se refere o presente processo, conforme publicação no D.O.E., de 23 de setembro do corrente ano, por motivo de doença.

Publique-se.

PALÁCIO DOS BANDEIRANTES, aos 4
de ~~novembro~~ de 1975


PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS
CHEFE DE GABINETE

Publicado no Diário Oficial de
05 de novembro de 1975



GABINETE DO GOVERNADOR - CASA CIVIL

Folha de informação rubricada sob n.º 23

do _____ n.º _____ / _____ (a)

Solicitada a
uma alteração de
preço, a proprie-
tário dos quadros
concordou em
vender os dois pelo
preço total de
Cr\$480.000,00 (quatro-
centos e oitenta mil
crus).

Faça-se, pois,
a aquisição por
este preço, tendo em
vista o parecer de fls. 21.

[Signature]
24/11/75

NOTA DE EMPENHO

SECRETARIA: **GABINETE DO GOVERNADOR**
 UNID. DE DESPESA: **DEPARTAMENTO DE ADMINISTRAÇÃO**

RECURSOS ORÇAMENTÁRIOS

21 DOTAÇÃO ORÇAMENTÁRIA OU CRÉDITO SUPLEMENTAR

22 CRÉDITO ESPECIAL OU CRÉDITO EXTRAORDINÁRIO

23 ALOCAÇÃO DOS SERVIÇOS EM REGIME DE PROB. ESPECIAL

DESTINO DOS RECURSOS

1 ADIANTAMENTO

2 CONTRATO

3 SUBVENÇÃO

TIPO DO EMPENHO

1 ORIGINÁRIO

2 GLOBAL

3 ESTIMATIVA

VALOR

480 000,00

DO EMPENHO	ORG.	UD.	UD.	FUNC.	PROG.	SUB-PROG.	PJ/AT.	CLASSIF. DESPESA	ITEM	MUN.	CONTRATO	OBRA
5025	0679	07 01	04 03	07	0212	002	4140					

CARACTERÍSTICAS DO CREDOR

TIPO: 002 CÓDIGO: 001 321 608

NOME: **ANNA VIEIRA MARQUES**
Alameda Joaquim Eugênio de Lima, 310
CAPITAL

BALDO	DEMONSTRAÇÃO DAS QUOTAS				DEMONSTRAÇÃO DO ELEMENTO
	1ª QUOTA	2ª QUOTA	3ª QUOTA	4ª QUOTA	
PLENAMENTE DUZIDO				11 501 282,08	8 326 124,49
EMPENHO				480 000,00	480 000,00
DISPONÍVEL				11 021 282,08	7 846 124,49

PREVISÃO DE PAGAMENTO											
PARC.	VALOR	MES	ANO	PARC.	VALOR	MES	ANO	PARC.	VALOR	MES	ANO
01	480 000,00	11	75	02				03			
04				05				06			
07				08				09			
10				11				12			

ESPECIFICAÇÃO DA DESPESA

EMPENHANTE Nº **001-2353/75**

1 - quadro óleo sobre tela, da pintora Yarsila do Amaral, datado de 1 927, medindo 0,75 x 0,62 cms.

1 - Quadro óleo sobre tela, da pintora Yarsila do Amaral, datado de 1 941, medindo 0,66 x 0,50 cms.

(QUATROCENTOS E OITENTA MIL CRUZEIROS)

Base Legal: inciso IX, do artigo 24, da Lei nº 89, de 27-12-72 e Resolução nº 00-2, de 16-02-73.

CONCORRÊNCIA