

Sobre um conjunto de telas de Tarsila do Amaral: anos 1940

[Regarding a collection of paintings by Tarsila do Amaral: the 1940s

Rafael Marino¹

RESUMO • Com base na exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, ocorrida no Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025), é notável como algumas telas da artista, feitas nos anos de 1940, ganham relevo por elementos que as aproximam e as distinguem em relação às suas fases Social e Neo Pau-Brasil. Em *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946), *Praia* (1947) e *Estratosfera* (1947), vemos pinceladas rápidas e leves, quase pontilhistas, e também relativo distanciamento do realismo social pictórico que praticava, retomando os ambientes metafísicos e o gigantismo onírico próprios ao período antropofágico, bastante característicos de obras como *Urutu* (1928), *Antropofagia* (1929) e *Abaporu* (1928), mas de forma distinta. Em razão de sua composição pictórica bastante particular e das poucas interpretações a eles dedicadas, pretende-se analisar tais obras em conjunto e ensaiar uma interpretação mais geral a respeito delas.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Tarsila do Amaral; surrealismo; obras tardias. • **ABSTRACT** •

Based on the exhibition “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, held at the Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025), it is notable how some of the artist’s paintings, created in the 1940s, gain prominence due to elements that both connect them to and distinguish them from her Social and Neo Pau-Brasil phases. In *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946), *Praia* (1947) e *Estratosfera* (1947), we see swift and light, almost pointillist brushstrokes and also a relative distancing from the pictorial social realism he practiced, returning to the metaphysical environments and dreamlike gigantism typical of the anthropophagic period, quite characteristic of works such as *Urutu* (1928), *Anthropophagy* (1929), and *Abaporu* (1928), but in a distinct manner. Due to their particular pictorial composition and the few interpretations dedicated to them, this work aims to analyze these works as a whole and attempt a more general interpretation of them. • **KEYWORDS** • Tarsila do Amaral; surrealism; late works.

Recebido em 12 de março de 2025

Aprovado em 25 de agosto de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MARINO, Rafael. Sobre um conjunto de telas de Tarsila do Amaral: anos 1940. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10762.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10762

1 Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap, São Paulo, SP, Brasil).

De um ponto de vista bibliográfico, parece vigorar a ideia um tanto negativa de que a produção de Tarsila entre o final da década de 1930 e a década de 1960 foi marcada por “um tempo de diversificação de técnica” e “ausência total de firmeza sobre o caminho a seguir” (AMARAL, 2003, p. 381). Interpretação que também é reforçada por autores diferentes feito Gotlib (2012), Brito (1969) e Miceli (2013). A nosso ver, essa visão parece condicionar o campo de estudos sobre as obras de Tarsila do Amaral desse período, sobre o qual faltam estudos mais apurados.

Em relação ao prestígio, Lima (2022, p. 7) identifica relativa falta de interesse nas obras produzidas em tais décadas: “36,76% das obras produzidas nesse período figuraram em exposições individuais da artista” ainda em vida e apenas “5,88% das obras produzidas entre 1939 e 1969 foram apresentadas nos últimos treze anos em mostras individuais dedicadas à artista”, como nas exposições “Tarsila viajante” (Pinacoteca de São Paulo, 2008), “Tarsila do Amaral: inventing modern art in Brazil” (Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, 2018) e “Tarsila popular” (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp, 2019).

Lenhador em repouso (1940) não havia sido exposta anteriormente; *Terra* (1943) foi exposta em outras três oportunidades: “Tarsila 1918-1950” (1950), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), “Tarsila 50 anos de pintura” (1969), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e depois no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP); *Primavera (duas figuras)* (1946) também constou nas mesmas mostras em que *Terra* (1943) esteve; *Praia* (1947) veio a público uma única vez, em “Tarsila 1918-1950” (1950), no MAM/SP; e *Estratosfera* (1947) foi exposta duas vezes, em “Tarsila 50 anos de pintura” (1969), no MAM Rio e, posteriormente, no MAC/USP (LIMA, 2020).

Outro elemento importante a ser levado em conta é que, como argumenta Simioni (2022), em função de seu engajamento próximo aos comunistas a partir dos anos 1930, Tarsila do Amaral sofreu um processo de marginalização – seja porque sua obra era vista como menor ou decadente em relação ao que havia produzido anteriormente, seja porque, no contexto ideológico do Estado Novo, o papel da mulher na sociedade era relegado ao de esposa e mãe, o que destoava sobremaneira da trajetória de Amaral.

Nesse sentido, é interessante notar que a exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, realizada no Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025), contrasta

com esse cenário. Com dois núcleos (de seis) dedicados parcialmente às décadas de 1930 e 1960, intitulados “Travailleurs et travailleuses” e “Nouveaux paysages”, a partir dessa mostra e de publicações especializadas, podemos notar de fato uma ausência de estilo unificante nas obras do referido período e uma grande diversificação técnica. De todo modo, isso não impede que as telas feitas naquela quadra histórica tenham valor pictórico e estético importante dentro da trajetória de Tarsila. Exemplar disso, por exemplo, eram os trabalhos *Terra* (1943), *Étude pour la Primavera* (duas figuras) (1946) e *Estratosfera* (1947), os quais, pelas suas características composicionais, são semelhantes a obras também da década de 1940 como: *Lenhador em repouso* (1940), *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947)².

Os elementos de destaque que aproximam as cinco telas são os seguintes. Em primeiro lugar, são pinturas com uma fatura diferente da encontrada em obras como *Operários* (1933), por exemplo, dado que, nelas, o realismo social ou é substituído pelo retorno de certo gigantesco onírico ou é filtrado pelo gigantismo dos períodos Pau-Brasil e Antropofágico. Em segundo lugar, são pinturas que, pela ligeireza e leveza das pinceladas, parecem dotadas de certo pontilhismo e/ou pinceladas leves. Em terceiro lugar, têm uma coloração mais suave, o que as diferencia do colorismo forte e “caipira”³ das fases Pau-Brasil e Antropofágica. Em último lugar, dada a leveza das pinceladas, há uma gestualidade mais acentuada que nos períodos anteriormente citados. Cumpre dizer que a pintura *Estratosfera* (1947) é um pouco diversa das outras. Nela, o gigantismo de elementos e de uma figura humana não está presente. Contudo, o caráter onírico, as pinceladas ligeiras e pontuais e os tons amainados são marcantes em sua fatura.

Vejamos o que é dito sobre *Terra* (1943) no guia de visita à exposição francesa:

Nunca exposta nas retrospectivas da artista após sua morte, uma pequena série do final dos anos 1940, com toques leves, quase pontilhistas, inaugura uma nova virada estilística. O título desse quadro e a relação da personagem com a terra podem fazer referência às lutas camponesas que animavam o contexto rural brasileiro nessa época. No entanto, Tarsila pareceu afastar-se do realismo social para voltar aos ambientes metafísicos e ao gigantismo onírico que já caracterizavam as pinturas do período antropofágico. O cacto reapareceu, enquanto as montanhas no horizonte se fundiam com os cabelos do personagem alongado, em simbiose com a paisagem, como eram o Abaporu e os personagens dos desenhos de 1928 a 1930. (MUSÉE DU LUXEMBOURG, 2024, p. 23).

Não há outros textos de apoio a respeito das duas outras obras expostas. No catálogo da mostra, especificamente no texto assinado por Renata Cardoso, a principal referência a tais obras encontra-se na seguinte passagem:

- 2 Tal compreensão deve-se a uma análise de pinturas do período a partir de variadas catalogações da obra de Amaral. Seja como for, a única pintura que não possui nenhuma reprodução, nem mesmo no catálogo raisonné, é a pintura *Roda* (1947).
- 3 Ana Magalhães em apresentação intitulada “Tarsila do Amaral *caipira* et cosmopolite: quelques réflexions sur *A cuca*” (5/II/2024), ocorrida em meio à “Journées d’études autour de l’œuvre *A negra*” oferecida pelo Musée du Luxembourg, argumenta que o colorismo forte que Tarsila entendia como “caipira” e que, segundo a própria pintora, seria visto como “feio” pela crítica, é deveror da paleta de cores da *art déco* francesa.

Um conjunto de obras realizadas por Tarsila nesse período – *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947) – mostra uma nova abordagem. Nessas telas, o tamanho e a proporção das figuras lembram as soluções das obras do período antropofágico, mas com cores muito diferentes, que trazem leveza à cena e à dimensão onírica dos personagens em repouso na paisagem. Tarsila agora está distante das preocupações políticas e panfletárias das conferências dos anos 1930. Essas obras atraem menos a atenção da crítica do que aquelas dos períodos Pau-Brasil ou antropofágico, que tiveram amplo impacto sobre a totalidade das obras modernistas. *Terra*, *Primavera* e *Praia* foram apresentadas pela primeira vez na retrospectiva organizada pelo Masp em 1951. (CARDOSO, 2024, p. 150-151 – tradução nossa).

É interessante notar que, apesar da manufatura quase idêntica e constante na exposição parisiense, os quadros *Lenhador em repouso* (1940) e *Estratosfera* (1947) não são citados por Cardoso em seu comentário. Em outro material da mesma exposição, o *Connaissance des arts hors-série: Tarsila do Amaral, peindre le Brésil moderne*, vemos dois trechos a respeito de parte do conjunto de obras. No primeiro há uma comparação entre as obras *Terra* (1943) e *Lenhador em repouso* (1940):

Durante os anos 1940, enquanto continuava a pintar motivos populares e religiosos, Tarsila do Amaral inaugurou um novo estilo com telas como *Terra*, *Lenhador em repouso*, *Primavera* e *Praia*, que retratam corpos desmesurados, situados em paisagens semidesérticas. *Lenhador em repouso* retrata um lenhador descansando em um cenário lunar, enquanto *Terra* apresenta um corpo feminino nu, abandonado, deitado de costas em uma natureza árida. Suas pernas cilíndricas – que testemunham a influência de Fernand Léger – e seus pés enormes contrastam com o tamanho minúsculo de sua cabeça, prolongada por uma longa cabeleira que desenha as curvas de uma montanha. A mulher parece fundir-se magicamente com a paisagem. Seu corpo se ajusta às tonalidades aveludadas de rosa, verde e marrom da terra que a sustenta. Essa figura, assim como os corpos entrelaçados do homem e da mulher em *Primavera*, parece encarnar o mito original de Adão e Eva moldados em argila. Ao seu lado, emergem cactos, recorrentes na obra da artista, plantas espinhosas que se tornaram símbolos da paisagem brasileira. Nessas telas dos anos 1940, o tamanho das figuras lembra as do período antropofágico. Mas suas cores, mais sombrias, trazem uma dimensão onírica a esses estranhos Gulliver em repouso. E, por vezes, fúnebre, como no caso desse sujeito feminino deitado no chão sob um céu nublado, com os membros espalhados, que parece sem vida. (TARIANT, 2024, p. 54 – tradução nossa).

No segundo trecho, por sua vez, há uma breve menção ao quadro *Estratosfera* (1947), na qual ele é entendido como um comentário pictórico sobre o trabalho alienado:

De tonalidade mais feminista, sua pintura *Costureiras*, com toques cubistas, retrata costureiras ocupadas em uma sala e evoca, nesse contexto, o lugar das mulheres no mundo do trabalho. Na década de 1940, Tarsila do Amaral continua a explorar esse universo, como testemunha *Estratosfera*, de 1947, que denuncia o trabalho alienado em um ambiente industrial desumanizado. (TARIANT, 2024, p. 51 – tradução nossa).

Tais obras são analisadas em conjunto com outras dos anos 1930 e 1940 por Tariant como fazendo parte do que chama de anos marxistas de Tarsila de Amaral. Na mostra do Luxembourg, os quadros *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943) e *Estratosfera* (1947) são encontrados na seção “Travailleurs et travailleuses”. Do ponto de vista bibliográfico, tal período é comumente visto ou como Neo Pau Brasil (AMARAL, 2003) ou Neoantropofágico (GOTLIB, 2012) ou Social/marxista (TARIANT, 2024). Para nós, esses epítetos generalizantes dever ser vistos de maneira crítica. Nesse sentido, vale a pena citar a crítica feita por Braschi a tais periodizações:

Um olhar aprofundado sobre seu trabalho “tardio” também permite ressaltar a pequena, mas esplêndida série de quadros dos anos 1940 - nunca exibida desde a morte do artista, que inclui *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (Duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947). Apesar da recorrência de certos aspectos, como o gigantismo das figuras e a fusão, quase mágica, entre seres humanos e paisagem, qualificar essas obras como “neoantropofágicas” – que inauguram uma linguagem muito distante da das pinturas dos anos 1920 – parece reduutivo. Da mesma forma, a etiqueta “neo-Pau-Brasil”, proposta por Aracy Amaral para os quadros dos anos 1950, acabou relegando-os, para muitos comentaristas, ao *status* de réplicas nostálgicas de uma glória passada. No entanto, compreendida em uma perspectiva mais ampla, a prática da autocópia, da qual o artista faz um uso desinibido na segunda parte de sua carreira, pode ser associada à intenção, já perceptível nos anos 1920, de conceber suas obras como iconografias codificadas e reconhecíveis de um universo visual destinado a perdurar. Uma tal abordagem intelectual não pode se limitar ao puro prazer da repetição, comparável ao de uma jovem que faz bordados, ou a um sinal de declínio e retratação de uma “dama pintora” em sua idade madura – todas leituras que remetem, mais uma vez, a estereótipos de gênero. (BRASCHI, 2024, p. 13-14)⁴.

Aproveitando a abertura providenciada pela análise de Braschi, apostamos em outra hipótese de leitura das obras de Tarsila da década de 1940. A nosso ver, Tarsila estava experimentando distintas formas pictóricas a partir das quais pudesse representar as forças sociais do período, desde a sua virada comunista ou para o realismo social a partir de 1929 e com a sua viagem à URSS em 1931 (AMARAL, 2003; SNEED, 2013). Para tal, lançava mão de forma crítica tanto de elementos do chamado realismo social, como de procedimentos pictóricos próprios do período Pau-Brasil e Antropofágico. Sugerimos, assim, que nas telas do período de 1940 – *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946), *Praia* (1947) e *Estratosfera* (1947) – o realismo social é transfigurado pelos procedimentos utilizados nos períodos acima referidos, os quais, por sua vez, também são transformados quando entram em contato com elementos da fatura realista. Ou seja, argumentamos que um surrealismo social bastante próprio estrutura essas telas.

Seja como for, seguiremos em nosso artigo os seguintes passos. Em primeiro lugar,

4 Braschi (2024) critica Miceli (2013) e Herkenhoff (2019) como operadores de análises de Tarsila as quais bebem em estereótipos machistas de gênero que a tornam ou mera musa modernista ou apêndice artístico de maridos intelectualizados, feito Oswald de Andrade e Osório César.

uma análise das periodizações da obra de Tarsila e como as telas por nós selecionadas relacionam-se com elas. Na seção seguinte, faremos uma análise dessas telas dos anos 1940. Num terceiro momento, abordaremos algumas linhas de análise dessas pinturas e proporemos a nossa interpretação. Por último, elaboraremos o que foi exposto para construir uma conclusão.

PERIODIZAÇÃO E EPÍTETOS

Olhando de perto as etiquetas temporais (Neo Pau-Brasil, Social ou Neoantropofágica) e sua relação com as obras aqui analisadas, podemos fazer as seguintes críticas.

De fato, três (*Lenhador em repouso*, *Terra* e *Estratosfera*) dos cinco quadros selecionados por nós fazem referências mais ou menos explícitas às lutas sociais ou à condição do(a) trabalhador(a) na sociedade capitalista. Nesse sentido, a “visão social”, dita de forma sempre genérica pela crítica, constitui um elemento importante na fatura de algumas dessas pinturas. Porém, não fornece os elementos necessários para compreender o conjunto por três motivos: 1) há outros elementos nelas que escapam desse epíteto e precisam ser mais bem explorados; 2) a sua construção pictórica destoa das obras mais representativas desse período, como é o caso da pintura *Operários* (1933), pela presença de uma construção onírica que era própria aos períodos Antropofágico e Pau Brasil; 3) quadros como *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947) têm uma relação tênue com a chamada temática social da artista.

Em relação às denominações Neo Pau-Brasil ou Neoantropofagia, podemos ver no gigantismo onírico das personagens, na forma como seus corpos são estruturados e na presença de elementos como cactos uma continuidade ou um reaproveitamento das pinturas das fases Pau-Brasil e Antropofágica de Tarsila. Há, todavia, diferenças importantes. Em primeiro lugar, a coloração nos quadros da década de 1940 é mais suave do que a vista nos períodos citados. Em segundo lugar, as pinceladas à Leger dos dois primeiros períodos são substituídas nessas obras por uma fatura mais próxima de um pontilhismo ligeiro. Em terceiro lugar, se as figuras agigantadas dos períodos Pau Brasil e Antropofágico, próximas da composição corporal das estátuas de Constantin Brancusi e dos croquis de figurino feitos por Fernand Léger para o balé *La création du monde* (1923) (BATISTA, 2012; CARDOSO, 2019; CARDOSO, Rafael, 2024), eram brutalizadas e “primitivadas” a ponto de ter poucos contornos e os existentes indicarem uma desproporção corporal patente, as figuras nas obras dos anos 1940 são dotadas de dedos menores (das mãos e dos pés), de contornos mais definidos de elementos do rosto – os narizes não têm o mesmo agigantamento visto em *Abaporu* (1928) – e de cabelo (presente de forma tímida em *Abaporu*). Especificamente no caso das figuras femininas, os seios não são alargados a ponto de terem lugar central na pintura e cobrirem parte inteiras dos corpos pintados, como pode ser notado nas telas *Antropofagia* (1929) e *A negra* (1923), esta de forma acentuadamente racista (CARDOSO, 2016; CARNEIRO, 2019). Em *Lenhador em repouso* (1940), a figura ganha até mesmo uma calça dobrada e um chapéu.

Seja como for, um elemento que identificamos como central na criação das telas selecionadas da década de 1940 é o gigantismo onírico e o surrealismo na confecção

de paisagens e objetos característicos dos períodos Pau-Brasil e Antropofágico. Tais características, além do *páthos* primitivista mencionado anteriormente, também possuem uma forte influência surrealista. Em 1969, Aracy Amaral destaca que a composição peculiar de cenas suspensas transporta o espectador para ambientes mágicos que evocam o surrealismo. Uma dualidade entre o cerebral e o sentimental seria recorrente nas obras de Tarsila, fazendo com que trabalhos de diferentes períodos se aproximassem. A cabeça levitando em *Autorretrato I* (1924), a figura de *Abaporu* (1928), a figura em *Composição* (1930) e a multidão de cabeças desconectadas em *Operários* (1933) exemplificam essa diversidade. Amaral (1969) também observa uma similaridade entre obras como *O lago* (1928), *Distância* (1928) e *Antropofagia* (1929) e aquelas de sua fase mais introspectiva, feito *Maternidade* (1938), *Primavera* (1946), *Praia* (1947) e *Terra* (1943). Campos (1969, p. 35) sugere, da mesma forma, que há uma convergência entre Tarsila e o surrealismo, revelando uma linguagem muito pessoal que assimila técnicas importadas e as reelabora “de uma maneira nossa, em condições nossas, com resultados novos e próprios”. Assim, o realismo de Amaral é caracterizado não como um “realismo descritivo, de temática exterior, retórico”, mas como um “realismo intrínseco, de signos, que pode, inclusive, abrir espaço para o devaneio e para o mágico” (CAMPOS, 1969, p. 36). Virava (2012) também evidencia a conexão formal e ideológica de Tarsila com o surrealismo. Greet (2015) afirma que o surrealismo foi decisivo na construção das grandes figuras da fase antropofágica, uma observação que pode ser aplicada também aos quadros selecionados. Esse aspecto é igualmente ressaltado por Ponge (2005). Por sua vez, Crippa (2003) sustenta que Tarsila, feito outras mulheres surrealistas ou influenciadas por tal poética, apostou num grotesco onírico voltado à magia e ao fantástico, forma distinta do uso masculino do surrealismo, assentando no desenvolvimento de espaços para alucinação e violência erótica. Vale notar, por último, que Bonet (2009) já havia indicado um surrealismo acentuado de Tarsila nos quadros aqui analisados.

Depois de evidenciarmos alguns problemas da utilização de denominações epocais mais genéricas para caracterização das cinco telas por nós selecionadas, partiremos para uma análise detida tanto de cada uma delas quanto de seu sentido enquanto conjunto.

SOBRE ALGUMAS TELAS DOS ANOS 1940

A tela *Lenhador em repouso* (1940) (Figura 1), destoando de outras produções de Tarsila, é composta na vertical e não de forma horizontal. Em seu centro, há a figura de um homem. Ele está sentado no chão, os braços estendidos sustentam seu tronco quase na vertical. Sua perna esquerda está totalmente encostada no chão. A direita está ligeiramente flexionada, de modo que a sola do pé esquerdo está quase toda encostada no chão. Ele está com uma calça azulada, dobrada até os joelhos. Seu rosto não é visível, sendo recoberto por um rústico chapéu de palha e por uma sombra, a qual se encarrega de esconder o que não ficou coberto pelo primeiro elemento. O tronco, a cabeça e os braços são proporcionalmente bem menores que as suas pernas, as quais recobrem quase dois terços da extensão da pintura. Logo atrás do lenhador

há dois grandes troncos de madeira cortados e deitados no chão em diagonal, num dos quais ele apoia a mão direita. Ao seu lado direito, há uma ferramenta cujo formato se assemelha a de uma enxada. Do lado esquerdo, vemos a figura de um animal, possivelmente um cachorro, e na diagonal do bicho há outro vestígio de seu trabalho: um tronco de árvore com suas raízes. O fundo da tela é constituído de maneira esfumada. Apesar disso, é possível distinguir atrás e acima dele o azulado claro e esbranquiçado do céu, cuja transição para o verde clareado do solo, entrecortado pelo marrom da terra e o azulado de algum resto de poça de água, é de difícil definição. Na verdade, as pinceladas ligeiras que compõem a pintura constroem um esfumamento no qual as formas e as transições de pigmento se dão por linhas mais ligeiras. As cores mais tênues do quadro diferem do caráter vibrante da pigmentação utilizada nas fases Pau-Brasil e Antropofágica e dão uma leveza de movimento à figura, que parece estar prestes a trocar de posição. O gigantismo onírico, porém, guarda algumas semelhanças com o de períodos anteriores. Contudo, se antes o gigantismo fazia as vezes de instrumento de uma primitivação de tipos sociais e étnicos, resultando numa espécie de exotismo eufórico, agora parece servir de meio para evidenciar um tipo social de classe (um lenhador) de forma mais sóbria.



Figura 1 – Tarsila do Amaral, *Lenhador em repouso*, 1940. Óleo sobre tela, dimensões não encontradas. Coleção particular, Fortaleza. Exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025). Fonte: Faustine (2025)

Em *Terra* (1943) (Figura 2), a disposição da pintura é horizontal. O central na tela é uma figura feminina. Ela está deitada em diagonal no chão. Não sabemos se acordada ou dormindo, viva ou morta. Os braços estão estendidos para lados opostos. As pernas estão abertas em V. Tal figura também é conformada a partir de um gigantismo

onírico. Contudo, à diferença da brutalização de figuras femininas vista em quadros como *A negra* (1923) e *Antropofagia* (1929), nos quais se constroem alteridades raciais primitivadas generificadas (CASTRO, 2019; CARDOSO, 2016; HERKENHOFF, 2005), em *Terra* (1943) a figura tem um rosto, cabelos, dedos, unhas, e os seios têm uma fatura que não os torna centrais ou exotizados. Os cabelos, a despeito de uma diferença de cor, parecem remeter, pelo seu movimento, ondulação e comprimento longilíneo, à figura do quadro *Composição* (1930). Parece, também, que a figura desse quadro, antes virada para o além, encontra-se, no quadro de 1943, deitada. Em ambas as obras se destaca um céu lusco-fusco. O chão da tela mais tardia, entretanto, tem cores entre o marrom e o cinza, as quais destoam do verde intenso da obra de 1930. O cacto, do lado esquerdo da mulher, parece ter sido emprestado do quadro *Distância* (1928). Aqui, contudo, a sua coloração é mais leve e clara. Figura feminina e cacto parecem se fundir com a paisagem ou serem a própria paisagem, como é notável em *Abaporu* (1928). Não obstante, em *Terra* (1943) (figura 2), a utilização de cores mais suaves, de um pintar quase pontilhista e a disposição dos elementos (o caráter semifúnebre da mulher e a desolação que transmite o apagado cacto), constroem um ambiente mais melancólico que o radioso microcosmo de *Abaporu* (1928).



Figura 2 – Tarsila do Amaral, *Terra*, 1943. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025). Foto: Romulo Fialdini. Fonte: Tarsila (s. d.)

Na pintura *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3), o que há de central na tela são duas figuras humanas de constituição pictórica aproximada ao que vimos no quadro anterior. Como em *Terra* (1943) (Figura 2), não sabemos se estão acordadas ou dormindo. A figura feminina, à direita de quem observa a tela, parece ser a mesma de *Terra*, só que disposta em lado oposto – mas mantendo quase as mesmas características. A outra figura, à esquerda de quem observa a pintura, está de bruços, abraçando a primeira na altura de seu trapézio e peito. Ela está estendida de peito para o chão, de modo que a parte de trás de sua cabeça, de suas pernas e pés, fora as nádegas, está à mostra para quem vê a tela. As cabeças encontram-se na altura da bochecha da primeira figura. É como se a figura debruçada a estivesse beijando nessa região. Não há marcações de gênero acentuadas nesta última, a não ser em seus cabelos mais curtos. O que, numa rápida visada da produção de Amaral, não constitui elemento de generificação tão forte, principalmente em suas produções de fatura mais onírica, sobretudo se comparadas à presença de seios desproporcionais, como comentado a respeito da obra *Terra*. Apesar do cenário desértico, encontrado também em *Terra*, o céu é mais limpo e de um azulado claro. As pinceladas mais rápidas também conferem uma gestualidade mais acentuada ao trabalho, e a paleta de cores é mais iluminada se comparada à de *Terra*. Tais elementos, além da presença e do abraço dado por outra figura humana, tiram o que havia de melancólico de *Terra* (1943) (Figura 2) e conferem à obra *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3) um sentimento primaveril de encontro e de ócio feliz num dia qualquer. Até por isso, à diferença de *Terra*, as figuras não parecem se confundir com a paisagem natural: o essencial aqui é o encontro dessas duas figuras. Observadas em conjunto, é possível perceber que *Terra* parece indicar a melancolia ou mesmo o luto de um abandono, e *Primavera (duas figuras)*, feita três anos depois, sugere a ternura tranquila do encontro com um outro.



Figura 3 – Tarsila do Amaral, *Primavera (duas figuras)*, 1946. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo. Fonte: WikiArt (2023)

Em *Praia* (1947) (Figura 4) vemos a obra mais “povoada” entre as selecionadas por nós. Nela, vemos quatro figuras deitadas no chão, cujas feições são de difícil compreensão e de composição aparentada ao visto nas duas telas anteriormente examinadas. Serão analisadas da esquerda para a direita de quem observa o quadro. Primeiro, temos uma figura de difícil caracterização de gênero – de acordo com os elementos oferecidos pelo espólio pictórico de Tarsila. Seja como for, ela está deitada de bruços, apoiando a cabeça sobre o braço direito, seus cabelos são ondulados e curtos. Sua perna esquerda está esticada, e a direita, dobrada. Ao seu lado, há uma figura feminina cujos cabelos longos e esticados remetem às figuras femininas de *Terra* (1943) (Figura 2) e *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3). Ela está deitada de frente para quem vê a pintura. A sua perna esquerda está esticada no chão, e sua perna direita, dobrada, entrelaça-se na altura do tornozelo à perna esquerda. As duas últimas figuras do quadro estão enredadas, o que dá um ar de família em relação a *Primavera (duas figuras)*. Em sua constituição, as figuras são extremamente parecidas, mas a disposição corporal é diversa. A figura feminina agora está à direita, com as duas pernas dobradas e apoiadas no chão pelos pés. A figura de difícil identificação de gênero nesse quadro está à direita, deitada de lado, com as pernas recolhidas e apoiadas no tronco da figura feminina. Comparando *Praia* (1947) (Figura 4) e *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3), a impressão que temos é de que as figuras do último quadro se movimentaram e outras duas se juntaram a elas. Do ponto de vista gestual, as figuras parecem ainda estar numa espécie de movimento vagaroso e

ocioso. As tonalidades do quadro são predominantemente azuis, de modo que a praia e o mar ficam quase indistintos. Ao fundo, o horizonte é recordado por morros não tão altos azulados e por barcos marrons à vela (branca), comparável ao que podemos observar no fundo de *Porto I* (1955). Distintamente de *Terra*, e de forma aproximada ao ambiente de *Primavera (duas figuras)* (1946), o que vemos aqui é ócio tranquilo de figuras na praia.



Figura 4 – Tarsila do Amaral, *Praia*, 1947. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. Fonte: Tarsila (s. d.)

Em *Estratosfera* (1946) (Figura 5), o gigantismo onírico na representação de figuras humanas não está presente. A figura humana da tela está em seu centro. As suas proporções, contudo, são mais próximas às de um figurativismo mais comum – exceto pelas pinceladas, as quais são ligeiras, leves e quase pontilhistas, como nas obras anteriormente analisadas. Tal figura é cercada por um maquinário de cores claras, que mais parecem aparatos surrealistas e menos com as máquinas (feito trens, carros e maquinário industrial) presentes em telas como *São Paulo* (1924), *São Paulo (GAZO)* (1924) *E. F. C. B.* (1924) e *A gare* (1925). Nessas, as cores fortes e a fatura um bocado *naïf* indicariam uma integração feliz entre progresso técnico e vida popular. Em *Estratosfera*, por seu turno, o cenário é mais melancólico, e as máquinas e seus produtos – balões que oniricamente comporiam a estratosfera terrestre – são mais pronunciados e parecem prestes a tomar todo o espaço do ambiente, deixando o trabalhador em um espaço diminuto e subjugado pelas máquinas e pelo produto de

seu trabalho alienado (TARIANT, 2024). Comparada às outras telas antes analisadas, a ambientação tem um ar melancólico e opressivo, o que tem um ar de família apenas com *Terra* (1943) (Figura 2). Não obstante, se nessa tela a melancolia parece derivar de certo abandono da figura e uma dúvida a respeito da sua condição (se viva ou morta), em *Estratosfera* (1947) o ambiente opressivo decorre da posição subalterna da figura do trabalhador em relação ao ambiente estranhado que o circunda.



Figura 5 – Tarsila do Amaral, *Estratosfera*, 1947. Óleo sobre tela, 48,5 x 63,5 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Imagem feita pelo autor na exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025)

Estudadas em conjunto, é possível constatar alguns elementos notavelmente semelhantes em tais telas. Os quadros apresentam uma abordagem diferente em relação a obras como *Operários* (1933), por exemplo, uma vez que nelas o realismo social é superado em direção a um uso particular do surrealismo, cuja especificidade é ter pegado de empréstimo alguns elementos gestados por meio do gigantismo onírico e da fatura surrealista de coisas, criaturas, paisagens e pessoas nos períodos Pau-Brasil e Antropofágico. Em segundo lugar, suas cores são mais suaves, o que as distingue do uso vibrante e “caipira” típico do Pau-Brasil e da Antropofagia. Ademais, a delicadeza das pinceladas resulta em uma gestualidade mais acentuada em comparação aos períodos anteriores. Por último, as telas em conjunto parecem elaborar uma reflexão pictórica a respeito da opressão do mundo do trabalho e

seus efeitos de alienação e exploração, como pudemos notar nas telas *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943) e *Estratosfera* (1947). Mas não só. Nos quadros *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Estratosfera* (1947), Tarsila evidenciava imagens oníricas de um mundo outro, no qual o encontro e o ócio sobrepujam o trabalho e a exploração.

Após esta leitura mais detida das obras selecionadas, retomamos a análise a respeito dos quadros de Amaral da década de 1940.

DUAS LINHAS DE INTERPRETAÇÃO E OUTRO CAMINHO

Aracy Amaral (1969) argumenta, como exposto anteriormente, que essas telas nos anos 1940 teriam como característica a elaboração de elementos intimistas de Tarsila, feito reflexões a respeito da solidão e da condição humana. Apesar de tais temáticas poderem ser vistas nessas obras, a nosso ver, a reflexão a respeito dessa temática tem ares de um onirismo social ou, repetindo a análise de Haroldo de Campos (1969, p. 36), de um realismo bastante próprio, temperado pelo surrealismo, isto é, um “realismo intrínseco, de signos, que pode, inclusive, abrir espaço para o devaneio e para o mágico”.

Outra linha de interpretação dessas obras da década de 1940 é a de que teriam uma relação, mesmo que longínqua, com o mundo do trabalho e com uma visada social da artista (TARIANT, 2024; MUSÉE DU LUXEMBOURG, 2024). Há algo disso, inclusive de forma mais explícita em *Lenhador*, *Terra* e *Estratosfera*. No entanto, a fatura delas é muito diferente em termos de racialização do que é visto em *Operários* (1933) e *Trabalhadores* (1938).

A tela *Operários* (1933), cuja forma diagonal é inspirada num cartaz da artista soviética Valentina Kulagina, pode ser inserida na tradição de paisagem industrial de São Paulo (MENEGUELLO, 2014). A respeito dessa tela, há um comentário de Salztein (1997, p. 10) sobre as transformações urbanas advindas da industrialização em que a “multidão de cabeças recobrimdo” quase toda a pintura, com o intuito de representar a diversidade racial e étnica (indígenas, negros e migrantes europeus e asiáticos), é contraposta ao “segundo plano raso dos prédios e chaminés de fábricas”, o que compatibiliza “a estrutura lírica e política desse ‘conteúdo’ (a potência de renovação e efervescência social que pode estar contida no amálgama brasileiro das raças, do qual São Paulo e seu nascente movimento operário forneciam a imagem promissora) com as exigências da estrutura formal da pintura”. Herkenhoff (2019), contudo, argumenta que a distância simbólica e social de Tarsila do Amaral em relação aos meios proletários fez com que tal pintura evidenciasse: a) um ufanismo paulista de que teria uma diversidade regional; b) uma representação despolitizada de trabalhadores desvinculados de sua lida material. Na tela *Trabalhadores*, Castro (2019) e Herkenhoff (2019) também enxergam uma estereotipia racial dos trabalhadores negros. Para Cardoso, as personagens negras pintadas por Tarsila se dividiram em dois grupos:

A maioria dos personagens negros pintados por Tarsila se divide em dois grupos. O primeiro, característico do período Pau-Brasil, apresenta pequenas silhuetas, geralmente sem rosto, que povoam as paisagens para dar uma cor local à cena, como nas telas *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira 1571*, de 1924. Embora retratados de

maneira ingênua, quase infantil, esses personagens têm a intenção de dotar as composições de uma suposta autenticidade. Inseridos na longa tradição da representação dos trópicos na pintura europeia, essas bonecas negras funcionam como indicadores que situam a cena no Brasil. Nas obras do segundo grupo, os personagens negros convivem com outros de diferentes tons de pele a fim de ilustrar o caráter variado e mestiço da população brasileira. Isso é evidente tanto nas pinturas explicitamente sociais, como *Operários* (1933) e *Costureiras* (1950-1981), quanto nas cenas de costumes, como *Crianças (Orfanato)* (1935/1949), *Procissão* (1941) e *Baile caipira* (1950-1961). No estudo a lápis de *Operários* (1931), estão ausentes os três rostos com o tom de pele mais escuro que, posteriormente, são destacados na versão pintada. Isso indica que a inserção de personagens negros é fruto de uma escolha refletida e deliberada. Em todas essas obras, a proporção de figuras negras é minoritária, diluindo-se na preponderância de outras pessoas mestiças, o que acaba por reforçar a ideologia então dominante de integração racial. (CARDOSO, Rafael, 2024, p. 84 – tradução nossa).

Seja como for, mesmo se a análise for positiva ou negativa, é notável que o procedimento de Tarsila nessas duas pinturas passa longe da primitivação e brutalização racializadas que caracterizaram as obras das fases Pau-Brasil e Antropofágica. De todo modo, tal postura pictórica em boa medida não está presente em *Lenhador*, *Terra* e *Estratosfera*, no qual vemos uma retomada do gigantismo onírico das duas fases citadas.

Se nas telas *Operário* (1933) e *Trabalhadores* (1938), por via das cores e de elementos físicos, Tarsila pretendia distinguir etnicamente tipos sociais, mesmo que de forma menos brutalizada, nas pinturas analisadas isso não seria uma preocupação da pintora. Por outro lado, tendo em vista no seu espólio a forma e a coloração com a qual representava pessoas brancas em suas pinturas, a coloração das figuras da década de 1940 as aproxima de pessoas brancas retratadas anteriormente, como nas telas *Retrato de Luiz Martins I* (1934-1937) e *Beatriz com cachorro* (1940)⁵, figuras brancas as quais, a despeito do gigantismo onírico, não seriam conformadas a partir de uma brutalização primitiva, como pode ser encontrado na tela *A negra* (1923). Em contrapartida, é possível notar que em obras de período aproximado ao das telas analisadas dos anos 1940, nas quais tenta evidenciar figuras racialmente distintas, Tarsila do Amaral não brutaliza outros tipos étnico-raciais, construindo pictoricamente figuras de pessoas brancas e negras de forma semelhante, algo que é visto em *Crianças (Orfanato)* (1935-1949) e *Costureiras* (1936-1950).

Em telas como *Primavera* e *Praia*, por sua vez, o que temos é o avesso do trabalho e da alienação: o ócio e o encontro terno.

Propomos, a partir da bibliografia exposta e da análise detida de tais obras, que as telas em questão devem ser vistas sob o prisma de uma espécie de surrealismo social. Fort (1982) argumenta que um segmento do surrealismo estadunidense se apropriou de maneira específica do surrealismo. No período da Grande Depressão pós-crise de 1929, artistas de tal movimento (O. Louis Guglielmi, Walter Quirt, James

5 Para uma abordagem histórico-visual instigante da construção racial de alteridades via constituição pictórica e imagética, ver: Lafont (2019) e Schwarcz (2024).

Guy etc.) diziam que o surrealismo europeu concentraria as suas produções no automatismo psíquico e nos sonhos, enquanto eles adaptaram o estilo para expressar críticas sociais e políticas. Suas obras, influenciadas tanto pelo surrealismo europeu quanto pelo realismo social, utilizavam imagens alucinatórias para retratar as lutas da classe trabalhadora e os aspectos negativos da vida americana no período. Embora inicialmente alinhados com movimentos políticos radicais, seu foco mudou ao longo do tempo para expressões mais pessoais e de experimentação formal. Apesar de interessante, o argumento de Fort (1982) merece duas ponderações para que possamos aproveitá-lo em nossa reflexão a respeito das telas dos anos 1940 de Tarsila.

Em primeiro lugar, há um engajamento político-estético fundamental do surrealismo contra o capitalismo, o colonialismo e o fascismo, mesmo que com fortes tensões internas (FOUCAULT, 2022; FOURNY, 1984), de modo que, via formas que desafiam a racionalidade e o *status quo* político e econômico, os surrealistas pretendiam forjar uma utopia política e social segundo a qual a humanidade poderia ser liberada da opressão material e pulsional, o que, no fim das contas, torna-o um movimento mais politizado e crítico do que a interpretação de Fort (1982) dá a entender. Em segundo lugar, a forma como Tarsila do Amaral apropria-se do surrealismo, de acordo com bibliografia citada anteriormente, é feita de maneira que permitiu a ela forjar durante o período Pau-Brasil e Antropofágico um estilo de gigantismo de criaturas e pessoas e um onirismo em relação à paisagem, elementos que serão intensamente revisitados nas telas aqui analisadas.

Seja como for, mesmo com os reparos feitos em relação a Fort (1982), sugerimos que Tarsila do Amaral a seu modo constitui nessas pinturas dos anos 1940 uma forma de surrealismo social particular, que lançou mão do estilo surrealista peculiar realizado pela pintora nos períodos Pau-Brasil e Antropofágico, a partir do qual pôde refletir pictoricamente não só acerca da opressão e exploração próprias ao capitalismo, presentes em *Lenhador em repouso* (1940) (Figura 1), *Terra* (1943) (Figura 2) e *Estratosfera* (1947) (Figura 5), mas também a respeito do que por meio de construções oníricas surreais seria o seu avesso: o encontro terno, os laços sociais e o ócio, característicos de *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3) e *Praia* (1947) (Figura 4). Dessa forma, por meio desses trabalhos, Amaral não apenas fez uma crítica-denúncia à alienação capitalista e sua opressão, mas também evidenciou imagens de um mundo outro, no qual a mediação da vida não seria o capital e o trabalho, e sim o encontro com formas de vida embebidas em ócio e afeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos que, do ponto de vista bibliográfico, ou as produções de Tarsila pós-1930 são vistas como heteróclitas e sem a mesma importância das produções de períodos anteriores ou a série de quadros por nós selecionada não teve uma análise mais detida, mesmo tendo características bastante peculiares dentro do espólio de Amaral. Em vista disso, propusemos neste artigo uma retomada crítica das periodizações e análises a respeito dos cinco quadros designados. Posteriormente, partimos para uma análise detida de cada um deles e ensaiamos uma interpretação geral de seus sentidos

enquanto conjunto. Propusemos, no fim das contas, uma interpretação segundo a qual Tarsila, nas telas analisadas, lançou mão de uma forma de surrealismo social bastante particular, que utilizou do estilo surrealista peculiar forjado pela artista nos períodos Pau-Brasil e Antropofágico, não só para criticar o capitalismo, mas sim para propor um porvir distinto.

Acreditamos que mais pesquisas voltadas às obras do final da década de 1930 em diante no espólio de Tarsila precisam ser feitas para explorar a riqueza pictural e reflexiva ali existente. O nosso artigo pretendeu, nesse sentido, ser uma pequena contribuição dentro desse contexto de trabalho mais amplo.

SOBRE O AUTOR

RAFAEL MARINO é pesquisador de pós-doutorado no Núcleo Direito e Democracia do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (NDD/Cebrap).

rafael.marino50@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2659-6434>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, 2003.

BRASCHI, Cecilia. *Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024.

AMARAL, Aracy A. Tarsila: 50 anos de pintura. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila: 1918-1968*. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no MAM-RJ). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969, p. 6-34.

BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BONET, Juan Manuel. A “Quest” for Tarsila. In: FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, 2009, p. 67-93.

BRASCHI, Cecilia. Tarsila do Amaral. Une rétrospective. In: BRASCHI, Cecilia. *Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024, p. 8-17.

BRITO, Mário da Silva. Itinerário de Tarsila, 1969. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila: 1918-1968*. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no MAM-RJ). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969, p. 38-43.

CAMPOS, Haroldo. Tarsila: uma pintura estrutural, 1969. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila: 1918-1968*.

- (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no MAM-RJ). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969, p. 35-36.
- CARDOSO, Rafael. L'art nègre et les personnes noires: la représentation raciale dans l'œuvre de Tarsila do Amaral. In: BRASCHI, Cecília. *Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne*. Paris: Grand Palais Rmn Éditions, 2024, p. 80-190.
- CARDOSO, Rafael. White skins, black masks: antropofagia and the reversal of primitivism. In: FLECKNER, Uwe; TOLSTICHIN, Elena. *Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von Bilderfahrzeugen in der Diaspora*. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 131-54.
- CARDOSO, Renata Gomes. A negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação. *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 15, n. 2, 2016, p. 90-110. <https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20394>.
- CARDOSO, Renata Gomes. L'art comme reflet de la vie d'un peuple. In: BRASCHI, Cecília. *Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne*. Paris: Grand Palais Rmn Éditions, 2024, p. 142-161.
- CARNEIRO, Amanda. Tarsila do Amaral: descendente direta de Brás Cubas. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). *Tarsila popular*. São Paulo: Masp, 2019, p. 76-83.
- CASTRO, Maria. Both Paulista and Parisian: racial thinking in *A negra*. In: PEDROSA, Adriano. *Tarsila popular*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019, p. 54-67.
- CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, p. 113-135. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100007>.
- FAUSTINE. Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne. 1º fev. 2025. *Flâneries picturales en musée*. Visites des musées des Beaux-Arts de France et leurs expositions temporaires. Disponível em: <https://flaneriespicturalesenmusee.com/2025/01/tarsila-do-amaral-peindre-le-bresil-moderne.html>. Acesso em: set. 2025.
- FORT, Ilene Susan. Social surrealismo. *Archives of American Art Journal*, v. 22, n.3, 1982, p. 8 – 20. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/aaa.22.3.1557395>.
- FOUCAULT, Anne. Héritiers de l'utopie: permanences et renouvellements dans le projet utopique du surréalisme de l'après-guerre. In: COHEN, Judith; SAMY, Lagrade; TURBIAU, Aurore. *Esthétiques du désordre: vers une autre pensée de l'utopie*. Paris: Le cavalier bleu, 2022, p. 153-167.
- FOURNY, Jean-François. À propos de la querelle Breton-Bataille. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e année, n. 3, 1984, p. 432-438. <https://www.jstor.org/stable/40527811>.
- GOTLIB, Kátia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Edições Sesc, 2012.
- GREET, Michele. Devouring surrealism: Tarsila do Amaral's *Abaporu*. *Papers of Surrealism*, n. 11, Spring 2015, p. 1-39.
- HERKENHOFF, Paulo. *Tarsila do Amaral: pintora brasileira em Paris 1923-1929*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. As duas e a única. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. *Tarsila popular*. São Paulo: Masp, 2019, p. 98-115.
- LAFONT, Anne. *L'art et la race: l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Paris: Les presses du réel, 2019.
- LIMA, Nerian Teixeira de Macedo. Tarsila do Amaral sob o olhar dos museus: revendo postulados em exposições temporárias (2008-2019). *Anais do Museu Paulista*, v. 30, 2022, p. 1-25. <https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30di1e40>.
- LIMA, Nerian Teixeira de Macedo. *Tarsila global: releituras de sua obra*. Tese (Doutorado em História). Universidade de Campinas, Campinas, 2020. 216 f.
- MENEGUELLO, Cristina. Sigaud, operário da pintura. *História (São Paulo)*, v. 33, n. 1, 2014, p. 27-49. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742014000100003>.

- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MUSÉE DU LUXEMBOURG. *Le guide de visite*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024. Tarsila do Amaral: pintar o Brasil moderno. 9 de outubro de 2024 a 2 de fevereiro de 2025. Disponível em: <https://museeduluxembourg.fr/sites/museeduluxembourg/files/documents/Guide-visite-Tarsila-VBR.pdf>. Acesso em: set. 2025.
- PONGE, Robert. Lorsque le surréalisme paraît au Brésil: contribution à l'étude des dialogues culturels entre l'Europe et l'Amérique latine dans les années vingt. *Revue de littérature comparée*, v. 2, n. 316, 2005, p. 431-442. <https://doi.org/10.3917/rlc.316.0431>.
- SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Ed. Página Viva, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Imagens da branquitude: a presença da ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.
- SNEED, Gillian. Anita Malfatti and Tarsila do Amaral: gender, Brasilidade and the modernist landscape. *Woman's Art Journal*, n. 1, v. 34, 2013, p. 30-39.
- TARIANT, Éric. Les années marxistes. *Connaissance des arts hors-série: Tarsila do Amaral, peindre le Brésil moderne*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024, p. 46-54.
- TARSILA. Obras. Anos 30 a 50. Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/c%C3%B3pia-social>. Acesso em: set. 2025.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 255f. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14112012-223853/>. Acesso em: 2 set. 2025.
- WIKIART. Visual Art Encyclopedia. *Spring (two figures)*. Tarsila do Amaral. 1946. Last edit. 9 jul. 2023. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/tarsila-do-amaral/spring-two-figures-1946>. Acesso em: set. 2025.