



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

JULIENE CAETANO MEDEIROS DA SILVA

**TARSILO DO AMARAL:** uma análise de suas gravuras no  
acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão

São Luís - MA  
2026

JULIENE CAETANO MEDEIROS DA SILVA

**TARSILA DO AMARAL:** uma análise de suas gravuras no  
acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientador: Profº. Drº. Frederico Fernando Souza Silva.

São Luís - MA  
2026

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Juliene Caetano Medeiros da.

Tarsila do Amaral : uma análise de suas gravuras no  
acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão /  
Juliane Caetano Medeiros da Silva. - 2026.  
75 f.

Orientador(a): Frederico Fernando Souza Silva.  
Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do  
Maranhão, São Luís, 2026.

1. Tarsila do Amaral. 2. Gravura. 3. Desenho. 4.  
Linha. 5. Museu Histórico e Artístico do Maranhão. I.  
Silva, Frederico Fernando Souza. II. Título.

JULIENE CAETANO MEDEIROS DA SILVA

**TARSILA DO AMARAL:** uma análise de suas gravuras no  
acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
curso de Licenciatura em Artes Visuais da  
Universidade Federal do Maranhão como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Licenciado em Artes Visuais.

Aprovado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profº. Drº. Frederico Fernando Souza Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Maranhão

---

Profº. Me. José Marcelo do Espírito Santo  
Universidade Federal do Maranhão

---

Profº. Drº Alexandre de Albuquerque Mourão  
Universidade Federal do Maranhão

Dedico este trabalho àqueles que estiveram ao meu lado, oferecendo apoio e confiança ao longo de toda a minha trajetória acadêmica.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, porque até aqui o Senhor me sustentou.

À minha avó Terezinha, por todo o cuidado e acolhimento.

Aos meus pais, Julio e Eliene, pelo incentivo aos estudos e por toda a dedicação a mim e aos meus irmãos.

Aos meus familiares, por acreditarem em mim e apoiarem minha trajetória.

Ao Prof. Dr. Frederico Silva, pela orientação conduzida com dedicação e paciência, e por ampliar meu olhar para as possibilidades desta pesquisa.

A todos os professores do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, pelo ensino, pelos conselhos e por apresentarem os caminhos da educação.

À Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PROAES), pelo suporte e pela assistência concedidos durante minha graduação.

Ao Marco, por todo o incentivo e parceria.

Às minhas colegas de curso, Mayara e Bianca, pela amizade e pelo apoio nos momentos de dúvidas e inseguranças durante a realização deste trabalho.

Por fim, agradeço a todos os meus amigos que acompanharam e contribuíram para esta trajetória, bem como a todos aqueles que colaboraram para a produção desta monografia.

*Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando.*

Tarsila do Amaral  
*Carta à família, Paris, 19/04/1923.*

## RESUMO

O presente estudo trata do conjunto de gravuras de Tarsila do Amaral pertencentes ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), buscando compreender aspectos formais, técnicos e sensíveis dessas obras, bem como o contexto de sua produção e circulação. A pesquisa teve início a partir da participação no projeto “Acervo Aberto: Um estudo das Coleções Artur Azevedo e Chateaubriand”, desenvolvido no âmbito do Programa Foco Acadêmico da Universidade Federal do Maranhão, o que possibilitou o contato direto com o conjunto de gravuras e despertou o interesse por uma produção ainda pouco explorada da artista, tradicionalmente reconhecida por sua pintura. A metodologia envolve pesquisa bibliográfica e análise formal e expressiva das gravuras. A pesquisa bibliográfica fundamenta-se em estudos sobre a formação e circulação desse acervo, com contribuições de Rachel Vallego (2015a; 2015b; 2019), Carvalho, Silva e Santos (2019), Michele Bete Petry (2021) e Petry, Rizzutto e Campos (2022), além de catálogos do Banco Central do Brasil (2012; 2014). Para a análise dos aspectos formais e expressivos do desenho, recorrem-se às reflexões de Iceia Cattani (2012), Angela Brandão (1999), João Gomes Filho (2008), Flávia Duzzo (2019) e Paula Almozara (2012). As questões técnicas e históricas da gravura são discutidas a partir de Antonio Costella (2006), Leon Kossovitch, Mayra Laudanna e Ricardo Resende (2000) e Marcos Guimarães (s.d.). A compreensão da trajetória artística e do imaginário de Tarsila do Amaral é ampliada pelos estudos de Mary Del Priore (2022), Regina Barros (2011) e Aracy Amaral (1998; 2003). Conclui-se que, embora numericamente restrita, a produção em gravuras de Tarsila do Amaral apresenta autonomia artística e força expressiva, revelando a centralidade do desenho e da linha em seu processo criativo. As gravuras ampliam as possibilidades de leitura de seu imaginário e reforçam a importância de sua preservação, documentação e difusão nos acervos museológicos brasileiros.

**Palavras-chave:** Tarsila do Amaral. Gravura. Desenho. Linha. Museu Histórico e Artístico do Maranhão.



## ABSTRACT

The present study addresses the set of prints by Tarsila do Amaral held by the Historical and Artistic Museum of Maranhão (MHAM), aiming to understand the formal, technical, and expressive aspects of these works, as well as the context of their production and circulation. The research originated from participation in the project *Open Collection: A Study of the Artur Azevedo and Chateaubriand Collections*, developed within the Academic Focus Program of the Federal University of Maranhão, which enabled direct contact with the group of prints and sparked interest in a still underexplored aspect of the artist's production, traditionally recognized for her painting. The methodology involves bibliographic research and formal and expressive analysis of the prints. The bibliographic research is grounded in studies on the formation and circulation of this collection, with contributions by Rachel Vallego (2015a; 2015b; 2019), Carvalho, Silva, and Santos (2019), Michele Bete Petry (2021), and Petry, Rizzutto, and Campos (2022), as well as catalogs published by the Central Bank of Brazil (2012; 2014). The analysis of the formal and expressive aspects of drawing draws on the reflections of Iceleia Cattani (2012), Angela Brandão (1999), João Gomes Filho (2008), Flávia Duzzo (2019), and Paula Almozara (2012). Technical and historical issues related to printmaking are discussed based on the works of Antonio Costella (2006), Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, and Ricardo Resende (2000), and Marcos Guimarães (n.d.). The understanding of Tarsila do Amaral's artistic trajectory and imagery is further expanded through studies by Mary Del Priore (2022), Regina Barros (2011), and Aracy Amaral (1998; 2003). The study concludes that, although numerically limited, Tarsila do Amaral's printmaking production demonstrates artistic autonomy and expressive strength, revealing the central role of drawing and line in her creative process. These prints broaden the possibilities for interpreting her imagery and underscore the importance of their preservation, documentation, and dissemination within Brazilian museum collections.

**Keywords:** Tarsila do Amaral. Printmaking. Drawing. Line. Historical and Artistic Museum of Maranhão.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Tarsila do Amaral, <i>Mico</i> , s.d., calcografia sobre papel.....	49
Figura 2 — Tarsila do Amaral, <i>Boi</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	51
Figura 3 — Tarsila do Amaral, <i>Paisagem</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	53
Figura 4 — Tarsila do Amaral, <i>Marinha</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	55
Figura 5 — Tarsila do Amaral, <i>Trigo</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	57
Figura 6 — Tarsila do Amaral, <i>Arbustos</i> , s.d., calcografia sobre papel.....	58
Figura 7 — Tarsila do Amaral, <i>Natureza</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	59
Figura 8 — Tarsila do Amaral, <i>Louvor à natureza</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	61
Figura 9 — Tarsila do Amaral, <i>Louvor à natureza</i> , s.d., serigrafia sobre papel.....	61
Figura 10 — Tarsila do Amaral, <i>Ruas e Casas</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	63
Figura 11 — Tarsila do Amaral, <i>Árvores</i> , s.d., calcografia sobre papel. ....	65

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Gravuras de Tarsila do Amaral da Coleção BC no acervo do MHAM.....	26
---	----

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Bansulvest/Finasul	Banco Industrial de Investimentos do Sul/Finasul Industrial
CAL	Casa da Cultura da América Latina
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM São Paulo	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MASC	Museu de Arte de Santa Catarina
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAV	Museu de Artes Visuais
MHAM	Museu Histórico e Artístico do Maranhão
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
NUGRASP	Núcleo de Gravuras de São Paulo
P.A.	Prova do artista
PROAES	Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis
s.d.	Sem data
UFMA	Universidade Federal do Maranhão

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>DA GALERIA COLLECTIO AO MUSEU HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO MARANHÃO: TRAJETÓRIAS DE UMA COLEÇÃO.....</b>	<b>16</b>
2.1	A chegada das gravuras no MHAM .....	25
<b>3</b>	<b>O DESENHO E A GRAVURA EM TARSILA DO AMARAL: PERMANÊNCIAS DO TRAÇO.....</b>	<b>33</b>
3.1	As gravuras em Tarsila do Amaral .....	39
<b>4</b>	<b>A LINHA QUE NASCE DA TERRA .....</b>	<b>47</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>67</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>69</b>
	<b>ANEXO A – PLANO DE CURSO.....</b>	<b>72</b>

## 1 INTRODUÇÃO

De setembro de 2021 a agosto de 2022, participei do Programa Foco Acadêmico pela Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PROAES) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), onde realizei atividades de pesquisa no projeto “Acervo Aberto: Um estudo das Coleções Artur Azevedo e Chateaubriand”, coordenado pelo Prof. Dr. Frederico Silva. No decorrer das investigações, as análises se concentraram nas gravuras de diversos artistas modernistas e contemporâneos que fazem parte dos acervos do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM) e do Museu de Artes Visuais (MAV). Durante esse período, realizamos visitas aos museus, no qual tive a oportunidade de observar de perto as obras. Dentre elas, as gravuras de Tarsila do Amaral ganharam destaque e me despertaram especial interesse.

Reconhecida principalmente por suas pinturas, Tarsila do Amaral revela uma dimensão mais íntima nos desenhos de traços singelos e carregados de significados que fazem parte do acervo. Inicialmente, a curiosidade em torno dos temas abordados, principalmente a conexão com o rural e a natureza, impulsionou o desejo de dar continuidade à investigação e de aprofundar nesse universo, até então menos conhecido, de suas gravuras. Ao longo da pesquisa esses questionamentos tiveram outros desdobramentos a partir do contato com informações relevantes acerca do contexto de formação da coleção, os aspectos formais de seus desenhos, bem como as possíveis relações que essas gravuras estabelecem com seu imaginário.

Dessa forma, a pesquisa buscou compreender alguns acontecimentos significativos da sua vida, os quais influenciaram seu processo criativo. A artista nasceu no município de Capivari, interior do Estado de São Paulo, em 1º de setembro de 1886. Filha e neta de importantes produtores agrícolas e donos de terra, passou parte da infância no ambiente de fazenda. Em 1902, motivados pela preocupação com a educação das filhas, seus pais partiram para a Europa acompanhados de Tarsila do Amaral e de sua irmã Cecília. As duas permaneceram na Espanha, onde deram continuidade aos estudos. As primeiras experiências com pintura ocorrem durante o tempo que Tarsila do Amaral estudou no Colégio Sacré-Coeur, em Barcelona (Espanha), como a produção de sua primeira tela *Sagrado Coração de Jesus*, em 1904, uma cópia realizada em seis meses de muito empenho. Os elogios recebidos por este trabalho a incentivaram a dar continuidade nas reproduções de outros quadros ao retornar para o Brasil<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, 528p.

De volta ao país, Tarsila do Amaral se casou com André Texeira Pinto e teve sua primeira filha, Dulce Pinto do Amaral, em 1906. Mesmo diante da desaprovação de seus familiares, o casal decidiu encerrar o casamento. A artista enfrentou preconceitos e olhares de julgamento, pois o divórcio carregava um forte estigma social, sendo visto como um escândalo e desonra para os envolvidos e seus familiares<sup>2</sup>. Após a separação, a artista retomou os estudos em artes e, a partir de 1916, passou a receber orientações em escultura com William Zadig (1884 – 1952). No ano seguinte, as instruções em desenho e na pintura foram dadas por Pedro Alexandrino (1864 – 1942), que ainda se concentravam nos decalques. O professor também auxiliou a artista na construção de seu primeiro ateliê, em São Paulo<sup>3</sup>.

Em 1920, Tarsila do Amaral seguiu para estudar artes plásticas em Paris, por incentivo de seu amigo, o pianista e compositor Souza Lima (1898 – 1982). A capital francesa estava entre os destinos preferidos de artistas brasileiros e estrangeiros que buscavam aperfeiçoamento e trocas intelectuais, em razão de seu próspero ambiente artístico-cultural. Já em 1922, ocorreram dois episódios significativos para sua carreira: a admissão no *Salon de la Société des Artistes Français* com a tela *Figura (Portrait de Femme)*, que assinalou sua entrada na cena artística francesa, e a aproximação com o grupo dos modernistas por intermédio da amiga Anita Malfatti (1889 – 1964), após o retorno ao Brasil em junho. As artistas se uniram a Mário de Andrade (1893 – 1945), Menotti del Picchia (1892 – 1988) e Oswald de Andrade (1890 – 1954), formando o chamado “Grupo dos Cinco”. A aproximação com Oswald de Andrade evoluiu para uma relação amorosa, que resultou no segundo casamento da artista, em 1926<sup>4</sup>.

A aproximação com o grupo modernista transformou a produção artística de Tarsila do Amaral, cujos ideais exerceram influência mais decisiva do que as vanguardas vivenciadas em Paris. Foi no Brasil que a artista se rendeu aos princípios do modernismo, apesar da resistência inicial. As viagens realizadas em 1924 pelo grupo, em companhia do poeta Blaise Cendrars (1887 – 1961), pelo Rio de Janeiro e Minas Gerais, produziram efeitos notáveis em sua produção, perceptíveis sobretudo no uso das cores e na construção das formas, características marcantes da sua fase Pau-Brasil. Em 1928, Tarsila do Amaral influenciou Oswald de Andrade e Raul Bopp (1898 – 1984) a iniciarem o movimento antropofágico, a partir da obra *Abaporu*. Embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 1922, a artista estabeleceu um

---

<sup>2</sup> DEL PRIORE, Mary. *Tarsila: uma vida doce-amarga* [recurso eletrônico]. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. Recurso digital, formato EPUB. Requisitos do sistema: Kindle. Disponível em: [https://www.amazon.com.br/Tarsila-doce-amarga-Mary-Del-Priore-ebook/dp/B0BGMRVSB2/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0](https://www.amazon.com.br/Tarsila-doce-amarga-Mary-Del-Priore-ebook/dp/B0BGMRVSB2/ref=tmm_kin_swatch_0). Acesso em: 19 maio 2025. ISBN 978-65-5847-115-8.

<sup>3</sup> Amaral A., 2003.

<sup>4</sup> Ibid.

vínculo consistente com o modernismo brasileiro e desempenhou um papel importante no movimento, incluindo sua participação na exposição comemorativa da Semana de Arte Moderna no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), em 1952<sup>5</sup>.

Tarsila do Amaral viveu várias versões de si mesma, da infância tranquila na fazenda à juventude na agitada capital paulista, até a maturidade na efervescente Paris. Demonstrou constante interesse em conhecer o mundo, registrando suas aventuras em desenhos de viagem, colecionando memórias e admirações por onde passou. Esses momentos, preservados em suas lembranças, entrelaçaram experiências afetuosas e acontecimentos marcados por perdas e desilusões. A artista enfrentou situações difíceis, entre elas a morte da querida neta Dora Beatriz, em 1945, e da filha Dulce do Amaral, em 1966, além das dificuldades financeiras e problemas de saúde na sua velhice<sup>6</sup>. Ainda assim, a resiliência de Tarsila do Amaral diante das adversidades é admirável. Em suas telas e desenhos, o espírito sonhador da artista persistiu mesmo após os golpes sofridos, assim como sua delicadeza e a leveza que caracterizam sua produção. Tarsila do Amaral faleceu aos 83 anos, em São Paulo (SP), em 17 de janeiro de 1973.

Diante o exposto, esta pesquisa se apoia em estudos de autores como Rachel Vallego (2015a; 2015b; 2019), Carvalho, Silva e Santos (2019), Michele Bety Petry (2021), Petry, Rizzutto e Campos (2022), além dos catálogos do Banco Central do Brasil (2012; 2014) e da relação do acervo da Coleção Banco Central fornecida pelo MHAM. Essas referências possibilitaram maior compreensão do processo de formação da coleção de gravuras, de sua incorporação ao MHAM e de suas características. Para o aprofundamento nos aspectos formais e sensíveis do desenho, recorreram-se aos estudos de Iceia Cattani (2012), Angela Brandão (1999), João Gomes Filho (2008), Flávia Duzzo (2019) e Paula Almozara (2012). As técnicas envolvidas na produção das gravuras e sua consolidação no meio artístico foram abordadas a partir das contribuições de Antonio Costella (2006), Leon Kossovitch, Mayra Laudanna e Ricardo Resende (2000) e Marcos Guimarães (s.d.). Por fim, os trabalhos de Mary Del Priore (2022), Regina Barros (2011) e Aracy Amaral (1998; 2003) contribuíram para a compreensão da vida e da obra de Tarsila do Amaral, ampliando as possibilidades de interpretação de seus temas.

Este trabalho está organizado em cinco seções. Na primeira apresento a introdução da monografia, abordando sua justificativa, os procedimentos metodológicos adotados e a biografia de Tarsila do Amaral. Na segunda seção, apresento informações sobre o contexto

---

<sup>5</sup> Amaral A., 2003.

<sup>6</sup> Del Priore, 2022.



histórico no qual as gravuras foram elaboradas, o percurso de formação da coleção até sua incorporação ao acervo do MHAM, bem como dados comparativos de catalogação das obras em outros acervos brasileiros. Na terceira seção, trato sobre a discussão acerca do desenho, abordando a qualidade da linha, a força expressiva do traço e o papel que esse elemento ocupa na obra de Tarsila do Amaral. Além disso, discorro sobre as questões técnicas envolvidas na produção do álbum de gravuras e na serigrafia, assim como sobre a autonomia do desenho e da gravura no campo artístico. Na quarta seção, apresento as análises das obras, considerando as temáticas desenvolvidas pela artista, sua formação artística e as vivências e experiências pessoais que atravessam a produção de Tarsila do Amaral. Na quinta e última seção, apresento as considerações finais, nas quais retomo os principais resultados da pesquisa e as reflexões decorrentes das análises realizadas.

## 2 DA GALERIA COLLECTIO AO MUSEU HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO MARANHÃO: TRAJETÓRIAS DE UMA COLEÇÃO

O percurso da formação de um acervo nem sempre é linear. Muitas vezes, acontecimentos inesperados acabam gerando condições favoráveis para sua consolidação. Conhecer a trajetória de uma coleção revela informações importantes sobre suas obras, detalhes que contribuem para compreender seus significados e sua relevância histórica e cultural. Antes de chegar no Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), as gravuras de Tarsila do Amaral percorreram um longo caminho. Sua incorporação ao conjunto de obras do museu foi resultado de uma sequência de eventos interligados.

Na década de 1970, ocorreram acontecimentos decisivos que contribuíram para a formação da Coleção do Banco Central. Em 1974, a quebra e saída do mercado financeiro de dois bancos de investimentos, o Halles e o Áurea, resultou na transferência de mais de quatro mil obras de arte para o Banco Central do Brasil. Essas peças, produzidas por artistas brasileiros renomados, alguns já falecidos, outros ainda em atividade, consagrados ou em ascensão, eram em sua maioria vinculados ao modernismo. Entre as obras havia gravuras, desenhos, pinturas e esculturas, incluindo trabalhos da artista Tarsila do Amaral<sup>7</sup>.

A maior parte das obras de arte adquiridas pelo Banco Central durante a intervenção extrajudicial dos bancos, tem como origem o acervo construído pela Galeria Collectio Artes Ltda. Fundada no final do ano de 1969, por José Paulo Domingues da Silva, ela se tornou uma das mais notórias galerias no mercado de leilões da capital paulista. O processo pelo qual a galeria perdeu o seu acervo teve início após a sua falência, em 1973, devido a problemas financeiros que foram agravados após a morte do seu fundador<sup>8</sup>.

Ocorreu uma mobilização em torno do seu patrimônio artístico, que havia sido oferecido como garantia em múltiplas operações de crédito junto a instituições bancárias. Em 1974, o Banco Áurea de Investimentos, um dos antigos credores da galeria, recebeu como garantia de empréstimos inúmeras obras de arte da Collectio. No mesmo ano, o Banco Áurea entrou em falência e foi submetido a liquidação extrajudicial pelo Banco Central. Como resultado, seu acervo, recém-adquirido, passou a incorporar a Coleção de Arte do Museu de Valores<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

<sup>8</sup> Banco Central do Brasil, 2014.

<sup>9</sup> Ibid.

Por feliz coincidência, a recepção desse relevante acervo artístico ocorreu no momento em que o Banco Central do Brasil – prestes a completar sua primeira década de existência – consolidava a constituição do Museu de Valores, graças à percepção do servidor F. dos Santos Trigueiros, em 1972. A criação do Museu de Valores, com rico acervo numismático, ligado à história econômica brasileira, ampliou a perspectiva de interação da autoridade monetária com a sociedade civil, por meio de ações de natureza cultural e de comunicação social (Banco Central do Brasil, 2014, p.15).

Para assegurar que as obras recebidas eram autênticas, entre os anos de 1975 e 1976, o Banco Central se empenhou em analisar as peças, nomeando especialistas para que formassem uma comissão. O enorme acervo adquirido do Banco Áurea foi examinado e avaliado por Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Edson Motta, dirigente do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e Antonio Carlos Gélío, servidor do Banco Central. A comissão concluiu que as obras eram autênticas, possuíam grande valor artístico e estavam em bom estado de conservação<sup>10</sup>.

Entre as obras provenientes da Collectio que passaram a integrar a Coleção do Banco Central, é notável a forte presença de produções tardias do modernismo:

Vale notar que, no portfólio dessa galeria, predominavam obras das décadas de 1950, 1960 e 1970, mesmo em se tratando de modernistas de primeira hora, como Emiliano Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro. Isso se explica: enquanto a produção dos primeiros tempo do modernismo, paulatinamente absorvida por museus e coleções privadas, tornava-se rara, a produção tardia desses pioneiros era ainda acessível ao mercado (Banco Central do Brasil, 2014, p.76).

Desde o início das atividades da galeria, em 1969, o *marchand* José Paulo Domingues concentrou suas aquisições principalmente em obras de artistas modernos brasileiros, possivelmente adquiridas, em muitos casos, diretamente junto aos próprios artistas<sup>11</sup>. De acordo com Rachel Vallego (2015a, p. 17), na década de 1970, a Collectio estava inserida em um contexto no qual o consumo das obras de arte pelo público passou “a ser mediadas por instâncias do mercado, como galerias, *marchands* e leilões, entidades que tentaram consolidar suas práticas naquele momento”.

Nos anos iniciais de sua operação, a galeria teve bastante sucesso no seu empreendimento, fomentando o mercado de arte no Brasil. Seu marketing tinha como objetivo convencer que comprar obras de arte seria a mais nova forma de investimento:

[...] concentrava-se em grandes nomes do mercado de artes plásticas, em regra artistas ligados ao modernismo ou a seus desdobramentos. Aliava a atuação comercial e editorial inovadora à ousada política de financiamento, tanto de suas aquisições quanto de suas vendas em leilões. No contexto de emergência econômica brasileira

<sup>10</sup> Banco Central do Brasil, 2014.

<sup>11</sup> Ibid.

daquele período, contribuiu para momento inédito de valorização da arte brasileira e profissionalização nesse campo (Banco Central do Brasil, 2014, p.14).

Outro evento importante que potencializou o interesse pelo modernismo foi a celebração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972. As comemorações consolidaram a relevância do movimento, atraindo os olhares do público para as produções dos seus adeptos. A Collectio, assim como outras galerias da época, ao prever o potencial valor de mercado dessas obras, apostou na sua comercialização. Rachel Vallego (2015b, p. 2163), afirma que

Durante a pesquisa de mestrado pude observar uma grande especulação mercadológica com a produção modernista, principalmente através dos leilões de arte – espaço no qual a Galeria Collectio atuou com muita avidez, especialmente diante do cinquentenário da Semana de Arte Moderna comemorado em 1972. Ainda que esse não seja o ponto mais comentado das pesquisas acerca da década de 1970, as comemorações do cinquentenário apontam para uma consagração definitiva do modernismo, reafirmando o papel do movimento numa genealogia da arte brasileira.

Durante esse período, além da crescente especulação no mercado, as produções de múltiplos das obras de arte estavam cada vez mais populares, cumprindo o propósito de suprir a demanda de consumo pelos compradores. Essas edições passaram a representar uma alternativa viável à comercialização de pinturas, que se tornaram progressivamente mais caras e inacessíveis. Com isso, as galerias e editoras de arte investiram na realização de álbuns de gravuras e livros de artistas<sup>12</sup>.

Em 1971, a Collectio editou e publicou três álbuns de gravuras que tiveram bastante destaque na mídia: do Grupo Santa Helena, de Tarsila do Amaral e Clóvis Graciano. O lançamento do álbum de gravuras de Tarsila do Amaral ocorreu em 9 de agosto e foi amplamente divulgado nos anúncios do jornal *O Estado de S. Paulo* como “Noite de Tarsila”. Aos 84 anos, a artista compareceu ao evento, na qual foi homenageada pela galeria pela relevância de seus trabalhos<sup>13</sup>.

Rachel Vallego (2019), retoma as declarações feitas na reportagem do jornal *Folha de S. Paulo*: o evento teve o apoio da Comissão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura, órgão filiado ao Conselho Federal de Cultura. Assim como o primeiro exemplar do álbum de gravuras, foram leiloadas outras obras feitas em sua homenagem por pintores renomados da pintura contemporânea. Parte da renda arrecadada no evento foi destinada para a campanha “não deixe ninguém morrer de frio”, liderada pela jornalista Lenita Miranda de

<sup>12</sup> VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – percursos de uma coleção de arte*. 2015. 240 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015a. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18840/5/2015\\_RachelVallegoRodrigues.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18840/5/2015_RachelVallegoRodrigues.pdf). Acesso em: 17 nov. 2025.

<sup>13</sup> Vallego, 2015a.

Figueiredo, também conhecida como Tia Lenita<sup>14</sup>. Na ocasião, Tarsila do Amaral recebeu de presente um buquê de margaridas, símbolos da campanha.

Mobilizando “as maiores figuras do meio artístico de São Paulo”, estiveram presentes no evento “Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Rebollo, Flávio de Carvalho, Francisco Salinas Cuoco, Tuneu, Wesley Duke Lee, Antônio Henrique Amaral, Fernando Lemos, Inglesias, Renzo Gori, Calabrone e Marina Caran”, constituindo uma “demonstração de quanto o Movimento Modernista de 22 ainda representa para a arte no Brasil”.<sup>635</sup> Essas declarações do jornal Folha de S. Paulo permitem entrever a dimensão que o evento e as ações da Collectio tinham no meio artístico naquele momento (Vallego, 2019, pp. 254-255).

O álbum, intitulado *Tarsila: gravuras* (1971), é constituído de dez gravuras impressas por Roberto Grassmann e acompanhadas por Marcello Grassmann<sup>15</sup>, na técnica de calcografia: água-forte e ponta-seca sobre papel. Os desenhos, feitos pela própria artista, foram transpostos por Marcello Grassmann, porém mantendo a essência dos originais.

De acordo com a autora Michele Bete Petry (2021), apesar de não ter se dedicado tanto à gravura, Tarsila do Amaral respeitava e reconhecia o valor dessa técnica, veiculando sua obra por meio dela. A artista também fez parte do Núcleo de Gravuras de São Paulo (NUGRASP), participando inclusive da *I Exposição Internacional de Gravura* realizada pelo núcleo, em 1969<sup>16</sup>.

O NUGRASP foi fundado em 1965 pela pintora e gravadora Izar do Amaral Berlinck, atuando também como presidente do núcleo, e tendo como vice-presidente e sócio fundador, o artista Clóvis Graciano. O NUGRASP possuía oficinas de gravura, xilografia, litografia e serigrafia, também tinha uma sala especial onde os gravadores podiam aprender sobre impressão com gravadores experientes<sup>17</sup>.

Tarsila do Amaral estava inserida nesse grupo dedicado à realização, divulgação e comércio de gravuras na cidade de São Paulo, praticando a técnica da xilogravura, “xilo”, e os outros artistas, além da xilo, executavam a gravura em metal, a técnica mista, a serigrafia e o relevo-metal (Petry; Rizzutto; Campos, 2022, p. 302).

<sup>14</sup> Tia Lenita, como era conhecida, nasceu em 13 de setembro de 1927, na cidade de São Paulo e faleceu em 8 de junho de 2024, também na capital paulista. Ela foi professora de história da arte e colunista no jornal Folha de S. Paulo por muitos anos. Também incentivou ativamente a cena cultural.

FOLHA DE S. PAULO. *Almanaque – Tia Lenita*. [S. l.: s. n.], s.d. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/lenita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

<sup>15</sup> MINISTÉRIO da Cultura; Banco do Brasil. Tarsila do Amaral: percurso afetivo. Curadoria de Antonio Carlos Abdalla e Tarsilinha do Amaral. Catálogo de exposição [Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, fev.-abr. 2012]. Rio de Janeiro: CCBB, p. 112.

<sup>16</sup> GRAVURA, a razão do Nugrassp. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 93, n. 29.806, p. 8, 2 jun. 1972. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720602-29806-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 8 ago. 2025.

<sup>17</sup> NUGRASP no MAM: 700 gravuras do Brasil e 15 países. A Tribuna, Santos-SP, 17 set. 1972. Disponível em: <https://iacbrasil.org.br/download?h=32e7b56fb911eb28c0d28e10db9e353a&t=cGRm>. Acesso em: 8 ago. 2025.

Na pesquisa realizada por Carvalho, Silva e Santos (2019), consta que o Catálogo Raisoné de Tarsila do Amaral registra um total de 38 gravuras catalogadas. No entanto, ao longo de sua carreira, a artista produziu apenas quatro gravuras consideradas originais: *Negra no Pilão* (1945), *Paisagem rural* (1945), *Paisagem antropofágica* (1964) e *Paisagem com lago e dois barquinhos* (1971). Executadas com técnicas como ponta seca sobre papel e litografia sobre papel, essas obras partem de desenhos autorais da artista<sup>18</sup>.

Rachel Vallego (2019), em nota, menciona que as gravuras *Negra no Pilão* e *Paisagem rural* foram realizadas a partir da transposição de desenhos feitos durante sua viagem a Minas Gerais, em 1924, os quais ilustraram o livro *Poesias Reunidas* (1945), de Oswald de Andrade. Já *Paisagem antropofágica* (1964) foi criada sob encomenda do marchand Giuseppe Baccaro.

Além de Marcello Grassmann, outros gravadores e impressores também foram autorizados pela artista a realizarem gravuras a partir de seus desenhos, como Boris Arrivabene e os associados ao NUGRASP, nos primeiros anos das décadas de 1960 e 1970. As técnicas empregadas pelos gravadores foram água-forte, água tinta, ponta-seca, relevo seco, xilogravura, talho-seco<sup>19</sup>.

Essa variação é um elemento que caracteriza a distinção entre as gravuras de Tarsila do Amaral e as de outros artistas a partir da sua obra. De acordo com o Catálogo Raisoné Tarsila do Amaral (2008), gravura é a obra produzida integralmente pela artista e transposição é a gravura produzida por terceiros a partir de pinturas e desenhos da artista. Apesar dessa distinção, as gravuras de Tarsila do Amaral e as transposições de terceiros possuem nele a mesma classificação (Petry; Rizzutto; Campos, 2022, p. 299).

Rachel Vallego (2019, p. 263), ressalta a afirmação feita no Catálogo Raisoné, de que os múltiplos foram permitidos “com o objetivo de atender à grande demanda por sua obra, especialmente no final da vida da artista, quando o comércio de arte no Brasil apresentava um crescimento acelerado”. Para o referido catálogo, as gravuras feitas por Marcello Grassmann se sobressaem por serem consideradas as de melhores qualidades dentre muitas outras transposições, “por ele ser o único gravador cuja obra não transparece alterações tão fortes e preserva ‘as características do desenho linear e singelo de Tarsila’”<sup>20</sup>.

Marcello Grassmann, antes de ser convidado por José Paulo Domingues para editar o álbum de Tarsila do Amaral, já havia produzido diversas edições de gravuras para a artista,

<sup>18</sup> PETRY, Michele Bete; RIZZUTTO, Marcia de Almeida; CAMPOS, Pedro Herzilio Ottoni Viviani de. Gravuras, desenhos de Tarsila do Amaral. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 286–313, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/39712>. Acesso em: 14 maio 2025.

<sup>19</sup> Petry; Rizzutto; Campos, 2022.

<sup>20</sup> Vallego, 2015a, p. 32.

tendo iniciado a parceria entre os dois desde o começo dos anos 1960. Provavelmente, por esse motivo, Grassmann não teve interesse em receber pagamento pelo trabalho realizado.

Aceitou, a pedido de Domingues, fazer a gravação de matrizes em metal com base nos desenhos de Tarsila para o álbum editado pela Collectio em 1971. Acreditava que assim estaria ajudando a pintora, idosa e com dificuldade financeira. Viu muita gente aproximar-se dela para tirar vantagem. Não foi seu caso, pois não aceitou remuneração pelo trabalho (Banco Central do Brasil, 2014, p. 84).

A autora Mary Del Priore (2022), destaca que, anterior à década de 1950, Tarsila do Amaral já passava por um processo de desvalorização do seu trabalho. A partir dos anos 1950, a artista também enfrentava dificuldades financeiras, tendo que se desfazer de seus imóveis por causa das dívidas acumuladas, como a Fazenda Santa Teresa do Alto. A artista também foi vítima de uma operação malfeita na coluna, resultando em dificuldades de locomoção após a cirurgia, sendo necessário o uso de cadeira de rodas e ajuda de outras pessoas para realizar tarefas cotidianas.

Ainda segundo a autora, morando na capital paulista, em um apartamento simples, Tarsila do Amaral foi ficando cada vez mais reclusa pela falta de acessibilidade das ruas de seu bairro. A sua sobrinha, Helena do Amaral Galvão Bueno, foi sua companheira e cuidadora até os seus últimos momentos de vida, após o falecimento de sua filha Dulce do Amaral Pinto. A partir de 1950, contudo, retomou sua produção artística, dando início à fase Neo Pau-Brasil, produzindo obras como *Fazenda* (1950) e *Porto I* (1953). Este último integrou o acervo da Galeria Collectio e, posteriormente, foi adquirido pelo Banco Central do Brasil. Para celebrar esse novo momento, foi realizada uma exposição com as obras. Em São Paulo, a artista recebeu amigos e jornalistas, confessando “que estaria ‘perdendo o complexo de inferioridade que durou dez anos’. Os dez anos em que viveu no esquecimento da cena artística” (Del Priore, 2022, p. 69).

Após esse período de invisibilidade, o seu trabalho recebeu a devida notoriedade, consolidando sua posição como uma das mais importantes pintoras e desenhistas brasileiras. Del Priore (2022, p. 73) afirma que:

No fim da vida, Tarsila obteve reconhecimento no cenário da arte brasileira. Recebeu homenagens e suas obras foram expostas em museus e galerias graças ao admirável e corajoso empenho de Aracy Amaral, sua biógrafa. Em 1963, ganhou uma sala especial na VII Bienal de São Paulo.

No mesmo ano em que seu álbum de gravuras foi lançado pela Collectio, Tarsila do Amaral também recebeu homenagens de seus amigos, reforçando sua consagração artística:

Em 1971, amigos organizaram na Mansão França, casa de festas em Higienópolis, uma homenagem. O público aplaudiu de pé quando ela passou ao som da música de um cravo. Foi instalada numa mesa enfeitada com cactos, sua planta preferida. Os amigos Menotti e Di foram abraçá-la. E ela dava graças por viver: “Adoro a vida, sou

fã dela, vou com ela até os cem!” Não chegou lá, contudo (Del Priore, 2022, pp.73-74).

Durante a atuação da Collectio, ficou nítido o interesse pelas obras de Tarsila do Amaral. Rachel Vallego (2019, p. 255), aponta o relato de Lygia Eluf de que José Paulo Domingues teria adquirido de Pietro Maria Bardi o par de brincos usados por Tarsila em seu autorretrato de 1924, e, mais adiante, presenteando a artista com eles. A partir desse gesto, Domingues passou a frequentar o ateliê da artista, comprando uma série de desenhos significativos, entre os quais estudos da viagem a Israel em 1926, posteriormente publicados no volume *Cadernos de Desenho*, organizado por Eluf em 2008.

Os trabalhos de Tarsila do Amaral também receberam destaque nos leilões promovidos pela galeria, sendo exaltada nos anúncios como “A Divina Dama” e “a primeira dama da pintura brasileira” (Vallego, 2015a, pp. 46-220). Para promover o evento no qual o álbum *Tarsila: gravuras* (1971) seria lançado, foi noticiada a seguinte matéria:

NOITE DE TARSILA. Na sua pintura estão todas as possibilidades de invenção da inocência. E a isso Tarsila tem sido fiel: à criação constante e à inocência intrínseca. Dia 9 ela sairá de seu atelier para a homenagem que lhe será prestada com o apoio da Comissão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura, por ocasião do lançamento do seu álbum de Gravuras editado pela Collectio. Intelectuais, admiradores, companheiros do modernismo e você estarão com ela dia 9 de agosto de 1971, às 21 horas na Mansão França, Av. Angélica, 750. Collectio. Presença da Bansulvest-Finasul (NOITE DE TARSILA, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1971, p. 14, apud Vallego, 2015a, p. 31).

O marketing era um dos pontos fortes na divulgação dos eventos, com chamadas persuasivas direcionadas para o público de interesse. Publicadas principalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, as notas enfatizavam sobre a grande oportunidade de ter um dos quadros leiloados na parede de casa ou como a obra seria a máxima expressão do artista. Apelavam para o discurso de ser a última chance de conseguir tal oferta. Essa abordagem também foi adotada nas divulgações dos leilões de outros artistas, como Di Cavalcanti e Alfredo Volpi<sup>21</sup>.

Apesar dos intensos esforços de promoção na mídia, diversas obras de Tarsila do Amaral que não foram arrematadas nos leilões promovidos pela Galeria Collectio acabaram incorporadas ao acervo do Banco Central. Entre elas está a pintura *Porto I* (1953), que faz parte atualmente da Coleção de Arte do Museu de Valores, obtida por meio de uma negociação que envolveu a sua troca pelo quadro *Distância* (1928), considerada “uma joia da fase antropofágica de Tarsila do Amaral (então recém-falecida)” (Vallego, 2015a, p.77).

De acordo com o Catálogo do Museu de Valores do Banco Central (2014), outras obras também foram adicionadas à coleção da instituição, como o quadro *Autorretrato com vestido*

---

<sup>21</sup> Vallego, 2015a.



*laranja* (1921), que, apesar de ter sido anunciado para leilão em 1973, não foi vendido. Assim como a tela *Estudo (Nu • Figura dos quadris para cima)* (1922), *Trabalhadores* (1938), *Paisagem VII* (1971) e a escultura *Soldado romano* (1916). Sobre esses leilões, Rachel Vallego (2015a, p. 77) afirma que “Ao lado dessas preciosidades, uma produção mais recente e menos cara era oferecida aos novos compradores, gente que gostava de aparecer na mídia e via a arte como símbolo de status”.

O álbum *Tarsila: gravuras* (1971) integrou um movimento promovido pela Collectio, que passou a investir nas edições como uma solução promissora para atender à crescente demanda dos leilões, levando em consideração as projeções para o mercado. As gravuras, consideradas uma forma mais acessível de arte, representavam uma oportunidade para que públicos com menor poder aquisitivo pudesse adquirir obras de uma artista tão renomada como Tarsila do Amaral. Desse modo, novos compradores seriam atraídos para a comercialização artística.

Sobre o aumento dos múltiplos, Rachel Vallego (2015b) pontua em seu texto uma crítica de Aracy Amaral:

Para Aracy Amaral a proliferação dos múltiplos "não passa de uma especulação quantitativa do objeto artístico" (1983, p.186) que não provocava uma real inclusão de novas camadas da população, mas apenas gerava mais formas de aquisição para a mesma faixa de compradores e colecionadores que já frequentavam galerias e leilões de arte (Amaral, 1983, p. 186 apud Vallego, 2015b, p. 2165).

Não se cumprindo as especulações de mercado, após a falência da Collectio e do Banco Áurea, uma grande quantidade de gravuras que não foram vendidas passou a pertencer ao Banco Central, tais como de Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Di Cavalcanti, Marcello Grassmann, Renina Katz e Maria Bonomi. Nomes de destaque da gravura moderna no Brasil, entre as décadas de 1950 a 1970 (Vallego, 2015b; Banco Central do Brasil, 2014).

O Banco Central se viu responsável por mais de quatro mil obras de arte e o custo de manutenção para preservar esse volume de peças se tornou inviável. Com isso, a instituição tomou a decisão de doar parte da coleção para entidades culturais do Brasil<sup>22</sup>. Para decidir quais obras seriam doadas e quais seriam mantidas, o Banco Central designou artistas plásticos e outros especialistas para classificar e avaliar financeiramente o acervo:

Em 1992, uma comissão composta por seis membros – Fábio Magalhães, conservador-chefe do Masp, Pedro Xexéo, do MNBA, Glenio Bianchetti, artista plástico, Ralph Camargo, artista plástico e galerista, Lêda Watson, artística plástica, Maurício Pontual, galerista e Carlos Alberto Fontes, servidor do Banco Central – procedeu ao trabalho de classificação e avaliação financeira do acervo artístico, de

---

<sup>22</sup> Vallego, 2015a.

que resultou sua divisão em três segmentos: acervo principal, acervo de ambientação e acervo para descarte (Banco Central do Brasil, 2014, pp. 15-16).

Segundo Rachel Vallego (2019, p. 242-243), a primeira categoria, denominada acervo principal, reunia 200 obras classificadas como de “alta” expressão artística e cultural, destinadas prioritariamente a exposições, incluindo predominantemente pinturas, alguns desenhos e uma escultura de Tarsila do Amaral. A segunda categoria, chamada acervo de ambientação, agrupava 840 obras consideradas de expressão artística “média”, constituídas por gravuras e desenhos, parte das quais seria empregada em espaços administrativos e outra parte voltada para leilões. Por fim, o grupo de descarte reuniu 3002 peças avaliadas como de “baixo” valor artístico e cultural, em sua maioria gravuras.

Seguindo a recomendação de descarte, foi promovido um leilão em 1994, seguido de doações realizadas entre 1995 e 1996. Foram destinados a museus e instituições culturais os múltiplos exemplares da mesma tiragem dos conjuntos de gravuras<sup>23</sup>. Quarenta e duas instituições culturais, em 23 estados brasileiros, receberam o total de 2.213 obras. Secretarias de cultura, museus, galerias e universidades, obtiveram em média 49 gravuras de vários artistas, incluindo as de Tarsila do Amaral<sup>24</sup>.

Os museus que receberam as obras, fizeram a solicitação de doação voluntariamente para o Banco Central, tendo como responsável pela assinatura dos termos as secretarias de cultura, assim como o encaminhamento do acervo. Por isso, para Rachel Vallego (2015b, p. 2162) essas aquisições “não podem ser entendidas como um processo passivo no qual o museu foi forçado a receber uma coleção não desejada, mas sim uma atitude interessada em agregar aos acervos as obras disponibilizadas pelo Banco Central”.

Em nota, Rachel Vallego (2015a, p.153) reforça que a desaqüisição de um acervo “é uma prática comum em museus, prevista inclusive no novo Estatuto de Museus que ratifica a necessidade de uma política aquisitiva e de descarte com base no estudo e pesquisa sobre os acervos. Lei 11.904 de 2009, artigo 28 parágrafo 1º”. A autora também afirma que grande parte dos museus que detêm peças da coleção, devem isso como parte do processo de “desaqüisição” conduzido pela instituição naquele período. Além disso, as doações dos múltiplos, que poderiam permanecer sem uso nas reservas técnicas, possibilitaram que muitos acervos fossem expandidos ou até mesmo iniciados pelas instituições recebedoras.

Esse processo realizado pelo Banco Central demonstrou ser uma maneira eficaz de diminuir o total da coleção, o que era o objetivo interno da instituição, e, ao mesmo

<sup>23</sup> Banco Central do Brasil, 2014, p.16.

<sup>24</sup> Vallego, 2015a.

tempo, beneficiou a difusão de obras de artistas de importância considerável para a arte brasileira para museus espalhados por todo o Brasil (Vallego, 2015a, p.153).

## 2.1 A chegada das gravuras no MHAM

O MHAM recebeu a Coleção do Banco Central em 1996. De acordo com as pesquisadoras Carvalho, Silva e Santos (2019), no Termo de Doação, com data de 18 de dezembro de 1996, a instituição bancária é identificada como doadora das obras, representada pela Delegada Regional em Fortaleza, Mônica Cysne Soares. A Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão consta como donatária, tendo como representante o então Secretário de Cultura, Eliezer Moreira Filho. Além disso, uma das cláusulas do termo determina que os bens doados são para completar a coleção “Arthur Azevedo” do Museu de Artes Visuais.

Outro dado encontrado pelas autoras se refere a quantidade de obras da Coleção Banco Central presentes no MHAM. No Termo de Entrega e Recebimento, consta que 49 obras foram destinadas pelo Banco Central e recebidas pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. Porém, ao analisarem o número exato de peças foram constatadas 125 obras:

Em seu anexo I, o Termo de Doação relaciona 49 obras dos seguintes artistas: Aldemir Martins (1); Alfredo Volpi (3); Cícero Dias (10); Charlotte Gross (3); Clóvis Graciano (12); Francisco Cuocco (6); Maciej Babinski (2); Marcelo Grasmann (1); Tarsila do Amaral (10) e Antonio C. Rodrigues-Tuneu (1).

No entanto, a pesquisa constatou: Aldemir Martins (1); Alfredo Volpi (6); Cícero Dias (28); Charlotte Gross (5); Clóvis Graciano (33); Francisco Cuoco (05); Maciej Babinski (12); Marcelo Grasmann (04); **Tarsila do Amaral (29)** e Tuneu (02). O total no que se refere às técnicas utilizadas pelos artistas: 01 xilogravura, 50 serigrafias, 67 calcografias/gravura em metal; e originais: 03 pinturas aquarela/acrílica e 04 desenhos (Carvalho; Silva; Santos, 2019, p. 118).

Conforme observado, o Termo de Doação registra que foram doadas dez gravuras de Tarsila do Amaral. O representante responsável pelo seu recebimento confirmou, nesse mesmo documento, que o acervo conferia com o original, formalizando o recebimento, pelo MHAM, das dez gravuras. Entretanto, a pesquisa constatou que, na verdade, foram recebidas 29 gravuras<sup>25</sup>.

No artigo, as autoras explicam que esse equívoco pode ter sido cometido por não considerarem as gravuras repetidas como peças distintas, “A falta de numeração da edição, como é mostrada na gravura de Tarsila, pode ter contribuído para este procedimento. Um

<sup>25</sup> DE CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira; DA SILVA, Regiane Aparecida Caire; DOS SANTOS, Flavia Rodrigues. Coleção do Banco Central do Museu Histórico e Artístico do Maranhão: considerações sobre a gravura de Tarsila do Amaral. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 4, n. Espec, p. 113–129, 5 Jan 2019. Disponível em: <<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/10509>>. Acesso em: 21 nov 2025.

múltiplo não numerado pode ser considerado cópia, uma gravura com edição numerada deve ser considerada original”<sup>26</sup>.

A tabela abaixo contém a relação das 29 gravuras doadas pelo Banco Central e que se encontram no acervo do MHAM. Para facilitar a consulta das informações referenciadas nos parágrafos seguintes, a tabela foi mantida no corpo do texto.

**Tabela 1 – Gravuras de Tarsila do Amaral da Coleção BC no acervo do MHAM**

<b>Título</b>	<b>Técnica</b>	<b>Material</b>	<b>Data</b>	<b>Tiragem</b>	<b>Assinatura</b>	<b>Tombo MHAM/BC</b>
Mico	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5081.2/BC 107.019-3
Mico	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5081.2/BC 106.740.0
Paisagem	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5086.2/BC 107.032.0
Paisagem	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5086.2/ BC 107.032.0
Trigo	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5083.2 /BC 106.775-3
Trigo	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5083.2/ BC 106.775-3
Trigo	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5083.1/BC 106.878-8
Marinha	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5117 /BC 106.718.7
Marinha	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5117 /BC 106.895.4
Natureza	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	BC/106.918.7
Natureza	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5082.2 /BC 106.935.7
Ruas e Casas	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5085.2/BC 107.008.8
Ruas e Casas	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	BC 107.010.0
Boi	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	BC 106.938.1
Boi	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5084.1/BC 106.953-5
Boi	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5084.2/BC 107.1A91
Árvore	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5079.2/BC 106.720.6
Árvore	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5079.2/BC 106.720.6
Árvore	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5079.2/BC 106.720.6
Arbustos	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5080.1/BC 106.735.4
Arbustos	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5080.2/BC 107.154.8
Arbustos	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5080.2/BC 107.154.8
Louvor à Natureza	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5080.2/BC 107.154.8
Louvor à Natureza	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	5080.2/BC 107.154.8
Louvor à Natureza	calcografia	papel	s.d.	s/tiragem	T.	508.2/BC 107.1092
Louvor à Natureza	serigrafia	papel	s.d.	42/100	Tarsila	5088.2/BC 107.173.4
Louvor à Natureza	serigrafia	papel	s.d.	54/100	Tarsila	BC/107.256.0
Louvor à Natureza	serigrafia	papel	s.d.	95/100	Tarsila	5088.3/BC 107.174.2
Louvor à Natureza	serigrafia	papel	s.d.	100/100	Tarsila	BC 107.256.0
Total de gravuras						29

Fonte: tabela adaptada pela autora com base nos dados encontrados pelas pesquisadoras Carvalho, Silva e Santos (2019) e na relação fornecida pelo MHAM sobre o acervo da Coleção Banco Central.

Ao comparar os dados apresentados por Carvalho, Silva e Santos (2019) com as informações fornecidas pelo MHAM em sua relação das obras pertencentes à Coleção do Banco Central<sup>27</sup>, é possível observar divergências significativas quanto às informações sobre a técnica empregada nas gravuras. Enquanto as autoras classificam as gravuras como calcografias, o

<sup>26</sup> Carvalho; Silva; Santos, 2019, p. 126.

<sup>27</sup> MUSEU HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO MARANHÃO. *Relação do acervo da Coleção Banco Central*. São Luís, [s.d.]. Documento interno. PDF.

MHAM registra que se trata de gravuras à nanquim, com exceção da serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.). Essa diferença de classificação técnica levanta questionamentos sobre os critérios utilizados na catalogação das obras pelo museu.

Além disso, foram identificadas inconsistências nos números de tombamento de algumas gravuras. O próprio MHAM reconhece essas inconsistências em sua documentação, acrescentando observações explicativas. Um exemplo é a gravura *Árvores* (s.d.), na qual se lê: “Tombo: BC: 106.703.6 (não bate) / MHAM: 5079 (no livro consta 5079.2)”. Essas diferenças foram informadas pelo museu:

No mesmo processo encontra-se o Termo de Entrega e Recebimento, o qual relata que foram 49 obras de arte doadas pelo Banco Central do Brasil à Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão “entregues e recebidas **em perfeito estado de conservação** e nos termos do processo BACEN PROTOCOLO nº 9600603072 de 24.04.96”<sup>5</sup>. No Ofício de 21 de março de 1997, a diretora do MHAM Josimar Pereira **informa ao Secretário de Estado da Cultura Eliezer Moreira Filho que alguns números de tombo do BCB não coincidem com os do MHAM** (Carvalho; Silva; Santos, 2019, p. 117).

Na relação do MHAM, é colocada outras informações sobre as obras, como as dimensões da gravura, época de origem e o estado de conservação das gravuras. As dimensões estão colocadas em metro, “3,79m x 0,26m”, “0,32m x 2,55m”, entre outros exemplos, o que demonstra um equívoco na catalogação, pois as gravuras não possuem grandes dimensões. Não há as datas exatas das gravuras, apenas a sua época de origem que consta como do século XX. O estado de conservação das gravuras varia entre regular, bom e muito bom, porém, apenas *Ruas e Casas* (s.d.) foi considerada neste estado.

Também foram identificadas variações na quantidade de exemplares das gravuras registradas pelo MHAM em comparação com os dados levantados por Carvalho, Silva e Santos (2019). A gravura em metal *Louvor à natureza* (s.d.), foi listada na relação do museu com dois exemplares, assim como a serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.). No entanto, segundo a pesquisa das autoras, a gravura em metal consta com três exemplares, e a serigrafia, com quatro. A gravura *Paisagem* (s.d.) também apresenta uma diferença na quantidade de exemplares: enquanto Carvalho, Silva e Santos (2019) registram dois múltiplos, o MHAM menciona apenas um. No registro do museu, a gravura consta com a assinatura “Tarsila” e é identificada como prova do artista (P.A.).

Em suas pesquisas, Rachel Vallego (2015a; 2019) informa que o Catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral descreve que no álbum editado pela Collectio há dez pranchas (medindo 35,7 x 45,7 cm), com gravuras em metal, nas técnicas de água-forte e ponta-seca, além de pranchas de abertura, apresentação e colofão. A edição foi composta com capa dura e luva em tecido,

estampada com a reprodução, em preto e branco, de *Autorretrato I* (1924), originalmente em óleo sobre cartão sobre placa de madeira aglomerada.

Vallego (2019, p. 257) também afirma que ao consultar o site da *Base 7*, responsável pela organização do Raisonné, a prancha de apresentação do álbum apresenta uma citação de Ribeiro Couto, publicada na *Revista Acadêmica* em 1940: “Na sua pintura estão todas as possibilidades de invenção da inocência”. A versão examinada do álbum inclui ainda uma dedicatória manuscrita de Tarsila do Amaral à sua sobrinha Helena, datada de novembro de 1972, além da afirmação de que os desenhos são de sua autoria, assinados por ela, indicando que as gravuras foram editadas pela Collectio e finalizadas em julho de 1971.

O álbum, em edição única, teve 100 exemplares impressos ao total. Duas tiragens foram produzidas de cada matriz: uma contendo 20 exemplares, identificados com números romanos de I/XX a XX/XX e destinados a museus, com a assinatura “Tarsila”; e outra tiragem de 80 exemplares, numeradas de 1/80 a 80/80, para a venda, assinadas apenas com a inicial “T.”. De acordo com a autora:

Permaneceram na Coleção Banco Central diversas dessas gravuras, das quais uma parte considerável tem por assinatura somente “T.”; no entanto, a maioria das obras está sem numeração. Não há na Coleção as pranchas de texto mencionadas pelo Raisonné, nem a capa do álbum, que reproduzia o famoso autorretrato da artista com brincos (Vallego, 2015a, p.32).

Rachel Vallego (2019) observa que, por não constar nas listagens fornecidas pelo Banco Central, é possível concluir que os álbuns tenham sido adquiridos já sem as pranchas ou capas. Consequentemente, as instituições também os receberam com esses elementos ausentes, dispondo apenas das gravuras em folhas soltas. Ainda assim, é importante o conhecimento e a descrição de todos os elementos que o compõem, pois dessa forma é possível compreender a obra em sua totalidade.

Carvalho, Silva e Santos (2019), em consulta ao Catálogo Raisonné (2017), constataram que as dez gravuras do álbum editado pela Collectio estão numeradas de Gdoc019.01 até Gdoc019.10. Em nota, as autoras explicam que “G – Gravura – Classificação adotada na Metodologia da pesquisa e catalogação do Raisonné”<sup>28</sup>. As quatro gravuras, mencionadas anteriormente, consideradas originais da artista, são classificadas de G001 até G004. Diferentemente das gravuras tidas como originais, as produzidas para Collectio são classificadas como Gdoc pelo Raisonné<sup>29</sup>, portanto consideradas documentais.

<sup>28</sup> Carvalho; Silva; Santos, 2019, p. 122.

<sup>29</sup> De acordo com Petry, Rizzutto e Campos (2022), as obras da artista presentes no Catálogo Raisonné foram analisadas pela Comissão Técnica formada por cinco historiadores da arte e dois representantes legais dos direitos autorais da artista. Participaram desse grupo: Aracy do Amaral (1930), Maria Izabel Branco Ribeiro (1956), Marta

Rachel Vallego (2019, pp. 263-264) faz uma dura crítica a essa escolha de catalogação, pois reforça “a desvalorização que as obras em papel, especialmente a gravura, ainda têm frente ao mercado”. A autora continua sua análise de que apesar das obras não exprimirem o ápice de sua produção, elas levantam questionamentos quanto às motivações para permitir sua edição. Dada a pouca experiência da artista com essa técnica, é improvável que tenha autorizado sua publicação por interesse meramente comercial, o que não condiz com sua trajetória. Além disso, tanto Tarsila do Amaral, já consagrada nos anos 1970, quanto Marcelo Grassmann, gravador responsável e respeitado na época, dificilmente participariam de um projeto sem critérios cuidadosos.

O Banco Central adotou para as dez gravuras do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) o mesmo título e data atribuídos pelo Raisonné: *Louvor à natureza* (1971), *Sede de fazenda* (1971), *Paisagem* (1971), *Macaco na floresta* (1971), *Trigal* (1971), *Árvores* (1971), *Paisagem antropofágica com boi* (1971), *Natureza* (1971), *Arbustos* (1971) e *Bichos antropofágicos na paisagem* (1971).

Além dessas obras, o Banco Central obteve para sua coleção a serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.), que não fazia parte do álbum, mas que foi adquirida com o conjunto. A serigrafia sobre papel, tem o mesmo título da gravura em metal *Louvor à natureza* (s.d.), e com desenhos similares. Rachel Vallego (2015a) afirma que no Catálogo Raisonné, a serigrafia *Louvor à Natureza* (s.d.) não é listada entre as obras originais da artista, nem entre os trabalhos sem indícios suficientes para reconhecimento. Em nota, a autora diz que:

Logo após a publicação do raisonné, a equipe responsável pela Coleção de Arte do Banco Central entrou em contato com Base 7, empresa responsável pela pesquisa do catálogo, e questionou porque essa obra não foi registrada, porém, não houve resposta ou manifestação da empresa (Vallego, 2015a, p. 33).

Para Rachel Vallego (2015a; 2015b), a serigrafia *Louvor à Natureza* (s.d.) pode ter sido produzida para o “Museu da Calçada”, patrocinado pela Galeria Collectio e o Banco Industrial de Investimentos do Sul/Finasul Industrial (Bansulvest/Finasul). O evento ocorreu entre 1971 e 1972, no qual gravuras de artistas brasileiros eram expostas nos postes da Avenida Paulista. A iniciativa tinha como proposta levar arte para as ruas. Cada artista tinha sua obra, feita especialmente para a ocasião, exposta por um mês. Tarsila do Amaral, estava prevista para o terceiro mês do evento:

A menção a Tarsila do Amaral como terceira artista do museu nos faz considerar que a serigrafia *Louvor à natureza* (1998.2.54) poderia ser a obra produzida para esta

---

Rossetti Batista (1940–2007), Regina Teixeira de Barros (1964), Vera Bueno d’Horta (1944), Guilherme Augusto do Amaral (1930) e Tarsilinha do Amaral (1964).

ocasião. Tanto o título quanto seu desenho são extremamente similares a uma das gravuras em água-forte que integra o álbum de 1971, ainda que as dimensões sejam diferentes (40 x 60 e 15,5 x 22,6 cm). Podemos cogitar aqui que se trate de uma transposição adaptada à serigrafia e colorida do mesmo desenho. A serigrafia tem tiragem de 100 exemplares, todos numerados e assinados “Tarsila” no canto inferior direito (Vallego, 2019, p. 281).

De acordo com Petry, Rizzutto e Campos (2022), a análise por sobreposição de imagens de reflectografia no infravermelho entre a serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.) e a gravura em metal de mesmo título revelou que ambas apresentam traços praticamente idênticos, com pequenas variações no início e no fim da linha do horizonte, além da aplicação de cor presente apenas na serigrafia. A semelhança entre as duas obras indica que derivam do mesmo desenho original, sendo provável que a serigrafia tenha sido produzida posteriormente, entre os anos de 1971 e 1973, o que justifica sua designação como *Louvor à natureza* (s.d.) [c. 1971].

Ao comparar os dados registrados pelo MHAM com aqueles encontrados por Carvalho, Silva e Santos (2019) no próprio museu e no Catálogo Raisonné, além das informações disponibilizadas no Catálogo do Museu de Valores do Banco Central (2014), é possível observar divergências nas informações atribuídas às obras, como as nomenclaturas, datas, técnicas empregadas, assinatura da artista e as tiragens.

A pesquisa de Petry, Rizzutto e Campos (2022), sobre a coleção *Tarsila: gravuras* (1971) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), ao compararem os dados com outras instituições que também receberam parte do acervo, como o MHAM, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) e a Casa da Cultura da América Latina (CAL), identificaram divergências nos títulos atribuídos às obras. Segundo os autores, isso demonstra que “a sua atribuição não seguiu um padrão no processo de doação”<sup>30</sup>.

Os autores também abordaram a diferença nas quantidades de obras presentes nas instituições receptoras do acervo. Enquanto o MAC USP recebeu oito gravuras com desenhos distintos, assim como a CAL, o MARGS possui seis gravuras, sendo uma delas repetida. Já o MASC contém oito gravuras, com sete delas diferentes entre si. Com exceção da gravura *Ruas e Casas*, presente no MARGS, no qual consta a data de 1972, todas as demais obras nas respectivas instituições não possuem data. Os autores consideram que essa atribuição pode ter sido atribuída de forma equivocada pelo museu<sup>31</sup>.

Essa falta de uniformidade nas informações referentes à coleção de gravuras de Tarsila do Amaral, observadas nas instituições que receberam doações do acervo do Banco Central,

<sup>30</sup> Petry; Rizzutto; Campos, 2022, p. 294.

<sup>31</sup> Ibid.



evidenciam a ausência de critérios coesos na documentação dessas obras. Petry, Rizzutto e Campos (2022, p. 294) apontam que “essas gravuras circulam com diferentes nomes, números e datas pelas instituições do país, uma variação que, por um lado, desfaz a integridade da obra de Tarsila do Amaral e, por outro, oferece indícios das apropriações feitas sobre os seus desenhos”.

Os pesquisadores também reforçam as informações levantadas por Carvalho, Silva e Santos (2019), indicando que o MHAM foi contemplado com um total de 29 gravuras de Tarsila do Amaral, número que o posiciona como a instituição com o maior volume dessas obras entre as citadas. Como demonstrado na tabela 1, o museu possui ao menos um exemplar de cada uma das 10 gravuras que compõem o álbum *Tarsila: gravuras* (1971), conservando a coleção completa.

A presença do conjunto de gravuras completo no acervo do MHAM constitui um dado relevante, sobretudo considerando o desmembramento do álbum ao longo dos anos e o fato da unidade do acervo ter sido preservada pela instituição. Essa preservação permite o acesso ao material tanto por meio de exposições, como já realizadas pelo museu, quanto para fins de pesquisa, como é o caso deste trabalho. É importante ressaltar que, o conjunto dessas gravuras expressa um sentido próprio dentro do percurso artístico de Tarsila do Amaral, manifestados nos seus desenhos. Assim como as obras evidenciam também a qualidade técnica de Marcello Grassmann como gravador, refletindo a parceria duradoura entre os dois artistas.

Outro ponto de divergência diz respeito à ausência de datas atribuídas às obras pelo MHAM, tornando ainda mais relevante a confirmação da data de edição do álbum em 1971, registrada na última prancha de colofão. Consequentemente, como observa Rachel Vallego (2019), as obras foram produzidas naquele mesmo ano. A partir da pesquisa de Petry, Rizzutto e Campos (2022), também é possível estimar o período de realização da serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.) como sendo por volta de 1971. Esses dados reforçam a autenticidade do conjunto e evidenciam sua inserção nas práticas editoriais de arte características da década de 1970, quando a publicação de gravuras em múltiplos era uma estratégia recorrente para ampliar o acesso à arte moderna.

Apesar de sua relevância, a coleção foi, historicamente, alvo de um processo de desvalorização institucional. No contexto da doação do acervo do Banco Central, Rachel Vallego (2019) aponta que edições quase completas de gravuras foram classificadas como de “média” e “baixa” expressão artística e cultural. No entanto, na prática, não havia diferenças significativas entre essas obras, o que indica que a classificação não se baseou em uma análise

criterosa de seus méritos artísticos, mas sim em um critério formal utilizado para definir diferentes destinos dentro do acervo. Essa percepção é ainda reforçada pelo Catálogo Raisonné, que atribui às gravuras um caráter meramente documental, contribuindo para sua posição secundária.

### 3 O DESENHO E A GRAVURA EM TARSILA DO AMARAL: PERMANÊNCIAS DO TRAÇO

O desenho pode ser compreendido, de forma geral, como o elemento primeiro do processo de construção artística, uma das etapas mais importantes. O ato de desenhar implica uma dinâmica entre quem desenha, os instrumentos utilizados e a superfície bidimensional. Por não exigir, necessariamente, materiais complexos, o acesso a essa forma de representar se torna mais acessível. Outra característica é a imediatez com que se pode colocar concepções na superfície. Porém, a facilidade que o desenho proporciona para que isso aconteça não implica simplicidade do pensamento:

A natureza do desenho é a de um meio expressivo complexo que não permite enganos nem retoques: sua manifestação é imediata e irremediável. Nesse aspecto, a economia material do desenho, que muitos afirmam ser sua característica principal, não o transforma em um meio fácil. Sua manifestação é imediata, não em sentido técnico-temporal ou ligado a um virtuosismo de execução, mas como reflexo ou revelação do pensamento, sendo, portanto irremediável pelo mesmo aspecto (Almozara, 2012, p. 107).

Para Icleia Cattani<sup>32</sup>, o desenho começa a partir de um “primeiro impulso”, aquela criação inicial que guia os acontecimentos seguintes na superfície do papel ou qualquer outro suporte, “o desenho, é talvez, a linguagem de arte primeira no espaço bidimensional, próxima do corpo e de seus movimentos naturais, necessitando poucos recursos técnicos e escassos materiais” (Cattani, 2012, p. 25). Através do primeiro ponto e a sucessão deles que formam um conjunto de linhas, pensamentos vão sendo manifestados nas folhas em branco, ressignificando o espaço, até então vazio:

O mundo do desenho é sensível: uma única linha, inscrita sobre a superfície do papel, o sensibiliza e o ressignifica inteiramente. O ato do desenho é potente: o simples contorno de um rosto transformará o grão do papel em grão da epiderme, a matéria inanimada em corpo vivo e pulsante (Cattani, 2012, p. 25).

Dando continuidade a compreensão de Cattani (2012, p. 25) sobre a construção do desenho, a autora reitera a importância da linha na concepção de significados:

A linha concentra e expande, simultaneamente, o espaço que contém e aquele que a circunda; é tal o seu poder, que o olhar é levado a preencher as lacunas, a completar o traço inacabado (mesmo sendo sensibilizado por esse mesmo inacabamento, signo de humanidade que nos aproxima do artista).

<sup>32</sup> CATTANI, Icleia. O desenho como abismo. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 13, n. 23, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27916. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27916>. Acesso em: 11 nov. 2026.

\*

Tarsila do Amaral explorou todas essas nuances do desenho, sendo íntima dessa linguagem artística. Por meio dele, a artista encontrou possibilidades de organizar suas ideias, exprimir sentimentos e sensações, praticar conceitos e dominar os elementos da linguagem visual. Também externalizou sua percepção de mundo, do que observava de longe ou de perto. Transitando pelo real e o imaginário, de maneira consciente ou inconsciente.

Durante a mocidade na Fazenda Sertão, Tarsila do Amaral foi incentivada pelo professor Pedro Alexandrino no estudo do desenho. Nessa época, a artista deu início ao costume de levar pequenos cadernos para todos os lugares que visitava, no qual desenhava aquilo que captava seu interesse<sup>33</sup>:

Surtem então seus primeiros cadernos de desenho, pequenos para que coubessem numa bolsa, onde a estudante disciplinada fixa todos os momentos que a rodeiam, em descanso, na rua, cenas de parques, animais na fazenda, familiares, gente que passa. O desenho se afirma, assim, aos poucos como a base da sua obra principal posterior (Amaral, A., 1998, p. 15).

Feitos rapidamente, como anotações em um diário, estes primeiros registros tinham como objetivo “não perder ocasião de fixar uma cena, desenhar a todo momento vago”<sup>34</sup>. Essa prática aperfeiçoou o controle da linha pela artista<sup>35</sup>, além de desenvolver a habilidade de observação. A qualidade aprendida se manteve mesmo após a formação mais técnica e avançada do desenho.

De acordo com Aracy Amaral (1998)<sup>36</sup>, em Paris, Tarsila do Amaral foi aluna da Académie Julian<sup>37</sup> (1921-22), onde realizou muitos estudos com carvão. A artista também foi aprendiz de Émile Renard<sup>38</sup>, exercendo trabalhos mais soltos e vigorosos. Além de Renard, teve

---

<sup>33</sup> Amaral, A., 2003.

<sup>34</sup> Ibid., p. 43.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> AMARAL, Aracy A. *Tarsila do Amaral: projeto cultural artistas do Mercosul*. São Paulo: Finambras, 1998. 222 p. ISBN 987-95765-9-4.

<sup>37</sup> Ateliê e escola privada de ensino artístico, fundada pelo pintor Rodolphe Julian em 1868, na cidade de Paris. ACADÉMIE Julian. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/71706-academie-julian>. Acesso em: 11 de dezembro de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>38</sup> Émile Renard foi um pintor francês. Nasceu em 5 de outubro de 1850, em Sèvres e faleceu em 4 de agosto de 1930, em Barbizon. RENARD, Émile. Perfil de artista. *FeelTheArt*. Disponível em: <https://app.fta.art/pt/creator/3c657a1769d87ef726e787335103324ef9ac6e34>. Acesso em: 10 dez. 2025.

orientações nos ateliês de André Lhote<sup>39</sup> e Albert Gleizes<sup>40</sup>, em 1923. Com esses professores, Tarsila do Amaral desenvolveu o perfeccionismo de execução em suas composições estruturadas e bem construídas. Para a artista, essa formação seria seu “serviço militar”<sup>41</sup> no cubismo.

Formada em desenho com Pedro Alexandrino, deve-se lembrar que a formação inicial de Tarsila foi basicamente acadêmica: da cópia de santinho à cópia de oleografia, do desenho do natural à cópia da pintura do mestre, do exemplo da prática do decalque ao quadriculado para a projeção de desenhos (Amaral A., 1998, p. 17).

O hábito de registrar o que via por meio de rápidos esboços foi preservado por toda a sua vida. Já adulta, a artista não deixou os pequenos cadernos de lado, os desenhos de viagem ao Rio de Janeiro e Minas Gerais são um exemplo da importância que essas primeiras experiências exerceram sobre ela.

É possível afirmar que a sensibilidade visual de Tarsila do Amaral foi desenvolvida nesses traços iniciais. Convém lembrar, segundo Cattani (2012, p. 27), que o desenho “permite a emergência, e materializa, e transforma em arte, os sentimentos e as sensações mais profundos. Simultaneamente, o desenho torna-se abismo e superfície na qual emergem e se cristalizam as questões mais universais da vivência humana”. Essa dimensão sensível e reveladora do ato de desenhar também é associada à intimidade do artista, pois:

Talvez, nesse sentido de íntimo, de privado, o caderno de desenhos possa ser comparado ao diário. Ele contrapõe-se à vida pública, permite que abandonemos nossas *personas* sociais para desvelarmos o mais profundo de nós mesmos (Cattani, 2012, p. 28).

Dessa forma, o desenho é compreendido tanto como linguagem artística quanto como espaço de autoconhecimento e expressão subjetiva.

Levando em consideração suas diferentes intencionalidades, o desenho na obra de Tarsila do Amaral apresenta um caráter instrumental quando utilizado para a preparação de suas telas ou como exercícios para aprimorar suas técnicas. Também atua como um meio de registro, fixando as memórias e impressões dos lugares que passou. A convergência entre esses aspectos do desenho é a sua dimensão primeira, o ponto de partida de sua criação artística. A valorização

<sup>39</sup> André Lhote foi um pintor, escultor, escritor e crítico de arte moderna. Nasceu na França, em 5 de julho de 1885 e faleceu em 24 de janeiro de 1962, em Paris). Lecionou na *Académie Montparnasse*, sua escola de arte em Paris e era adepto das teorias cubistas.

EDITORES DA BRITANNICA. André Lhote. *Enciclopédia Britânica*, 1 jul. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Andre-Lhote>. Acesso em: 10 dez. 2025.

<sup>40</sup> Albert Gleizes foi um pintor e escritor francês, exercendo na sua arte, principalmente, as ideias cubistas. Nasceu em 8 de dezembro de 1881, na França e faleceu em 23 de junho de 1953, em Avignon.

BLUMBERG, Naomi. Albert Gleizes. *Enciclopédia Britânica*, 4 dez. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Albert-Gleizes>. Acesso em: 10 dez. 2025.

<sup>41</sup> Amaral, A., 1998, p. 15.

daquilo que aprendeu e exercitou ao longo da carreira é solidificada no desenho, ele antecede a tinta. É também por meio deles que a artista coleta referências visuais para obras futuras, sendo utilizado como intermediário entre os esboços e a obra final, como o desenho feito à lápis sobre papel de *Estudo para 'A negra'* (1923) e o desenho feito com nanquim sobre papel de *Estudo para Antropofagia* (1929).

Apresentando aspectos diferentes do desenho de Tarsila do Amaral, a autora Angela Brandão<sup>42</sup> faz distinções entre os esboços da artista, que serviriam como uma maneira de compreender seu processo criativo, e o desenho como obra acabada, sem outros propósitos. A discussão está ligada à autonomia do desenho e seu valor como objeto artístico. Apesar de não se saber com certeza a intenção inicial para os desenhos transpostos nas gravuras, é possível notar a completude das obras ao serem comparados com desenhos que, de acordo com a autora, não foram pensados como obras finalizadas, pois apresentavam descuidos como linhas rabiscadas e sobrepostas, em tentativas de correções e sugerindo mudanças de ideia, além de definir por escrito áreas com suas respectivas cores.

Em outras ocasiões, o descaso pelo acabamento do desenho se manifesta não por um excesso de linhas e correções, como neste esboço de setenta, mas pela omissão da forma, pela incompletude. À esquerda, no alto, uma igreja mineira se resume em linhas mínimas, assim como as casas ao lado e a capela no centro. Falta-lhe a unidade que pudesse caracterizar uma síntese coerente, como a que se encontrará em outros desenhos da artista, nos quais a economia de traços é ainda maior. Em se tratando dos desenhos de Tarsila do Amaral, não deve ser sempre a escassez de matéria (e o que é a matéria nestes trabalhos se não a linha?) o argumento para sua incompletude (Brandão, 1999, p. 6).

Nos desenhos preparatórios de Tarsila do Amaral, se manifesta o raciocínio da artista em relação à organização do espaço pictórico, antes de aplicar as cores, onde muitas vezes ela indica as áreas de luz, sombra, volume e cor. O desenho permite que ela visualize a tela previamente, definindo o pensamento em formas. Neles é possível perceber suas motivações e intenções. Entretanto, o desenho não se limita apenas como um instrumento a serviço de outras técnicas como a pintura. Ele também é um espaço de criação e pode ser concebido como obra finalizada, atribuído de valor artístico próprio. É um meio de expressar memórias, invenções e impressões da realidade, encontrando novos olhares sobre aquilo que se vê.

No espaço limitante do suporte, o artista tem o poder de criar significados ilimitados quando estabelece o diálogo com o observador de sua criação. O sujeito que dá continuidade ao desenho, preenchendo as lacunas do traço. Assim, o observador também se manifesta na

---

<sup>42</sup> BRANDÃO, Angela. *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do olhar modernista*. 1999. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1999. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1587280>. Acesso em: 23 set. 2025.

obra, dando sentidos ao que não é visível e se encontra no campo virtual. Tarsila do Amaral, com o uso das linhas, contorna um espaço vazio e o transforma em uma nova matéria. O que antes era uma porção de papel, agora é natureza, lugares da infância, histórias que marcaram seu inconsciente ou até mesmo uma marcação do tempo.

João Gomes Filho, em *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma* (2008)<sup>43</sup>, define a linha como uma sequência de pontos tão próximos um do outro que não podem ser reconhecidos individualmente, a “cadeia de pontos” causa impressão de direção e pode estabelecer a linha como um ponto que se move: “A linha conforma, contorna, e delimita objetos e coisas de modo geral” (Filho, 2008, p. 43). A linha pode ser utilizada para diversos propósitos tanto nas artes como em outros acontecimentos diários. Flávia Duzzo (2019), ao elaborar sobre as propriedades da linha, salienta como ela tem a capacidade de orientar mentalmente o trajeto de um lugar ao outro, traduzir fenômenos como os batimentos cardíacos em um eletrocardiograma e, mais especificamente no desenho, ordenar o pensamento abstrato.

Outro artifício do qual nos valemos para organizar a nossa percepção é o de considerarmos que o encontro da superfície terrestre com o céu é uma linha, a qual denominamos de horizonte. Essa é uma linha virtual, não está nem inscrita nem instaurada no local onde atribuímos a sua presença. No encontro de dois planos, nosso olhar codifica seus limites como sendo uma linha. Este tipo de tradução é amplamente utilizado, justamente, pela nossa necessidade de identificar elementos separadamente (Duzzo, 2019, p. 104).

O artifício proposto por Flávia Duzzo<sup>44</sup>, no qual o ser humano organiza a percepção visual quando cria linhas simbólicas, traduz a realidade visível com base nos códigos atribuídos a esses elementos. No desenho, essas linhas fazem a mediação entre o concreto e a sua representação. O olhar do artista tem um papel importante nessa construção de sentidos, pois ele define como será feita essa relação, distinguindo sua interpretação dos demais. Tarsila do Amaral possuía uma grande desenvoltura em separar os objetos nos planos, tanto na pintura quanto no desenho. Buscava soluções formais diversas para um mesmo propósito, mantendo a continuidade daquilo que lhe era essencial. Seu olhar identificava, entre muitos elementos, aquilo que chamava sua atenção e era isso que ela trazia para o desenho.

O desenho pode ser compreendido como um pensamento imediato. Na superfície, é através das linhas que ele se manifesta, de forma intuitiva, pela simplicidade dos instrumentos necessários à sua realização. Ainda assim, é notável uma certa organização, quando aspectos

<sup>43</sup> GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 8. ed. rev. e ampl. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

<sup>44</sup> DUZZO, Flavia Lima. Desenho e linha: modos de Pensamento e Expressão. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2019. DOI: 10.5965/24471267522019101. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/15858>. Acesso em: 10 nov. 2025.

formais, advindos de muito estudo e prática, formam uma base para que a expressividade aconteça plenamente. A formação técnica, para Tarsila do Amaral, trouxe justamente essa liberdade para criar.

Duzzo (2019, p. 106) destaca que “a linha é conteúdo da obra tanto quanto a temática”. Tarsila do Amaral, em seus desenhos, percebeu o mundo através das linhas, estabelecendo formas que se repetiam, como seus famosos cactos e folhas no formato de corações, solidificando o vocabulário próprio que a diferenciava dos seus contemporâneos. Aracy Amaral (1998) ressalta que a contribuição inventiva de um artista é o que mais importa, pois é justamente essa singularidade de expressão que o distingue dos outros artistas de sua geração. As linhas, executadas de maneiras distintas conforme a fase da artista, reproduzem aquilo que é comum em sua obra: uma constante recriação de si mesma. A autora continua com a reflexão de que a autocópia na obra de Tarsila do Amaral pode significar uma limitação no seu repertório visual, porém algo “assumido por ela com simplicidade”<sup>45</sup> e que essa característica tem mais a ver com o decorativismo, como aproveitar um mesmo risco de bordado em outro trabalho.

Ela se utilizava de “riscos”, que reaproveitava (de acordo com o ensinado pelo seu ex-professor acadêmico Pedro Alexandrino) em novas composições, ou combinava elementos “aprovados” em novas pinturas. Isso se passou igualmente em composições repetidas ou similares, desde meados dos anos 20, como *Coração de Jesus*, *A Feira*, *Religião brasileira*, *Calmaria*, *Auto-retrato* e outras paisagens interioranas. Nestas, apropriava-se de um ou outro elemento conjugando-os numa composição refeita. Tarsila autocola-se mesmo em seu período máximo (Amaral, A., 1998, p. 48).

A síntese é uma qualidade destacada nos desenhos de Tarsila do Amaral por autores como Aracy Amaral. Essa propriedade também sofreu mutações no decorrer da trajetória criativa da artista, passando pelo extremo do cubismo, em suas retas rígidas, e chegando nos traços suaves e arredondados dos desenhos antropofágicos. Contudo, a economia de elementos não significa que seu trabalho decaiu, mas que aquilo que importava permaneceu para entregar a mensagem desejada. Duzzo (2019), descreve o papel de síntese do desenho:

Atentando ao seu potencial de síntese, percebe-se que a diminuição do trabalho mecânico, decorrente do “arrastar” e “deslizar”, requer um raciocínio laborioso. Ademais, sintetizar procede de uma elaborada operação intelectual, uma vez que dá conta de plasmar formas ou conteúdos complexos de maneira resumida, pressupondo um conhecimento e entendimento de todas as suas particularidades, a fim de que possam ser traduzidas sem, no entanto, perder suas características mais relevantes. Assim, a linha inscrita em uma superfície de maneira sintética é portadora de grande expressividade; como se tivesse condensado em si todo um universo que fica manifesto através de sua presença simples e concisa (Duzzo, 2019, p. 105-106).

---

<sup>45</sup> Amaral, A., 1998, p. 50.



### 3.1 As gravuras em Tarsila do Amaral

Antonio Costella, em *Introdução à gravura e à sua história* (2006)<sup>46</sup>, salienta a importância de atribuir nome as coisas para que se tenha um melhor entendimento delas. Ele também reforça que conforme se tem conhecimento dos significados das palavras do universo da gravura, já estão implícitas as explicações do processo de criação envolvido e a sua essência. Por isso, para compreender as obras com mais profundidade, se faz necessário conhecer alguns conceitos básicos relacionados as técnicas de gravações e impressões envolvidos no processo da realização das gravuras de Tarsila do Amaral, objetos de estudo deste trabalho.

Em sua explicação sobre a origem da palavra gravura, Costella (2006, p. 17) afirma que o termo deriva do verbo gravar, que por sua vez tem a raiz no grego *grafo*, associado a ações como “entalhar, insculpir, burilar e significa também pintar e escrever”. O autor também recupera o significado de gravura no dicionário, em que o ato de gravar é entendido com uma designação ampla e que engloba uma variedade de ações, entre elas a ideia de perpetuar algo e reter na memória. Essas atribuições dialogam com as obras de Tarsila do Amaral, cujas gravuras exerceram justamente a função de ampliar a circulação do seu trabalho, divulgar seu imaginário e preservar aspectos essenciais de sua produção artística.

Apresentando o conceito de matriz em gravura, Costella (2006) a descreve como um objeto no qual se grava algo e a partir dessa gravação poderão ser geradas novas cópias. Os múltiplos são produzidos através da técnica de impressão, definida por ele como “a ação de um corpo sólido sobre outro”<sup>47</sup>. O autor também traz a origem e o significado desse vocábulo: “Matriz vem da palavra latina *matrix*, que significa fêmea grávida e remonta a *mater*, mãe. Com o uso da matriz, é que se chegará à produção dos múltiplos, os ‘filhos’”<sup>48</sup>. Os múltiplos produzidos representam a obra finalizada: “De posse da matriz, para obter-se a obra final — o múltiplo — será necessário mais um ato: o ato multiplicador”<sup>49</sup>.

Vallego (2019), ao tratar sobre as edições dos álbuns de gravura, faz uma breve perspectiva histórica dessas produções dentro da tradição artística, evidenciando os seus primórdios no uso da técnica para a ilustração de livros, exercendo a função narrativa. Já os álbuns de gravuras originais ou de reproduções, no qual a maior parte do conteúdo são de imagens, ganharam força no século XX, como resultados das inovações e modernizações dos

---

<sup>46</sup> COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 2006. 141 p. ISBN 8585681330.

<sup>47</sup> Costella, 2006, p. 20.

<sup>48</sup> Ibid., p. 19.

<sup>49</sup> Ibid., p. 19.

ateliês e da indústria gráfica. A crescente das produções desses álbuns também teve influência do crescimento no mercado de arte. Leon Kossovitch e Mayra Laudanna escrevem sobre os álbuns de gravura no século XX:

A gravura expõe-se em parede, mas também se coleciona em álbum, que substitui a pasta de estampas. Os álbuns de gravura diferem, no que concerne ao uso, tanto dos jornais e revistas que as trazem quanto dos livros nos quais são, aliás destacáveis, por serem dirigidas pelo colecionismo artístico (Kossovitch; Laudanna; Resende, 2000, p.3).

A popularização da gravura nacional incentivou um novo mercado de impressão das obras de arte. Muitos artistas buscavam o serviço prestado por empresas especializadas que ofereciam os equipamentos necessários, assim como os profissionais para realizar as edições de gravura, originais ou reproduções de outros trabalhos. Com isso surgiu o debate em torno das gravuras consideradas originais e as de reproduções. As originais seriam as gravuras com o envolvimento integral do artista em sua produção, desde a concepção do desenho até a produção da matriz, podendo ou não ser o responsável pela impressão. Enquanto as gravuras de reproduções seriam aquelas feitas por transposições de obras de outros artistas, produzidas originalmente em outra técnica.

Essa intermediação gera a discussão sobre gravura autoral em oposição da impressão em larga escala. Vallego (2019, p. 302) ressalta que para alguns gravadores, como Dionísio del Santo, a “introdução de um impressor” não é aceitável, pois o artista autor do projeto deve ser o responsável por todo o processo para que sua produção seja considerada arte. A autora segue o debate de que “o caráter da gravura como múltiplo favorecia sua popularização e sua disseminação, mas, em certa medida, criaria um descompasso em relação à gravura autoral”<sup>50</sup>. Porém, a autora também faz uma crítica a esse pensamento: “Se partimos de um ideal aurático da obra de arte, estaríamos renegando algo que faz parte da essência da técnica, sua capacidade de multiplicação de uma imagem”<sup>51</sup>.

A gravura moderna brasileira foi estabelecida por nomes como Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, Marcello Grassmann e Lasar Segall. Esses, entre seus demais contemporâneos, abriram caminho para uma gravura como linguagem artística independente:

A gravura não nasce no século XX no Brasil: o que surge é uma gravura que se afirma artística no Brasil do século XX. Tal gravura busca data que lhe assinale o começo moderno: em 1913, Carlos Oswald, recém-chegado da Europa, realiza exposição com Eugênio Latour na Escola Nacional de Belas-Artes; esta exposição torna públicas as gravuras de Oswald que já circulavam antes em meios restritos. Em 1914, Oswald tenta instituir curso de água-forte no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mas

<sup>50</sup> Vallego, 2019, p. 301.

<sup>51</sup> Ibid., p. 302.

não encontra alunos; começa propriamente o seu curso em 1930 (Kossovitch; Laudanna; Resende, 2000, p. 4).

Classificada como arte menor por muito tempo e desvalorizada no mercado artístico, principalmente pelo seu uso na indústria, a gravura na arte moderna e contemporânea tem mostrado sua versatilidade e força expressiva para artistas que buscam caminhos diferentes do fazer artístico tradicional e consagrado pela história da arte. Ricardo Resende<sup>52</sup> afirma que somente nos anos 90, após importantes exposições, como *Espelhos e Sombras* (1994) e o *Panorama da Arte Brasileira* (1995), a gravura supera a marginalização e a visão de arte secundária, ficando em igualdade com a pintura e a escultura, dando fim as distinções separatistas entre as linguagens artísticas no Brasil:

Uma das maiores conquistas da arte no século XX é a possibilidade que ela oferece aos artistas de experimentar e romper as fronteiras da própria arte e da arte com as novas mídias eletrônicas para se expressarem. A gravura sairá dos seus canais próprios, “enquanto reunião de técnicas de gravar imagens sobre superfícies planas”, para ser pensada “como modos de reprodução de imagens”, e tomará sua importância na história da arte contemporânea como um dos meios prediletos de os artistas se expressarem e se expandirem para outras linguagens (Kossovitch; Laudanna; Resende, 2000, p. 231).

O debate sobre originalidade e o fetiche pelo objeto único no colecionismo implicou preconceitos pela arte essencialmente de múltiplos. O acesso pelo mais diversificado público também não agradou os mais conservadores, pois seus privilégios de exclusividade foram ameaçados quando a obra de arte se tornou mais acessível, tendo como reação a classificação da gravura como algo de menor valor. Marcos Guimarães<sup>53</sup> destaca que Orlando Dasilva, autor do livro *A Arte Maior da Gravura* (1976), “tende a romper o preconceito do mercado de arte com a ideia de multiplicidade que a gravura possui em relação à aura do objeto único da pintura”<sup>54</sup>. Segundo o autor, Dasilva era entusiasta da produção de álbuns de gravuras, pois a “prática de álbuns e gravuras de pasta, que segundo ele, surgiu com a consolidação da gravura como linguagem artística”<sup>55</sup>.

Orlando Dasilva foi aluno de Carlos Oswald no ateliê de gravura do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. De acordo com Marcos Guimarães, a trajetória de Oswald na direção

<sup>52</sup> KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify; Itáu Cultural, 2000. 270 p. il. color. ISBN 85-7503-034-5. (p. 234)

<sup>53</sup> GUIMARÃES, Marcos Eduardo. *Por trás da “Arte Maior da Gravura”: o discurso veiculado nos manuais de gravura artística de Orlando Dasilva (1976-1990)*. [s.d.]. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/489873823/Por-tras-da-arte-maior-da-gravura-de-orlando-dasilva>. Acesso em: 10 dez. 2025.

<sup>54</sup> Guimarães, s.d., p. 10.

<sup>55</sup> Ibid., p. 11.

do liceu, entre 1914 e 1951, foi desafiadora, principalmente pela dificuldade em aceitar a gravura como linguagem artística, expondo a concepção da técnica como uma arte menor.

Na época, reduzia-se a técnica da gravura a um *métier*, sendo a mesma menosprezada e chamada de “arte menor”. Isso ocorria possivelmente devido à estreita relação entre esta linguagem artística e seus desdobramentos comerciais, pois ao mesmo tempo em que serve como um meio para a reprodução artística, também possui ampla utilização em produtos relacionados à imprensa e à publicidade (Guimarães, s.d., pp. 1-2).

A classificação dessa coleção de gravuras de Tarsila do Amaral em categorias como “documentais”<sup>56</sup> ou de “média baixa expressão”<sup>57</sup> expressão artísticas culturais demonstra a fragilidade da legitimação dessas obras, mesmo com todo o histórico de esforços para sua consagração. Vallego (2019, p. 303) faz uma reflexão sobre o conjunto de gravuras no acervo do MAC USP:

Se por um lado essas edições emulavam algo da aura da obra de arte e do fetiche da posse do objeto de arte, observar o percurso de consagração procurou eliminar um sentido de gratuidade e de ilegitimidade que as obras aqui discutidas por vezes parecem evocar. Embasadas por um longo processo de valorização e legitimação de uma ideia de arte moderna como ápice da definição de uma arte nacional, conquistada nas comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972, as gravuras que compõem a doação do Banco Central para o MAC USP carregam em si um estigma de uma popularização especulativa que permanece irreconciliável ao status de originalidade que a “grande arte” ainda parece demandar.

As gravuras do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) são calcografias pelo processo químico de água-forte e ponta seca<sup>58</sup>, um tipo de gravação em matriz de metal e uma das formas mais importantes de impressão com matrizes a entalhe. A imagem precisa ser gravada invertida lateralmente para que o resultado tenha a mesma posição da imagem de origem<sup>59</sup>. Costella (2006) esclarece que nesse modelo de impressão, a tinta é transferida da matriz para o suporte através dos sulcos formados. Essas partes fundas podem ser obtidas por meios mecânicos ou químicos, como é o caso do uso de água-forte, na qual as depressões na chapa são produzidas por líquidos corrosivos, como o ácido nítrico. Na técnica de água-forte, a corrosão da chapa metálica é controlada pelo uso de verniz, onde toda a placa é recoberta e protegida. O desenho na placa é criado pelo uso de uma ponta seca, um instrumento com ponta aguda e dura que pode

<sup>56</sup> Classificação do Catálogo Raisonné, mencionando anteriormente neste trabalho.

<sup>57</sup> Classificação do Banco Central do Brasil, mencionando anteriormente neste trabalho.

<sup>58</sup> O catálogo do acervo de arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014) define a técnica empregada nas 10 gravuras que compõem o álbum *Tarsila: gravuras* (1971) como água-forte sobre papel e serigrafia sobre papel para a gravura de *Louvor à natureza* (s.d.). Já as pesquisadoras Carvalho, Silva e Santos (2019), em consulta ao catálogo Raisonné de Tarsila do Amaral (2017), constataram uma nota informativa afirmando que a técnica utilizada nas gravuras do álbum é de água-forte e ponta-seca sobre papel. Vallego (2019), em sua tese de doutorado, define a técnica de água-forte e água-tinta em cores sobre papel para o referido álbum e serigrafia em cores sobre papel para *Louvor à natureza* (s.d.).

<sup>59</sup> Costella, 2006.

ser feito de aço. Costella (2006, p.75) faz a comparação do manuseio desse material com o uso de um lápis:

À medida que trabalha na fatura do desenho, a ponta facilmente vai rasgando seu percurso a capa de verniz, pondo o metal à mostra nos lugares por onde ela passou. Coloca-se, então, a placa em um recipiente no qual se encontra o líquido corrosivo. O cobre será atacado nas linhas expostas, enquanto as partes que permaneceram protegidas pelo verniz, não.

Por não ser necessário a aplicação da força mecânica para realizar o traço, como é feito no entalhe com ponta seca ao recortar a placa, a liberdade no desenho é mais ampliada, pois é a ação química no banho com ácido que fará o esforço<sup>60</sup>. Costella (2006, p. 75-76) prossegue em sua explicação sobre a técnica: “se a placa for mantida por mais tempo nesse banho, serão obtidos sulcos mais largos e ou mais fundos. Se o tempo de exposição for menor, menos largos e ou menos fundos serão os sulcos”. Assim, o tempo de exposição das linhas no ácido podem variar à medida que são produzidas na placa e mergulhada novamente no líquido corrosivo. Com isso, o autor conclui que a “água-forte é um processo trabalhoso, mas por fim, quando a matriz estiver concluída, poderá oferecer uma gravura rica, com variações sutis de linhas mais negras e grossas ou mais finas e tênues”. Essas atribuições sobre a técnica podem explicar como foi possível a sutileza e delicadeza dos traços de Tarsila do Amaral serem mantidas pelo gravador na transferência de seus desenhos para a matriz, assim como as variações de espessuras das linhas observadas principalmente na gravura *Marinha* (s.d) e *Trigo* (s.d.).

Já *Louvor à natureza* (s.d.) é uma serigrafia em cores sobre papel. De acordo com Costella (2006), essa é uma das técnicas mais conhecidas entre as impressões de matrizes por permeação. A matriz é uma tela serigráfica que fica esticada em um bastidor ou chassi de madeira. A origem do nome vem de seda, pois era o material utilizado originalmente para confecção das telas, porém outros materiais sintéticos foram sendo utilizados com o tempo, como o nylon e até mesmo o metal. O autor descreve que nesse processo a tinta permeia a matriz e transpassa para o suporte que está sob ela. A passagem das cores ocorre por áreas permeáveis da matriz, com a tinta sendo puxada e espalhada pela tela. Enquanto isso, as áreas impermeáveis conservam o aspecto original do papel. Nesse modelo de impressão, a imagem não precisa ser espelhada para que se conserve a posição da imagem original.

Costella (2006) ressalta que a transferência de um desenho para a matriz pode ser feita de forma direta ou indireta. Na forma direta o desenho é feito na tela com um material que possui propriedade de entupir os vazados de sua malha, esse material pode ser um verniz, cola

---

<sup>60</sup> Costella, 2006.

ou tinta litográfica. Já a maneira indireta, a transposição do desenho é feita sobre um material transparente, pois isso facilita a transferência. O material pode ser um filme plástico ou papel-vegetal com goma, que depois é recortado por um estilete seguindo as linhas desenhadas, formando um molde vazado e depois aplicada na tela. As áreas não recortadas do material mantêm a impermeabilidade da matriz.

Com exceção da serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.), que possui aplicação de cores diferentes no preenchimento das formas, a linha é o elemento central nas demais gravuras analisadas. O traço delicado carrega a técnica adquirida e a expressividade da artista. A simplificação dos elementos não é sinônimo de algo inacabado, a síntese exercida por Tarsila do Amaral nos seus desenhos é uma escolha estética que conversa com sua maneira característica de representação da realidade e como se posiciona diante dela. Paula Almozara<sup>61</sup> destaca que cada adição de um elemento gráfico no ato de desenhar não pode ser considerado desnecessário:

Observo que a matéria e o procedimento que objetiva a criação, define o desenho como um meio no qual cada elemento gráfico que é acrescentado na ação de desenhar não pode ser considerado supérfluo. A intenção contida em tais elementos é determinante de sua função, do pensamento que o originou. Intenção esta que pode ser de correção, anotação, estudo, projeção e que evidencia a construção de sentido e possíveis interpretações do conjunto.

A natureza do desenho é a de um meio expressivo complexo que não permite enganos nem retoques: sua manifestação é imediata e irremediável (Almozara, 2012, p.107).

A gravura e o desenho possuem pontos em comum e estabelecem uma relação de proximidade. O gravador Carlos Oswald descreve a técnica da gravura como a mais espiritual entre as artes plásticas por ser baseada em elementos abstratos como o ponto e a linha:

O escultor e o pintor manejam materiais realmente existentes como a pedra, a madeira, as cores, e por isso estão em contato contínuo com os sólidos e as superfícies, o que vale dizer, a matéria. Não assim os gravadores que transmitem suas ideias e sentimentos por meio de abstrações: o ponto sem dimensões e a linha como uma só dimensão. Daí o meu entusiasmo por esta arte que satisfazia os meus íntimos desejos de exprimir com a máxima simplicidade meu estado de alma (Kossovitch; Laudanna; Resende, 2000, p. 38).

Tarsila do Amaral autorizou as transposições de seus desenhos, em sua maioria, para gravura em metal<sup>62</sup>. Marcello Grassmann, experiente e renomado gravador, foi escolhido para reproduzir os desenhos da artista e que formariam o álbum editado pela Collectio. Apesar de partir de um desenho pronto, elaborado por outro artista, o processo de gravação não exclui as características do próprio gravador. Grassmann admite que o acidental faz parte do processo

<sup>61</sup> ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. Considerações sobre o desenho: técnica, poética e conceito. *Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 6, n. 10, p. 97–108, 2012. DOI: 10.5433/2237-9126.2012v6n10p97. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23450>. Acesso em: 13 nov. 2025.

<sup>62</sup> Petry; Rizzutto; Campos, 2022.

criativo, mesmo em condições controladas. O artista fez a seguinte declaração para a equipe da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1984:

Normalmente eu me coloco diante de uma chapa com vontade de fazer uma determinada idéia, a idéia pode preexistir já, como uma forma muito grosseira daquilo que virá a ser, mas ela vai sofrer toda uma metamorfose, que é a metamorfose da linguagem do metal, ou mesmo, da litografia. Cada uma dessas linguagens, mesmo que parte de uma imagem já muito estudada, até ganha todo um outro conteúdo num momento em que ela se transfere de uma linguagem gráfica para outra. Mesmo uma vez gravada, a chapa também sofre, é brutalizada, é um vai-e-vem (Kossovitich; Laudanna; Resende, 2000, p. 52).

Assim como seus traços fixaram seu imaginário, as gravuras eternizaram os desenhos de Tarsila do Amaral. As dez obras presentes no álbum *Tarsila: gravuras* (1971) e a serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.), permitem diferentes leituras acerca de suas representações. Os desenhos podem ser compreendidos em sua unidade e particularidade, tendo significado em si próprio. Mas, também, possibilitam relações com outros aspectos criativos da artista, como suas temáticas recorrentes e soluções formais características, aproximando os sentidos com outras obras. Provavelmente, os desenhos foram realizados em momentos diferentes de sua vida, porém foram escolhidos e gravados no mesmo período. Considerando a trajetória de Tarsila do Amaral, podemos assumir que essa seleção não foi aleatória, mas que essas obras se conectam com sua carreira e o conjunto expressa essa narrativa.

Analizando a extensão da produção de Tarsila do Amaral, as gravuras não têm uma presença tão numerosa em comparação aos desenhos e pinturas. Assim como não foi frequente as declarações sobre a técnica pela artista. Apesar de representar uma pequena porção de sua obra, as gravuras não são menos expressivas artisticamente. A participação da artista no NUGRASP, grupo no qual muitos amigos artistas e respeitados gravadores faziam parte, reforça o valor que ela atribuía a gravura e como se interessava pelas experimentações que a técnica possibilita. A própria artista se aventurou na produção das gravuras *Negra no Pilão* (1945), *Paisagem rural* (1945), *Paisagem antropofágica* (1964) e *Paisagem com lago e dois barquinhos* (1971), quando trabalhou com ponta-seca e litografia sobre papel<sup>63</sup>.

Enquanto escritora de crônicas para o *Diário de S. Paulo*, Tarsila do Amaral escreveu, em 1937, sobre “A gravura na arte japonesa”, no texto ela discorre sobre a história da gravura e reconhece o Oriente como seu lugar de origem, assim como a demora do estabelecimento da técnica no Ocidente<sup>64</sup>.

A artista ainda compreende que a gravura, “pelo seu preço baixo, era a pintura destinada à classe humilde”. É possível que, para ela, a gravura brasileira também

<sup>63</sup> Petry; Rizzutto; Campos, 2022.

<sup>64</sup> Petry, 2021.

tivesse esse sentido, indicando a possibilidade de uma circulação mais ampla da obra. Assim, a motivação para a realização e/ou autorização das gravuras a partir dos seus desenhos pode significar tanto uma experimentação técnica e estética quanto um desejo de eternizar um conjunto de desenhos representativo da sua obra mais geral (Petry, 2021, p. 109).

Os desenhos de Tarsila do Amaral puderam circular pelos acervos do Brasil graças as suas reproduções nas gravuras. A técnica cumpriu seu papel de ampliar o alcance e democratizar o acesso as obras, que sem os múltiplos não seria possível, além de preservar o imaginário sensível da artista. Assim como Tarsila do Amaral repetia seus signos na sua autorreferência, as reproduções dos seus desenhos reforçam o ato multiplicador. Transitando para outra linguagem, a linha mantém sua importância sendo um elemento de elo entre as gravuras e os desenhos que as originaram, acrescentando a sensibilidade do gravador.

Além da linha como elemento de destaque, as cores da serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.) estabelecem um diálogo com as telas da artista, no uso de seus matizes usuais. Dasilva (1990), conforme analisado por Guimarães (s.d.), atribuía maior importância às impressões realizadas pelo próprio artista. No entanto, ele mesmo reconhecia que a qualidade de uma obra não depende apenas da aparência final ou da técnica empregada, mas do diálogo que ela estabelece com o observador, um diálogo que se revela gradualmente, mas que sempre carrega um conteúdo significativo



#### 4 A LINHA QUE NASCE DA TERRA

As dez obras contidas no álbum *Tarsila: gravuras* (1971) e a serigrafia *Louvor à Natureza* (s.d.) refletem os temas que se repetem por todos os períodos da trajetória artística de Tarsila do Amaral, mas que foram tratados sob diferentes estilos e contextos históricos. O percurso de criação da artista segue uma narrativa consolidada na historiografia da arte, dentro de uma cronologia compreendida em fases: primeiros anos (1904-1922), início do Cubismo (1923), Pau-Brasil (1924-1928), Antropofágica (1928-1930), Social (1933), dos anos 30 a 50 e Neo Pau-Brasil (1950)<sup>65</sup>.

Nessas gravuras, Tarsila do Amaral evidencia a singularidade de sua representação do Brasil, revelando aspectos do seu universo criativo e de suas motivações plásticas, especialmente por meio do desenho. A artista expressou, de maneira simbólica, elementos típicos da paisagem brasileira. Sua produção apresenta uma leitura própria do país, na qual figuram motivos recorrentes como animais, a vegetação e cenas do ambiente rural.

Rachel Vallego (2015a, p. 31) descreve as obras como reproduções de desenhos e imagens que lembram os temas das fases Pau-Brasil e Antropofagia. Propondo o deslocamento da gravura para o desenho, Michele Petry (2021) analisa seus conteúdos com um olhar voltado para o que é íntimo e próprio da artista:

No papel em tons de azul, amarelo e verde, base para as gravuras, vemos os traços que seriam os desenhos de Tarsila do Amaral. Esse movimento da gravura para o desenho é também um movimento de síntese e de decomposição percebido na obra da artista. São nesses traços primeiros que podemos capturar a pulsão da artista, os temas do seu interesse e o seu conhecimento sobre a linguagem pela qual trazia à tona, em forma de arte, as imagens que marcaram o seu inconsciente (Petry, 2021, p. 109-110).

Vivenciando a Paris dos anos 1920, Tarsila do Amaral estudou na academia de pintura de André Lhote (1885-1962) por três meses, em 1923. Esse período inicial de sua aprendizagem é marcado pelas produções de natureza-morta, combinando a geometrização e contenção das formas de modo rítmico<sup>66</sup>. Influenciada pelo estilo do professor, a artista substituiu a leveza dos seus traços por linhas vigorosas, uma mudança que não perdurou, pois retornou com a sua suavidade característica<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> PETRY, Michele Bete. Tarsila: gravuras e Louvor à natureza, desenhos eternos de Tarsila do Amaral. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 100–118, 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15916. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15916>. Acesso em: 8 ago. 2025.

<sup>66</sup> Amaral, A., 2003, p. 100.

<sup>67</sup> Ibid., p. 103.

Enquanto isso, distante do Brasil, Tarsila do Amaral revela o interesse pelos assuntos de seu país natal:

Mas paralelamente a esse cosmopolitismo (em 1923 veste-se com Patou), cada vez mais suas cartas refletem o desejo de retorno às fontes, Tarsila sente-se mais brasileira, talvez mesmo (e por que não?) em virtude de constatar que isso é realmente o que mais encanta a seus amigos europeus. Ou, como disse Harold Rosenberg, é a possibilidade que a Paris dos anos 20 oferece a cada nacionalidade ali implantada (Amaral, A., 2003, p.101).

Tarsila do Amaral manifestou, em diversos momentos, o desejo de retratar temas nacionais, como declarou em uma carta à sua família: “quero ser a pintora da minha terra”<sup>68</sup>. Foi esse impulso que a fez retornar ao Brasil, em dezembro de 1923 e no ano seguinte, em 1924, iniciou a sua fase Pau-Brasil.

Quando Tarsila regressa ao Brasil em dezembro dá uma entrevista, ao aportar no Rio de Janeiro, em que se mostra segura de seu desenvolvimento enquanto pintora, e, a par de sua experiência com o cubismo declara: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias” (Amaral, A., 1998, p. 29).

Tarsila do Amaral queria estar mais próxima dos motivos que lhe eram estimados, o contato íntimo com a terra veio desde pequena, quando passou a primeira infância nas fazendas São Bernardo e Santa Tereza do Alto, em Monte Serrat. Ambas perto de Capivari, cidade em que nasceu, no Estado de São Paulo. Desde criança estava acostumada com os animais da fazenda, a vegetação rica, o pôr do sol no céu que se estendia ao infinito nas paisagens, com as pessoas simples e trabalhadoras do campo e o cotidiano do meio rural<sup>69</sup>.

Apesar de não ter um teor de crítica explícita em seus trabalhos, Tarsila do Amaral revelava a realidade brasileira através da sua vivência e perspectiva:

Tarsila, nesse ponto parece-nos ter sido uma precursora do espírito da arte “pop” entre nós, no sentido de registrar a realidade, urbana como rural, o fato desprovido de protesto, tal como faria a grande maioria dos artistas norteamericanos desse grupo a partir de fins dos anos 50. Ela pertence ao sistema, não o critica, mas sua denúncia persiste, inscrita em sua obra (Amaral, A., 1998, p. 24).

Tarsila do Amaral participou de um movimento empenhado na nova representação do Brasil, ligado na valorização do nacional e buscando na ancestralidade e na terra suas referências simbólicas. Regina Barros comenta sobre o lugar da roça na obra da artista:

O interior se constitui, no conjunto de sua obra, como um espaço intocado pelas influências externas, seja do comércio, seja dos meios de comunicação de massa. No entender da artista, a roça parecia ser imune às interferências externas e,

---

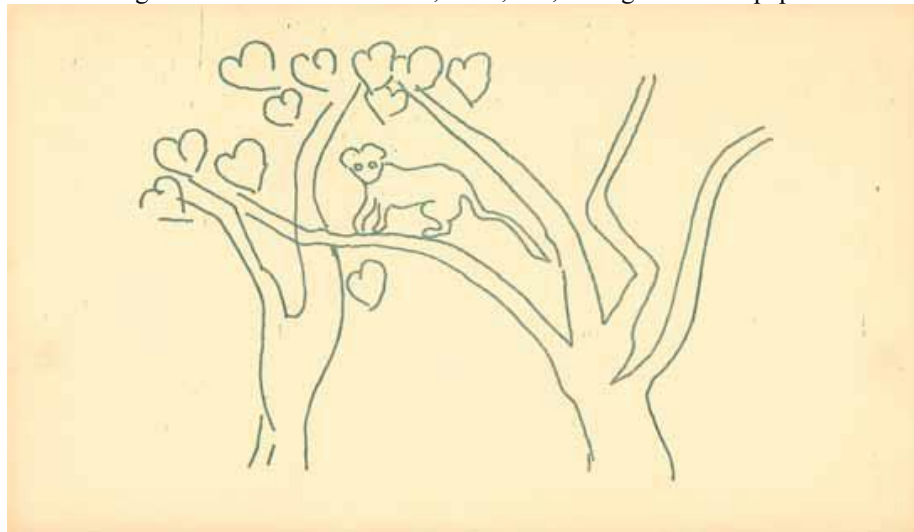
<sup>68</sup> Aracy, A., 2003, p.101.

<sup>69</sup> Ibid.

consequentemente, um território de preservação da cultura nacional “original” (Barros, R., 2011, p. 17).

As imagens retratadas nas gravuras são recortes de um amplo debate sobre os hábitos, tradições e questões ambientais que ganharam destaque nas obras e na vida de Tarsila do Amaral.

Figura 1 — Tarsila do Amaral, *Mico*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014<sup>70</sup>.

A gravura *Mico* (s.d.)<sup>71</sup> traz a figura do animal, cercado por galhos que o emolduram dando destaque para este na composição. Concentradas em torno dele, as folhagens, em formato de coração, parecem apontar para o animal, indicando sua presença. Seu corpo é visto de perfil enquanto circula pelas árvores e se contrasta com a face totalmente frontal, como se, de repente, o macaco, ao perceber estar sendo observado, se deteve para encarar quem o observava. Os olhos fixos, em formatos circulares e vazios, parecem atentos e curiosos.

Tarsila do Amaral construiu um conhecimento sólido no desenho, a dedicação nos estudos contribuiu para que dominasse a linha, experiência que foi transposta de maneira excelente para suas pinturas<sup>72</sup>. Para transmitir a atmosfera desejada e dar ênfase em suas

<sup>70</sup> As reproduções das imagens de todas as gravuras foram retiradas do catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central por terem melhor resolução e nitidez.

<sup>71</sup> A nomenclatura utilizada neste trabalho segue o mesmo padrão das autoras Carvalho, Silva e Santos (2019) em sua respectiva pesquisa sobre as gravuras no MHAM. A gravura também recebe o título de *Macaco na floresta* (1971) nos catálogos *Raisonné* e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

<sup>72</sup> Aracy, A., 1998.

intenções, utilizava das várias possibilidades do traço. Seja a hora de interromper ou fazer linhas contínuas, quando deixar ela mais rígida e contida ou mais sinuosa e livres.

A gravura *Mico* (s.d.) registra essa habilidade, o traço possui fluidez, mesmo nas linhas interrompidas. Assim como nas pinturas *Rio de Janeiro* e *Ponte Neuf*, ambas realizadas em 1923, influenciadas pela aprendizagem com André Lhote, nas quais fundia os planos através das cores<sup>73</sup>, no desenho, a artista usou as linhas para obter uma imagem mais plana, construída com sua sobreposição.

Assim como acontece em outros de seus trabalhos, o animal e a paisagem que o cerca são expressos com formas que parecem espelhadas. O animal se integra ao ambiente, causando uma harmonia e organicidade entre o ser e o seu meio. O rabo do mico remete aos galhos das árvores, que apesar das curvas, exprimem a sensação de dureza devido ao contraste com os ângulos, característica da madeira. O formato das orelhas faz com que a sua cabeça se assemelhe a mais um dos corações desenhados. A natureza do macaco é também a própria árvore, que se torna uma extensão sua.

O macaco foi representado em outras obras da artista, como *A feira II* (1925), *Pastoral* (1927) e *Cartão Postal* (1929). Diferente de seus animais antropofágicos, imaginários ou reais, o desenho do mico nesta gravura é mais orgânico, causando menos estranhamento por se aproximar com o conhecido.

Os corações na copa das árvores permeiam pinturas e desenhos de Tarsila do Amaral de diversos períodos, como a célebre tela *A Cuca* (1924), da fase Pau-Brasil, *Cartão Postal* (1929) e *Paisagem com ponte* (1931), na fase Antropofágica e *Gente no Povoado I* (c. 1953), ilustração com nanquim sobre papel. Esse elemento onírico faz parte da vegetação fantástica criada pela artista, como elabora Aracy Amaral sobre o quadro *O Lago* (1928)<sup>74</sup>. O que é identificável se mistura com o que é imaginação.

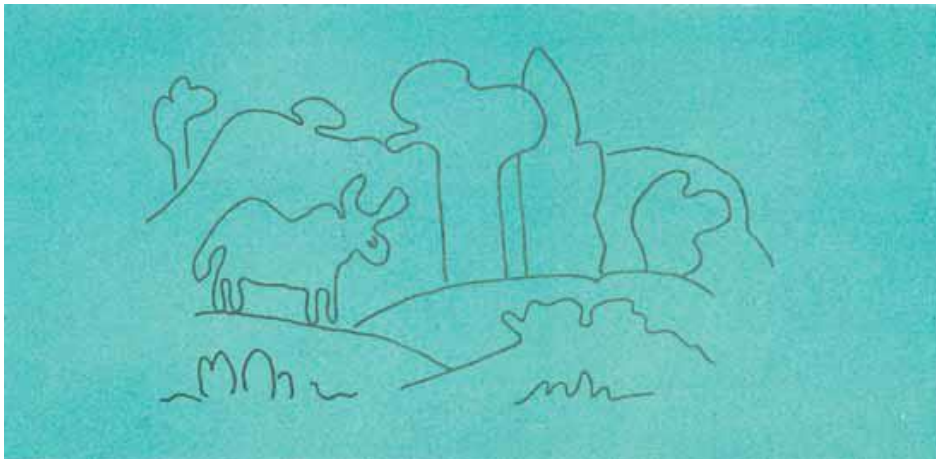
Tarsila do Amaral possui uma habilidade interessante: mesmo em paisagens que se parecem mais como sonhos, ainda é possível estabelecer uma ponte com o real, a natureza, as paisagens e os animais. É como se aquele universo realmente tivesse sido criado, de fato, a partir de observação direta pela artista. Essa sensação de intimidade é uma forte característica de seus desenhos.

---

<sup>73</sup> Aracy, A., 2003, p. 103.

<sup>74</sup> Idem, 1998.

Figura 2 — Tarsila do Amaral, *Boi*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

A gravura *Boi* (s.d.)<sup>75</sup> apresenta os traços precisos da artista, em movimentos contínuos que não demonstram hesitação. Em alguns elementos da paisagem, como nas folhagens em primeiro plano e nas montanhas ao fundo, as linhas são interrompidas em suas extremidades e se tornam sugestivas, convidando o espectador a dar continuidade no traçado.

O boi, figura tema da imagem, é posicionado no centro da composição, ao lado esquerdo, no interior dos contornos que formam a superfície e a montanha acima, como se o animal estivesse vindo pela direção da abertura entre elas. Na superfície, o traço que toca o bicho se conecta com a da folhagem, formando um caminho pelo qual o boi pode seguir, até que possa sair de cena entre as linhas interrompidas ao lado direito da imagem. A pata dianteira do animal está suspensa no ar, como se estivesse pronto para seguir em frente.

O cenário é sereno e pode até parecer estático, porém é perceptível uma leve sugestão de movimento, capturado pelas formas da vegetação, implicando uma brisa leve que se orienta da esquerda para a direita, assim como o percurso do boi. O formato irreal do boi se assemelha às curvas estilizadas das árvores e das montanhas, formações naturais tão presentes em suas obras após viagem à Minas Gerais, em 1924. Essa característica do desenho tem relação com a fase antropofágica da artista, no qual é possível observar as aproximações desses elementos com as telas *Cartão Postal* (1929), *Distância* (1928), *O Lago* (1928) e *A Lua* (1928).

As formas arredondadas possuem um aspecto que causa estranheza pelo seu volume não natural e se contrastam com linhas mais retas nas verticais e diagonais. De acordo com Aracy

<sup>75</sup> A gravura também recebe o título de *Paisagem antropofágica com boi* (1971) nos catálogos Raisonné e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

Amaral (2003), esse tipo de arranjo vertical-horizontal da composição é característico de Tarsila do Amaral, constante em sua produção.

O boi é um personagem presente em outros de seus trabalhos, como no desenho à lápis *Arraial com boi e porquinhos* (1924), no qual também ocupa o lado esquerdo da composição, com as montanhas ao fundo. Na ilustração *Fazenda* (1925), feita para o livro *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, a composição é realizada de modo semelhante, em que o boi compartilha o espaço com outros animais da fazenda, assim como a palmeira, a casa e figuras do que parecem ser uma mulher e uma criança.

*Paisagem com touro* (c. 1925) e *O touro (Boi na floresta)* (1928), são telas de períodos artísticos distintos, mas que possuem semelhanças no protagonismo do animal. Assim como na gravura analisada, o olhar do boi é marcante e lançado ao observador, estabelecendo uma conexão com quem o contempla. Apesar da gravura possuir outros componentes, o animal conquista sua posição de destaque, demonstrando a habilidade da artista em enfatizar aquilo que é central e o domínio na disposição e hierarquia dos elementos.

Os desenhos de *Boi na paisagem* (1920) e *Paisagem com rebanho e pirâmide* (1930) apresentam composições e elementos parecidos, a diferença está na execução do traço, demonstrando o amadurecimento estilístico de Tarsila do Amaral. No desenho de 1920, é possível identificar a influência das aulas tidas com Pedro Alexandrino, no Brasil e a formação posterior em desenho na *Académie Julian* (1921-22), em Paris. Nesse momento, suas linhas eram mais espessas, com sombreado marcado<sup>76</sup>.

Já em 1930, as linhas grossas se tornam mais suaves e fluidas. A gravura *Boi* (s.d.) apresenta uma fusão de estilos entre os desenhos citados, tendo as formas e composição semelhante com a representação do animal de 1920 e possuindo a delicadeza e simplificação dos elementos da representação de 1930.

---

<sup>76</sup> Amaral, A., 1998.

Figura 3 — Tarsila do Amaral, *Paisagem*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

*Paisagem* (s.d.)<sup>77</sup> apresenta características de uma das fases mais emblemáticas de Tarsila do Amaral, o período Antropofágico. A artista, que tanto falava sobre a realidade brasileira cotidiana em suas obras, também transitava pelo imaginário, carregando consigo as histórias que ouvia na infância. Essa vivência contribuiu para que ela construísse um universo próprio, com figuras particulares do seu inconsciente.

Na gravura há um lago em primeiro plano, com bichos aquáticos desconhecidos, imaginados, semelhantes aos encontrados em outros desenhos de mesmo tema como *Paisagem Antropofágica II* (c. 1929), tela *Sol Poente* (1929) e a litografia *Paisagem Antropofágica* (1964). No centro da imagem, em terra, um animal estranho caminha pela superfície. Ao fundo, montanhas, que se fundem na vegetação, delimitam o espaço entre a superfície e o céu. A vegetação é composta por árvores, plantas e arbustos de formatos diversos, possuindo uma certa figuração animalesca ou até mesmo humana.

A cena inteira tem uma atmosfera de sonho, ou de pesadelos, como foi descrita as suas telas antropofágicas pela amiga Sofia Cavernassi Villalva<sup>78</sup>. Essa aura onírica é enfatizada pelas linhas sinuosas que se sobrepõem e se interrompem, formas que parecem se movimentar em um ritmo desordenado. Assim como no desenho de *Paisagem Antropofágica IX* (1929), no qual uma planta parece prestes a consumir o animal, manifestando o comportamento antropofágico,

<sup>77</sup> A gravura também recebe o título de *Bichos antropofágicos na paisagem* (1971) nos catálogos Raisononné e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

<sup>78</sup> Amaral, A., 2003, p. 280.

as folhagens causam a impressão de um cenário vivo, com sua estilização em formato de mãos que acenam no ambiente.

Ao mesmo tempo, no desenho, Tarsila busca, em estudos, com grande liberdade, a criação de figuras de bichos, alguns realisticamente relacionados à nossa fauna, outros já do domínio do sonho, ou da fantasia surrealizante, que a carregaria em seu devaneio de conto às figuras de infância, disformes e impressionantes, numa tentativa de fixação do tempo de que não se libertou nunca (Amaral A., 2003, p. 210).

Os animais aquáticos, que parecem se integrar com a água, se sobrepõem aos traços que imitam a sua correnteza. Em sua análise da tela *O Lago* (1928), Aracy Amaral (1998) discorre sobre essa forte inventividade de Tarsila do Amaral que demonstra a liberdade criativa nas suas composições das “paisagens antropofágicas”<sup>79</sup>. Nesta tela, assim como em *A Lua* (1928), *O Sono* (c. 1928), *Calmaria* e *Sol Poente* (1929), a água faz parte da fantasia criada. Assim também são as árvores que se misturam na paisagem montanhosa, que como em *O Lago*, há uma “fronteira nebulosa entre animal/vegetal”<sup>80</sup>, os elementos assumem uma dualidade na sua essência.

Tarsila do Amaral produziu diversos desenhos dos seus bichos antropofágicos, esses seres inventados tiveram uma importância significativa na construção da fauna e flora do seu imaginário. *Bichos antropofágicos na paisagem* (c. 1929), feito com grafite e nanquim sobre papel tem o mesmo desenho da gravura *Paisagem* (s.d.), apenas com pequenas variações como o sombreamento, inexistente na gravura.

As repetições desses bichos e elementos da natureza nas paisagens antropofágicas revelam a importância que certas criações tiveram para a artista, na sua escolha de eternizar trabalhos que representam aquilo pelo qual se dedicou por muito tempo.

É o artista Flávio de Carvalho quem assinala nos quadros da pintora uma projeção do inconsciente, o retorno da infância, transposição física da memória, em outras palavras. Já se dissera mesmo que para ela a “a arte não é o fabuloso resultado de uma alucinante especulação mental ou a noção de equilíbrio e de harmonia da sensibilidade, mas a iluminação total dos nossos mundos interiores,” numa exaltação de fantasia da artista (Amaral A., 1998, p. 39-41).

Tarsila do Amaral passou sua infância na Fazenda Santa Tereza do Alto, cujos arredores serviram como fonte constante de sensações e referências visuais para sua criação artística. A inspiração formal para a criação de tais seres fantásticos podem ser observados nas formações rochosas dos municípios paulistas visitados por Tarsila do Amaral. Um exemplo notável é a

<sup>79</sup> Amaral, A., 1998, p. 38.

<sup>80</sup> Ibid., p. 38.



fotografia tirada por ela em 1928, em Indaiatuba, município de São Paulo, que registra uma pedra de grandes proporções, semelhante às formas de seus bichos antropofágicos<sup>81</sup>.

Além dessa referência, seus traços revelam influências do ambiente rural em que viveu, pelo contato direto com a terra e com a natureza. A imaginação florescida pelas paisagens do interior foi fortalecida pelas lembranças da infância, que a acompanharam ao longo de toda a sua vida e obra.

As pedras que cobrem a terra nos arredores de Itu parecem personagens agigantados contra o céu ou a montanha, estranhas e magnetizantes em sua majestade paralisada. Uma cenografia imponente – de fazer medo, mas de fazer sonhar também –, estática em sua ordem intocável, tocada, manuseada e vivida, pela criança Tarsila do Amaral, em sua meninice de filha de fazendeiro rico, em plena época de assim chamada aristocracia rural paulista, na região de Itupeva, ou, mais precisamente, Monte Serrat (Amaral A., 2003, p. 31).

Os estranhos seres criados por Tarsila do Amaral já habitavam seus pensamentos antes mesmo da fase Antropofágica, onde esses personagens tiveram maior peso. A artista, paralelamente à fase Pau-Brasil, realizou muitos desenhos desses animais e vegetações fantásticas, como afirma Aracy Amaral:

Bichos com cinco patas cuja cauda é cabeça em meio a uma flora mágica, na qual cactos se assemelham a animais, as pedras parecem árvores à distância, os insetos podem ser confundidos com aves. Toda uma metamorfose fixada que a artista funde em orquestração unitária, no colorido das telas da época (nos rosas, verdes e azuis) como O lago, A Cuca, entre outros (Amaral A., 1998, p. 25-27).

Figura 4 — Tarsila do Amaral, *Marinha*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

<sup>81</sup> BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas na Casa Fiat de Cultura*. Nova Lima, MG: Casa Fiat de Cultura, 2011. 115 p.

A gravura *Marinha* (s.d.)<sup>82</sup> apresenta composição de traços lineares fluidos e delicados, característicos de Tarsila do Amaral. As soluções formais recorrentes em seus trabalhos são como assinaturas da artista, reforçando o seu estilo autoral expressivo. As linhas mais encorpadas destacam os elementos do primeiro plano e marcam com firmeza o horizonte, separando o que está ao fundo, dando uma sutil profundidade em combinação com as formas sintéticas que complementam a delicadeza da imagem.

Em 1924, Tarsila do Amaral realizou viagens pelo Brasil com a intenção de conhecer melhor o país e que impactaram significativamente suas produções seguintes: Rio de Janeiro, durante a festa do Carnaval, e Minas Gerais, durante a Semana Santa.

As viagens que Tarsila fez ao Rio de Janeiro, no Carnaval de 1924, e às cidades históricas mineiras, na Semana Santa do mesmo ano, deram origem a uma iconografia que a artista retomaria frequentemente e que viria a contribuir de modo emblemático para a construção de uma identidade visual brasileira. A partir dessa época, a paisagem brasileira torna-se um assunto central para a artista. A capital paulista, por exemplo, é tema de alguns desenhos e de pinturas como São Paulo (Gazo), sendo caracterizada por meio de alegorias que ressaltam a chegada da modernidade, como carros, bombas de gasolina, chaminés e edifícios em construção (Barros R., 2011, p.14).

A visão da Baía de Guanabara e o imponente Pão de Açúcar causou uma forte impressão na artista, que fez sua representação em obras como *Palmeiras* (1925), *Rio de Janeiro* (1923), *Cartão-postal* (1929) e *Carnaval em Madureira* (1924), no qual o Pão de Açúcar é retratado de maneira desconstruída. A palmeira, compondo a paisagem tropical, é um elemento recorrente nestas obras, assim como em outras representações do visual nacional.

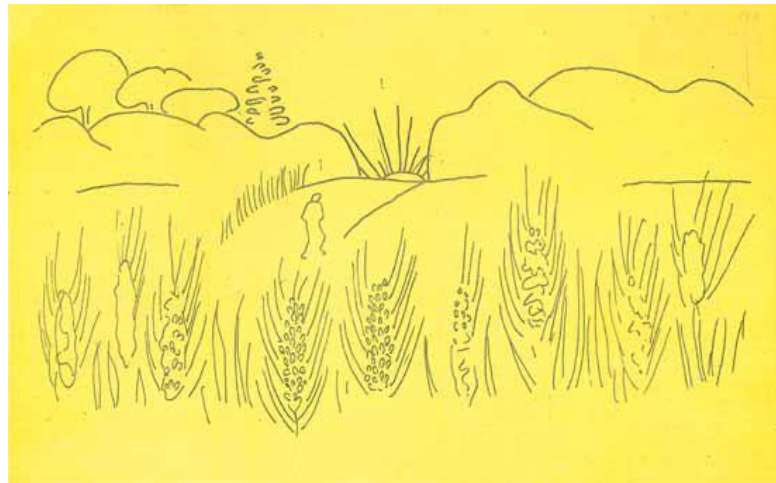
De maneira semelhante, na gravura *Marinha* (s.d.), as formações rochosas são delineadas com curvas semelhantes às encontradas por Tarsila do Amaral na sua visita ao Rio de Janeiro. Na direita da imagem, sobre o rio, há mais uma variação do Pão de Açúcar entre muitas versões pintadas e desenhadas por Tarsila do Amaral. Assim como nas telas mencionadas que possuem essas referências encontradas pela artista na paisagem do Rio de Janeiro, a gravura analisada tem a forte presença da vegetação verde, formações rochosas e casas à margem da baía<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> A gravura também recebe o título de *Paisagem* (1971) nos catálogos Raisononné e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

<sup>83</sup> Barros, R., 2011, p. 13.

Figura 5 — Tarsila do Amaral, *Trigo*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

A gravura *Trigo* (s.d.)<sup>84</sup> retrata uma paisagem rural com o campo de trigo em primeiro plano, motivo de seu título, no centro a figura solitária e singela de uma pessoa segue pelo caminho em direção ao pôr do sol, que se desvanece entre as montanhas, as árvores altas ao fundo compõem a paisagem serena.

A meninice foi na Fazenda Santa Tereza do Alto. Onde as montanhas se sucedem em impressionante desfile de pedras encravadas e sobrepostas, em formatos variados, origem e estímulo à imaginação, seus limites bem delineados, multidão muda sempre em cerco, entre os cactos e os pastos, desafio à vontade do homem no cultivo da terra (Amaral, A., 2003, p.31).

Tarsila do Amaral cresceu em uma realidade completamente rural, tanto seus pais como seus avós foram proprietários de terras no interior de São Paulo e construíram fortuna no empreendimento agrícola. O manejo do solo, a semeadura e a colheita faziam parte da rotina de uma família como a da artista, que pertencia à “aristocracia rural”<sup>85</sup>.

Quanto à sua arte, Tarsila, já em dezembro de 1923 portanto, depois de *A Negra* e da longa gestação mental sobre a importância do seu meio ambiente sobre sua formação, desse meio rural que nela gravou a brasileirice que emergiria de sua obra, comunica sua intenção de fixar na tela essa realidade que é profundamente sua (Amaral, A., 2003, p. 141)

Após a crise de 1929, sua família, cafeicultores, sofreu o impacto do declínio econômico no Brasil em consequência da queda nos preços do café, além das mudanças no regime político da época, na transição da República Velha para a Era Vargas. Esses acontecimentos tiveram

<sup>84</sup> A gravura também recebe o título de *Trigal* (1971) nos catálogos Raisonnné e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

<sup>85</sup> Amaral, A., 2003.

resultados significativos no modo de vida da artista. Ainda assim, Tarsila do Amaral não esqueceu do seu tempo no interior, retomando o tema até a década de 1960: “A devoção pela paisagem de sua infância ela não a abandonou nunca” (Amaral, A., 2003, p. 31).

Figura 6 — Tarsila do Amaral, *Arbustos*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

*Arbustos* (s.d.)<sup>86</sup> se difere das composições de mesmo tema entre as gravuras analisadas, ao contrário das ambientações de *Trigal* (s.d.), *Natureza* (s.d.) e *Árvores* (s.d.), aqui as linhas do desenho são emaranhadas e confusas, como sem preocupação com as disposições dos elementos em planos marcados. Figura e fundo se sobrepõem em formas difusas. Assim como menosprezou todas as regras na sua fase antropofágica<sup>87</sup>, Tarsila do Amaral realizou este desenho com liberdade absoluta, imprimindo a perturbação sentida no que poderia ser uma paisagem serena.

A linha, principal elemento plástico, é delicada, mas expressiva. Os traços contínuos sugerem um movimento e o impulso dos seus “registros rápidos e nervosos”<sup>88</sup> realizados no começo de sua formação no desenho, com Pedro Alexandrino. Em meio as formas, é identificável uma espécie de cacto, à direita, árvores e arbustos, à esquerda e na superfície, além de contornos semelhantes às montanhas ao fundo, signos naturais constantes em suas obras.

<sup>86</sup> A gravura também recebe o título de *Arbustos* (1971) nos catálogos *Raisonné* e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

<sup>87</sup> Amaral, A., 2003, p. 207.

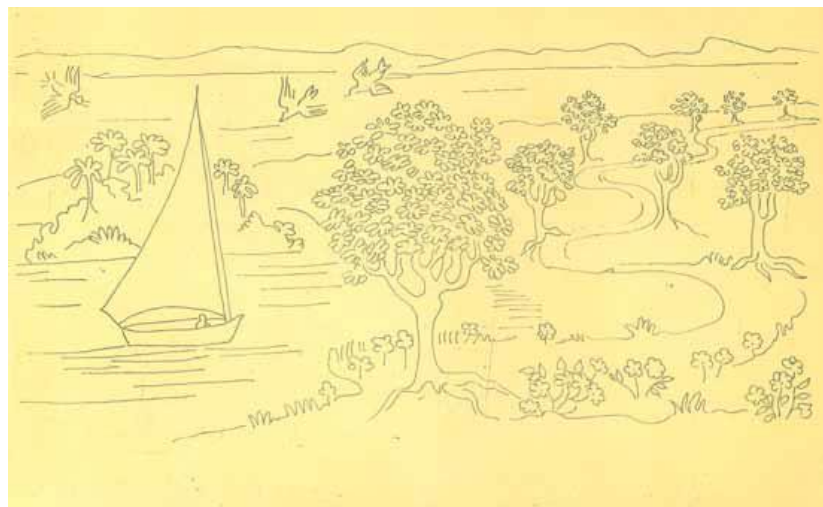
<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 43.

Depois do início do aprendizado com Pedro Alexandrino (1864-1942). Em 1917, surge o hábito que se tornaria para ela o desenho, desenho como a palavra “escrevinhada”, às pressas, pelo poeta. Surgem então seus primeiros cadernos de desenho, pequenos para que coubessem numa bolsa, onde a estudante disciplinada fixa todos os momentos que a rodeiam, em descanso, na rua, cenas de parques, animais na fazenda, familiares gente que passa (Amaral, A., 1998, p.14-15)

Neste desenho, a combinação dos elementos verticais e horizontais geram sensações diferentes do equilíbrio produzido por esse tipo de estruturação nas obras da artista. A composição vertical-horizontal que é para causar estabilidade, aqui gera desconforto visual e uma imagem caótica. Tarsila do Amaral afirmou, sobre a ortogonal sempre presente em seus trabalhos, que gostava das coisas estáveis<sup>89</sup>.

Traçando uma linha vertical no centro da imagem, a distância entre os elementos, reforçado pela diagonal, é latente. A desordem do lado direito contrasta com a consistência da verticalidade no lado esquerdo e a regularidade das formas. A contraposição entre as metades forma duas percepções visuais distintas.

Figura 7 — Tarsila do Amaral, *Natureza*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

Em *Natureza* (s.d.)<sup>90</sup>, Tarsila do Amaral desenha uma paisagem cheia de belezas naturais com uma composição característica, principalmente, de suas produções nos anos após 1950. Dessa vez, as árvores ganham mais detalhes em suas copas, o chão tem a presença de

<sup>89</sup> Amaral, A., 2003, p. 206.

<sup>90</sup> A gravura também recebe o título de *Natureza* (1971) nos catálogos Raisonné e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

flores e no céu, pássaros levantam voo. Nas águas calmas, alguém veleja em um pequeno barco. A artista representa um dia tranquilo, valorizando suas raízes rurais.

Em fevereiro de 1924, Blaise Cendrars viajou da França para o Brasil e sua presença no país teve bastante influência entre os artistas modernistas, inclusive em Tarsila do Amaral.

E se Cendrars ensinou os poetas modernistas brasileiros a se inspirarem no cotidiano, como escreveu Manuel Bandeira, Tarsila também se sentiu, a partir de então embalada por esse dia-a-dia que fizera, nos acontecimentos mais simples de infância na roça, o encantamento de sua meninice. Daí em diante, praticamente só pintaria cenas rurais e urbanas, a vida brasileira, numa linguagem moderna absorvida em Paris (Amaral, A., 1998, p. 24).

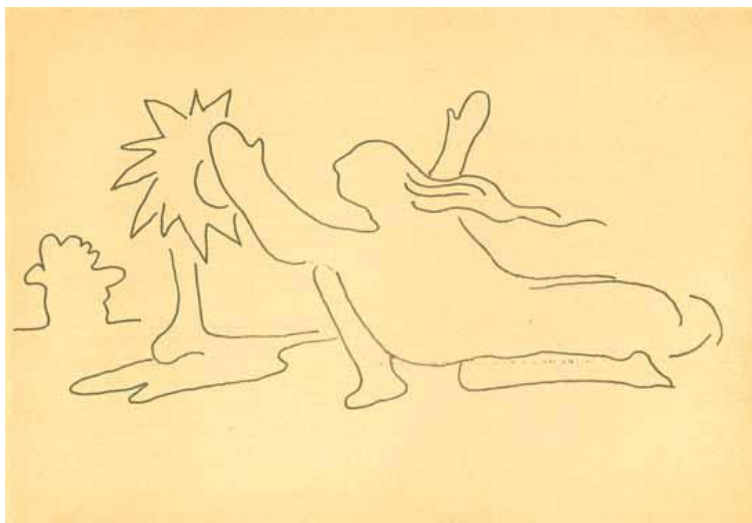
A volta para essas temáticas foi natural para a artista, que desde o início dos seus estudos no desenho praticava inúmeros esboços do que era próprio da terra. Como um ciclo que se encerra, Tarsila do Amaral volta, nos anos 1960, para os temas que marcaram os estudos iniciais no desenho: a fazenda e a vida rural. Retoma o estilo anterior e dá uma nova roupagem para o que seria o Neo Pau-brasil.

Mas a temática, em geral, depois de 1938 (com a volta a São Paulo) regressava ao interiorano. E estudando a paisagem que já tanto pintara, Tarsila aos poucos se reencaminha para uma fase que denominamos, a partir de 1950, de “neopau-brasil”: povoados, casario, paisagens do interior. Distingue-se esta fase, contudo, da primeira (violenta e onírica acima de tudo) pela suavização das cores (Amaral, 2003, p. 390).

O excesso de detalhe, em comparação a síntese mais evidente nos desenhos das demais gravuras, confere a composição o decorativismo das telas do período em torno de 1940.

Nas telas de Tarsila, nos anos em torno a 1940, o acúmulo é uma das características nas cenas de grande número de personagens, na busca sempre contante em toda a sua obra, do “arranjo”, a meu ver aquela preocupação que Apollinaire classificara de bem feminina, em Marie Laurencin. Aliás, o frescor da personalidade de Tarsila, persistente até hoje, elimina totalmente qualquer preconceito em relação a esse decorativismo (Amaral, A., 2003, p. 383).

Figura 8 — Tarsila do Amaral, *Louvor à natureza*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

Figura 9 — Tarsila do Amaral, *Louvor à natureza*, s.d., serigrafia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

As duas gravuras que recebem o título de *Louvor à natureza* (s.d.)<sup>91</sup> possuem o mesmo desenho, mas enquanto a gravura em metal é feita apenas com o uso da linha, a serigrafia tem o acréscimo das cores. Nas imagens, uma figura de aspecto humano exalta a presença da árvore, que possui uma copa parecida com uma flor, mas que também é semelhante ao sol.

A flor-sol também é observada em outras produções de Tarsila do Amaral como *Antropofagia I* (1929). Sobre *Abaporu* (1928), a artista descreve a intenção dessa escolha, “e

<sup>91</sup> A calcografia sobre papel recebe o título de *Louvor à natureza* (1971) no catálogo do Museu de Valores do Banco Central do Brasil, enquanto a serigrafia consta com o mesmo nome, porém sem data. Já no *Raíonné*, a serigrafia *Louvor à natureza* não está catalogada, tendo em seu registro apenas a calcografia com o mesmo título e data de 1971.



ao lado um cacto que parecia um sol, como se fosse uma flor e o sol ao mesmo tempo”<sup>92</sup>. Ao fundo, um pequeno arbusto, no formato ambíguo de planta-animal, espelha os movimentos dos braços do ser em primeiro plano, se juntando à saudação.

Nas respectivas gravuras de *Louvor à natureza* (s.d.), a figura, que parece feminina, carrega intensa expressividade, evidenciada pelas proporções corporais que a fazem ocupar maior parte da composição. É possível estabelecer relações com essa obra e as telas *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928), tanto na relação sujeito e natureza, como no gigantismo da criatura. Sobre a fase antropofágica da artista e as mesmas soluções formais escolhidas para ambas as telas mencionadas<sup>93</sup>, Aracy Amaral (2003, p. 280) escreve:

Mas esse trabalho não representava uma fase nova em sua obra, procedia antes de *A Negra*, realizada em Paris em 1923, antes mesmo da fase “pau-brasil”, cujo gigantismo e síntese haviam sido descritos pela pintora: “figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena” (Amaral, A., 2003, p. 280).

O onírico mais uma vez se faz presente nesta gravura, as lembranças da infância evocam as imagens de personagens fantásticos, frutos das histórias contadas na hora de dormir para as crianças da fazenda. Tarsila do Amaral materializou, assim como em *Abaporu* (1928), um produto do seu subconsciente<sup>94</sup>. Vários trabalhos da artista podem ser descritos a partir da ótica surrealista, apesar de não ter participado do movimento.

Com efeito, os desenhos de Tarsila a partir desse início de 1924, são realizados com linhas fluidas, contínuas, pausadas, como paradoxalmente concebidas pela cabeça/emoção, vindas diretamente da inspiração mental, como sob hipnose. Curiosamente, muitas de suas telas dos anos 20 transpiram um clima onírico. O processo de criação, portanto, já reflete uma relação não confessada com o surrealismo (Amaral, A., 1998, p. 23).

Em *Composição (Figura Só)*, de 1930, Tarsila do Amaral coloca em sua tela uma mulher de costas, com cabelos longos esvoaçantes na horizontal, formando uma nuvem no céu. A paisagem é noturna e solitária, assim como a protagonista, que contempla o horizonte e o conjunto de plantas ao longe, suas únicas companhias. Em *A lua* (1928), algo similar é retratado, no qual o cacto assume uma forma de aparência humana, também sozinho na noite.

Em época extremamente introspectiva de sua vida, Tarsila registraria através de inúmeros desenhos, as perambulações de um bicho, frente a um coqueiro ou palmeira, ou de uma figura solitária na paisagem infinita. Desse tempo (1930-31) ficaria uma tela, *Composição*, figura-árvore-pedra, única, inserida numa ambientação irreal, de colorido lunar (Amaral, A., 1998, p. 27-28).

<sup>92</sup> MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). *Tarsila do Amaral. Abaporu. 1928* [áudio]. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/48/735>. Acesso em: 12 out. 2025.

<sup>93</sup> Aracy, A., 2003, p. 281.

<sup>94</sup> Ibid., p. 280.



A subjetividade de Tarsila do Amaral é muito transparente nessas obras, expondo aquilo que está em seu íntimo para as telas e seus desenhos. Essas diferentes representações visuais mostram a dualidade que as figuras solitárias podem assumir no seu mundo imaginativo. A figura imponente na paisagem solar que cultua a natureza e se torna uma com ela nas gravuras de *Louvor à natureza* (s.d.) é o oposto dos seres retraídos e contemplativos.

A cor é uma particularidade da serigrafia de *Louvor à natureza* (s.d.). As tonalidades escolhidas para a gravura sinalizam o diálogo intencional com a paleta utilizada por Tarsila do Amaral em suas telas. O colorido, aliás, considerado caipira, encontrado nas casas simples da paisagem de Minas Gerais, o “azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante”<sup>95</sup>. As cores vibrantes e consistentes, que no período Pau-Brasil foram bastante utilizadas por ela, “tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco”<sup>96</sup>. Tarsila do Amaral também se inspirou na paisagem montanhosa de Minas Gerais para criar sua própria impressão desses elementos na natureza, estilizando as formas enriquecidas pela sua imaginação.

Figura 10 — Tarsila do Amaral, *Ruas e Casas*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014

A gravura *Ruas e Casas* (s.d.)<sup>97</sup> retrata a fazenda, um lugar de muitos acontecimentos importantes na vida de Tarsila do Amaral. Dulce Amaral, fruto do seu casamento, em 1904, com André Teixeira Pinto, nasceu na Fazenda São Bernardo, em 1906. A mesma fazenda que a artista passou parte da infância, além da Fazenda Santa Tereza do Alto. Também morou por

<sup>95</sup> Amaral A., 1998, p. 20.

<sup>96</sup> Ibid., p. 20.

<sup>97</sup> A gravura também recebe o título de *Sede de fazenda* (1971) nos catálogos Raisonné e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

um breve período na Fazenda Sertão, após o nascimento da única filha, lugar que na época pertencia aos pais de Tarsila do Amaral. Em 1913, a artista foi morar na cidade de São Paulo, uma mudança significativa para seu desenvolvimento nas artes. Ainda assim, sempre retornou a fazenda para encontrar o descanso da modernidade paulista<sup>98</sup>.

Foi nesse ambiente rural que Tarsila do Amaral teve contato com as histórias que influenciaram seu imaginário, as paisagens infinitas, os animais típicos da roça e as pessoas do campo. Nas proximidades, a artista, ainda criança, saltava entre as pedras com formas que a inspirariam para seus contornos arredondados<sup>99</sup>.

Na fazenda, Tarsila do Amaral vivenciou a França antes mesmo da sua primeira viagem ao país, recitando poemas franceses com o pai, a segunda língua coexistindo com o português. Sua iniciação nas artes foi estimulada nesse meio rural. Primeiro na música, com as lições de piano por influência da mãe, que era uma talentosa pianista. Depois, o encontro com as artes plásticas pelo convívio com o pintor italiano Enrico Vio (1874-1960) e as aulas de desenho com Pedro Alexandrino<sup>100</sup>.

Curiosamente, foi na França, em 1923, que Tarsila do Amaral se sentiu ainda mais conectada com suas raízes. Nas cartas enviadas aos pais, a artista agradecia o tempo de infância na fazenda e das lembranças preciosas que permaneceram dessa fase, dizia que queria ser a “caipirinha de São Bernardo”<sup>101</sup> na arte:

Retorna assim (depois da menção à “caipirinha de São Bernardo” em abril desse ano) a evidência de como assumia cada vez mais a importância o conhecimento do nacional, e que os modernistas começariam a descobrir em grupo nas viagens ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais em 1924 (Aracy, A., 2003, p. 116).

Tarsila do Amaral revela a “preocupação com o nacional”<sup>102</sup> nos conselhos escritos ao irmão sobre a pintura da sede da Fazenda Sertão, para que pinte o exterior da casa na cor rosa-tijolo, segundo a artista, um tom bem brasileiro e a melhor opção para uma casa de campo. O mesmo motivo foi representado em muitas obras de Tarsila do Amaral, com técnicas e estilos variados, como por exemplo, na ilustração para *A Moreninha*, romance do autor Joaquim Manoel de Macedo (1820 - 1882), publicado pela Livraria Martins Editora, em 1952<sup>103</sup>.

---

<sup>98</sup> Amaral, A., 2003.

<sup>99</sup> Ibid.

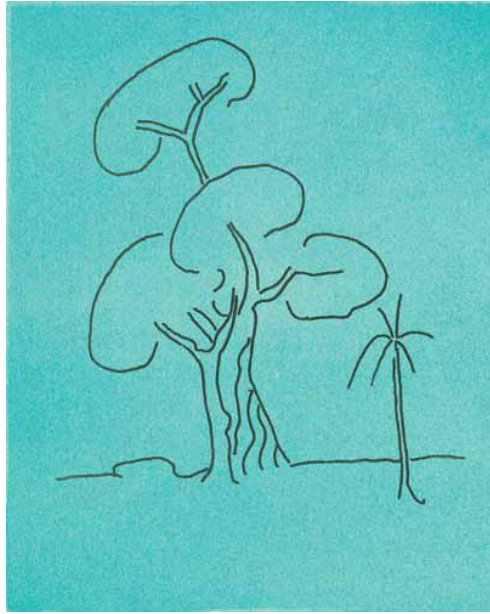
<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Ibid., p. 101.

<sup>102</sup> Ibid., p. 116.

<sup>103</sup> Ibid.

Figura 11 — Tarsila do Amaral, *Árvores*, s.d., calcografia sobre papel.



Fonte: BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.

*Árvores* (s.d.)<sup>104</sup> traz uma paisagem minimalista do tema explorado por Tarsila do Amaral em incansáveis estudos e representações nas telas, como assunto principal ou como elemento secundário na composição do cenário visual. As árvores entram nas alegorias criadas pela artista, ligando o natural ao fantástico.

O conjunto de árvores em segundo plano é semelhantes às representações em *Pau-Brasil*, na forma enxuta de conduzir a linha. A palmeira, em pequena proporção, evidencia a magnitude de suas companheiras ao fundo e é delineada com os mesmos traços sintéticos, característica advinda da sua preparação cubista, pois como observa Aracy Amaral (1998, p. 28), “após o fundamental treinamento reducionista com Lhote — e seu desenho absorve o caráter de síntese, antes inexistente- nesse movimentado e rico ano de experiências, o breve curso com Gleizes, com quem apreende a mecânica sensível da composição cubista”.

Tarsila do Amaral pintou a tela *Árvore*, em 1922, ainda refletindo a aprendizagem academicista em Paris. A tela se aproxima no tema, mas se distância completamente nas soluções formais. As vigorosas pinceladas em nada se relacionam com as linhas limpas, firmes e singelas do desenho na gravura. A artista ainda não tinha sido emergida completamente na influência modernista.

<sup>104</sup> A gravura também recebe o título de *Árvores* (1971) nos catálogos *Raisonné* e do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

Segundo Aracy Amaral (2003), a pintura de Tarsila do Amaral é bem construída, com uma estilização harmoniosa que combina perfeitamente com as cores típicas das casas brasileiras, das paisagens e dos temas da vida rural ou da cidade grande, como São Paulo nos anos 20. A autora segue afirmando que a partir das lições do cubismo, a artista criava composições precisas, com arranjos quase mágicos e atmosferas de sonho, misturando esses elementos com uma visão racional. Assim, Tarsila do Amaral conseguia registrar de forma moderna sua conexão ancestral com a terra. Mesmo falando de pintura, essa mesma ideia pode ser aplicada ao analisar os temas e às formas representadas nos seus desenhos.

As imagens nas gravuras mostram diferentes aspectos do território brasileiro. Tarsila do Amaral expõe sua visão única das várias paisagens e formas de vida de um país tão vasto. Ela entrelaça o que é substancial com o que habita na fantasia. A paisagem do Brasil inspirou seus sonhos e a motivou a criar nas suas obras aquilo que a inquietava e ocupava seus pensamentos.

Tarsila do Amaral não se contentou em apenas retratar de forma realista o que via. Ela acrescentou montanhas imaginárias, animais que parecem nascer das pedras da fazenda, flores e plantas com formas que lembram animais ou pessoas, e um sol que não parece distante da terra. Foi nesse mundo de onírico que suas formas bem definidas, com linhas suaves, se fundiram numa composição harmoniosa. Cada elemento é ressignificado, metamorfoseado para fazer parte de um novo contexto, criando outros significados para sua realidade.

Tarsila do Amaral começou sua jornada nas artes não pela pintura, mas pela música. Aprendeu a tocar piano no instrumento da mãe, que, embora não tivesse uma carreira na área, era bastante talentosa. As artes plásticas vieram depois, mas a sensibilidade já estava presente desde o começo. No desenho, a artista fazia registros rápidos de tudo que a cercava, exercitando um olhar atento às coisas. Ela desenhava árvores, flores, plantas e as pessoas que trabalhavam no campo, tudo o que captava sua atenção. Esses primeiros esboços contribuíram para o seu repertório imagético. Mesmo com uma formação acadêmica rigorosa em desenho e pintura, Tarsila do Amaral nunca esqueceu dessas primeiras pulsões, voltando a elas com a liberdade que conquistou ao longo dos anos de estudo formal.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, relatei meu primeiro contato com a coleção de gravuras de Tarsila do Amaral presentes no MHAM, a partir da participação no projeto “Acervo Aberto: Um estudo das Coleções Artur Azevedo e Chateaubriand”. Entre as visitas aos museus e os estudos dedicados às gravuras, a curiosidade por essas obras cresceu gradualmente, ultrapassando a leitura da ficha técnica, dando lugar a um envolvimento mais atento e sensível com o conjunto. Esse percurso evidenciou a relevância de uma produção ainda pouco conhecida da artista, amplamente reconhecida por suas pinturas, e reforçou a importância de investigar, documentar e divulgar essas gravuras como parte de sua carreira artística.

No decorrer da pesquisa, ampliei meu conhecimento sobre a trajetória do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) e a serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.). As obras foram encomendadas pela galeria Collectio no contexto de sua iniciativa de álbuns de artistas, com parte da tiragem destinadas a leilões e outra parte direcionada a museus. Tarsila do Amaral autorizou a transposição de desenhos, possivelmente elaborados em momentos distintos de sua carreira, fato perceptível pelas aproximações formais com trabalhos de outras épocas, como *Bichos antropofágicos na paisagem* (c. 1929), feito com grafite e nanquim sobre papel, que apresenta o mesmo desenho da gravura *Paisagem* (s.d.). As transposições para o álbum ocorreram em metal, com execução de Marcello Grassmann e impressão de Roberto Grassmann. A autoria da serigrafia permanece incerta, com possibilidade de realização pela própria artista ou por outro agente.

Está coleção integra um momento histórico do país em que o mercado de arte estava florescendo. Tarsila do Amaral dedicou tempo à realização e promoção do álbum, participando de seu lançamento. Embora sua trajetória no campo das artes gráficas não alcance a mesma extensão de sua produção pictórica, as gravuras viabilizam a expansão nos modos de compreender o processo criativo. Mesmo em número reduzido, apresentam força expressiva e revelam qualidades próprias, relacionadas às técnicas empregadas por gravadores experientes e consagrados, fator que amplia seu valor artístico.

As gravuras, que originalmente eram propriedades da Galeria Collectio, foram realizadas principalmente com o objetivo de serem vendidas. Porém, após as falências tanto da galeria como de seus credores, passaram a integrar o acervo de arte do Banco Central do Brasil e, posteriormente, outras instituições culturais por meio de doações. Esse contexto contribuiu

para ampliar a circulação das obras de Tarsila do Amaral em acervos pelo país, como o MHAM, que possui o conjunto completo das obras do álbum e a serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.).

A comparação dos dados de catalogação das gravuras revelou divergências quanto aos títulos, datas e às técnicas atribuídas às obras, expondo a ausência de um cuidado sistemático com o conjunto. Tal situação guarda relação com a compreensão da gravura como uma linguagem artística de menor expressão e valor, percepção presente inclusive nas classificações realizadas por especialistas contratados pelo Banco Central do Brasil. Ainda assim, a gravura desempenhou papel fundamental ao ampliar a circulação das obras e democratizar o acesso à arte, o que foi decisivo para a presença da produção de Tarsila do Amaral em diferentes instituições culturais do país. Entre elas, o MHAM, que reúne o conjunto mais completo das obras e uma quantidade expressiva de exemplares dessas gravuras.

Diante o exposto, a pesquisa possibilitou a compreensão mais aprofundada do processo de criação da artista, suas motivações estéticas e as influências que contribuíram para a formação de um imaginário singular. Desse entendimento, decorreu o interesse pelo desenho, sobretudo pelo uso da linha como elemento primeiro. A linha assume papel central na síntese das formas, na criação de volumes e na tradução de sua visão de mundo para o papel. Nos desenhos, por meio de traços delicados, Tarsila do Amaral construiu formas que se repetem ao longo de sua produção, numa espécie de autorreferência que somente uma artista com alto grau de consciência criativa pode ter. Tal consciência é resultante de muito estudo e prática contínua. A artista foi uma aluna dedicada, desde as primeiras cópias em desenho e pintura sob instrução de Pedro Alexandrino, no Brasil, até a formação acadêmica adquirida em Paris, na *Académie Julian* e nos ateliês de André Lhote e Albert Gleizes.

Os temas abordados por Tarsila do Amaral se concentram, principalmente, na concepção de uma identidade nacional. A artista declarou diversas vezes seu interesse pelo Brasil e aquilo que considerava ser a perfeita representação do país. Essa atração se manifesta na escolha de retratar lendas, pessoas, paisagens, animais, além de elementos da fauna e da flora brasileira. A relação com a terra veio desde o seu nascimento, fortalecida pelo ambiente rural da fazenda, exercendo influência direta no seu repertório imagético. Esses temas impulsionaram sua criação desde as experiências artísticas iniciais e aparecem de forma consistente nos desenhos que deram origem às gravuras analisadas neste trabalho, eternizando as primeiras pulsões de seu imaginário.

## REFERÊNCIAS

- ACADÉMIE Julian. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/71706-academie-julian>. Acesso em: 11 dez. 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. Considerações sobre o desenho: técnica, poética e conceito. *Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 6, n. 10, p. 97–108, 2012. DOI: 10.5433/2237-9126.2012v6n10p97. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23450>. Acesso em: 13 nov. 2025.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila do Amaral: projeto cultural artistas do Mercosul*. São Paulo: Finambras, 1998. 222 p. ISBN 987-95765-9-4.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. 528 p.
- BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2014.
- BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas na Casa Fiat de Cultura*. Nova Lima, MG: Casa Fiat de Cultura, 2011. 115 p.
- BLUMBERG, Naomi. Albert Gleizes. *Enciclopédia Britânica*, 4 dez. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Albert-Gleizes>. Acesso em: 10 dez. 2025.
- BRANDÃO, Angela. *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do olhar modernista*. 1999. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1999. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1587280>. Acesso em: 23 set. 2025.
- CATTANI, Iceia. O desenho como abismo. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 13, n. 23, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27916. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27916>. Acesso em: 11 nov. 2026.
- COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 2006. 141 p. ISBN 8585681330.
- DE CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira; DA SILVA, Regiane Aparecida Caire; DOS SANTOS, Flavia Rodrigues. Coleção do Banco Central do Museu Histórico e Artístico do Maranhão: considerações sobre a gravura de Tarsila do Amaral. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 4, n. esp., p. 113–129, 5 jan. 2019. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/10509>. Acesso em: 21 nov. 2025.
- DEL PRIORE, Mary. *Tarsila: uma vida doce-amarga* [recurso eletrônico]. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. EPUB. Requisitos do sistema: Kindle. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Tarsila-doce-amarga-Mary-Del-Priore->

[ebook/dp/B0BGMRVSB2/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0](ebook/dp/B0BGMRVSB2/ref=tmm_kin_swatch_0). Acesso em: 19 maio 2025. ISBN 978-65-5847-115-8.

DUZZO, Flavia Lima. Desenho e linha: modos de pensamento e expressão. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2019. DOI: 10.5965/24471267522019101. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/15858>. Acesso em: 10 nov. 2025.

EDITORES DA BRITANNICA. André Lhote. *Enciclopédia Britânica*, 1 jul. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Andre-Lhote>. Acesso em: 10 dez. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. Almanaque – Tia Lenita. [S. l.: s. n.], s.d. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/lenita.htm>. Acesso em: 21 nov. 2025.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 8. ed. rev. e ampl. São Paulo: Escrituras, 2008.

GRAVURA, a razão do Nugrassp. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 93, n. 29.806, p. 8, 2 jun. 1972. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720602-29806-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 8 ago. 2025.

GUIMARÃES, Marcos Eduardo. *Por trás da “Arte Maior da Gravura”: o discurso veiculado nos manuais de gravura artística de Orlando Dasilva (1976–1990)*. [s.d.]. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/489873823/Por-tras-da-arte-maior-da-gravura-de-orlando-dasilva>. Acesso em: 10 dez. 2025.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000. 270 p. il. color. ISBN 85-7503-034-5.

MINISTÉRIO da Cultura; BANCO DO BRASIL. *Tarsila do Amaral: percurso afetivo*. Curadoria de Antonio Carlos Abdalla e Tarsilinha do Amaral. Catálogo de exposição [Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, fev.–abr. 2012]. Rio de Janeiro: CCB, 2012. 112 p.

MUSEU HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO MARANHÃO. *Relação do acervo da Coleção Banco Central*. São Luís, [s.d.]. Documento interno. PDF.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). *Tarsila do Amaral. Abaporu*. 1928 [áudio]. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/48/735>. Acesso em: 12 out. 2025.

NUGRASP no MAM: 700 gravuras do Brasil e 15 países. *A Tribuna*, Santos, 17 set. 1972. Disponível em: <https://iacbrasil.org.br/download?h=32e7b56fb911eb28c0d28e10db9e353a&t=cGRm>. Acesso em: 8 ago. 2025.

PETRY, Michele Bete. Tarsila: gravuras e Louvor à natureza, desenhos eternos de Tarsila do Amaral. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 100–118, 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15916. Disponível em:



<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15916>. Acesso em: 8 ago. 2025.

PETRY, Michele Bete; RIZZUTTO, Marcia de Almeida; CAMPOS, Pedro Herzilio Ottoni Viviani de. Gravuras, desenhos de Tarsila do Amaral. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 286–313, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/39712>. Acesso em: 14 maio 2025.

RENARD, Émile. Perfil de artista. *FeelTheArt*. Disponível em: <https://app.fta.art/pt/creator/3c657a1769d87ef726e787335103324ef9ae6e34>. Acesso em: 10 dez. 2025.

VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – percursos de uma coleção de arte*. 2015. 240 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015a. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18840/5/2015\\_RachelVallegoRodrigues.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18840/5/2015_RachelVallegoRodrigues.pdf). Acesso em: 17 nov. 2025.

VALLEGO, Rachel. Doações do acervo de arte do Banco Central do Brasil – uma presença modernista? In: *ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP*, 24., 2015b, Santa Maria. Anais [...]. Santa Maria: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015b. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015>. ISSN 2175-8212. Acesso em: 19 maio 2025.

VALLEGO, Rachel Rodrigues. *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 em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.93.2019.tde-27082019-153204>. Acesso em: 1 ago. 2025.

## ANEXO A – PLANO DE CURSO

<b>Tema:</b> a relevância das gravuras de Tarsila do Amaral no acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM) destacando sua contribuição para a compreensão da obra da artista no contexto do modernismo brasileiro.	
<b>Título:</b> Gravuras de Tarsila do Amaral: desenho, memória e afeto.	
<b>Modalidade/ Turma:</b> anos finais do ensino fundamental (6º ao 9º ano).	<b>Carga horária:</b> 3 aulas de 50 minutos.
<b>Unidade Temática:</b> Artes Visuais	

<b>Justificativa:</b> a obra de Tarsila do Amaral ocupa um lugar de destaque na história da arte brasileira, sendo uma das mais importantes artistas do modernismo no Brasil. Reconhecida principalmente por suas pinturas, a produção em gravura ainda é pouco conhecida e explorada no contexto escolar. Esta aula propõe aproximar os estudantes das gravuras de Tarsila do Amaral que fazem parte do acervo do MHAM, promovendo a compreensão dos processos artísticos através das leituras de imagens e a valorização do patrimônio cultural nos acervos regionais.
<b>Ementa:</b> contextualização de Tarsila do Amaral no modernismo brasileiro; gravuras de Tarsila do Amaral no acervo do MHAM; leitura e análise de imagens a partir das gravuras; relações entre desenho, gravura e imaginário criativo; práticas educativas em Artes Visuais com atividades de criação e produção de narrativas visuais a partir do desenho.
<b>Objetivo Geral:</b> promover o conhecimento sobre as gravuras de Tarsila do Amaral presentes no acervo do MHAM, a partir de uma abordagem histórica, artística e imaginária, estimulando a leitura crítica das imagens e a valorização do patrimônio cultural.
<b>Objetivo específicos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• conhecer aspectos da trajetória artística de Tarsila do Amaral e sua importância para o modernismo brasileiro.</li> <li>• identificar os elementos visuais (ponto, linha, forma, volume, cor etc.) e temáticos dos seus desenhos através da produção em gravura;</li> <li>• reconhecer o MHAM como espaço de preservação da memória e da arte;</li> <li>• estimular a percepção visual através da leitura de imagens.</li> <li>• produzir um material visual inspirado nas gravuras estudadas, exercitando a criatividade e os conteúdos aprendidos.</li> <li>• Expor coletivamente os trabalhos produzidos pelos estudantes.</li> </ul>
<b>Metodologias:</b> Aula expositiva dialogada; apresentação de Tarsila do Amaral, análise das gravuras e práticas criativas com base na Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa: Contextualização, Apreciação (leitura das obras) e Fazer Artístico (criação).

**Recursos:** imagens impressas das gravuras ou projetadas em powerpoint; material informativo sobre a Tarsila do Amaral e suas gravuras, impresso ou projetado em slides; materiais para desenho: papel branco ou colorido de gramatura alta, lápis com graduações diferentes, borracha, lápis-de-cor, caneta hidrocor etc.;

**Avaliação:** de forma qualitativa e observando o processo individual na participação das discussões e leituras das obras; envolvimento na atividade prática e sua coerência com os conteúdos estudados; apresentação dos trabalhos em exposição coletiva dos alunos.

### CONTEÚDO DAS AULAS

**Aula 1:** Introdução sobre a Tarsila do Amaral e sua contribuição para o modernismo brasileiro. Apresentação da coleção de gravuras da artista no MHAM. Roda de conversa sobre os temas e as aproximações com os estudantes. Instruções sobre a proposta de atividade prática para ser elaborada na segunda aula.

**Aula 2:** Introdução sobre os elementos visuais nos desenhos das gravuras de Tarsila do Amaral: ponto, linha, forma, volume e cor;

**Atividade prática:** elaboração de desenhos com temas que remetem a memórias afetivas dos estudantes, exercitando a criatividade na estilização de formas, utilizando os conceitos estudados e as gravuras como inspiração.

**Aula 3:** Exposição coletiva dos trabalhos.