



**Adriana Munhoz Lago**

**Do Museu ao Instagram:** a circulação das  
imagens das exposições de Tarsila do  
Amaral na década de 1920 e 2019

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Patricia Furtado Mendes Machado

Rio de Janeiro  
Agosto de 2022



**Adriana Munhoz Lago**

**Do Museu ao Instagram: a circulação das  
imagens das exposições de Tarsila do  
Amaral na década de 1920 e 2019**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau Mestre pelo Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação do  
Departamento de Comunicação Social do Centro  
de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela  
Comissão Examinadora abaixo:

**Prof.<sup>a</sup> Patricia Furtado Mendes Machado**

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof.<sup>a</sup> Tatiana Siciliano**

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof.<sup>a</sup> Victa de Carvalho Pereira da Silva**

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro, 01 de agosto de 2022

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

### **Adriana Munhoz Lago**

Mestranda do programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-RIO, na linha de pesquisa Comunicação e Experiência, sob orientação da professora Doutora Patrícia Furtado Mendes Machado. Possui graduação em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Marketing e Comportamento do Consumidor de Mídia em alguns dos principais grupos de comunicação do país, como Globosat, Grupo Estado e RBS. Possui especialização em Marketing (Pós-graduação) pela ESPM-RS (2001) e Gestão Estratégica e Econômica de Mercado (MBA) pela FGV-SP (2016).

#### Ficha Catalográfica

Lago, Adriana Munhoz

Do museu ao Instagram : a circulação das imagens das exposições de Tarsila do Amaral na década de 1920 e 2019 / Adriana Munhoz Lago ; orientadora: Patricia Furtado Mendes Machado. – 2022.

113 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2022.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Arte. 3. Imagem. 4. Instagram. 5. Museu e experiência. I. Machado, Patricia Furtado Mendes. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

## Agradecimentos

Esta dissertação é o resultado do trabalho e do apoio de muitas pessoas, que contribuíram de várias formas para a conclusão. Um curso de mestrado é sempre um desafio, mas quando ele coincide com um período pandêmico, torna-se ainda mais desafiador.

Meu agradecimento pessoal à minha irmã Andréia, minha maior incentivadora e minha parceira de mestrado. Agradeço por toda ajuda, pela paciência e pelas conversas sobre temas acadêmicos, que foram essenciais para o meu crescimento como pesquisadora da comunicação.

Gostaria de agradecer em especial à minha orientadora, Patrícia Machado por assumir comigo o desafio de desenvolver essa pesquisa, mesmo restando tão pouco tempo para o prazo final. Sem dúvida, a sua contribuição foi essencial em vários aspectos e sem ela, o resultado não teria a mesma qualidade. Me sinto muito privilegiada por contar com seus ensinamentos, seu conhecimento e sua gentileza durante o processo de desenvolvimento do trabalho. Agradeço pelo nosso encontro, mesmo que tenha sido quase no final do segundo tempo. Fez toda a diferença e deixou tudo mais leve e mais interessante.

Não poderia deixar de agradecer ao programa de pós-graduação da PUC-Rio por me acolher e me proporcionar tantos aprendizados interessantes. Preciso fazer um agradecimento especial ao professor Arthur Ituassu, pela compreensão e todo o apoio nesse período. Também gostaria de agradecer à Marise e Juliana, secretárias do programa pelo carinho e por toda ajuda durante o curso.

Agradeço aos meus amigos queridos por toda a torcida durante esse processo de aprendizado.

Mas o agradecimento mais especial de todos é para as minhas maiores inspirações na vida: meus pais Maria Amália e Pedro Antônio, que não estão mais aqui, mas sempre estarão aqui.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Lago, Adriana Munhoz; Machado, Patricia Furtado Mendes. **Do Museu ao Instagram: a circulação das imagens das exposições de Tarsila do Amaral na década de 1920 e 2019.** Rio de Janeiro, 2022. 113p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho se propõe a analisar as transformações da experiência do público na relação com os espaços expositivos e de acesso à arte, a partir da produção e circulação das imagens das exposições de Tarsila do Amaral em dois períodos distintos: na década de 1920 e quase cem anos depois, em 2019. Nos interessa entender esse fenômeno no contexto contemporâneo em um cenário de arte que se relaciona diretamente com a tecnologia, a produção e circulação imagética nas redes sociais. Assim, nos apoiaremos nas referências históricas, para compreender que novos sentidos as imagens das exposições de Tarsila produzem quando são exibidas no Instagram na contemporaneidade, mediadas pelo público da exposição Tarsila Popular, em 2019.

## Palavras-Chave

Imagem; Instagram; arte; museu; experiência.

## Abstract

Lago, Adriana Munhoz; Machado, Patricia Furtado Mendes (Advisor). **From the Museum to Instagram: the circulation of images from Tarsila do Amaral's exhibitions in the 1920s and 2019.** Rio de Janeiro, 2022. 113p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aims to analyze the transformations in exhibition spaces and access to art, from the production and circulation of images from Tarsila do Amaral's exhibitions in two different periods: in the 1920s and almost a hundred years later, in 2019. The goal is to understand this phenomenon in the contemporary context in which art is directly related to technology, production and imagery circulation in social media. Thus, we will rely on historical references to understand what new meanings the images produce when they are displayed on Instagram, mediated by the audience of the Tarsila Popular exhibition, in 2019.

## Keywords

Art, Image, Instagram, Museum, Experience.

## Sumário

Introdução	12
1. O museu moderno e as exposições de Tarsila na Imprensa no início do século XX	18
1.1. A experiência com a arte na modernidade	18
1.1.1. As novas formas de percepção das visualidades na modernidade	18
1.1.2. As origens do museu moderno: um espaço elitista de culto à arte	25
1.2. Tarsila do Amaral no contexto do início do século XX	31
1.2.1. O Modernismo Brasileiro: influências europeias e a Semana de 22	31
1.2.2. As imagens das exposições de Tarsila na Imprensa na década 1920	41
2. O Museu na era digital e a circulação das imagens das exposições nas redes sociais	63
2.1. O smartphone e a profusão de imagens nas redes sociais	63
2.2. A fotografia e a experiência com a arte	68
2.3. O Instagram e as imagens em fluxo	71
2.4. O museu instagramável	76
3. A exposição Tarsila Popular no Instagram: um estudo de caso	84
3.1. A exposição Tarsila Popular no MASP	84
3.2. As imagens da exposição Tarsila Popular no Instagram	87
3.2.1. A Artista	92
3.2.2. As Obras	94
3.2.3. O público	99
3.2.4. O museu	102
4. Considerações Finais	106
5. Referências bibliográficas	109

## Lista de figuras

Figura 1: Pintura o Jovem, de David Teniers	26
Figura 2: M Museu Kirckeriano	26
Figura 3: Obra de Pietro Antonio Martini, exposição no Salão do Louvre, 1787	27
Figura 4: Vista do Salão de 1850 --1851 no Musée d'Orsay, em Paris	28
Figura 5: Obras de Cézanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh no MOMA	30
Figura 6 - Fotografia do Theatro Municipal de São Paulo em 1915	35
Figura 7: Fotografia icônica atribuída à Semana de Arte Moderna de 1922	36
Figura 8 - Esboço da exposição das obras de arte Semana de 22	37
Figura 9: Notícia da exposição de Tarsila em Paris, Revista Para Todos, 21/08/1926	42
Figura 10: Recorte do texto da matéria publicada em O Jornal, p, 5, 27/06/1926	53
Figura 11: Imagem de Tarsila e amigos na primeira exposição no Brasil, 1929	55
Figura 12: Fotografia da Avenida Rio Branco na década de 1920	57
Figura 13: Reproduções das imagens de Tarsila que circularam em 1929	58
Figura 14: Imagens da Praça do Vaticano captadas em 2005 e 2013	65
Figura 15: Gráfico estatísticas de imagens fotográficas no mundo	66
Figura 16: Visitantes no Museu do Louvre, Paris	69
Figura 17: As mudanças na logomarca do Instagram ao longo do tempo	75
Figura 18: Ecossistema dos museus de arte na era do Instagram	80
Figura 19: Reprodução da pintura Retrato de Dom João VI, 1817, MNBA-RJ	81
Figura 20: Gráfico sobre o aumento da visitação nos museus em 2019	84
Figura 21: Capa jornal Folha de S.Paulo em 24/07/2019, Exposição Tarsila Popular	85



## Lista de quadros

Quadro I: Imagens do Traje da Pintora e referências à estampa xadrez do seu vestido	45
Quadro II: Imagens de Tarsila do Amaral na década de 1920	46
Quadro III: Imagens de atrizes, dançarinas e cantoras de Hollywood dos anos 1920	47
Quadro IV: Reprodução das obras de Tarsila Morro da Favela e São Paulo	49
Quadro V: Nota sobre a Exposição de Tarsila do Amaral em Paris publicada na página 7 do jornal Correio Paulistano, em 25 de julho de 1926	51
Quadro VI: Matéria sobre a exposição de Tarsila em Paris, publicada na página 5 de O Jornal, do Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1926	52
Quadro VII: Reproduções das obras que estão na imagem da primeira exposição de Tarsila no Brasil	60
Quadro VIII: Reprodução das notícias sobre a exposição de Tarsila no Brasil	61
Quadro IX: Visitantes no Museu do Louvre entre 2014 e 2017	70
Quadro X: Exposição fotográfica "A Dream in the Louvre Museum"	71
Quadro XI: Reprodução Instagram em 2010	72
Quadro XII: Principais funcionalidades da plataforma	74
Quadro XIII: Dois momentos de observação da Mona Lisa por visitantes do Louvre (1990-2019)	77
Quadro XIV: Reprodução de tela do aplicativo Instagram resultante de busca filtrada por hashtags	77
Quadro XV: Lista dos veículos que publicaram matérias sobre a exposição:	85
Quadro XVI: Imagens do catálogo e do ingresso da exposição Tarsila Popular no MASP em 2019	87
Quadro XVII: Parâmetros definidos para a busca dos posts no 4k Stogram	89
Quadro XVIII: Etapas realizadas após a coleta dos dados	89
Quadro XIX: Reprodução dos posts publicados no Instagram que formam o <i>corpus</i> deste trabalho	90
Quadro XX: Posts com imagens e legendas sobre Tarsila	92
Quadro XXI: Posts com imagens do mural de abertura da exposição de Tarsila	93
Quadro XXII: Posts com imagens e legendas sobre as obras de Tarsila	95

Quadro XXIII: Posts com imagens e legendas que retratam o público e a experiência na exposição Tarsila Popular	100
Quadro XXIV: Posts com imagens e legendas que retratam o MASP, durante a exposição Tarsila Popular	104

*"Se eu pudesse contar a história em palavras,  
não precisaria carregar uma câmera".*

Lewis Hine

*"O Olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê...  
É preciso transver o mundo."*

Manoel de Barros

## Introdução

A ideia central para a elaboração desse trabalho começou a surgir em junho de 2019, durante visita à exposição da artista Tarsila do Amaral no Museu de Artes de São Paulo (MASP). Naquela ocasião, despertou minha atenção a forma como muitos dos visitantes aproximavam-se das obras rapidamente para fotografá-las com seus smartphones, ou mesmo posicionavam-se de costas para o quadro para capturar *selfies* com algumas das pinturas mais famosas da artista.

A exposição Tarsila Popular, que reuniu 92 obras da pintora modernista, recebeu mais de 402 mil visitantes no período entre abril e julho daquele ano, batendo o recorde de público do MASP. O tempo de espera para visitar a exposição era de seis horas, segundo matéria do portal UOL<sup>1</sup>, publicada em 26 de julho de 2019. Esse resultado foi uma surpresa até mesmo para os curadores da mostra, que tampouco esperavam a grande quantidade de postagens com fotos da exposição e *selfies* com a tela "Abaporu" no Instagram.

Tais informações despertaram inquietações que me levaram a questionar: qual seria o motivo para que essa exposição de Tarsila se tornasse tão popular no museu e nas redes sociais? Como o "Abaporu" transformou-se em uma obra instagramável<sup>2</sup>, que fez com que o público enfrentasse longas filas para tirar uma *selfie* com o quadro? Como as redes sociais transformaram a experiência de ir ao museu de arte? O que as imagens publicadas no Instagram nos contam sobre a experiência de visitar um museu de arte no século XXI?

Os espaços museológicos dedicados à exposição de obras de arte passaram por mudanças significativas em reflexo dos contextos socioculturais ao longo do tempo. Assim, o sentido original dos museus de arte foi mudando, de espaço dedicado à preservação das tradições e da cultura das elites, quase completamente inacessível à população em geral, até o museu de arte aberto às práticas de diversão e consumo das massas. Essa transformação, que iniciou-se no século XX, com a espetacularização das exposições e da inserção do museu na lógica do turismo das

---

<sup>1</sup>Site UOL. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/26/tarsila-e-pop.htm#:~:text=%C3%89%20uma%20artista%20muito%20%C3%BA dica,em%20estrat%C3%A9gias%20de%20redes%20sociais/>> Acesso em 13/06/2022.

<sup>2</sup> Attractive or interesting enough to be suitable for photographing and posting on the social media service Instagram.

Fonte: Cambridge Dictionary. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/attractive/>> Acesso em 23/04/2022.

grandes metrópoles urbanas, vem ganhando novas dimensões. (HUYSSSEN, 1994) Tais mudanças também estão relacionadas com as transformações da cultura digital e com a popularização das exposições nas redes sociais, trazendo desdobramentos para a experiência com a arte no século XXI.

A reflexão sobre as transformações nos espaços expositivos e de acesso à arte está no centro da proposta de estudo deste trabalho. Entretanto, é preciso dizer que, apesar de termos o tema bem delimitado, o percurso até chegarmos à melhor abordagem para estudá-lo foi longo e exigiu ajustes. Inicialmente, a ideia era abordar o tema da perspectiva da interação social no Instagram, no contexto da cibercultura, e dos desdobramentos para a relação do público com o espaço expositivo dos museus. Porém, conforme acessamos os posts do Instagram sobre a exposição, identificamos a necessidade de reavaliar tal enfoque, uma vez que as interações sociais no Instagram a partir dos posts sobre a exposição não traziam elementos suficientes para compreender o fenômeno. A necessidade de adotar uma abordagem mais centrada nas imagens conduziu a busca de novos rumos para o trabalho desenvolvido pela professora Patrícia Furtado Mendes Machado, que tornou-se a minha orientadora, colaborando ativamente para o desenvolvimento desta dissertação. A partir disso, adotamos um novo caminho teórico e metodológico centrado na análise das imagens pelas lentes da perspectiva histórica. Dessa forma, a imagem está no centro da investigação e a partir dela busca-se outros elementos para compor um mosaico de sentidos, de acordo com o contexto histórico em que elas circulam, como explicam as pesquisadoras:

Nesse sentido, podemos afirmar que nossas pesquisas se dão em um movimento em espiral, pois, apesar dos diferentes caminhos que traçamos ao longo da investigação, da busca de materiais heterogêneos, da descoberta de textos e falas, voltamos sempre às mesmas imagens, portando sobre elas um olhar diferente. (BLANK; MACHADO, 2020, p. 183)

A partir da abordagem da história social das imagens, que parte da premissa de que estas comunicam e tornam visíveis formas de ver que estão relacionadas também com o contexto em que são produzidas e os meios em que são expostas, definimos a proposta metodológica desta pesquisa.

Por tratar-se de uma abordagem relativamente nova nas pesquisas do campo da comunicação e também por suas características transdisciplinares, explicaremos com mais detalhes os parâmetros que envolvem essa metodologia de análise.

Essa forma de estudar as imagens ancora-se, principalmente, no trabalho dos pesquisadores Ana Maria Mauad e Maurício Lissovsky (2020), descrito de forma conceitual em entrevista publicada em 13 de agosto de 2020 na Revista Estudos Históricos, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do CPDOC/FGV.

Isso significa trabalhar a imagem como fonte, objeto e — mais recentemente — sujeito da História. (MAUAD, 2020, p. 225)  
Acho que os Estudos Visuais ganham, assim, uma densidade maior, pois a gente passa a ter que olhar o movimento que as imagens fazem. No caso da fotografia, ela se liberta de suas âncoras circunstâncias e passa a habitar dois outros mundos: o das imagens, no sentido amplo, das analogias, que transcendem à fotografia; e o campo das instituições, dos percursos, das trajetórias, das inserções na vida social e familiar e nos usos da imprensa, da política etc. (LISSOVSKY, 2020, p. 226)

A premissa dessa abordagem está centrada na ideia de que as imagens não são neutras, pois participam de diferentes configurações sensíveis de acordo com os contextos em que circulam. Segundo a pesquisadora Ana Maria Mauad (2008), a fotografia é o resultado de um investimento de sentido e leitura do real, que parte de regras, saberes, técnicas e escolhas que estão inseridas nas visões de mundo de um tempo e lugar (MAUAD, 2008).

O pensamento de Mauad nos ajuda a refletir sobre as várias camadas que circundam as imagens fotográficas:

A fotografia promove, assim, um vir a ser da história. Portanto, o estudo de sua biografia, incluindo nesse itinerário as condições históricas de sua produção, os percalços de sua circulação, as formas como foi apropriada pelos diferentes circuitos sociais, os endereçamentos a que se destinou, os arquivos que visitou e a situação em que foi encontrada integram parte importante da história da cultura visual das sociedades históricas. (MAUAD, 2016, p.46)

A fotografia é uma mensagem que caracteriza-se por dois segmentos: expressão e conteúdo. No primeiro estão incluídos os aspectos técnicos e estéticos como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor, etc. Enquanto o segundo é composto pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências. Ambos fazem parte do processo de construção de sentido da fotografia, que para efeito de análise separamos, mas são como peças de um quebra-cabeça que só pode ser compreendido em sua totalidade. (Idem, 2008)

Para essa abordagem metodológica esses segmentos de expressão e conteúdo são organizados em categorias espaciais como: o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores e exteriores), o espaço de figuração (pessoas, objetos, animais), espaço dos comportamentos sociais e das vivências. Todas essas dimensões precisam ser analisadas de acordo com os códigos culturais de cada época em que as imagens foram produzidas e levando em conta os meios em que circularam. Segundo Lissovsky, [...] a atenção que damos a certas imagens e o tipo de pergunta que fazemos a elas são atravessados pelos enigmas e os impasses do contemporâneo. (LISSOVSKY, 2020, p. 231)

Assim, quando seguimos a trajetória das imagens, nos propomos a compreender de forma mais ampla os sentidos sociais, culturais e históricos que estão envolvidos em cada período. Para isso é necessário assumir uma proposta metodológica transdisciplinar que envolve uma aproximação do campo da comunicação com a história, a antropologia e a sociologia.

Mesmo que o método precise levar em conta esses parâmetros, Mauad alerta para a necessidade de adaptação da metodologia de acordo com o objeto a ser estudado. Como explica a Mauad: "a imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas". (MAUAD, 2008, p.41)

Nesse sentido, entendemos que a proposta metodológica que propomos para analisar oferece ferramentas robustas para que possamos compreender as imagens a partir desse olhar histórico, social e cultural de cada contexto.

Neste trabalho, interessa-nos compreender como a sociedade participava do acesso às obras de arte no Brasil em dois períodos distintos. Para tanto, analisaremos as imagens das primeiras exposições de Tarsila do Amaral, que circularam na mídia impressa na década de 1920 e as imagens da exposição Tarsila Popular que circularam no Instagram, no contexto contemporâneo.

Esta pesquisa justifica-se na medida em que os estudos centrados no mesmo tema -o museu de arte e a experiência dos visitantes compartilhadas no Instagram, dedicam-se principalmente a investigar o fenômeno da selfie no museu e os aspectos envolvidos nas estratégias dessas instituições a fim de se integrarem na dinâmica das redes sociais como forma de atrair público para exposições. Entre elas, destacamos as pesquisas realizadas por Luiza Moura Schnitzler (2020), da

Universidade Federal do Paraná, Vanessa de Freitas Silva (2018) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Mariana Santana Marques (2019), da Universidade de Nova Lisboa, e Cátia Alexandra da C. Rolo Afonso (2014), do Instituto Universitário de Lisboa, ambas em Portugal.

Esta dissertação busca refletir, mais especificamente, sobre os efeitos da fotografia digital no ambiente do museu de arte potencializada pela popularização do Instagram e das estratégias de comunicação dos museus nas redes sociais. Assim, nossa investigação estará ancorada nas postagens do Instagram, combinando a análise das imagens com suas respectivas legendas, publicadas na plataforma durante o mês de julho de 2019, último mês da exposição Tarsila Popular.

Nesta investigação, assumimos como hipótese que a popularização do smartphone com câmera fotográfica transformou a visita ao museu de arte como atividade social e tornou-se parte da experiência de fruição com a arte nas últimas décadas. Nesse sentido, as imagens das exposições compartilhadas no Instagram ganham novos sentidos e trazem efeitos para o ecossistema dos museus de arte, colaborando para ampliar o acesso à arte. Esse movimento não acontece sem alterar o valor do culto à arte, que segundo Walter Benjamin (1969) já havia começado a recuar em todas as frentes com o surgimento da fotografia, trazendo perdas para a aura das obras de arte.

O trabalho está organizado em três capítulos: o primeiro está centrado nas transformações da modernidade e nas imagens das exposições de Tarsila do Amaral na década de 1920; no segundo capítulo, o foco é a cultura digital contemporânea a partir de um novo regime imagético, atravessado pelas redes sociais e, no terceiro capítulo, analisamos as imagens da exposição Tarsila Popular, em 2019.

No primeiro capítulo, analisamos como a imagem de Tarsila do Amaral e de seus quadros circulavam na década de 1920 e que sentidos eram produzidos nesse contexto. Tal análise implicou em revisitar a trajetória da artista a partir das imagens de suas primeiras exposições individuais, realizadas na França e no Brasil na década de 1920, período do surgimento das vanguardas artísticas na Europa e do Movimento Modernista no Brasil. A escolha desse recorte justifica-se por considerarmos esse período mais representativo tanto dos fatos e hábitos sociais quanto das visualidades em relação à arte e suas formas de experienciá-las no século



XX (SIMIONI, 2013). Assim, partimos das fotografias das primeiras exposições individuais de Tarsila do Amaral e traçamos um mosaico de referências a fim de compreender os sentidos históricos, culturais e sociais envolvidos nesse contexto.

Investigamos o modo como essas exposições foram retratadas na imprensa, a partir de publicações de jornais e revistas da época. Os relatos midiáticos da imprensa dos anos 1920 atuaram como um referencial histórico para a análise dos relatos imagéticos que circularam no Instagram em 2019, quando da exposição individual de Tarsila no MASP.

Essa etapa do trabalho partiu de um mapeamento exploratório em bibliografia especializada sobre a artista Tarsila do Amaral e o Modernismo Brasileiro a fim de identificar os veículos impressos com publicações sobre as exposições de Tarsila na década de 1920. Podemos destacar como fundamental para esse mapeamento inicial a seguinte bibliografia: Tarsila, sua Obra e seu Tempo, de Aracy Amaral (2010), Modernismos 1922 - 2022, organizado por Gênese Andrade (2022), Semana 22 - Antes do Começo e Depois do Fim, de José de Nicola e Lucas de Nicola, (2021), O Guarda-Roupa Modernista - O Casal Tarsila e Oswald e a Moda, de Carolina Casarin (2022) e História da Comunicação no Brasil, de Marialva Barbosa (2013), entre outros.

A pesquisa preliminar exploratória apontou que, na década de 1920, as revistas ilustradas tinham um papel estratégico em um contexto no qual grande parte da população ainda era analfabeta. Tais publicações usavam as imagens como uma forma mais rápida de informar e conquistar um público leitor ainda em formação (BARBOSA, 2013).

Na etapa seguinte, buscamos os arquivos da imprensa da época disponibilizados no acervo online da Hemeroteca Nacional Digital<sup>3</sup> em busca de publicações sobre as exposições de Tarsila no período definido de 1920 a 1930 em jornais da época. Essa busca apontou os diários Correio Paulistano, Crítica, O Jornal, O Globo e A Manhã como fontes de pesquisa para o desenvolvimento do primeiro capítulo. Além dos jornais citados, identificamos matérias com imagens fotográficas das primeiras exposições individuais de Tarsila na França e no Brasil

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>> Acesso em 23/04/2022.

na revista ilustrada Para Todos. Além do acervo online da Hemeroteca Nacional Digital, o acervo do jornal O Globo também foi utilizado nesta pesquisa.

A relevância desse recuo histórico justifica-se pela necessidade de elencarmos um parâmetro referencial para compreendermos as principais mudanças no acesso à arte no contexto contemporâneo. Assim, também abordamos neste primeiro capítulo a origem dos museus de arte, as transformações nos modos de recepção das imagens na modernidade e a relação com os espaços das exposições nesse período. Como referências teóricas para abordarmos as novas formas de percepção das visualidades na modernidade, o pensamento de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte por meio da fotografia, e de Jonathan Crary (2012) e Ben Singer (2004) sobre as transformações da atenção e da percepção na modernidade, foram cruciais para este trabalho.

No segundo capítulo, enfocamos a cultura visual contemporânea e a produção imagética nas redes sociais em um cenário atravessado pela tecnologia e pela mobilidade. A exposição Tarsila Popular, realizada no MASP em 2019, está inserida em tal contexto, no qual a experiência com a arte é mediada pelo smartphone e o museu transforma-se em mais um espaço instagramável. Dessa forma, a arte ganha um novo espaço expositivo a partir do compartilhamento das imagens digitais no *feed* das redes sociais. Os principais pensadores que nos ajudaram a embasar essas questões na contemporaneidade foram Giselle Beiguelman (2022), Lev Manovich (2019), com os estudos sobre a imagem e as redes sociais, além de Walter Benjamin (1987), Susan Sontag (2020) e Giorgio Agamben (2001) e suas reflexões sobre a experiência e a fotografia.

No capítulo 3 deste trabalho, nos dedicamos ao estudo de caso das imagens da exposição Tarsila Popular que circularam no Instagram em 2019. Para definir o corpus desta pesquisa, selecionamos as postagens compartilhadas nessa rede social no mês de julho daquele ano com a hashtag #tarsilapopularnoMASP.

## **1. O museu moderno e as exposições de Tarsila na Imprensa no início do século XX**

Neste capítulo, buscamos traçar um breve panorama do contexto social do início do século XX a fim de compreender de que forma esse cenário se refletiu no campo das visualidades e das relações do público com a arte, a partir de imagens que circularam na imprensa da época. Analisaremos tais mudanças à luz do pensamento dos teóricos Walter Benjamin (1987) e Jonathan Crary (2012) sobre percepção e reprodutibilidade técnica na modernidade a partir dos avanços tecnológicos, que embasarão nossa reflexão sobre os espaços expositivos das obras de arte ao longo do tempo, tendo como eixo principal as primeiras exposições de Tarsila do Amaral na década de 1920.

Nosso objetivo é compreender como as obras de arte passaram a ser experimentadas para além dos espaços dos museus e quais os sentidos que produzem quando circulam em outros ambientes, a partir da mediação da mídia impressa no contexto do século passado. Para isso, precisamos compreender como se configura o espaço do museu na modernidade e como esse contexto histórico transforma os modos de recepção das imagens e a relação com as exposições artísticas nesse período.

Tais informações atuarão como um parâmetro para analisarmos as imagens das obras de Tarsila que fizeram parte da exposição realizada no MASP em 2019 e circularam no Instagram como ambiente midiático contemporâneo. Esse recuo histórico se faz necessário para que possamos ter o distanciamento do fenômeno e assim compreender os novos sentidos envolvidos na circulação das imagens da exposição Tarsila Popular no Instagram, em 2019.

### **1.1. A experiência com a arte na modernidade**

#### **1.1.1. As novas formas de percepção das visualidades na modernidade**

A sociedade passou por muitas transformações estruturais no início do século XX, particularmente na década de 20. No período que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, o mundo moderno registrou o crescimento da industrialização, o

início das organizações operárias e o surgimento das vanguardas artísticas, como o Modernismo (CARDOSO, 2022).

O contexto caótico do ambiente social das grandes cidades no período após a Primeira Guerra Mundial, caracterizado pela forte urbanização, rápido crescimento populacional e novos meios de transportes, colabora para um crescente bombardeio de estímulos, um modo de viver que tem no “hiperestímulo” - termo cunhado por Michael Davis (1911) - uma das suas principais características (SINGER, 2004).

Entretanto, neste trabalho nos interessa destacar, em especial, as transformações nas formas de percepção das imagens e na cultura das visualidades como um dos efeitos da grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que caracterizaram o início do século XX nas grandes metrópoles ocidentais. Essa "concepção neurológica da modernidade" (SINGER, 2004), manifesta nas teorias sociais de Georg Simmel e Walter Benjamin, tem como foco as mudanças no registro da experiência subjetiva que passa a ser influenciada "pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno" (SIMMEL, 1973; KRACAUER, 2009; BENJAMIN, 1989 *apud* SINGER, 2004).

Para Simmel (1973), as transformações da modernidade foram tão intensas e aconteceram de forma tão rápida que provocaram uma espécie de choque sensorial nos indivíduos que viviam nas metrópoles, como Londres ou Paris. O excesso de estímulos nervosos das grandes cidades urbanas acaba por provocar uma espécie de apatia, que o autor chama de atitude *blasé*, em que as pessoas perdem a capacidade de surpreender-se, transformando assim os aspectos fisiológicos e psicológicos da experiência humana.

A essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasé* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro. (SIMMEL, 1973 , p. 16)

O contexto urbano do início do século XX faz parte de um mundo em transformação, cujas características demográficas e econômicas trazidas pelo capitalismo avançado promoveram alterações sem precedentes nas sociabilidades

urbanas. Os modos de vida da sociedade nesse período foram marcados por estímulos sensoriais fragmentados, rápidos e turbulentos provocados por tráfego de bondes, painéis, sinais de trânsito, multidões, vitrines e anúncios. "O ritmo de vida se tornou frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem" (SINGER, 2004, p. 96).

Nesse sentido, pensadores como Walter Benjamin e Georg Simmel entendem a modernidade como um período em que o registro da experiência subjetiva acontece de maneira totalmente distinta do período anterior. Esse entendimento não está baseado somente nas mudanças de aspectos socioeconômicos, mas também em termos de alterações nas formas de perceber o mundo e, consequentemente, na estrutura da experiência.

Benjamin (1994) abordou esse pensamento sob outra perspectiva no ensaio "Experiência e Pobreza", publicado em 1933 em um jornal de Praga, no qual o autor afirma que a modernidade teria acabado com a experiência. Foi no intervalo de duas grandes guerras e já vivendo no exílio que o filósofo entendeu que a experiência havia sucumbido ao capitalismo, ao cansaço, à apatia e à desesperança de uma geração pós-guerra. Essa pobreza das experiências comunicáveis, para o autor, estava relacionada à perda da ingenuidade e a um total desencantamento.

(...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. (...) Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 115)

A modernidade, portanto, provocou mudanças também nas formas de entretenimento. Para intensificar as sensações, a estrutura da experiência programada recorreu ao sensacionalismo, com ênfase ao espetáculo e à surpresa. No entendimento de Walter Benjamin (1995), essa tendência de crescimento do entretenimento popular apoiado no sensacionalismo, no suspense e na estética do espetáculo, era um típico sinal dos tempos modernos (BENJAMIN, 1995). Não por

acaso, é nesse ambiente urbano hiperestimulado que surgiu o cinema, colaborando para a explosão da cultura de consumo de massa. Foi nesse período que predominou a tendência baseada na “estética do espanto” e o chamado “cinema de atrações”, que privilegiavam os recursos do espetáculo como uma forma de atrair a atenção do público (SINGER, 2004).

Ao refletir sobre os efeitos dos produtos de entretenimento gerados pela técnica para a geração do período pós-Primeira Guerra, Benjamin vislumbrava uma esperança para a experiência por meio da reinvenção de uma outra narrativa, que não é mais oral, mas renasce a partir da cultura visual. E mesmo que essas formas de diversão comercial causassem um espécie de entorpecimento para as massas, Benjamin acreditava que elas também poderiam ser capazes de despertar os homens da apatia do período pós-guerra: "No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juros dos juros" (BENJAMIN, 1994, p. 11).

À luz das reflexões do filósofo e historiador da arte Jonathan Crary (2012) sobre a relação entre tecnologia e percepção a partir das transformações da modernidade, refletimos sobre as reconfigurações no estatuto da atenção nesse período. Nesse sentido, com base no entendimento de que a visão é uma construção histórica, que sofre influência de uma série de contextos e agentes sociais, nos interessa abordar como os aparatos tecnológicos colaboraram para a transformação no regime de visualidade sem perder de vista nosso objetivo de compreender como as imagens atuam e se relacionam com os atores e contextos históricos a partir da sua circulação social em uma diversidade de plataformas e ambientes.

Segundo Crary (2012), a percepção passou por um processo de modernização que iniciou-se nos séculos XVIII e XIX e produziu consequências até o século XX.

Em linhas muito gerais, o observador sofre um processo de modernização no século XIX, ajustando-se a uma constelação de novos acontecimentos, forças e instituições que, juntos, podem ser definidos, de modo vago e talvez tautológico, como “modernidade”. (CRARY, 2012, p. 18 e 19)

Tal transformação ocorreu juntamente com as mudanças no modo de vida das metrópoles modernas, com a popularização dos transportes mecanizados e também com o surgimento de tecnologias de produção e reprodução de imagens,

como a fotografia e o cinema, por exemplo. Esses aparatos tecnológicos alteraram os regimes de atenção e percepção no campo da imagem e das visualidades, produzindo um novo tipo de “observador”, que o autor assim define:

Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. Por “convenções” sugiro muito mais do que práticas de representação. Se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. (CRARY, 2012, p. 15)

Em linhas gerais, o problema do observador pode ser resumido na ideia de que a atenção e as condições de percepção humanas não dependem somente da visão, mas de uma ampla gama de condições que agenciam a seu modo o campo visual e rompem com o modelo clássico de percepção e conhecimento. Assim, torna-se irrelevante se a percepção ou a visão mudam ao longo da História, porque estas não existem de forma autônoma. “O que muda é a pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre” (Idem, p. 15).

Nas teorias de Walter Benjamin (2000), tais reflexões sobre os efeitos da modernidade na percepção sugerem que esse observador assumia uma característica flutuante que se movia entre novas tecnologias, novas formas de trabalho e novos espaços urbanos permeados por iluminação artificial, espelhos, arquitetura de vidro, ferrovias, jardins e multidões, entre outros. Num mundo em que tudo está em circulação, a percepção também tornava-se fluida, temporal e cinética, alterando a capacidade de contemplação (BENJAMIN, 2000).

Ao teorizar sobre os efeitos da modernidade no observador de pinturas, Crary (2012) afirma que a atenção dividia-se entre muitos estímulos visuais e sensoriais. As obras de arte não podiam ser contempladas de forma isolada e passaram a estar inseridas em um fluxo contínuo de informações, “como um dos muitos elementos consumíveis e efêmeros em um caos cada vez maior de imagens, mercadorias e estímulos” (Idem, p. 28).

Para Crary (2012), a modernidade inaugurou um novo sistema de visualidade, ancorado na produção do novo enquanto um valor. Nessa dinâmica, o capitalismo torna móvel aquilo que antes era fixo e enraizado pelo poder da tradição, tornando aquilo que antes era único como reproduzível em série. A

fotografia, assim como suas técnicas correlatas, tem um papel relevante nesse processo, à medida que a câmera fotográfica reproduz objetos da indústria cultural (CRARY, 2012).

Segundo Walter Benjamin, "aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem" (BENJAMIN, 1989, p. 85). Em 1935, no célebre ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Benjamin (1969) já destacava que o valor do culto à arte começou a recuar em todas as frentes com o surgimento da fotografia. Esse pensamento do autor baseia-se no conceito de "aura", que ele definiu como o "aqui e agora" (BENJAMIN, 1969, p. 167) da obra de arte e caracteriza-se por algumas dimensões que se correlacionam e afetam mutuamente.

Para fins de melhor compreensão do conceito detalharemos separadamente tais dimensões abaixo:

- a) **Autenticidade:** ao multiplicar as obras de arte a partir de sua reprodução técnica em série, altera seu caráter único mesmo que mantenha intacto o conteúdo da obra de arte. Além disso, a reprodução técnica tem autonomia para alterar características únicas do objeto usando recursos que só a câmera fotográfica possui, como aproximar, ampliar e ajustar o ângulo de observação, por exemplo. Dessa forma, transforma também a sua dinâmica de produção: a partir da perda do valor da autenticidade, as obras passam a ser produzidas para serem reproduzidas, modificando a função social da arte;
- b) **Materialidade:** pela primeira vez na História a reprodução permite que a obra vá ao encontro do espectador, podendo deslocar a cópia e inseri-la em situações antes impossíveis para o original. Um exemplo disso é a circulação de imagens de obras de arte na mídia impressa, como jornais e revistas, alterando seu ambiente de exposição e suas características originais;
- c) **Tradição:** a reprodutibilidade técnica "destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido" (Idem, p. 168), uma vez que na reprodução perde-se aspectos históricos da obra, como as relações



de propriedade e seu testemunho histórico, alterando diretamente o peso de sua autoridade;

- d) **Valor da eternidade e perfectibilidade:** para Benjamin (Ibidem), a obra de arte também traz o conceito de eternidade que vem dos gregos e está relacionada com a ideia de unicidade, ou seja, as obras eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis, produzidas para a eternidade. Esse conceito é inversamente proporcional à perfectibilidade, uma vez que os gregos consideravam a menos perfectível como a mais nobre das artes: a escultura, que produzia-se a partir de um único bloco, sem possibilidade de montagem ou edição;
- e) **Apropriação:** Benjamin (1994) identificou uma compulsão crescente de trazer as coisas para "mais perto" na modernidade por meio da sua reprodução técnica: "Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução" (BENJAMIN, 1994, p. 101). Ao apropriar-se de coisas e objetos, a fotografia reproduz em série imagens que circulam em outros ambientes, provocando uma ressignificação e emancipação dos seus originais.
- f) **Valor de culto e valor de exposição:** esses valores são definidos por Benjamin como dois pólos que sustentam toda a história da arte e da fotografia. Ao permitir uma grande capacidade de cópias da obra de arte, crescem suas possibilidades de exposição, emancipando-a do seu ritual pela primeira vez na história. Está intrínseco nessa questão a ideia de que o valor da obra de arte está relacionado ao fato simplesmente desta existir, mesmo que não possa ser vista ou que possa ser vista apenas ocasionalmente por algumas pessoas específicas, como os sacerdotes, por exemplo, no caso de esculturas expostas em catedrais na Idade Média;

Quando ancoramos as reflexões de Walter Benjamin no contexto das artes visuais na modernidade, tais efeitos da fotografia ganham outras camadas de tensão que são relevantes para compreendermos as transformações no contexto cultural desse período. Nesse sentido, torna-se relevante compreender como os circuitos de

exposição participam desse momento histórico para compreendermos, a partir de uma perspectiva histórica, como as imagens se relacionam com essa cultura visual.

### 1.1.2. As origens do museu moderno: um espaço elitista de culto à arte

Ao longo do tempo, a arte sempre encontrou seus meios de exposição para chegar até o público. Dos desenhos rupestres à *Monalisa* de Leonardo da Vinci, das cavernas até os tradicionais museus europeus e, mais recentemente, às instalações-performance e exposições imersivas como expressões de arte contemporânea, todos são demonstrações de que o espaço de fruição da arte se transforma de acordo com contextos sociais, espaços e períodos históricos. Entretanto, o acesso efetivo à arte percorreu um longo caminho até a criação dos museus como espaços expositivos abertos para toda a sociedade.

Nos séculos XV e XVI, as coleções artísticas estavam sob domínio da Igreja e das famílias pertencentes à realeza, como forma de afirmação do seu poder político e econômico (SUANO, 1986).

Os príncipes das casas reinantes europeias, felizmente, não satisfeitos com os tesouros que obtinham de todas as partes do mundo com que comerciavam e dos novos mundos que descobriam (é a época dos descobrimentos das terras de além-mar), ainda financiavam os artistas contemporâneos (Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Cellini, Palladio, Tintoretto, Fra Angelico, etc.) e incorporavam boa parte dessa produção em suas já magníficas coleções.” (SUANO, 1986, p. 16)

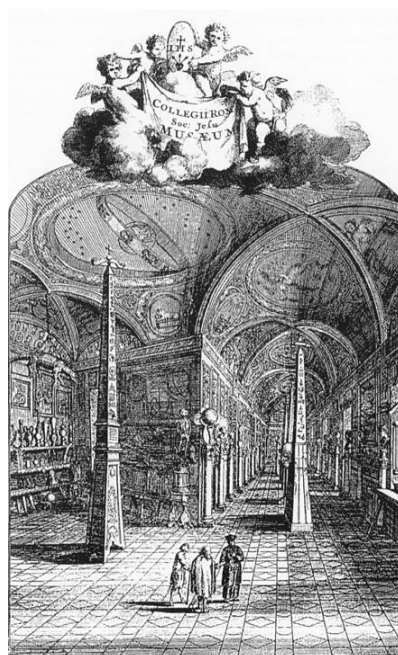
Nesse período, segundo Marlene Suano (1986), o valor das coleções artísticas estava relacionado à ideia de tesouro ou sagrado e baseava-se em sua intocabilidade. Assim, só eram acessíveis às famílias dos colecionadores (figura 1) ou aos integrantes do Clero (figura 2).

Figura 1: Pintura (c. 1651) de David Teniers, o Jovem, que representa parte da famosa coleção formada pelo arquiduque Leopold Wilhelm, da Áustria, enquanto era governador da Holanda espanhola (1647-1656)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Fonte: Captura de tela de Web Gallery of Art Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/teniers/jan2/index.html> Acesso em 23/04/2022.



Figura 2: Museu Kirckeriano, organizado pelo padre Kircker no Collegio Romano, sede da ordem dos jesuítas em Roma<sup>5</sup>

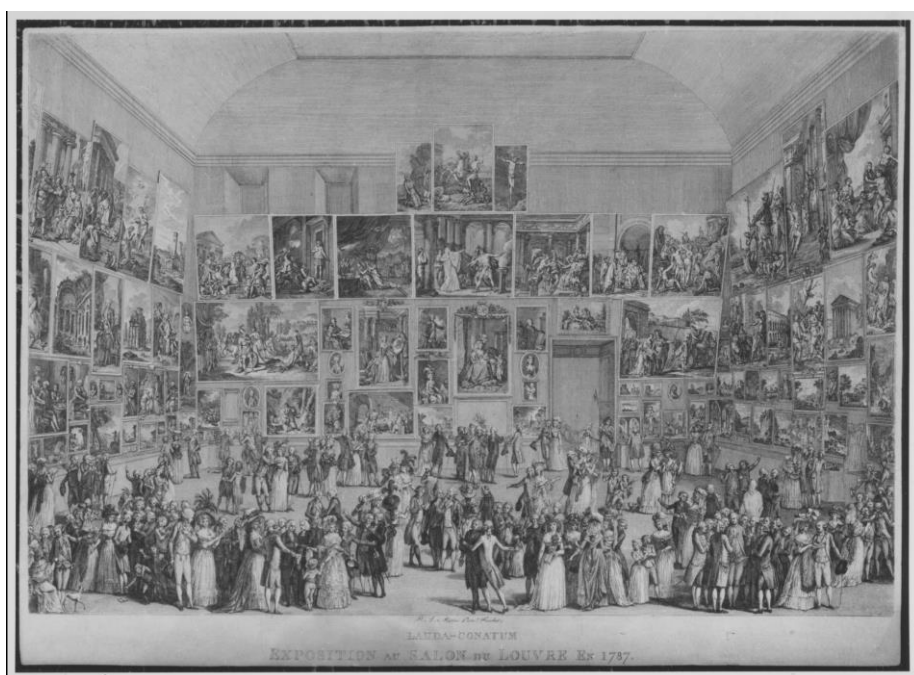


Benjamin (1969) nos lembra que “as mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (Idem, p. 171). Nesse sentido, o valor de culto da obra de arte estava relacionado diretamente com a ideia de ritual e exclusividade, ou seja, quanto menos exposta, mais valorizada. Por isso, certas estátuas só eram acessíveis ao alto Clero e certas Madonas ficavam cobertas o ano inteiro (Ibidem).

<sup>5</sup> Fonte: Captura de tela do livro “O que é Museu” (SUZANO, 1986, p.24).

Foi também nesse período que outro tipo de exposição, o salão (figuras 3 e 4), ganhou força na França. Esse tipo de mostra, criado e associado à academia, além de expor as obras para contemplação, tinha o objetivo de inseri-la em uma dinâmica de mercado orientada para o Estado, que tinha a função de legitimar novos modelos selecionados, colaborando para a abertura de novos mercados para a arte (HEGEWISCH, 2006).

Figura 3: Obra de Pietro Antonio Martini que retrata exposição no Salão do Louvre, em 1787<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Fonte: Captura de tela do site do Met Museum.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393346> - Acessado em 22.04.22.

Figura 4: Vista do Salão de 1850 --1851 no Musée d'Orsay, em Paris<sup>7</sup>



Foi somente a partir do final do Século XVII e começo do XVIII que iniciou-se o processo de abertura das coleções ao público, com a acessibilidade ao *antiquarium* organizado pelo Papa Pio VI, em 1471. A inauguração do primeiro museu público da Europa, no entanto, ainda levou dois séculos: o Ashmolean Museum, em Oxford, foi aberto em 1683.

A visitação ainda era muito restrita: somente para convidados especiais da cúpula da Igreja, artistas, integrantes da elite governante, estudiosos e estudantes universitários (SUANO, 1986). Assim, esses espaços foram pouco a pouco sendo abertos à visitação do público em geral, ainda que com alguma resistência por parte da elite burguesa, como podemos observar em nota de Sir Ashton de Alkrington Hall (Manchester) publicada em jornais ingleses, em 1773:

Isto é para informar o Público que, tendo-me cansado da insolência do povo comum, a quem beneficiei com visitas a meu museu, cheguei à resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um de meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e por cujo comportamento ele seja responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada. Eles não serão admitidos quando Gentlemen e Ladies estiverem no Museu. Se eles vierem em momento considerado impróprio para sua entrada, deverão voltar em outro dia. (SUANO, 1986, p. 27)

<sup>7</sup> Fonte: Captura de tela do site do Met Museum  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285471> Acesso em 24/04/2022.

O acesso livre aos museus e espaços de exposição de arte foram efetivamente abertos ao "povo" entre o final do século XVIII e a metade do século XIX, com os movimentos revolucionários na Europa, a exemplo da Revolução Francesa. Começou com a abertura do Louvre, em Paris, em 1793, e teve continuidade com a inauguração dos maiores e mais importantes museus europeus: o Belvedere de Viena (1783), o Museu Real dos Países Baixos, em Amsterdã (1808), o Museu do Prado, em Madri (1819), o *Altes Museum*, em Berlim (1810) e o Museu do Hermitage, em Leningrado (1852).

Para Jonathan Crary (2012), a criação do museu público de arte é um reflexo das transformações sociopolíticas que originaram o tempo de lazer cultural das populações urbanas, característico da modernidade do século XIX. Também faz parte desse período a matriz da história da arte, que organiza o conhecimento de acordo com as civilizações e culturas por meio da classificação e ordenação das expressões artísticas de acordo com uma lógica de evolução temporal. Assim surgiram conceitos como arte pré-histórica (rupestre), arte da antiguidade (gregos, romanos, etc) ou arte da Idade Média (catedrais góticas), entre outros. Nesse mesmo contexto, surgiu a reprodução em série de imagens, que propiciou a circulação de cópias de diferentes obras (Idem, 2012).

Segundo Andreas Huyssen (1994), não foram as tradições que originaram o museu, mas a possibilidade da sua perda combinada à uma ideia de reconstrução. Assim, a modernidade seria impensável sem um projeto museico. Não por acaso, o *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova York foi inaugurado em 1929 (figura 5) com a proposta de ser um museu dedicado à arte moderna antes mesmo que o modernismo tivesse se consolidado totalmente enquanto movimento artístico.

Figura 5: Obras de Cézanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh expostas na primeira exposição do MOMA, em 1929<sup>8</sup>



No início do século XX, os espaços museológicos dedicados à exposição de obras de arte passaram por mudanças significativas. O contexto social desse período impulsionou essa transformação a partir dos debates e das críticas propostas pelas vanguardas artísticas, que consideravam a instituição como um dos grandes entraves para a superação das tradições. Entre essas vanguardas, podemos destacar o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e o construtivismo, entre outros, que chegaram a propor a extinção dos museus (HUYSEN, 1994).

Entretanto, segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (2018), apesar dos museus e espaços expositivos estarem abertos ao público, ainda há limitações para que esse acesso transforme-se em interesse espontâneo pela fruição da arte. Essa questão foi investigada por Bourdieu na obra “O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público” por meio de uma pesquisa nos principais museus de arte europeus em meados do século XX. Uma das conclusões apontadas pelo autor é que esse deleite com a arte não acontece naturalmente, é algo que precisa ser estimulado pelo conhecimento e pelas condições sociais de acesso a esse conhecimento. É o que Bourdieu chama de “capital cultural”, um conhecimento que é assimilado lentamente, não só na escola, mas também pela família e requer afinho, dedicação e cumprimento de obrigações.

Considerando que nada é mais acessível que os museus e que os obstáculos econômicos - cuja ação é evidente em outras áreas - têm, aqui, pouca importância, parece que há motivos para

<sup>8</sup> Fonte: Arquivo do Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. Foto: Peter Juley. Captura de tela do site do MoMa. Disponível em: [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767/installation\\_images/10473](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767/installation_images/10473) Acessada em 23/04/2022.

invocar a desigualdade natural das "necessidades culturais". Contudo, o caráter autodestrutivo dessa ideologia salta aos olhos: se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a possibilidade pura de tirar proveito das obras expostas nos museus, ocorre que somente alguns tem possibilidade real de concretizá-la. (BORDIEU, 2018, p. 67)

A partir desse breve recuo histórico do museu de arte, instituição que já tem mais de três séculos, é possível observarmos como os espaços expositivos para as manifestações artísticas foram se modificando até chegar ao conceito do museu como instituição social. Ao longo do tempo, os contextos socioculturais foram transformando seu sentido original, de espaço dedicado à preservação das tradições e da cultura das elites e quase completamente inacessível à população em geral, até o museu de arte aberto às práticas de diversão e do consumo das massas. Essa transformação, que teve início no século XX com a espetacularização das exposições e da inserção do museu na lógica do turismo das grandes metrópoles urbanas, vem crescendo e trazendo desdobramentos para a experiência com a arte no século XXI, como abordaremos no próximo capítulo (HUYSEN, 1994).

## **1.2. Tarsila do Amaral no contexto do início do século XX**

### **1.2.1. O Modernismo Brasileiro: influências europeias e a Semana de 22**

A reflexão sobre as transformações nos espaços expositivos e de acesso à arte está no centro deste trabalho. Para tanto, partiremos de uma perspectiva histórica tendo como eixo principal de análise os circuitos de exposição da artista modernista Tarsila do Amaral em dois períodos distintos: primeiro, na década de 1920, e quase um século depois, em 2019. Nosso objetivo é compreender, a partir desse deslocamento histórico, como as imagens das exposições participam dessas transformações e como elas circulam e são percebidas em diferentes contextos. Nesse sentido, também farão parte da nossa análise as principais formas de visibilidade e circulação das imagens, seja em espaços expositivos ou meios de comunicação, em diferentes períodos históricos.

Antes, porém, contextualizamos o Modernismo Brasileiro sob a influência europeia e suas vanguardas artísticas, a partir de sociabilidades e escolas, já que seus principais representantes viveram e produziram algumas das suas obras mais



importantes desse período em Paris. Como aponta David Kenneth Jackson (2022) o movimento brasileiro caracteriza-se por ser "um movimento teórico herdeiro de uma sequência de manifestos com os quais dialoga, entre eles o decadentismo, o simbolismo, o unanimismo, o futurismo, o dadaísmo e os manifestos da vanguarda portuguesa" (TELES, 1972 *apud* JACKSON, 2021, p. 167). Essas características do movimento nos permitem resumi-lo em um conjunto de tendências ou *ismos* menores que resulta em um movimento estético maior, sem limites definidos. Assim, no Brasil o Modernismo assume características anglo-européias, conectado com os movimentos de vanguarda e espelhando o conceito de modernidade da Europa (JACKSON, 2022).

No entendimento de Aracy Amaral (2012), o internacionalismo e o nacionalismo faziam parte do modernismo no Brasil nas primeiras décadas do século passado.

Se México e Argentina explicitam bem os dois extremos dessa postura em permanente contradição e alternância, paralelismo ou sucessão, no Brasil percebemos que o internacionalismo será exaltado como recurso para o rompimento com o academismo, através da informação que chega via Paris. Assim, atualizar as ideias estéticas a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área de artes plásticas, surgiu como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira. Cubismo, expressionismo, ideias futuristas, dadaísmo, construtivismo, surrealismo e o “clima” parisiense onde imperava, nos anos 20, o art déco resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas brasileiros nos anos 20 e 30. (AMARAL, 2012, p. 11)

Assim, faz-se necessário contextualizar o período em que desenvolveu-se o Movimento Modernista Brasileiro, nas primeiras décadas do século XX. A partir da primeira fase do movimento modernista e dos principais acontecimentos da década de 1920, propomos um breve recuo histórico considerando seus protagonistas paulistas, em especial a artista Tarsila do Amaral a fim de compreender o contexto em que a artista modernista produziu e realizou suas primeiras exposições individuais no início do século XX, que atuará como um parâmetro histórico para este trabalho. A partir desse deslocamento temporal, identificamos como as imagens das exposições, desde os originais expostos em ambientes expositivos até suas reproduções que circulam na imprensa e redes sociais, e que sentidos produzem em diferentes contextos históricos. Para isso partiremos das fotografias das primeiras exposições de Tarsila publicadas na

imprensa na década de 1920, a fim de traçar um paralelo com as imagens das exposições do Século XXI compartilhadas em redes sociais, como o Instagram em 2019, que integram o *corpus* dessa pesquisa.

A escolha desse recorte se justifica por considerarmos esse período mais representativo de fatos, hábitos sociais e visualidades em relação à arte e suas formas de experienciá-las no século XX (SIMIONI, 2013), sem perder de vista que o objetivo desta dissertação é compreender o papel das imagens e como elas contribuíram para a construção de sentidos. Para isso, buscamos elementos que nos ajudem a identificar as mudanças nas formas em que a sociedade participa do acesso às obras de arte no Brasil em dois períodos distintos.

Antes de abordarmos o Movimento Modernista Brasileiro, resgatamos o contexto histórico em que ele se desenvolveu. O país passava por um momento político turbulento, que marcou a década de 1920, período em que o Brasil viveu o apogeu e queda da Primeira República -marcada pelo industrialismo recente- sob influência da I Guerra Mundial e também do capital gerado pelas exportações de café (AMARAL, 2010). Foi uma época marcada também por levantes e revoltas, como o episódio dos 18 do Forte no Rio de Janeiro, em 1922, e o movimento armado dos paulistas, em 5 de julho de 1924. Tais episódios faziam parte do Tenentismo (CARDOSO, 2015), mobilização nacional dos militares de média e baixa patentes cujas principais reivindicações eram a modernização do Estado brasileiro e o fim da política oligárquica dos estados cafeicultores, Minas Gerais e São Paulo, que dominavam as decisões nacionais. Ao mesmo tempo, o tecido social da cidade de São Paulo passava por profundas transformações trazidas pela industrialização crescente e pela onda de imigração.

Assim, o Brasil chegou à modernidade do século XX permeado por um contexto histórico que não passa despercebido dos participantes do Movimento Modernista. Os artistas desejavam a alteração da ordem estabelecida, ainda que nesse período tal desejo estivesse restrito às manifestações artísticas (AMARAL, 2010). A própria Semana de 22 já foi muito questionada por ter sido um evento que pretendia romper com o *status quo* vigente, mas curiosamente foi patrocinada por oligarcas do café, industriais e até mesmo pelo Estado.

Foi a partir da Semana de 22, no entanto, que o Movimento Modernista ganhou notoriedade no Brasil. Emblemático para a cultura brasileira, o evento

reuniu os principais artistas e intelectuais da época no Theatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 22. A Semana de 22, como ficou iconicamente conhecida, foi uma iniciativa dos próprios artistas, mas contou com o patrocínio de grandes barões do café, como Paulo Prado, além de políticos, banqueiros e empresários. Inspirada na *Semaine de Fêtes de Deauville*<sup>9</sup> de Paris, contou com atividades culturais variadas, como palestras, leituras de poemas, danças, recitais e concertos musicais, além de uma exposição com centenas de obras de arte. Entre elas, estavam telas de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro e esculturas de Victor Brecheret, entre outros artistas, que foram expostas no saguão do Theatro Municipal. (AMARAL, 2010)

Sobre o evento há várias informações disponíveis, baseadas em testemunhos orais e escritos realizados pelos participantes e reconstituições dos historiadores. Mas não temos nenhuma fotografia do evento, porque não os registros fotográficos não foram realizados. Essa é uma questão que suscita várias reflexões, já que a fotografia já existia na época, como forma de documentação visual e havia fotógrafos em São Paulo no início do século 20. O único "suposto" registro fotográfico da Semana de 22 (figura 7) foi uma imagem atribuída ao evento, que retrata, na verdade, o encontro de alguns dos participantes em uma escadaria. Essa imagem foi considerada um registro do evento por mais de quarenta anos, mas descobriu-se que a foto foi batida em uma outra ocasião em 1924.<sup>10</sup>

Algumas imagens da Semana de 22 nos ajudam a colocar o evento em perspectiva histórica para compreender as questões de representatividade e da distância social que ele representou na época. Um exemplo é a icônica fotografia do prédio do Theatro Municipal de São Paulo (Figura 6) que, por meio da sua robustez e requinte, representava por si só um monumento à cultura das elites. O registro fotográfico do fotógrafo suíço Guilherme Gaensly contribui para compreendermos as intenções que nortearam a escolha do local em que o evento aconteceria (ANDRADE, 2022).

<sup>9</sup> Fonte: Site BBC. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60321269#:~:text=Foi%20quando%2C%20inspirada%20na%20Semaine,uma%20Semana%20de%20Arte%20Moderna.&text=Definidos%20o%20nome%20e%20o,s%C3%B3%20faltava%20aceitar%20o%20lugar/>> Acesso em 24/04/2022.

<sup>10</sup> Fonte: Site Revista Quatro Cinco Um. Disponível em: <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/historia/semana-fora-de-quadro> Acesso em 13/06/2022.

Figura 6 - Fotografia do Theatro Municipal de São Paulo em 1915<sup>11</sup>



A imagem (Figura 7) que consagrou-se como um ícone do Festival de Arte Moderna de 1922 foi publicada no livro "Artes Plásticas na Semana de 22" (1970), de Aracy Amaral, com a legenda: "Ao finalizar a Semana, no almoço realizado no antigo Hotel Terminus".

<sup>11</sup> Fonte: Site Brasileira Fotográfica -.  
<<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4255/>>- Acesso em 13/06/2022.

Figura 7: Foto icônica atribuída ao evento cultural da Semana de Arte Moderna de 1922



Fonte: Site EBC<sup>12</sup>

No entanto, a fotografia em questão não retratou as mulheres que faziam parte do movimento, mostrando somente os homens modernistas na escadaria do hotel, um dos principais locais de encontro da elite paulistana à época. Muito tempo depois, o escritor Carlos Alberto Calil revelou, em matéria publicada no jornal Folha de S.Paulo<sup>13</sup>, que o registro fotográfico foi feito em 1924, durante um almoço realizado no Hotel Terminus em homenagem a Paulo Prado, um dos mecenas do evento, e não durante a Semana de 22.

Essa imagem, que se tornou um ícone da Semana de Arte Moderna, contribuiu para reforçar o apagamento das artistas femininas que participaram do evento, questão que fica ainda mais evidente quando observamos o esboço da distribuição das obras no saguão do Theatro Municipal, elaborado pelo historiador Yan de Almeida Prado.

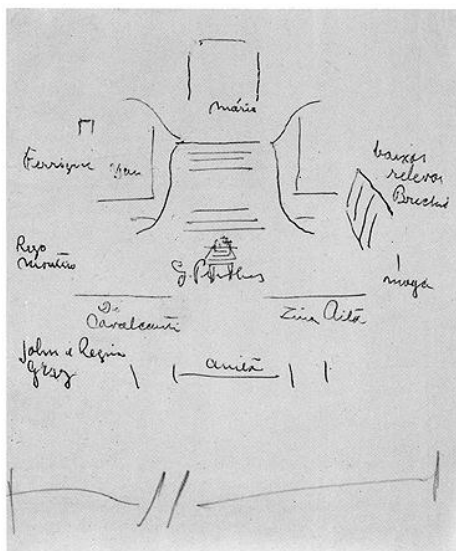
Na reprodução fotográfica do esboço (figura 8), pode-se ter uma ideia da participação das artistas femininas na exposição da Semana de Arte Moderna, representada pelas obras de Anita Malfatti, Zina Aita e Regina Graz. Curiosamente, mesmo tendo entrado pra História como membro do grupo que promoveu a Semana de 22, Tarsila do Amaral não participou do evento. A artista estava em Paris nesse

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://memoria.ebc.com.br/2012/11/festival-de-cinema-faz-dialogo-com-semana-de-arte-moderna-de-1922/>>- Acesso em 13/06/2022.

<sup>13</sup> Fonte: Captura de tela de versão digital de publicação da Folha de S.Paulo <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/foto-tida-como-icone-da-semana-de-1922-foi-feita-em-1924.shtml?origin=folha> - Acesso em 21/03/22.

período, e acompanhou toda a repercussão e as ideias de seus principais participantes por meio de cartas enviadas por Anita Malfatti.

Figura 8 - Esboço da disposição das obras na exposição da Semana de Arte Moderna no saguão do Theatro Municipal de São Paulo<sup>14</sup>



Passados cem anos do seu principal marco, o Movimento Modernista Brasileiro ainda suscita muitos questionamentos relacionados às suas ambiguidades teóricas e estéticas, às disputas entre seus representantes paulistas e cariocas e às influências européias na produção artística, entre tantas outras (CARDOSO, 2022). Nesse sentido, antes de qualquer tentativa de conceituar o movimento, faz-se necessário entender que sua consagração foi um processo desenvolvido por uma série de agentes sociais e instituições ao longo de todo o século XX, como críticos, historiadores, curadores de arte, imprensa, mercado de arte, museus e o Estado, além dos próprios participantes do movimento (SIMIONI, 2013).

A partir da perspectiva das artes plásticas, a socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni (2013) divide esse processo de consolidação do Modernismo Brasileiro em três grandes fases. Na primeira, que compreende o período entre 1917 e 1940, o movimento caracterizou-se pela construção de uma história da arte moderna no país a partir do ponto de vista dos próprios participantes do movimento. Já na segunda

<sup>14</sup> Fonte: Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini do esboço elaborado por Yan de Almeida Prado, com a distribuição das obras no saguão do Teatro Municipal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35346/esboco-feito-por-yan-de-almeida-prado-com-a-distribuicao-das-obras-no-saguao-do-teatro-municipal>>. Acesso em: 21 de março de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

fase, entre 1940 e 1970, identifica-se uma chancela do movimento pela academia, por meio de trabalhos produzidos nas universidades, e pelo Estado, que começou a adquirir grande parte do acervo de artistas modernistas. No final dos anos 70, iniciou-se uma nova fase, que inaugurou o revisionismo crítico do caráter moderno do movimento e dos seus limites formais, assim como a posição central de São Paulo no discurso canônico do modernismo brasileiro (SIMIONI, 2013).

A partir desse contexto histórico do movimento modernista no Brasil, podemos perceber que ele foi se transformando ao longo do tempo, de acordo com os atores sociais em cada período histórico. Todas essas questões colaboram para complexificar o movimento, que ficou conhecido como uma manifestação de intelectuais e artistas que desejavam romper com a estética da academia, caracterizada pela erudição e pela defesa dos valores tradicionais da arte. Nesse sentido, a descrição que Mário de Andrade fez, em palestra realizada em 1942, nos parece a mais adequada para descrever o teor do movimento na visão de um dos seus principais pensadores:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência Nacional. Isso foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. [...] O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional. [...]." (ANDRADE, 1942 *apud* DE NICOLA, 2021, p. 833)

Na época, no entanto, o impacto da Semana de Arte Moderna ficou limitado a um público restrito, formado em sua maioria pela elite paulistana. Em um contexto histórico no qual ainda não existia telefone, televisão, internet e redes sociais, a principal forma de comunicação de massa era a mídia impressa, com seus jornais e revistas ilustrados, como observa sociólogo Sérgio Miceli: "Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constitui a principal

instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais" (MICELI, 2001, p. 17).

Se considerarmos que, naquele contexto, a imprensa tinha um papel decisivo para a vida artística e sua reputação pública, a pouca atenção que a Semana de 22 recebeu da imprensa paulista à época refletia a percepção sobre o movimento como um evento das elites. A imprensa paulistana publicou a primeira referência à Semana de Arte Moderna na edição do jornal O Estado de S. Paulo do dia 29 de janeiro de 1922, em iniciativa do escritor Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras (BRITO, 1986). Os principais jornais da época, como O Estado de S. Paulo, Diário Popular, A Gazeta, Jornal do Comércio e Folha da Noite, entretanto, não deram espaço para os modernistas e ainda publicaram várias críticas ao movimento. A exceção foi o Correio Paulistano, que publicou várias matérias sobre o evento e foi inclusive chamado de veículo oficial dos modernistas na época (THALASSA, 2007).

Segundo Thalassa (Idem), a falta de cobertura da Semana de Arte Moderna pela imprensa relaciona-se com a ideia de que esse evento era considerado uma atividade social restrita à elite cultural e por isso não interessava às camadas mais populares. Conforme descreveu a pesquisadora e escritora Gênese Andrade (2022), "a repercussão foi pequena, sem cobertura ampla nos jornais, com poucas notícias fora de São Paulo e sem que se tenha qualquer registro fotográfico localizado até o momento" (ANDRADE, 2022, p. 757).

Ainda assim, a imprensa era o principal fórum para expressar as ideias dos participantes do movimento modernista e foi por meio de artigos nos jornais e revistas que este se firmou como movimento. Cabe lembrar que, nesse período, intelectuais, artistas e escritores também atuavam como jornalistas. Dessa forma, os participantes do movimento criaram as próprias narrativas, mesmo que sofressem muitas críticas de conservadores ou "passadistas", como eram chamados aqueles que não acreditavam nas ideias modernistas.

O escritor Monteiro Lobato foi um dos críticos mais ferrenhos às mudanças teóricas e estéticas propostas pelos participantes do movimento. Uma de suas críticas mais famosas foi sobre a exposição da artista Anita Malfatti, publicada no



jornal O Estado de S.Paulo<sup>15</sup>, ainda em 1917. Após a crítica de Lobato, vários outros artigos foram publicados em defesa da arte de Anita Malfatti na imprensa, entre eles um escrito por Oswald de Andrade para o Jornal do Comércio em 1918, outro de autoria de Menotti Del Picchia no Correio Paulistano em 1920, e um redigido por Mário de Andrade para o Jornal de Debates, em 1921. Foi assim que os primeiros modernistas, que eram chamados de "futuristas"<sup>16</sup> à época, consolidaram sua posição localmente e passaram a ser reconhecidos enquanto grupo (SIMIONI, 2013).

Por outro lado, apesar da pouca repercussão da Semana de Arte Moderna nos jornais da época, nos anos subsequentes houve bastante destaque para os protagonistas do movimento, a exemplo de Tarsila do Amaral em revistas ilustradas, como a "Para Todos", que publicava matérias sobre os acontecimentos sociais e políticos, entre outros assuntos. Além das ilustrações, veículos desse tipo publicavam fotografias dos artistas, de eventos sociais em que participavam, das exposições e também de suas obras, como abordaremos a seguir. Nesse sentido, o público começava a ter contato com as obras de arte modernistas da pintora em um cenário no qual o acesso à arte ainda era restrito à elite cultural da época.

A seguir, partiremos da descrição das imagens das primeiras exposições de Tarsila do Amaral que circulavam na imprensa na década de 1920 e, no próximo capítulo, analisaremos as imagens que circularam no Instagram sobre a exposição "Tarsila Popular", realizada em 2019, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

---

<sup>15</sup> O artigo de Lobato conhecido por "Paranóia ou Mistificação" foi publicado em 20/12/1917 no "Estado" e celebrou ao mesmo tempo em que traumatizou Anita. Entre muitas outras coisas ele dizia que a forma dela enxergar a arte era anormal, psicótica e seus trabalhos semelhantes aos desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios... (cfme Brito, 1971, p. 52).

<sup>16</sup> O Futurismo foi um movimento intelectual artístico italiano liderado pelo poeta Marinetti, que visava ligar a arte à nova civilização tecnológica, com o qual Oswald de Andrade teve contato já em 1912.

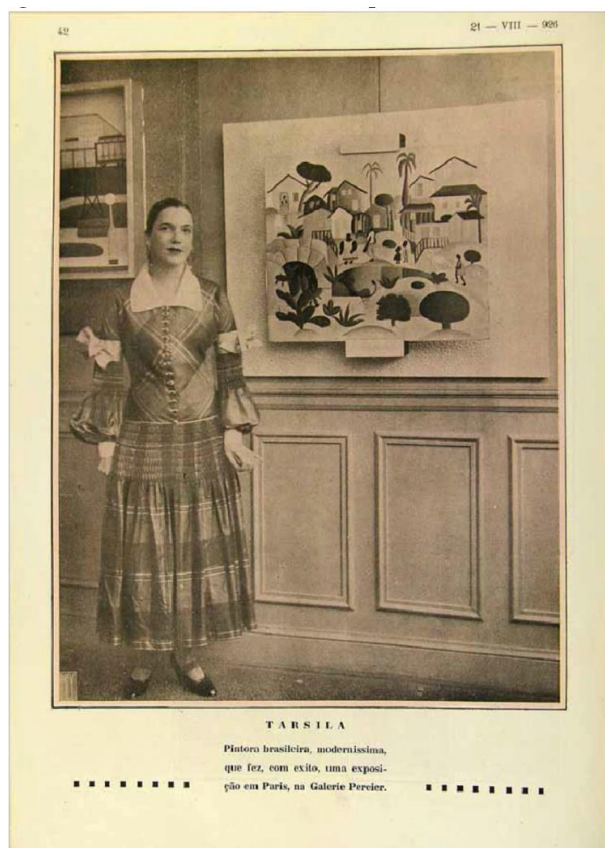
### **1.2.2. As imagens das exposições de Tarsila na Imprensa na década 1920**

A primeira exposição individual de Tarsila foi realizada em Paris e não em seu país de origem, que poderíamos supor como um caminho natural para a artista brasileira. Para entender esse ponto, precisamos resgatar um pouco de sua trajetória artística, que começou de fato em Paris, em junho de 1920. Como integrante de uma família de oligarcas do café, Tarsila foi educada em colégios europeus, como era costume da elite brasileira na época. Voltou ao Brasil, casou-se, teve uma filha e sua história poderia resumir-se a isso se ela seguisse o padrão da sociedade da qual fazia parte (AMARAL, 2010).

Tarsila, entretanto, buscou outros caminhos: aos 30 anos, pediu anulação do seu casamento, levou sua filha para estudar em um colégio em Londres e fixou residência em Paris para estudar artes. Dessa forma, a artista seguiu uma trajetória peculiar no contexto ambíguo e intenso do Século XX: transitou tanto entre as vanguardas europeias quanto entre as oligarquias patriarcais paulistas, entre a efervescência de Paris nos anos 1920, a calma da vida na fazenda no interior paulista e as turbulências políticas e sociais brasileiras, construindo uma trajetória singular (Idem, 2010).

Partimos da fotografia da primeira exposição de Tarsila do Amaral (Figura 9), realizada em Paris em junho de 1926. A partir da descrição de certos aspectos que entendemos como mais relevantes nessa imagem, traçamos um mosaico de referências a fim de compreender os sentidos históricos, culturais e sociais envolvidos nesse momento histórico. Investigaremos o modo como essas exposições foram retratadas na imprensa, a partir de publicações de jornais e revistas específicos que destacaram a primeira exposição individual de Tarsila.

Figura 9: Notícia sobre a exposição de Tarsila do Amaral em Paris publicada na página 21 da edição 401 da Revista Para Todos, em 21/08/1926<sup>17</sup>



A fotografia da primeira exposição de Tarsila do Amaral foi publicada na edição 401 da Revista Para Todos (Figura 9), na ocasião de sua primeira exposição individual em Paris. A imagem retrata a pintora em pé, entre duas de suas telas da fase Pau Brasil. À direita aparece a pintura "Morro da Favela", reproduzida integralmente na imagem. À esquerda, com apenas parte do quadro visível, está a obra intitulada "São Paulo". O enquadramento da fotografia privilegia a artista, que aparece de corpo inteiro, e o quadro "Morro da Favela", em evidência na imagem à direita da autora.

A data escolhida para abertura da primeira exposição individual de Tarsila do Amaral foi 7 de junho de 1926, em Paris. Nesse período, a capital da França era considerada a metrópole artística do mundo ocidental, e por isso milhares de artistas estrangeiros fixaram residência na "Cidade Luz" (SIMIONI, 2021). Esse ano também foi intenso para Tarsila e seu parceiro Oswald de Andrade, período em que

<sup>17</sup> Fonte: CASARIN, Carolina. "Caipirinha vestida por Poiret": O traje de Tarsila do Amaral na abertura de sua primeira exposição individual. In: Anais do I Seminário de pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens. Instituto de Artes e Design Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014. Disponível em versão online <<http://www.ufjf.br/seminarioacl/anais/>> Acesso em 08/05/2022.

os dois começavam a ter os resultados dos seus trabalhos artísticos tanto em Paris como em São Paulo, faziam muitos contatos sociais e políticos e dividiam-se entre os preparativos para o seu casamento e para a primeira exposição de Tarsila.

Tarsila foi fotografada no local da sua exposição em Paris, na *Galerie Percier*, "o centro do mercado de arte de Paris" (AMARAL, 2010, p. 228), que localizava-se na concorridíssima *rue La Boétie*. Nesse período, os salões de arte haviam perdido um pouco de sua exclusividade como ambiente de legitimação de obras de novos artistas. As galerias de arte, por sua vez, conquistavam esse lugar, somando cerca de 130 estabelecimentos em funcionamento na década de 1920. Segundo Simioni (2021), havia 330 artistas latino-americanos na cidade e somente cerca de 30 conseguiram realizar exposições individuais em galerias de prestígio em Paris nessa época. "Esse pequeno número de expositores evidencia a seletividade desse sistema, bem como a dificuldade enfrentada por essa população de estrangeiros para efetivar um passo tão decisivo para alcançar visibilidade e reconhecimento artístico" (SIMIONI, 2021, p. 10). No caso de Tarsila, entretanto, a influência do escritor, poeta e artista de vanguarda Blaise Cendrars ajudou a abrir portas para a artista, apresentando-a ao diretor da *Galerie Percier*, André Level, como descreve Tarsila:

Apesar da apresentação, não quis comprometer-se com uma pintora desconhecida. Pretextou não haver vaga, mas decidiu ver meus quadros. Diante de Morro da Favela com seus negrinhos, com suas casas rosas, azuis, amarelas, M. Level voltou-se para mim perguntando: 'Quando quer expor?' Estava aprovada: imagine a minha alegria. (AMARAL, 2010, p. 228)

Na ocasião da abertura de sua primeira exposição, a artista vestia o modelo "Ècossais", assinado pelo costureiro parisiense Paul Poiret, estilista que mantinha uma estreita relação com o casal Tarsila e Oswald de Andrade na década de 20, como descreve a pesquisadora Carolina Casarin (2021), que analisou o guarda-roupa modernista do casal *Tarsiwald*.

Enquanto adere às tendências gerais da arte moderna, assegurando-se como pintora brasileira, cresce a disposição de Tarsila em investir em trajes da moda francesa. O surgimento da artista Tarsila do Amaral implicou uma mudança em sua forma de apresentação pública, materializada em seu guarda-roupa. De 1923 em diante, as fotografias e os autorretratos expõem uma alteração interessante na aparência da artista, que transita de um estilo discreto a um visual exuberante, no caminho de um luxo

mais evidente, fixando-se, por sugestão de Oswald de Andrade, à imagem da maison Poiret. (CASARIN, 2021, p. 574)

No artigo "Caipirinha vestida por Poiret", Casarin (2014) afirma que a partir da análise do traje é possível supor que Tarsila -ou o casal Tarsiwald, como eram chamados pelos modernistas- tenham participado da criação desse vestido. A hipótese da autora baseia-se na identificação de características pertencentes à estética construída pela artista no modelo usado para sua primeira exposição individual. Criador da roupa, o estilista Paul Poiret teve papel relevante no cenário da alta-costura parisiense nesse período, com criações inovadoras responsáveis por ditar uma nova estética para o vestuário feminino de luxo, abandonando totalmente o espartilho e a forma S da *Belle Époque*. O costureiro parisiense ficou conhecido como aquele que não se sujeitava às tendências da moda de sua época, criando um estilo próprio, apostando nas cores e na exuberância. (CASARIN, 2021).

A fotografia em sépia, muito usada na década de 20 para retratos, não permite saber quais são as cores do vestido usado por Tarsila nessa ocasião. Entretanto, algumas características do traje remetem a referências relevantes, como a estampa xadrez associada à cultura caipira que Tarsila conhece bem, já que passou a infância na fazenda de café de sua família no interior paulista. Por outro lado, o xadrez relaciona-se com referências modernistas identificadas na forma de losangos presentes nas capas (Quadro I) dos livros *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, publicado em 1922, e *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado em 1925. A capa desse último foi feita pela própria Tarsila e traz o poema *Atelier*<sup>18</sup>, no qual o verso "Caipirinha vestida por Poiret" homenageia a artista. Essas são algumas referências que sugerem que o traje vestido por Tarsila em sua primeira exposição fazia parte de todo um conceito estético que dialoga com a própria ambiguidade da artista, que transita entre a tradição e a vanguarda.

Quadro I: Imagens do Traje da Pintora e referências à estampa xadrez do seu vestido

<sup>18</sup> "Caipirinha vestida por Poiret/ A preguiça paulista reside nos teus olhos/ Que não viram Paris nem Piccadilly/ Nem as exclamações dos homens/ Em Sevilha/ À tua passagem entre brincos// Locomotivas e bichos nacionais/ Geometrizam as atmosferas nítidas/ Congonhas descora sob o pátio/ Das procissões de Minas// A verdura no azul klaxon/ Cortada/ Sobre a poeira vermelha// Arranha-céus/ Fordes/ Viadutos/ Um cheiro de café/ No silêncio emoldurado" (ANDRADE, 2017, pp. 76-77).

Recorte da fotografia de Tarsila, 1926 <sup>19</sup>	Capa do Livro Paulicéia Desvairada <sup>20</sup>	Capa do Livro Pau-Brasil <sup>21</sup>
		

Alguns elementos estéticos da aparência de Tarsila nessa fotografia, tais como seu penteado, com os cabelos puxados para trás, maquiagem e brincos, estão muito alinhados com a imagem de um dos seus autorretratos, a obra "Autorretrato I", de 1924. A obra também foi reproduzida na capa do catálogo da primeira exposição em Paris.

Segundo o historiador, pesquisador e crítico de arte Tadeu Chiarelli (2021), a escolha desse estilo fazia parte de uma estratégia da pintora.

É interessante como naquele período, Tarsila constrói um eu especial, pautado em suas próprias expectativas e naquelas que nela eram projetadas pelo meio social e artístico que passara a frequentar. Uma nova persona que, embora não tenha superado a dependência, tanto econômica como afetiva dos pais, parece se estabelecer dentro de uma crescente autoestima como mulher e artista. (CHIARELLI, 2021)

Para Chiarelli, a imagem também pode estar relacionada ao estilo de algumas atrizes, dançarinas e cantoras de Hollywood dos anos 1920, como a norte-americana Josephine Baker, Gloria Swanson, Joan Crawford e Mirna Loy (CHIARELLI, 2021).

<sup>19</sup> Fonte: CASARIN, Carolina. "Caipirinha vestida por Poiret": O traje de Tarsila do Amaral na abertura de sua primeira exposição individual. In: Anais do I Seminário de pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens. Instituto de Artes e Design Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014. Disponível em versão online <<http://www.ufjf.br/seminarioacl/anais/>> Acesso em 08/05/2022.

<sup>20</sup> Fonte: Reprodução da capa do livro Paulicéia Desvairada (ANDRADE, 1922). [http://www.folha1.com.br/\\_conteudo/2019/12/cultura\\_e\\_lazer/1255582-rumo-ao-modernismo-final--mestres-do-passado-e-pauliceia-desvairada.html](http://www.folha1.com.br/_conteudo/2019/12/cultura_e_lazer/1255582-rumo-ao-modernismo-final--mestres-do-passado-e-pauliceia-desvairada.html) Acesso em 08/05/2022.

<sup>21</sup> Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2794/oswald-de-andrade/obras> Acesso em 08/05/2022.

Quadro II: Imagens de Tarsila do Amaral na década de 1920.

Recorte da fotografia de Tarsila em sua primeira exposição individual, 1926 <sup>22</sup>	Reprodução da capa do catálogo, exposição de Tarsila, 1926 <sup>23</sup>	Reprodução da obra de Tarsila, Autorretrato 2”, 1924 <sup>24</sup>
		

<sup>22</sup> Fonte: CASARIN, Carolina. “Caipirinha vestida por Poirot”: O traje de Tarsila do Amaral na abertura de sua primeira exposição individual. In: Anais do I Seminário de pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens. Instituto de Artes e Design Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014. Disponível em versão online <<http://www.ufjf.br/seminarioacl/anais/>> Acesso em 08/05/2022.

<sup>23</sup> Fonte: AMARAL, A. Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34 Ltda, 2010.

<sup>24</sup> Fonte: site Arte!Brasileiros. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/conversa-de-barr/os-autorretratos-de-tarsila-parte-ii-a-imagem-achiro-pita/>> / Acesso em 29/04/2022.

Quadro III: Imagens de atrizes, dançarinas e cantoras de Hollywood dos anos 1920<sup>25</sup>

			
Josephine Baker	Joan Crawford	Mirna Loy	Gloria Swanson

Tudo indica que a artista pretendia reforçar essa imagem pessoal, criando uma espécie de "persona" que, ao longo de sua carreira, foi se transformando na marca pessoal de Tarsila. Reproduzida em várias matérias de jornais e revistas, transforma-se em um "ícone e símbolo não apenas de um movimento de arte ou da obra de uma determinada artista, mas também -ou sobretudo- de uma mulher que, apesar de tudo e de todos, marcou um lugar para si na arte brasileira do século passado" (Idem, 2021).

A fotógrafa norte-americana Thérèse Bonney<sup>26</sup> foi escolhida para registrar a pintora Tarsila do Amaral na ocasião da abertura de sua primeira exposição individual. Thérèse viveu em Paris na década de 1920, período em que fez seu doutorado na Sorbonne e também foi modelo de vários estilistas, como Sonia Delaunay e Madeleine Vionnet. Integrava o círculo de amizade de muitos artistas e escritores famosos desse período, como Raoul Dufy, Gertrude Stein e George Bernard Shaw, muitos dos quais também foram fotografados por ela ao longo dos anos 20, 30 e 40. O responsável pela escolha da fotógrafa teria sido Oswald de Andrade, conforme relato de Tarsila em carta para seus pais em 13 de maio de 1926: "Oswald não se descuida em providenciar tudo. Fala com o fotógrafo, com o tipógrafo que cuidará dos catálogos, com o emoldurador, etc." (AMARAL, 2010, p. 229).

<sup>25</sup> Captura de tela do site Arte!Brasileiros. Disponível em:

<<https://artebrasileiros.com.br/opinioao/conversa-de-barr/os-autorretratos-de-tarsila-parte-ii-a-imagem-achiropita/>> / Acesso em 29/04/2022.

<sup>26</sup> Fontes: Acessado em 27/04/22.

<https://update.lib.berkeley.edu/2018/10/03/therese-bonney-art-collector-photojournalist-francophile-cheese-lover/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9r%C3%A8se\\_Bonney](https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9r%C3%A8se_Bonney)



A revista carioca Para Todos publicou a imagem fotográfica de Tarsila de sua primeira exposição individual (Figura 9), na edição número 401, de 21 de agosto de 1926, com a legenda "Tarsila, pintora brasileira, moderníssima, que fez com êxito uma exposição em Paris, na *Galerie Percier*<sup>27</sup>". A revista era uma publicação semanal ilustrada com circulação nacional que dedicava-se ao cinema, com críticas de filmes, artigos sobre atores e estrelas dos filmes, e também a matérias sobre acontecimentos sociais e políticos. Esse periódico foi publicado entre 1919 e 1932, com muitas fotografias e ilustrações, e está inserido num período marcado pelo surgimento dos grandes jornais diários e revistas semanais ilustradas no cenário midiático brasileiro.

Segundo a historiadora e pesquisadora da comunicação Marialva Barbosa (2013), à época o Rio de Janeiro, capital da República no início do século XX, tinha em torno de 500 mil habitantes, sendo que mais de 80% eram analfabetos. Nesse contexto, as revistas assumiram um papel estratégico, com as imagens fotográficas ganhando destaque porque informavam de forma mais rápida e tinham maior potencial para conquistar um público leitor ainda em formação (BARBOSA, 2013).

Porém, destacamos que as telas modernistas de Tarsila presentes na imagem não foram mencionadas pela revista na publicação, cujo tema era a primeira exposição da pintora. Na própria legenda da fotografia publicada, o destaque está centrado na pintora e no sucesso que alcançou em Paris, o que nos sugere que a ausência de informações sobre as obras poderia ser um sintoma do que era relevante para a imprensa na época. Um dos poucos periódicos a noticiar o evento com destaque, a revista apresentou a pintora enquanto representante de uma elite cultural que destacava-se na Europa, sem mencionar a proposta da artista de inaugurar uma nova estética modernista que pretendia romper com modelos anteriores e retratar um Brasil mais autêntico.

Essa análise traz reflexões relevantes para entendermos como essas imagens participavam do acesso à arte no contexto histórico do início do século XX, quando as obras eram expostas em locais que eram frequentados majoritariamente pelos representantes da elite. A partir da descrição das obras que faziam parte da imagem

---

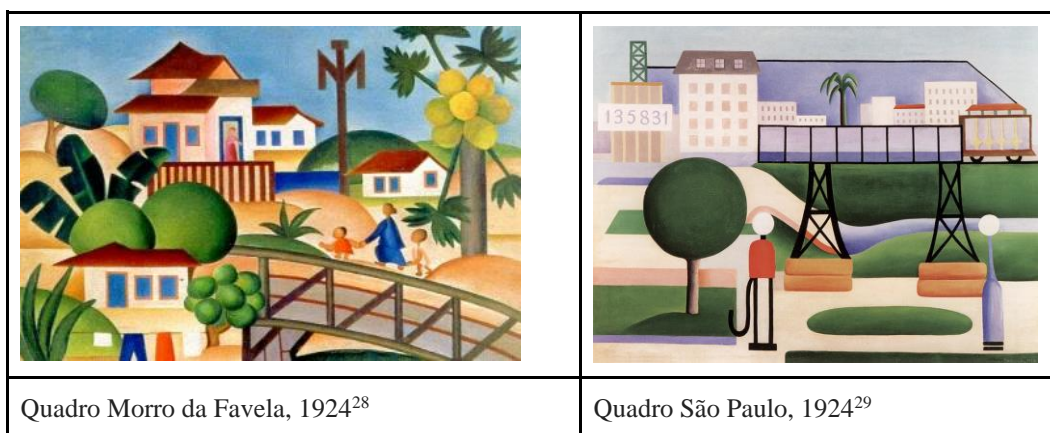
<sup>27</sup> Fonte: Arquivo Público de São Paulo

[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria\\_imprensa/edicao\\_00/para\\_todos.php](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_00/para_todos.php) acessado em 29 de abril de 2022.)

fotográfica da exposição e do levantamento de algumas pistas que nos ajudarão a entender quais os sentidos que não foram comunicados para o público, buscamos identificar os elementos excluídos do discurso midiático.

Tarsila do Amaral escolheu ser fotografada junto às obras "Morro da Favela" (figura 10), tela com as cores da sua infância na fazenda e estilo cubista, e "São Paulo" (figura 11). Ainda que os motivos para tal escolha não sejam conhecidos, podemos relacioná-la com informações que sugerem pistas para tal decisão. A obra "Morro da Favela" era a preferida do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, amigo pessoal da artista e mentor da exposição. Além disso, também foi a obra que impressionou o diretor da *Galerie Percier*, André Level, colaborando para a aprovação da realização da mostra neste local. Cendrars também criou o prefácio para o catálogo da exposição, que traz o poema sobre São Paulo, uma relação possível com a escolha da obra "São Paulo" para ser fotografada junto com Tarsila na ocasião da exposição.

Quadro IV: Reprodução das obras de Tarsila Morro da Favela e São Paulo



A tela "São Paulo" retrata a mais emblemática paisagem do espírito moderno da cidade de São Paulo à época, o Vale do Anhangabaú. É mais uma das telas da fase Pau-Brasil, em que Tarsila mostra o Brasil urbano com a técnica cubista e as cores caipiras. As duas obras foram inspiradas pela viagem da artista a Minas Gerais em 1924, como ela mesma descreveu:

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança.  
Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras... Vinguei-me da


<sup>28</sup> AMARAL, A. Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo:Ed. 34 Ltda, 2010.

<sup>29</sup> AMARAL, A. Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo:Ed. 34 Ltda, 2010.

opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante... Pintura limpa, sobretudo sem medo dos cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. (AMARAL, 2010, p. 150)

Na mesma linha da publicação da Revista Para Todos, a primeira exposição individual de Tarsila também foi noticiada pelos jornais Correio Paulistano, da capital paulista (Figuras 12 e 13), e O Jornal (Figuras 14, 15 e 16), do Rio de Janeiro, então capital da República. O jornal paulista publicou apenas uma pequena nota (Figura 13) na edição de 25 de julho de 1926, mais de um mês após o evento. Publicada na "Página Feminina", junto com ilustrações de moda e acompanhada de um breve texto sobre a exposição da pintora brasileira, a notícia reproduz a imagem do catálogo da exposição com o autorretrato de Tarsila e menciona a repercussão positiva da crítica independente em Paris. O texto traz também informações sobre o catálogo da exposição, o poema de Blaise Cendrars sobre São Paulo e a imagem da obra "Autorretrato 2" da pintora. Equivocadamente, a nota atribui a obra ao artista Pierre Legrain, designer de móveis artdeco que elaborou a moldura da obra reproduzida no catálogo. O redator finaliza o texto da nota referindo-se à exposição de Tarsila como "curiosa mostra de arte".

Quadro V: Nota sobre a Exposição de Tarsila do Amaral em Paris publicada na página 7 do jornal Correio Paulistano, em 25 de julho de 1926

	
<p>Página 7 do jornal Correio Paulistano</p>	<p>Recorte da nota sobre a exposição de Tarsila da página 7 do Correio Paulistano</p>

Fonte: Hemeroteca Nacional Digital<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_07&Pesq=tarsila&pagfis=22127/](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&Pesq=tarsila&pagfis=22127/)> / Acesso em 29/04/2022.

Quadro VI: Matéria sobre a exposição de Tarsila em Paris, publicada na página 5 de O Jornal, do Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1926

Página inteira do jornal O Jornal	Recorte da imagem do mosaico de fotografias das obras de Tarsila na página do O Jornal

Fonte: Hemeroteca Nacional Digital do Brasil<sup>31</sup>

O carioca *O Jornal* dedicou metade da página 7 à exposição de Tarsila na edição de 27 de junho de 1926, alguns dias após o encerramento da mostra em Paris (Quadro VI). Nessa matéria, o jornal traz também imagens de quatro obras de Tarsila, além do autorretrato da pintora, que aparece ao centro. Ainda assim, a artista recebe maior atenção do que suas obras e seu nome aparece doze vezes no texto, como podemos observar no recorte expandido da matéria (figura 16), acompanhado de elogios como "gênio da pintura moderna no Brasil", "muito boa", "tudo ascende nos olhos de D. Tarsila". Há também um esforço do autor do texto em demonstrar o sucesso da exposição de uma artista brasileira em um dos endereços mais cobiçados da arte parisiense, a *Galerie Percier*.

<sup>31</sup> Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_07&Pesq=tarsila&pagfis=22127/](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&Pesq=tarsila&pagfis=22127/)> / Acesso em 29/04/2022.



Figura 10: Recorte do texto da matéria publicada em O Jornal, veículo do Rio de Janeiro, página 5, em 27 de Junho de 1926



Fonte: Hemeroteca Nacional Digital do Brasil<sup>32</sup>

Quando as obras são mencionadas, o autor do texto adota diminutivos para descrevê-las, citando "anjinhos mulatos de uma nossa senhora mulatinha", "negrinhas maravilhosas com olhinhos pretos, nariz bem chato, carapinha rebelde, mãozinhas postas. Umas mais mulatas do que negras. Anjinhos importados da África". Tais obras, no entanto, não foram reproduzidas no jornal, que trouxe imagens das obras "São Paulo", "Morro da Favela", "E.F.B.C." e "São Paulo Gazo". Nas palavras do autor, a legenda trazia as seguintes informações: "o viaduto do chá

<sup>32</sup> Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_07&Pesq=tarsila&pagfis=22127/](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&Pesq=tarsila&pagfis=22127/)> / Acesso em 29/04/2022.

todo de retas e curvas, e com as cores que a gente vê mesmo e a palmeira no fundo, enquanto em volta ruge a cidade vibrando".

Se considerarmos tais publicações como uma amostra de como a imprensa brasileira da época tratou a primeira exposição de pintora modernista em Paris, percebemos que o foco privilegiou a personalidade de Tarsila do Amaral enquanto um tipo de "celebridade", representante de uma elite cultural e de seu êxito na Europa, do que propriamente a proposta artística da pintora. Mesmo quando as imagens das obras são reproduzidas na íntegra, como no caso dos jornais Correio Paulistano e O Jornal, os textos das matérias usam adjetivos que não colaboram para descrevê-las de forma imparcial. Como exemplo de abordagem dúbia, podemos destacar o título que apresenta a matéria sobre a exposição em O Jornal: Os Bonecos de Tarsila. Além disso, o fato de O Jornal ter escolhido a página feminina, junto aos assuntos de moda, para publicar a nota sobre a exposição de Tarsila, indica o tipo de enfoque conferido à notícia.

Durante a década de 1920, Tarsila do Amaral viveu entre Paris, São Paulo e a fazenda de sua família, no interior paulista. No período da Semana de Arte Moderna, por exemplo, a pintora estava na França, o que explica sua ausência no evento. Porém, logo que voltou ao Brasil, em junho daquele mesmo ano, foi apresentada ao grupo modernista pela amiga Anita Malfatti. Formou-se então o "Grupo dos Cinco", integrado por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia.

A partir do contato frequente com esse grupo de intelectuais, Tarsila teve oportunidade de desenvolver seu estilo em diálogo com a proposta modernista e as referências das vanguardas parisienses. Porém, o modernismo não foi descoberto pela pintora somente quando voltou ao Brasil, como descreve a historiadora Aracy Amaral (2010):

Na sua conversão em 22, como vemos nesta carta à Anita, ela tinha não apenas noção do que havia de novo na arte, através das exposições que visitava, como também contato com a literatura dos novos movimentos. Sua interpretação e recepção do que via, porém, sem o estímulo (que teria com o grupo modernista de volta ao Brasil) de companheiros, eram simples impressões que, como veremos, são contraditórias e confusas: 'Olha Anita, depois de ter visto muito esta pintura cheia de imaginação, não suporto mais as coisas baseadas no bom senso e muito ponderadas. Os

quadros dessa natureza ficam pobres no salão. (AMARAL, 2010, p. 49-51)

Esse período de efervescência social e artística de Tarsila do Amaral resultou na produção de suas obras mais emblemáticas e culminou na primeira exposição realizada no Brasil, em julho de 1929. O evento ocorreu no salão do Palace Hotel, localizado na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, e teve grande repercussão na imprensa brasileira antes mesmo da abertura da mostra.

A primeira exposição individual de Tarsila do Amaral no Brasil foi registrada em uma imagem fotográfica (Figura 20), publicada posteriormente na Revista *Para Todos*. Descreveremos alguns dos principais aspectos dessa imagem a fim de analisar como a imagem de Tarsila e de seus quadros circulava na imprensa da época.

Figura 11: Imagem de Tarsila e amigos no vernissage de sua primeira exposição no Brasil, em 1929, publicada na Revista *Para Todos* de 3 de agosto de 1929.



Fonte: Revista *Para Todos*<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Fonte: TARSILA EM SEUS VERNISSAGES Tarsila in her vernissages CASARIN, Carolina; 15º Colóquio de Moda, UNISINOS, Porto Alegre, 2019.



Tarsila está ao centro da fotografia, em primeiro plano, cercada por um grupo de aproximadamente 30 pessoas, todas vestidas com trajes formais, que compareceram ao *vernissage* da sua primeira exposição individual no Brasil. As obras expostas aparecem em segundo plano, atrás das pessoas retratadas na fotografia. Quando analisamos essa imagem, o fato das obras não estarem visíveis para os leitores da revista indica que nesse contexto, as informações sobre a arte de Tarsila não faziam parte da mensagem principal dessa matéria. O que nos leva a questionar se, nesse caso, o foco estava centrado na figura da pintora modernista.

Tal questão é relevante para nos ajudar a compreender se a falta das imagens das obras seria um sintoma de que o que interessava ao debate da época eram os hábitos sociais e culturais da elite brasileira, a forma como se vestiam e o status que sua presença conferia ao evento e seus convidados. Nesse sentido, nos interessa analisar o que está presente e o que está ausente na imagem, pois entendemos que as ausências também comunicam certos sentidos que estavam envolvidos no contexto histórico do período.

A primeira exposição de Tarsila no Brasil foi aberta no Rio de Janeiro em 20 de julho de 1929, considerado um ano de transição no Brasil. A mostra ocorreu alguns meses antes da quebra da Bolsa de Nova York, que desencadeou uma crise nos negócios do café e na frágil economia brasileira, e antecedeu a Revolução de 30 no país. Os modernistas brasileiros viviam uma nova fase, bem diferente do cenário de 1922, quando havia somente um movimento inspirado nas tendências artísticas trazidas da Europa. Nesse momento, vários deles buscavam nos elementos genuinamente brasileiros suas principais referências, como revelaram as telas de Tarsila com forte apelo à brasilidade, contribuindo para a boa repercussão das obras.

O saguão do Palace Hotel do Rio de Janeiro (Figura 25), um dos principais endereços para mostras de arte na época, foi o local escolhido para a primeira exposição individual de Tarsila no Brasil (CARDOSO, 2015). O prédio do Hotel estava entre as 30 edificações com características do estilo *art nouveau* e localizava-se na Avenida Rio Branco, rua no centro nervoso da capital federal e que foi projetada pelo engenheiro Paulo de Frontin à imagem dos *boulevards* franceses. Na época, a avenida era considerada a passarela da moda devido às inúmeras lojas de artigos finos e importados expostos em suas vitrines, que acabaram criando um

novo hábito entre as camadas médias e mais abastadas da população: o *footing* (hábito de passear a pé) para inteirar-se das novidades chegadas da Europa de navio.<sup>34</sup>

Figura 12: Fotografia da Avenida Rio Branco na década de 1920, com o prédio do Palace Hotel à direita na imagem



Fonte: Site Brasileira Fotografia<sup>35</sup>

A partir das informações sobre o local escolhido por Tarsila para a sua primeira exposição individual no Brasil, percebeu-se que sua escolha não foi aleatória. Como o Palace Hotel era um local frequentado pela elite do Rio de Janeiro, então capital da República, podemos questionar o quanto essa escolha colaborou para que o acesso à arte de Tarsila ficasse restrito a esse público. Essa questão evidencia as contradições entre a ideia de ruptura da obra da pintora modernista, que se propôs a retratar o Brasil mais autêntico e mais próximo de sua

<sup>34</sup> Fonte: Site Governo do Rio de Janeiro.

<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/13358-rio-branco-a-avenida-que-Conta-a-hist%C3%B3ria-da-rep%C3%ABlica-2>

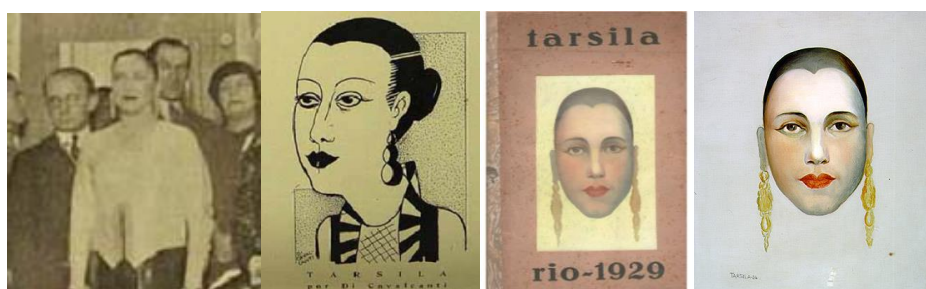
<sup>35</sup> Fonte: Brasileira Fotografia.

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/9365> Acessado em 03/05/2022.

gente, enquanto ainda repetia o mesmo modelo elitizado em relação ao acesso à arte.

No que se refere ao seu estilo pessoal, Tarsila manteve o mesmo penteado, com os cabelos puxados para trás, com longos brincos, reforçando a imagem de seu Autorretrato 1, que foi reproduzido no catálogo da exposição (Figura 26). Esse estilo também serviu de inspiração para a ilustração de Di Cavalcanti que foi reproduzida na matéria da Revista Para Todos.

Figura 13: Reproduções das imagens de Tarsila que circularam em 1929: Tarsila e amigos no vernissage de sua primeira exposição no Brasil, 1929<sup>36</sup>, Recorte da ilustração retratando Tarsila, de Di Cavalcanti, publicada na Revista Para Todos<sup>37</sup>, Reprodução da obra de Tarsila, Autoretrato I<sup>38</sup>, 1924, Reprodução da obra de Tarsila, Autorretrato I<sup>39</sup>, 1924<sup>39</sup>.



Entretanto, observamos que a artista escolheu um traje bem mais discreto para a vernissage no Brasil. O traje "Flûte", formado por vestido e jaqueta, também era assinado pelo costureiro Paul Poiret e, segundo Casarin (2019), essa escolha não foi obra do acaso. Era parte de uma estratégia do casal Tarsiwald, como descreve Casarin:

Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade jogaram com os signos da moda parisiense para construir uma imagem da artista que interessava ao ambiente e ao mercado de arte francês naquele momento. Em contrapartida, o signo a ser ressaltado no Brasil era o da modernidade, e a escolha por um traje visualmente mais sóbrio certamente não foi irrefletida. (CASARIN, 2019, p. 11)

Nesse sentido, o traje “Écossais”, escolhido por Tarsila do Amaral para o vernissage realizado na Galeria Percier, em Paris, estava alinhado a uma proposta

<sup>36</sup> Fonte: TARSILA EM SEUS VERNISSAGES Tarsila in her vernissages CASARIN, Carolina; 15º Colóquio de Moda, UNISINOS, Porto Alegre, 2019.

<sup>37</sup> Fonte: TARSILA EM SEUS VERNISSAGES Tarsila in her vernissages CASARIN, Carolina; 15º Colóquio de Moda, UNISINOS, Porto Alegre, 2019.

<sup>38</sup> Fonte Site Arte Brasileiros acesso em 02/05/22 <https://artebrasileiros.com.br/opiniaos-autorretratos-de-tarsila-parte-3/>

<sup>39</sup> Fonte Site Arte Brasileiros acesso em 02/05/22 <https://artebrasileiros.com.br/opiniaos-autorretratos-de-tarsila-parte-3/>

de valorização do exotismo brasileiro, que chamava mais a atenção dos parisienses, como a própria Tarsila descreve em carta enviada à mãe, em 19 de abril de 1923.

"Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farto de arte parisiense." (TARSILA, 1923 *apud* CASARIN, 2021)

A Revista Para Todos publicou a fotografia de Tarsila em sua primeira exposição individual no Brasil na página 14 da edição 00554, do dia 27 de julho de 1929, com a seguinte legenda: "Sábado da outra semana, no Parque (sic) Hotel, quando Tarsila inaugurou a sua primeira exposição no Brasil. Todo o Rio de Janeiro inteligente e elegante esteve lá. E lá tem voltado. Nunca uma mostra de arte interessou tanto a cidade. Os amigos da pintora, que tanto pediram a vinda dela à terra carioca, estão contentes." A legenda da imagem não menciona os quadros e evidencia a importância do público, qualificado como "inteligente" e "elegante".

Entretanto, diversas informações que descreveremos abaixo ficaram de fora desse discurso midiático, a exemplo de algumas das obras (quadro VII) que conseguimos identificar na imagem da primeira exposição individual de Tarsila no Brasil, publicada na Revista Para Todos.

Quadro VII: Reproduções das obras que estão na imagem da primeira exposição de Tarsila no Brasil

			
Reprodução da imagem da obra "A Família", de 1924 <sup>40</sup>	Reprodução da imagem da obra "Anjos", 1924 <sup>41</sup>	Reprodução da imagem da obra "O Lago" 1928 <sup>42</sup>	Reprodução da imagem da obra "Floresta", 1929 <sup>43</sup>

- 1) A Família, de 1924, óleo sobre tela, 79 x 101,5 cm, que mostra uma singela família do interior com seus animais de estimação. Era um retrato de uma típica família trabalhadora da época, em um Brasil recém-saído da escravidão e que ainda não sabia quais os rumos a serem tomados para se tornar um país desenvolvido;
- 2) Anjos; 1924, Óleo sobre tela, 74,00 cm x 85,00 cm, obra da fase Pau Brasil, retrata crianças vestidas de anjo, nas cores azul, verde e amarelo;
- 3) O Lago, 1928, óleo sobre tela, 75,5 x 93 cm. Nesta obra, também da fase Antropofágica de Tarsila, os elementos diversos se sobrepõem e o contraste das cores fortes faz da paisagem do lago uma imagem de fantasia, idealizada pela mente da pintora. As obras desta fase são consideradas as mais importantes e valorizadas da pintora;
- 4) Floresta, 1929, óleo sobre tela, 64 x 62 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Quadro da fase Antropofágica da obra de Tarsila que retrata a floresta imaginária em tons verdes fortes, com formas ovóides rosa arroxeadas, que nos leva a um mundo fantástico, típico do universo da imaginação desta fase da artista.

A partir de várias publicações nos veículos impressos, jornais e revistas da época (Quadro VIII) sobre sua primeira exposição individual no Brasil, o público

<sup>40</sup> Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/base2016/obra/pau-brasil-1924-1928/> Acesso em 02/05/2022.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.



brasileiro teve contato com a imagem de Tarsila por meio de estilizações produzidas a partir de sua obra "Autorretrato I".

Quadro VIII: Reprodução das notícias sobre a exposição de Tarsila no Brasil

			
<p>Cabeçalho do jornal A Manhã, Rio de Janeiro, 20 jul. 1929, p. 1.<sup>44</sup></p>			
			
<p>Notícia sobre a primeira exposição no Rio. Correio Paulistano. São Paulo, 18 jul. 1929, p. 4.<sup>45</sup></p>	<p>Entrevista com Pagu sobre a exposição de Tarsila na Revista Para Todos. Rio de Janeiro, 3 ago. 1929, p. 21.<sup>46</sup></p>	<p>Notícia no jornal Crítica sobre a exposição de Tarsila. Rio de Janeiro, 01 ago. 1929, p. 2.<sup>47</sup></p>	<p>Notícia no O Globo sobre a exposição de Tarsila. Rio de Janeiro, 29 de julho, 1929, p. 7.<sup>48</sup></p>

<sup>44</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_07/36570Crítica](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/36570Crítica) - Acesso em 23/05/2022.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124451/27495> - Acesso em 23/05/2022.

<sup>47</sup> Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/372382/1627> - Acesso em 23/05/2022.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/> Acesso em 23/05/2022.

Como podemos observar nos recortes visuais de algumas matérias da imprensa da época, o destaque era centrado na persona de Tarsila, sugerindo que as obras ou a proposta artística da pintora ficava em segundo plano. Com exceção da obra *Autorretrato I*, o acesso à sua arte ficava restrito ao público que podia frequentar os locais onde as obras estavam expostas, ou seja representantes de uma elite social e cultural da época. Assim, há indícios que nos levam a acreditar que as obras de Tarsila ficavam acessíveis praticamente apenas nos lugares de "culto à obra de arte", como galerias e lugares reservados para o evento da exposição, preservando assim sua "aura" (BENJAMIN, 1969).

Procuramos demonstrar até aqui como as imagens de Tarsila e de suas obras circulavam na imprensa da época. Nosso interesse é resgatar de que forma o público que não tinha acesso às suas obras nos locais em que eram expostas, já que eram lugares frequentados principalmente por uma elite intelectual, poderia conhecer a arte da pintora modernista no Brasil. Esse contexto histórico da década de 1920 será importante para termos um referencial e como distanciamento temporal para analisarmos as imagens da exposição de Tarsila no Instagram em 2019, que é o objeto de estudo deste trabalho.

## **2. O Museu na era digital e a circulação das imagens das exposições nas redes sociais**

Neste capítulo abordaremos a cultura visual contemporânea em um cenário em que a produção imagética está interligada com as redes sociais e a cultura digital. Nesse contexto, analisaremos as transformações na experiência do público nos museus de arte, a partir da popularização do smartphone com câmera digital e do Instagram.

Os principais pensadores que nos ajudaram a embasar essas questões na contemporaneidade foram Giselle Beiguelman (2022), Lev Manovich, com os estudos sobre a imagem e as redes sociais; Walter Benjamin, Susan Sontag, Giorgio Agamben (2001), com suas reflexões sobre a experiência e a fotografia.

### **2.1. O smartphone e a profusão de imagens nas redes sociais**

No século XX, observamos a expansão da comunicação de massa que aumentou as possibilidades de reprodução das imagens técnicas por meio de publicações impressas ou pelos meios audiovisuais, como a televisão e o cinema. Porém, é no século XXI que essa reprodução imagética alcança patamares em grande escala, com a popularização das câmeras digitais, dos smartphones, da internet e das redes sociais.

Despejadas aos quaquilhões de bytes por segundo na internet, as imagens do século XXI tornam-se também espaços de sociabilidade. No Youtube, no Instagram, no TikTok ou no que vier, outros regimes estéticos fluem. Não são os regimes consolidados por escolas de cinema e de artes que rompem cânones de estilo e mercado. Todo um outro paradigma de consumo e produção está se montando e evidenciando que as imagens deixaram de ser planos emolduráveis. Transformaram-se nos dispositivos mais importantes da contemporaneidade, espaço de reivindicação do direito de projeção do sujeito na tela, subvertendo os modos de fazer (enquadrar, editar, sonorizar), mas também os modos de olhar, de ser visto e supervisionado. (BEIGUELMAN, 2022, p. 15)

A partir dessa reflexão sobre a cultura digital na contemporaneidade, nos propomos a contextualizar esse cenário hipermediatizado, em que as imagens assumem a função de mediadoras do cotidiano nas sociedades urbanas. Para a pesquisadora Giselle Beiguelman (2022), "nunca se fotografou tanto como em nossa época" (BEIGUELMAN, 2022, p.14). Na visão da autora é impossível



dissociar a cultura visual contemporânea da produção de imagens nas redes sociais, e essa questão está atrelada ao protagonismo do smartphone, esse artefato tecnológico dotado de câmera fotográfica e conectado à internet.

Segundo a edição de 2019 do relatório anual Internet Trends de Mary Meeker<sup>49</sup>, a imagem tornou-se a principal ferramenta de comunicação do século XXI, já que o número de pessoas que usa imagens para se comunicar nas redes cresceu muito nos últimos anos. O relatório também aponta que plataformas como o Instagram estão potencializando esse estilo de comunicação visual.

As mudanças trazidas pela popularização das câmeras fotográficas em aparelhos móveis, principalmente os smartphones, ficam mais evidentes quando observamos as duas imagens apresentadas na Figura 30. As fotografias, reproduzidas no blog da NBC News<sup>50</sup>, são registros da sucessão papal em dois momentos distintos: a primeira imagem mostra a multidão na *Via Della Conciliazione*, em frente à Basílica de São Pedro no Vaticano, esperando para ver a passagem do corpo do Papa João Paulo II, em 4 de abril de 2005, e a segunda imagem mostra a multidão na primeira aparição do Papa Francisco, no balcão da Basílica de São Pedro em 13 de março de 2013.

---

<sup>49</sup> O Internet Trends Report é, desde 1995, o mais importante relatório sobre tendências da internet. Desenvolvido por Mary Meeker, cofundadora da Bond Capital e sua equipe. Fonte: Forbes. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/alexlarow/2019/06/13/the-top-three-things-mary-meekers-2019> Acesso em 23/05/2022.

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.nbcnews.com/news/photo/witnessing-papal-history-changes-digital-age-flna1c8869551> - Acesso em 23/05/2022.

Figura 14: Imagens da Praça do Vaticano captadas em 2005 e 2013



Witnessing papal history changes with digital age



The faithful gather in 2005 near St. Peter's to witness Pope John Paul II's body being carried into the Basilica for public viewing. Luca Bruno / AP



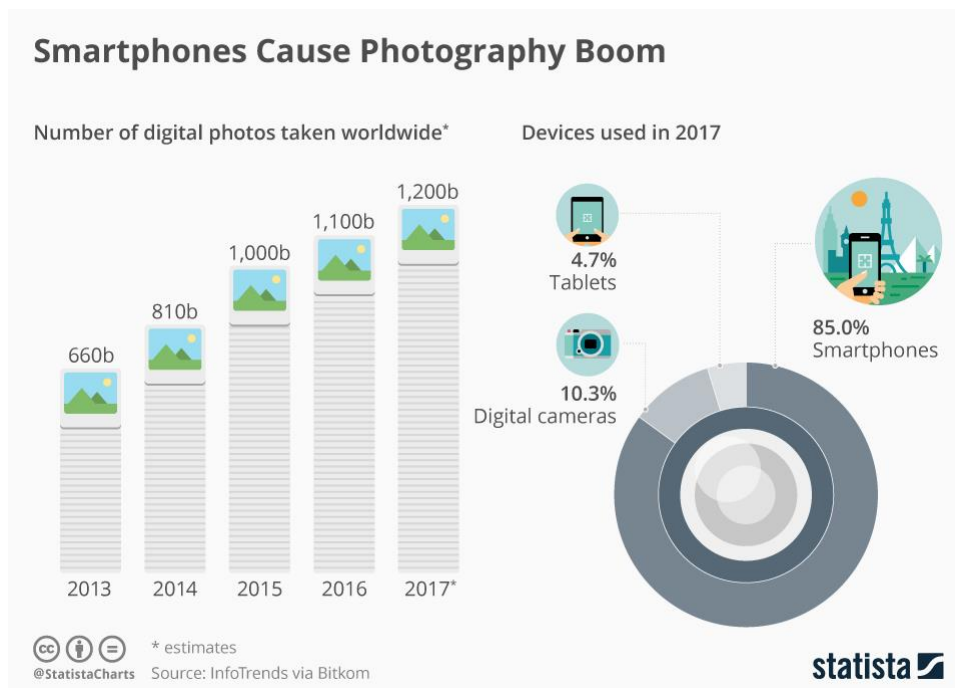
Fonte: Site da NBC News - Foto: Michael Sohn/AP<sup>51</sup>

Desde 2013 esse cenário vem se intensificando, como podemos observar no gráfico do Portal de Estatísticas e Infográficos sobre a internet Statista<sup>52</sup> (figura 31), impulsionado pelo smartphone. Em 2017, o smartphone já era responsável por 85% dos registros fotográficos no mundo.

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.nbcnews.com/news/photo/witnessing-papal-history>. Acessado em 23/05/2022.

<sup>52</sup> Statista é um portal online de estatísticas, que disponibiliza dados recolhidos por institutos de pesquisa de mercado, pesquisas com consumidores e estudos setoriais de mais de 22.500 fontes sobre mais de 60.000 tópicos de interesse e derivados do setor econômico, além de estatísticas governamentais disponíveis em inglês, francês, alemão e espanhol. Fornece acesso a mais de um milhão de dados estatísticos e fatos de 600 indústrias e mais de 50 países. Disponível em: <https://www.aguia.usp.br/noticias/workshop-statista> Acessado em 23/05/2022.

Figura 15: Gráfico estatísticas de imagens fotográficas no mundo



Fonte: Site Statista<sup>53</sup>

O artista e filósofo da imagem Joan Fontcuberta (2016) conceitua esse movimento como um fenômeno chamado de pós-fotografia, definição do autor para a fotografia que flui no espaço híbrido da sociabilidade digital das redes sociais e origina-se nessa "super abundância visual" que faz parte do cotidiano das vida urbana contemporânea (FONTCUBERTA, 2016, p. 10). Dessa forma, ampliou-se o acesso do público em geral às imagens, historicamente um privilégio de poucos. Durante o Renascimento, apenas reis, aristocratas papas, e depois políticos e burgueses abastados, eram retratados em imagens. A popularização do smartphone nas últimas décadas colaborou para criar um espaço de projeção de cada pessoa na tela e também no ambiente da internet (BEIGUELMAN, 2022).

Além disso, o uso do smartphone como câmera fotográfica implica em transformações para o ato de fotografar e na "função social" da fotografia, como resume o pesquisador André Lemos:

Trata-se, assim, de uma mudança fundamental na função social da fotografia, como vista por Pierre Bourdieu e Roland Barthes (apud Rivière 2006), por exemplo. Na fotografia tradicional, o uso está aliado a formas subjetivas da modernidade, buscando reforçar o indivíduo. Esse reforço se dá ao tornar eterno o

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.statista.com/chart/10913/number-of-photos-taken-worldwide/>  
Acesso em 21/05/2022.

momento, pela função social familiar, pela marcação de momentos solenes e formais (a pose), para reforçar a integração do grupo familiar e pelas funções objetivas e racionais. Há assim claramente intenções de arquivo (memória), buscando o que Bourdieu chamava de “verdade da lembrança” e Barthes de “ratificação do passado”. A prática também requisitava o momento solene, o tempo de revelação do filme, o arquivamento em álbuns, a volta ao álbum em momentos familiares (uma “volta ao passado”) para reforçar a memória. (LEMOS, 2018, p. 33)

Para o autor, na contemporaneidade o uso do smartphone para fotografar banaliza o ato fotográfico ao permitir que a câmera seja acionada a todo momento e de qualquer maneira.

Nesse sentido, a sua relevância está mais relacionada ao registro do momento presente em si, na instantaneidade, e não somente nos momentos especiais e solenes (RIVIÉRE, 2006).

Victa Carvalho (2008) entende que o papel da fotografia no contexto contemporâneo está atrelado a um aspecto mais amplo e complexo que indica um novo regime de imagem. Nesse sentido, a autora relaciona as transformações da fotografia com as novas mídias, que provocam uma outra relação entre o observador e a imagem.

A imagem parece transpor os limites da representação para se estabelecer como um processo capaz de produzir diferença. Nesse contexto, pensamos os dispositivos como produtores de subjetividades, sendo estas fluidas e processuais, que se apresentam como sintomas dessa nova relação com as imagens na contemporaneidade. (CARVALHO, 2008, p. 8)

Essa reflexão sobre a imagem e o dispositivo no campo da experiência com a arte requer uma breve explicação sobre o conceito de dispositivo adotado por Carvalho (Idem). A noção de dispositivo, nesse caso, vai muito além da ideia de aparato técnico de produção de imagem. Refere-se a um conceito teórico que é composto de uma ampla camada de estratégias, saberes e efeitos que atuam nas subjetividades (CARVALHO, 2008). Nesse sentido, alinha-se à definição do filósofo italiano Giorgio Agamben (2005) para o "dispositivo":

Generalizando posteriormente haja amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2005, p. 5)

## 2.2. A fotografia e a experiência com a arte

A cultura digital suscita várias questões que não apenas relacionam-se entre si como também atravessam a experiência com a arte no contexto contemporâneo. Entretanto, antes de abordarmos a experiência com a arte nesse contexto, é importante esclarecer que a noção de experiência pode ser entendida a partir de abordagens diversas que são influenciadas pelo contexto histórico e cultural de cada época.

No contexto em que Walter Benjamin (1994) escreveu o ensaio "Experiência e Pobreza", publicado num jornal de Praga em 1933, o filósofo afirmou que a modernidade teria acabado com a experiência. Foi no intervalo de duas grandes guerras e já vivendo no exílio que Benjamin entendeu que a experiência havia sucumbido ao capitalismo, ao cansaço, à apatia e à desesperança de uma geração pós-guerra. Essa pobreza das experiências comunicáveis, para o autor, estava relacionada à perda da ingenuidade e um total desencantamento.

"(...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. (...) Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano." (BENJAMIN, 1994, p. 115)

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) utilizou-se de lentes contemporâneas para refletir sobre a experiência nas grandes cidades. Segundo o autor, apesar da vida urbana nas metrópoles estar repleta de acontecimentos, nenhum deles é passível de tornar-se experiência porque elas ocorrem fora dos indivíduos. Para Agamben, não há mais experiência possível para o homem contemporâneo, pois o cotidiano não resulta em quase nada que mereça ser comunicado como experiência. Como exemplo, o filósofo descreve a situação do público que visita um museu ou um lugar de peregrinação turística para apreciar as grandes maravilhas da humanidade (figura 32). Ao usar a máquina fotográfica, os visitantes recusam-se a experimentá-las (Idem, 2008).

As reflexões da filósofa Susan Sontag sobre a fotografia e a experiência, apesar de terem sido escritas em 1977, são ainda muito relevantes para analisarmos o contexto contemporâneo.

(...) ao mesmo tempo que é uma forma de atestar a experiência, tirar fotos também é uma forma de anulá-la, quando limitamos a experiência ao ato de registrar tudo em imagens, acabamos perdendo a capacidade de experienciá-la de fato. (SONTAG, 2020, p. 21)

Por outro lado, Sontag (2020) também aponta que a popularização da câmera fotográfica é capaz de democratizar todas as experiências, na medida em que pode transformá-las em imagens.

Figura 16: Visitantes no Museu do Louvre, Paris



Fonte: Site Folha de S. Paulo<sup>54</sup>

Entretanto, mesmo após mencionar o fim da experiência na contemporaneidade, Agamben (2008) recorre à ambiguidade benjaminiana para concluir que, no fundo dessa recusa, talvez se esconda o germe para uma experiência futura. Para isso, afirma o filósofo italiano, será preciso abrir mão da experiência, suspendendo o conhecimento e assim ter a experiência de fato. Nesse sentido, ele recorre à alegoria de Miguel de Cervantes (1605) para explicar a questão paradoxal de um futuro onde a experiência possa renascer da sua própria negação:

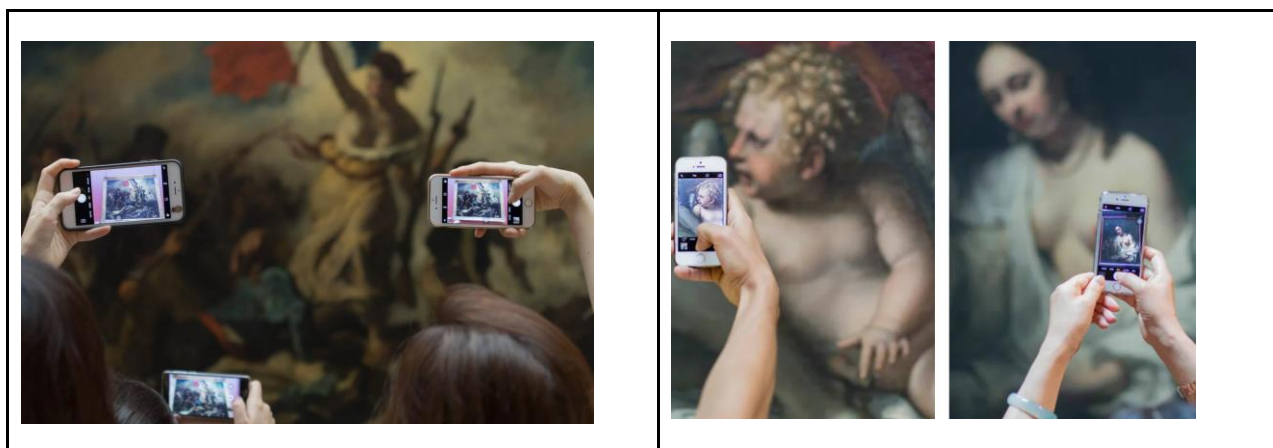
Dom Quixote, o velho sujeito do conhecimento, foi enfeitado e pode apenas experimentar, sem jamais tê-la. Junto a ele, Sancho Pança, o velho sujeito da experiência, pode apenas ter experiência, sem jamais fazê-la. (AGAMBEN, 2008, p. 33)

Nesse sentido, o relato textual e imagético do fotógrafo e pesquisador

<sup>54</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2019/01/louvre-bate-recorde-com-102-milhoes-de-visitantes-em-2018.shtml/>>. Acesso em 02/06/2022.

espanhol Antonio Perez Rio (2018) colabora para refletirmos sobre o paradoxo que envolve a experiência, relacionando-o com a questão da fotografia no museu de arte. O fotógrafo visitou o Museu do Louvre por quatro anos e fotografou os visitantes registrando as obras com câmeras fotográficas dos aparelhos móveis. Essa coleção de fotografias tornou-se uma exposição (Quadro IX) e foi reunida no livro "Obras Maestras" (Quadro VIII). Ele define sua obra como "um ensaio sobre os restos de um mundo devorado por suas imagens, um mundo marcado pelo olhar digital e pelo turismo de massa." Segundo o autor, trata-se de fotografar, mais do que olhar, pensar, falar ou escutar. O ato de fotografar ganha um novo sentido que desenvolve uma nova relação com o mundo, que faz parte de um gesto de afirmação perante o mundo e uma conduta social (PEREZ, 2018, p. 54).

Quadro IX: Visitantes no Museu do Louvre entre 2014 e 2017

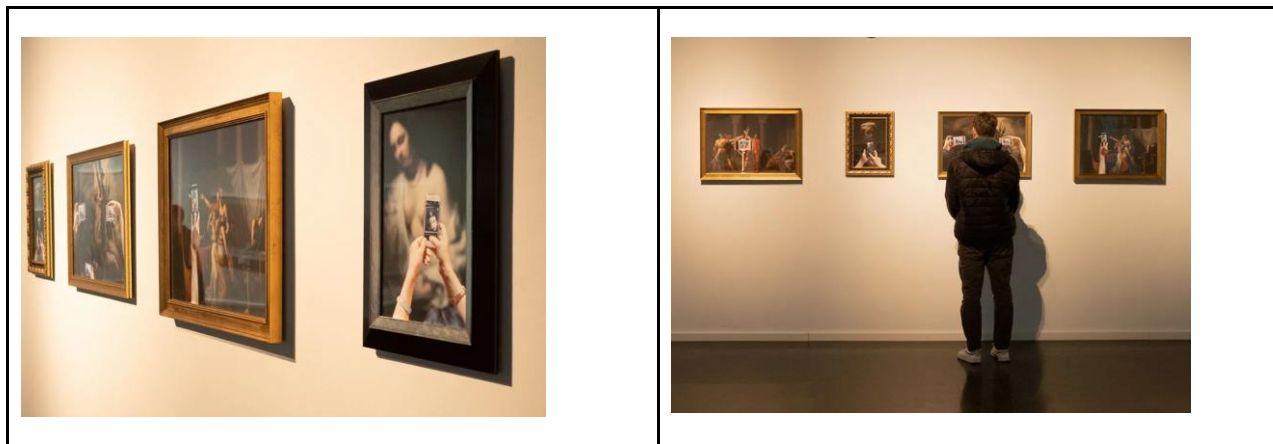


Fonte: Livro Obras Maestras<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://www.antonioperezrio.es/obrasmaestras/>> Acesso em 02/06/2022



Quadro X: Exposição fotográfica "A Dream in the Louvre Museum"



Fonte: Site Antonio Perez Rio<sup>56</sup>

Na sociedade contemporânea, entretanto, o estatuto de autonomia da imagem dentro da história da arte perde espaço para a valorização das experiências dos observadores a partir da relação com os dispositivos (CARVALHO, 2008). Nesse sentido, assim como não há literatura sem leitores, da mesma forma a arte exige um observador para experimentá-la, afirma a autora.

Cada vez mais, a arte vem construindo dispositivos que privilegiam a imagem como o lugar das experiências, no qual o observador é convocado a participar de modo a evidenciar que não há obra independente de uma experiência. Não se trata, no entanto, de pensar em uma “experiência vivida”, passada, mas da experiência como um devir que é também imagem e que se dá no processo de interação entre dispositivo e observador. (CARVALHO, 2008, p. 9)

### 2.3. O Instagram e as imagens em fluxo

Na sociedade contemporânea, as redes sociais, e em específico o Instagram, tornou-se o ambiente para que os sujeitos se expressem, construam e desconstruam suas próprias narrativas. Tudo isso por meio de imagens (TERRA, 2017). Dessa forma, entendemos que o Instagram dialoga diretamente com o nosso interesse de pesquisa, que está centrado nas imagens e na construção de novos sentidos a partir da circulação delas em outros ambientes.


Desde a sua criação em 2010, quando os smartphones ainda começavam a dominar o mercado, o objetivo da plataforma era se tornar o ambiente virtual padrão para a fotografia com principal foco nas fotos com filtros vintage (Quadro X).

<sup>56</sup> Disponível em: <<https://www.antonioperezrio.es/obrasmaestras/>> Acesso em 02/06/2022.



Criado como uma rede social para compartilhar fotos, o Instagram foi desenvolvido por Kevin Systrom e pelo brasileiro Mike Krieger para permitir interações sociais entre seus usuários.

Quadro XI: Reprodução Instagram em 2010<sup>57</sup>

Aparência Estética	Definição
	<p>Uma maneira divertida e rápida de compartilhar sua vida com amigos por meio de uma série de fotos. Tire uma foto e escolha um filtro para transformá-la em uma memória permanente e mantê-la por perto sempre.</p>

Fonte: Site G1<sup>58</sup>

Segundo Krieger, um dos fundadores, o objetivo da plataforma era suprir uma necessidade das pessoas que tiravam fotos com seus celulares e não tinham uma forma fácil de compartilhar com seus amigos. Além disso, a qualidade das fotos não era tão boa na época e o Instagram oferecia ferramentas para que as pessoas pudessem melhorar as suas imagens, como os filtros, antes de compartilhar.

Quando nós criamos o app, buscamos dar às pessoas ferramentas que pudessem fazê-las mostrar o mundo não da forma como o telefone captou, mas sim como elas se lembram daquilo que viram, usando os filtros e as ferramentas de edição. Isso faz parte do nosso DNA. [...] Criamos o Instagram para pessoas que gostam de ver o mundo de uma forma super visual. O começo de tudo é a foto, e não o texto que vai junto com ele. Logo no primeiro ano, nós tínhamos 2 milhões de fotos postadas todos os dias. Hoje, são 70 milhões de fotos por dia. Imagina imprimir todas essas fotos e colocar uma em cima da outra? Seria uma torre enorme. Para mim, não é só um app de comunicação, mas

<sup>57</sup> Fonte: Site do Instagram. Disponível em:

<[https://help.instagram.com/424737657584573/?helpref=search&query=o%20que%20C3%A9%20o%20instagram&search\\_session\\_id=39eae22d39b3fb9a23ef586d7a094819&sr=1/](https://help.instagram.com/424737657584573/?helpref=search&query=o%20que%20C3%A9%20o%20instagram&search_session_id=39eae22d39b3fb9a23ef586d7a094819&sr=1/)> Acesso em 03/06/2022.

<sup>58</sup> Fonte: Site G1. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2020/10/06/instagram-faz-10-anos-como-uma-das-maiiores-redes-sociais-do-mundo-e-de-olho-no-tiktok-para-nao-envelhecer.ghtml/>> Acesso em 03/06/2022.

é uma forma diária de cada pessoa contar a sua história.<sup>59</sup>  
(KRIEGER, 2014)

O próprio nome da rede social traz significados<sup>60</sup> que são relevantes para entendermos a dinâmica de seu funcionamento. "Insta" vem de *instant camera*, que sugere uma relação com a função de uma câmera Polaroid, que registrava a imagem e imprimia instantaneamente. "Gram" vem de *telegram*, ou seja telegrama - a forma mais rápida de enviar uma mensagem antigamente e que remete à proposta da rede social.

O Instagram popularizou-se rapidamente como um dos aplicativos mais baixados da década de 2010. Em apenas um ano, a rede social alcançou dez milhões de usuários. Em 2012, foi adquirida pelo Facebook por cerca de US\$ 1 bilhão<sup>61</sup>. Perto de completar 12 anos de existência, o Instagram é atualmente a quarta rede social mais popular do mundo, com 1,45 bilhão de usuários ativos por mês, segundo o relatório We Are Social<sup>62</sup>, de abril de 2022. No Brasil, a popularidade dessa plataforma é ainda maior, de acordo com o levantamento: o Instagram é a 3ª rede social mais usada pelos brasileiros, com mais de 122 milhões de usuários ativos, perdendo apenas para o Youtube e o Facebook.

Atualmente a rede social se define como:

um aplicativo gratuito de compartilhamento de fotos e vídeos disponível para iPhone e Android. As pessoas podem carregar fotos ou vídeos em nosso serviço e compartilhá-los com seguidores ou com um grupo restrito de amigos. Elas também podem ver, comentar e curtir publicações compartilhadas por amigos no Instagram. Qualquer pessoa com 13 anos ou mais pode criar uma conta ao registrar um endereço de email e selecionar um nome de usuário.<sup>63</sup>

Ao longo dos anos, a plataforma ganhou muitas funcionalidades e deixou de ser apenas a "rede social de fotos" para transformar-se, entre outras coisas, em

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://link.estadao.com.br/noticias/geral,brasileiro-que-criou-o-instagram-mike-krieger-fala-sobre-futuro-do-aplicativo,10000029973/>> Acesso em 02/06/2022.

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/listas/2018/10/o-que-significa-instagram-veja-a-origem-dos-nomes-de-redes-sociais.ghtml/>> Acesso em 05/06/2022.

<sup>61</sup> Disponível em De selfies a algoritmo, como o Instagram mudou o mundo em 10 anos - Acessado em: 06/12/2020.

<sup>62</sup> Disponível em: <<https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2022-april-global-statshot-report-apr-2022-v01/>> Acesso em 05/06/2022.

<sup>63</sup> Fonte: Site do Instagram. Disponível em: <[https://help.instagram.com/424737657584573/?helpref=search&query=o%20que%20%C3%A9%20o%20instagram&search\\_session\\_id=39eae22d39b3fb9a23ef586d7a094819&sr=1/](https://help.instagram.com/424737657584573/?helpref=search&query=o%20que%20%C3%A9%20o%20instagram&search_session_id=39eae22d39b3fb9a23ef586d7a094819&sr=1/)> Acesso em 03/06/2022.

uma plataforma que inclui vídeos, notícias, ativismo político, publicidade das marcas e um ambiente para vendas online. Atualmente, o Instagram é um dos principais veículos para a publicidade de empresas de todo o mundo<sup>64</sup>. Essas mudanças puderam ser observadas tanto na forma como define o seu posicionamento, na estética visual e também em suas funcionalidades, que foram ganhando novas possibilidades de interação nos últimos anos.

Quadro XII: Principais funcionalidades da plataforma

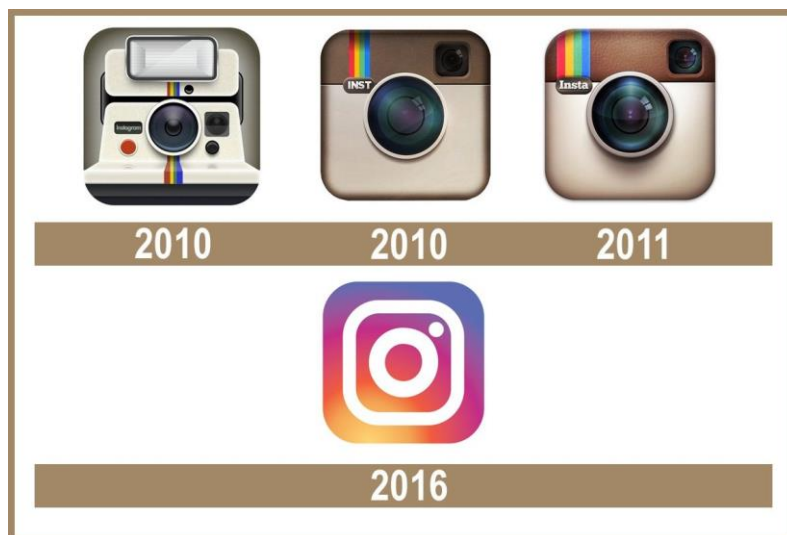
1. Stories:	permitem que o usuário crie sequências de publicações (fotos ou vídeos) que ficam disponíveis para seus seguidores por 24 horas;
2. Filtros e Edições:	permite mudar as cores e acrescentar elementos visuais nas fotos e vídeos;
3. Hashtags:	permitem indexar as publicações por assuntos utilizando tags que são precedidas do caractere "#";
4. Carrossel de imagens:	permite postar até dez imagens (fotos ou vídeos) no mesmo post;
5. Geolocalização:	que permite que seja adicionada a localização em cada publicação;
6. Marcação de outros perfis:	Possibilidade de marcar pessoas que aparecem nas fotos que permite a visualização do post nos perfis que foram marcados;
7. Compartilhamento:	Reprodução da publicação (foto ou vídeo) do seu perfil em outras redes sociais, como Facebook, Twitter e Tumblr;
8. Salvar:	armazenar qualquer publicação no próprio aplicativo em pasta separada para visualização posterior;
9. Explorar:	pesquisar posts por meio da busca manual por perfis (pessoas ou marcas), hashtags (assuntos) e locais (geolocalização);
10. Direct:	funciona como um recurso de inbox do Instagram e permite enviar mensagens diretas a algum perfil pessoal ou comercial;
11. Instagram Ads:	permite a criação de anúncios para que o anunciante possa alcançar mais pessoas e mostrar seus serviços para um público qualificado;
12. Lives:	permitem criar um vídeo ao vivo e compartilhar momentos em tempo real por meio do Stories;
13. Close friends:	permite selecionar uma lista de seguidores para compartilhamento de publicações do Stories;
14. Destaques:	são coleções de stories que podem ficar disponíveis de forma permanente no perfil do usuário;
15. Instagram Analytics:	uma ferramenta que fornece dados para análise da performance de um perfil comercial na rede social;
16. Instagram Shopping:	permite realizar vendas pelo próprio aplicativo por meio de uma nova aba no perfil comercial, com imagens e preços dos produtos

<sup>64</sup> Disponível em <https://canaltech.instagram> - Acessado em: 10/12/2020.

17. Reels	recurso lançado em 2020 que permite ao usuário da plataforma criar vídeos divertidos para compartilhar com seus seguidores
-----------	--

Fonte: Site MLabs<sup>65</sup>

Figura 17: As mudanças na logomarca do Instagram ao longo do tempo



Fonte: Site Marcas e Logos<sup>66</sup>

Para nos ajudar a conceituar a plataforma, recorremos ao pensador da cultura digital contemporânea Lev Manovich. No livro *Instagram and Contemporary Image* (2017), o autor adota um conceito mais abrangente para a rede social de fotos: é também uma câmera, um álbum de fotos privado e público, uma nova mídia, como também uma forma de expressão de subjetividades (MANOVICH, 2017).

Para Giselle Beiguelman (2022), as imagens digitais funcionam como "mapas informacionais que contêm uma série de camadas, o que permite que se relacionem entre si e com outras mídias, a partir de atributos matemáticos" (BEIGUELMAN, 2022, p. 7 e 8). A pesquisadora chama a atenção para o fato de que, por mais que estejamos acostumados com esse tipo de "regime de visão", ele não é natural fisiologicamente. Faz parte de uma experiência histórica que se impôs, em detrimento de outras, e isso, por sua vez, provoca mudanças nas formas de

<sup>65</sup> Disponível em <<https://www.mlabs.com.br/blog/instagram/>> Acesso em: 10/12//2020.

<sup>66</sup> Fonte: Site do Instagram. Disponível em: <<https://marcas-logos.net/instagram-logo/>> Acesso em 05/06/2022.

fruição e percepção das imagens no contexto contemporâneo, transformando também seus sentidos (Idem, 2022).

Ao longo do tempo, o Instagram foi sendo incorporado às atividades sociais do cotidiano, como o registro de uma refeição consumida em um restaurante, das viagens de férias e dos encontros com familiares e amigos. Da moda à comida, do entretenimento às viagens, da selfie ao ciberativismo, as postagens e interações realizadas pelos usuários por meio do aplicativo potencializaram também mudanças na forma como vivemos experiências. Em artigo recente publicado na Revista ZUM, do Instituto Moreira Salles, Beiguelman reflete sobre o hábito contemporâneo de registrar os momentos cotidianos e compartilhar nas redes sociais:

[...]o celular com câmera se transformou numa espécie de terceiro olho na palma da mão. Mas as redes sociais o converteram em um dispositivo de projeção pessoal. Por esse motivo, as formas de produção de imagem na atualidade dizem muito sobre a privacidade e sobre o estatuto da memória no tempo digital.<sup>67</sup> (BEIGUELMAN, 2018)

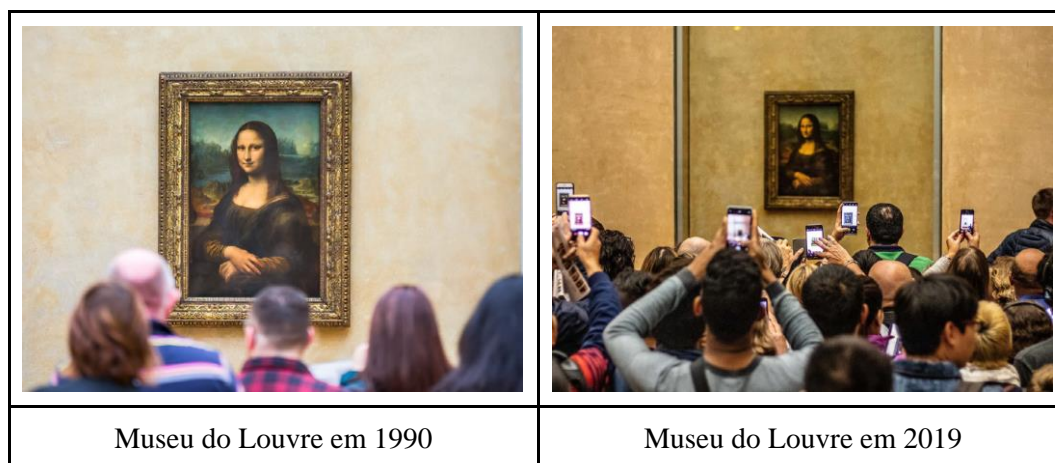
## **2.4. O museu instagramável**

A visitação a um museu de arte como atividade social vem mudando nas últimas décadas, refletindo a popularização do smartphone com câmera fotográfica, que tornou-se parte da experiência de fruição com a arte. Essa mudança está evidente ao compararmos imagens captadas em 1990 e 2019 de visitantes que observam a Mona Lisa, de Da Vinci, exposta no Museu do Louvre, em Paris (Quadro XII).

---

<sup>67</sup> Fonte: Site Revista ZUM. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/banal-ao-radical>>. Acesso em 06/06/2022.

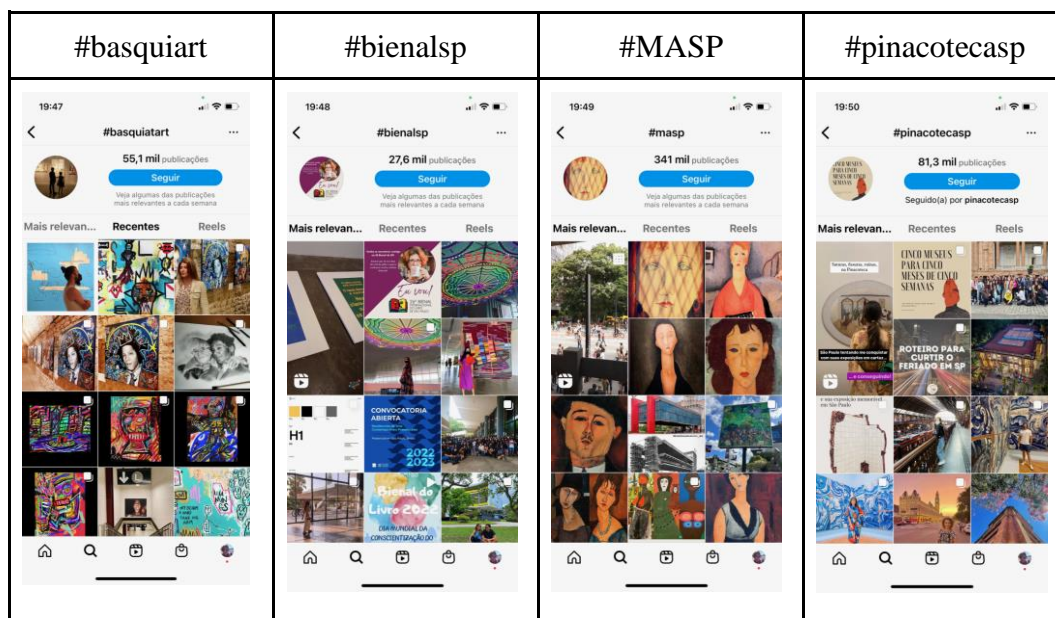
Quadro XIII: Dois momentos de observação da Mona Lisa por visitantes do Louvre (1990-2019)



Fonte: Google Images

A popularização das redes sociais nos últimos anos, especialmente o Instagram, potencializou esse fenômeno e as experiências dos visitantes das exposições, levando as imagens de obras de arte a circularem também nesse ambiente online. Em uma busca rápida no aplicativo utilizando hashtags de artistas, exposições ou museus, tais como #basquiat, #bienalsp, #MASP e #pinacotecasp, podemos observar (Quadro XIV) a grande quantidade de posts com imagens de obras de arte e de visitantes nos museus que estão circulando no Instagram.

Quadro XIV: Reprodução de tela do aplicativo Instagram resultante de busca filtrada por hashtags



Fonte: Pesquisa da autora com filtro por hashtags no Instagram realizada em 26/05/2022



Assim, os visitantes dos museus de arte constroem outras narrativas em primeira pessoa que podem ser visualizadas por seus seguidores e pelos usuários da rede social, em suas timelines, resultando num mosaico composto por outras diversas imagens cotidianas. Segundo Beiguelman (2018), com o smartphone e as redes sociais vivemos uma espécie de compulsão pelo registro do cotidiano.

Há uma inequívoca compulsão pelo arquivamento hoje. E esse arquivamento é mobilizado pela possibilidade de publicação das informações nos canais mais diversos das redes. Registra-se tudo no afã de marcar um momento. Ainda que seja para se apagar em um microfilme no stories do Instagram, que dura um dia, alguma coisa tem que ser gravada, capturada e divulgada.<sup>68</sup> (BEIGUELMAN, 2018)

Além disso, ao compartilhar as imagens da exposição no Instagram, os visitantes constroem outras narrativas em primeira pessoa que podem ser visualizadas pelos usuários da rede social em suas timelines, resultando num mosaico composto por outras diversas imagens cotidianas. Dessa forma, as obras deslocam-se de seu lugar original - o espaço museológico, pensado pela curadoria da instituição - para as pequenas telas dos dispositivos móveis por meio do compartilhamento das imagens na rede social, transcendendo o espaço delimitado e fechado e configurando releituras das obras expostas.

Conforme abordamos no capítulo 1 deste trabalho, retomamos aqui o pensamento de Benjamin de que “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações que são inatingíveis ao próprio original” (1987, p. 168). Ao considerarmos as imagens compartilhadas como “reproduções técnicas” e a exposição como o “original”, é possível identificar nas fotos do Instagram aspectos acessíveis somente a esse meio, como filtros especiais, recortes e elementos que não fazem parte da exposição e, portanto, alteram as características dos originais.

Outro aspecto relevante desse mesmo fenômeno refere-se à atualização do acesso ao conhecimento sobre arte, proporcionada pelo compartilhamento das imagens das obras no Instagram. As obras são inseridas no cotidiano midiático dos seguidores da rede social a partir do uso de artefatos tecnológicos -o smartphone com câmera fotográfica digital conectado à internet. Essa atualização não ocorre sem deslocar a obra de arte do ambiente "sacralizado" do museu e sem afetar a sua

<sup>68</sup> Fonte: Site Revista ZUM. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/banal-ao-radical/>. Acesso em 06/06/2022.

materialidade, já que a obra física transforma-se em uma imagem no ambiente digital das redes sociais.

Como explica o filósofo italiano Agamben: "E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens" (AGAMBEN, 2005, p. 45). Portanto, mesmo que o acesso seja realizado por um dispositivo, como o Instagram, percebemos que essa dinâmica colabora para romper a hegemonia vigente com a ampliação do acesso ao universo da arte.

Essa transformação nos espaços expositivos, potencializada pela dinâmica das redes sociais, também alterou o ecossistema dos museus de arte e seus públicos. O infográfico abaixo, do estudo *Instagram and Art Gallery Visitors: Aesthetic experience, space, sharing and implications for educators* (SUESS, 2018) que ilustra como esse movimento acontece de forma cíclica em três momentos distintos: 1) o usuário do Instagram acessa o aplicativo e visualiza posts de outras pessoas ou perfis seguidos por ele sobre a exposição, despertando seu interesse em visitar; 2) o usuário visita a exposição, vê as obras originais e fotografa com seu smartphone; 3) o visitante do museu de arte compartilha as imagens da exposição e das obras no Instagram como um relato imagético de sua experiência. Esse relato pode estar acompanhado de legendas em texto ou não. Assim, seus seguidores ou usuários do Instagram tomam conhecimento sobre a exposição, alimentando um movimento cíclico que pode influenciar outros usuários que, de outra forma, talvez não tivessem acesso a esse tipo de informação.



Figura 18: Ecossistema dos museus de arte na era do Instagram

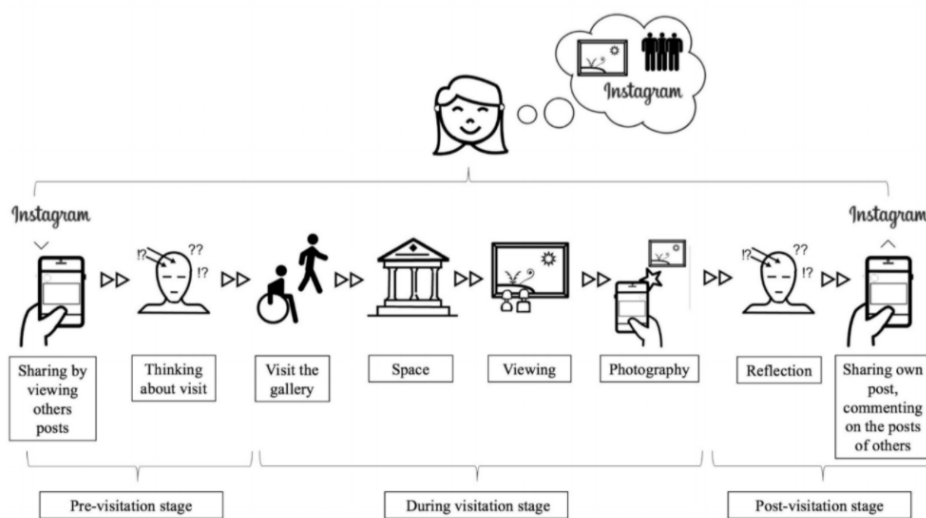


Image 2: Art gallery visitor Instagramming (Suess, 2018).

Fonte: Instagram and Art Gallery Visitors: Aesthetic experience, space, sharing and implications for educators<sup>69</sup>

Entretanto, o incentivo ao uso das redes sociais em seus ambientes ainda não é um consenso para a gestão dos museus. Nesta pesquisa, identificamos desde a criação de um departamento específico de mídias digitais, em 2009, para pensar estratégias de integração das obras na internet pelo Met (Metropolitan Museum of Art), de Nova York, até a manutenção da proibição de fotografar as obras pelo Museu do Prado, em Madri.<sup>70</sup>

No Brasil, alguns dos principais museus de arte abandonaram a proibição de fotografar suas obras e já incentivam o compartilhamento dessas imagens nas redes sociais. Em 2019, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) lançou uma campanha em que adaptou sua forma de apresentar as pinturas do acervo. A campanha "Hashtags da Arte" foi uma estratégia do museu para atrair a atenção do público usando a mesma linguagem das redes, e consistia em usar hashtags para identificar as obras no museu. Uma obra de arte de 1817, que mostra Dom João VI com traje bordado a ouro, por exemplo, ganhou legendas com hashtags como:

<sup>69</sup> Disponível em:

<[https://www.researchgate.net/publication/325482891\\_Instagram\\_and\\_Art\\_Gallery\\_Visitors\\_Aesthetic\\_experience\\_space\\_sharing\\_and\\_implications\\_for\\_educators](https://www.researchgate.net/publication/325482891_Instagram_and_Art_Gallery_Visitors_Aesthetic_experience_space_sharing_and_implications_for_educators)>. Acesso em 13/06/2022.

<sup>70</sup> FONTE: Portal UOL TAB Disponível em:

<<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/26/tarsila-e-pop.htm>>. Acesso em 13/06/2022.

#lookdodia, #reidocamarote, #ostentação, entre outras. E essa linguagem da exposição foi usada no perfil do MNBA no Instagram, que registrou crescimento de cerca de 150% na sua base de seguidores.<sup>71</sup>

Figura 19: Reprodução da pintura Retrato de Dom João VI, 1817, de Jean-Baptiste Debret, exposta no MNBA-RJ



Fonte: Site G1<sup>72</sup>

Na capital paulista, o Museu de Artes de São Paulo (MASP) destaca-se como o maior perfil de museu brasileiro no Instagram em número de curtidas, comentários, engajamento e postagens. Nos últimos anos, a presença do museu paulista na rede social registrou crescimento exponencial, com um aumento de 240% no número de seguidores em 2019, quando o relatório anual<sup>73</sup> de atividades da instituição informava um total de 391 mil seguidores. Atualmente, esse número quase duplicou e ultrapassou 793 mil seguidores.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-07/museu-usa-linguagem-de-redes-sociais-para-atrair-publico/>>. Acesso em 06/06/2022.

<sup>72</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/noticia/2019/04/24/com-linguagem-moderna-para-obras-classicas-museu-de-belas-artes-do-rio-usa-hashtags-para-legendar-pinturas.ghtml/>>. Acesso em 06/06/2022.

<sup>73</sup> Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP - 2019. Disponível em: <<https://assets.MASP.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijW1FQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf/>> Acesso em 06/06/2022.

<sup>74</sup> Fonte: perfil do Masp no Instagram Disponível em: <<https://www.instagram.com/masp/>>. Acesso em 11/07/2022.

Esse desempenho é simultâneo ao desenvolvimento de uma estratégia de comunicação em redes sociais, que incentiva que seus seguidores visitem o museu e compartilhem as fotos no Instagram, marcando o MASP por meio da hashtag #MASP. Dessa forma, o museu consegue visualizar esses posts e repostar, ou seja republicar os posts de seus seguidores na timeline do MASP. Segundo o relatório de atividades do museu, 62% das publicações da instituição no Instagram foram *reposts* de seguidores em 2019. Assim, o museu incentiva esse comportamento *instagrammer*<sup>75</sup> do público e colabora para aumentar o engajamento de suas postagens nessa rede social, colaborando para que a dinâmica das redes sociais incentive o ciclo do ecossistema de visitação do museu, como abordamos anteriormente.

Nesse sentido, o crítico de arte Rob Horning faz algumas reflexões relevantes para compreendermos os dilemas que cercam essa questão das redes sociais para os museus em um artigo publicado no site da *even magazine*<sup>76</sup>. Segundo ele, "os museus não são mais espaços para vivenciar a arte, mas sim espaços para performar a si mesmo tendo experiências artísticas". E à medida que tais instituições integram-se à lógica das redes sociais, começam também a definir suas escolhas curatoriais voltadas para incentivar o público a promover a visita às exposições, alterando também o ecossistema da arte.

Para Beiguelman (2019)<sup>77</sup> esse movimento está atrelado ao fenômeno da Selfie. À medida em que os departamentos de marketing dos museus começaram a se apropriar das redes sociais, a selfie<sup>78</sup> migrou para o museu como um atestado de que o visitante esteve lá, atuando como um carimbo de presença. A selfie no museu tornou-se tão popular que já tem até um dia comemorativo: o Museu Selfie Day<sup>79</sup>, comemorado geralmente na terceira quarta-feira do mês de janeiro, surgiu em 2014

<sup>75</sup> Significado de Instagrammer: Alguém que compartilha regularmente imagens ou outras coisas, como vídeo ou texto, no serviço de mídia social Instagram em tradução livre. Fonte: Dicionário Cambridge. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/instagrammer>>. Acesso em 13/06/2022.

<sup>76</sup> Disponível em: <http://evenmagazine.com/the-price-of-shares/>. Acesso em 06/06/2022.

<sup>77</sup> Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/26/tarsila-e-pop.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 06/06/2022.

<sup>78</sup> Fonte: SILVA, Vanessa de Freitas. #museumselfie: sociabilidades mediadas por imagens conectadas no Instagram. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

<sup>79</sup> Fonte: Site G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/01/museus-de-sao-paulo-participam-da-iniciativa-mundial-museum-selfie-day.html>>. Acesso em 06/06/2022.

e teve adesão de museus do mundo todo. No Instagram, a hashtag #museumselfie já tem mais de 35 mil publicações<sup>80</sup>.

É nesse contexto contemporâneo, em que os museus tornam-se mais um espaço instagramável, que se insere a exposição Tarsila Popular no MASP, realizada em 2019 e objeto desta pesquisa, que detalharemos no próximo capítulo.

---

<sup>80</sup> Fonte: Pesquisa no Instagram usando o filtro da hashtag #selfiemuseum em 06/06/2022.

### 3. A exposição Tarsila Popular no Instagram: um estudo de caso

#### 3.1. A exposição Tarsila Popular no MASP

No ano de 2019, o MASP ultrapassou sua marca histórica de público, chegando a 729.325<sup>81</sup> visitantes, com crescimento de 45% em relação ao ano anterior. Mais da metade desse total de visitantes teve entrada gratuita, concedida pela instituição às terças-feiras para todos os públicos e, nos outros dias, para estudantes de escolas públicas, professores, pessoas com deficiência e acompanhantes, e participantes de atividades relacionadas aos programas públicos do museu. O bom resultado do MASP está em linha com o aumento de público nos museus brasileiros em 2019, conforme levantamento do portal de notícias G1 (Figura 37).

Figura 20: Gráfico sobre o aumento da visitação nos museus em 2019



Fonte: Portal de Notícias G1<sup>82</sup>

Em pesquisa realizada pelo próprio museu com seus visitantes, referida no Relatório Anual do MASP, as redes sociais foram a principal fonte de informação sobre as exposições para 40% dos visitantes de 2019. O levantamento indica a relevância das redes sociais para o bom resultado de público da instituição naquele

<sup>81</sup> Disponível em: <Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP - 2019. Disponível em: <<https://assets.MASP.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijW1FQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf>> Acesso em 06/06/2022.

<sup>82</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/08/12/museus-em-alta-1o-semester-de-2019-tem-recordes-de-publico-pelo-brasil.ghtml/>>. Acesso em 06/06/2022.

ano. Além disso, um levantamento realizado pelo MASP identificou que a exposição Tarsila Popular foi amplamente divulgada pela imprensa (Quadro XIII) com matérias editoriais sobre o volume de público e as filas para visitação durante o período da mostra, de abril a julho de 2019. Após esse período, também foram publicadas matérias sobre o recorde de público, assim como os prêmios recebidos pelo museu por conta da exposição.

Quadro XV: Lista dos veículos que publicaram matérias sobre a exposição:

Canais de TV	TV Globo, GloboNews, BandNews TV, Record, RedeTV News, SBT, TV Gazeta
Rádios	CBN, BandNews FM, Jovem Pan
Sites e Portais	G1, Agência Brasil, BBC Brasil, EFE, Huffpost, UOL
Jornais	El País, Valor, Folha de S.Paulo, Metro, O Estado de S.Paulo
Revistas	Carta Capital, IstoÉ, Veja, Veja São Paulo

Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP 2019<sup>83</sup>

Figura 21: Capa do jornal Folha de S.Paulo em 24 de julho de 2019, que destaca o sucesso de público da mostra Tarsila Popular



Fonte: Relatório de Atividades do MASP 2019<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP - 2019. Disponível em: <<https://assets.MASP.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijW1FQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf>>. Acesso em 06/06/2022.

<sup>84</sup> Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP - 2019. Disponível em: <<https://assets.MASP.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijW1FQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf>>. Acesso em 06/06/2022.

A exposição Tarsila Popular (Figura 39) foi a mais visitada da história do MASP, com 402.850 visitantes, segundo o Relatório Anual de Atividades<sup>85</sup> daquele ano.

Em 2019, o MASP elegeu como eixo temático as histórias das mulheres, histórias feministas que a partir de abordagens que questionam os valores de gênero dentro da história da arte, buscou destacar a produção de mulheres artistas de diferentes nacionalidades, gerações e origens. O interesse do museu foi provocar discussões e reflexões sobre feminismos e representatividade no campo das artes. Durante esse período foram realizadas 16 exposições com esse tema, como por exemplo: Histórias das mulheres: artistas até 1900 e Histórias feministas: artistas depois de 2000, além das exposições monográficas das artistas Anna Bella Geiger, Djanira da Motta e Silva, Gego, Leonor Antunes, Lina Bo Bardi e Tarsila do Amaral.

Não por acaso, a exposição de Tarsila, uma das maiores artistas brasileiras, foi realizada neste ano, dentro da proposta de valorização das artistas mulheres. Os curadores da exposição Tarsila Popular, partiram de uma nova abordagem para a produção da pintora, tendo como foco principal especialmente as questões sociais, políticas, raciais e de classe, em detrimento do viés dos aspectos modernistas canônicos da obra de Tarsila.

Além do recorde de público, a exposição foi reconhecida nacional e internacionalmente, vencendo o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o catálogo da mostra foi escolhido pelo The New York Times como uma das melhores publicações de 2019 na área de artes plásticas. No contexto da cultura digital, o sucesso da mostra se traduziu em mais de 7 mil postagens no Instagram<sup>86</sup> com a hashtag #tarsilapopular, nome da exposição.

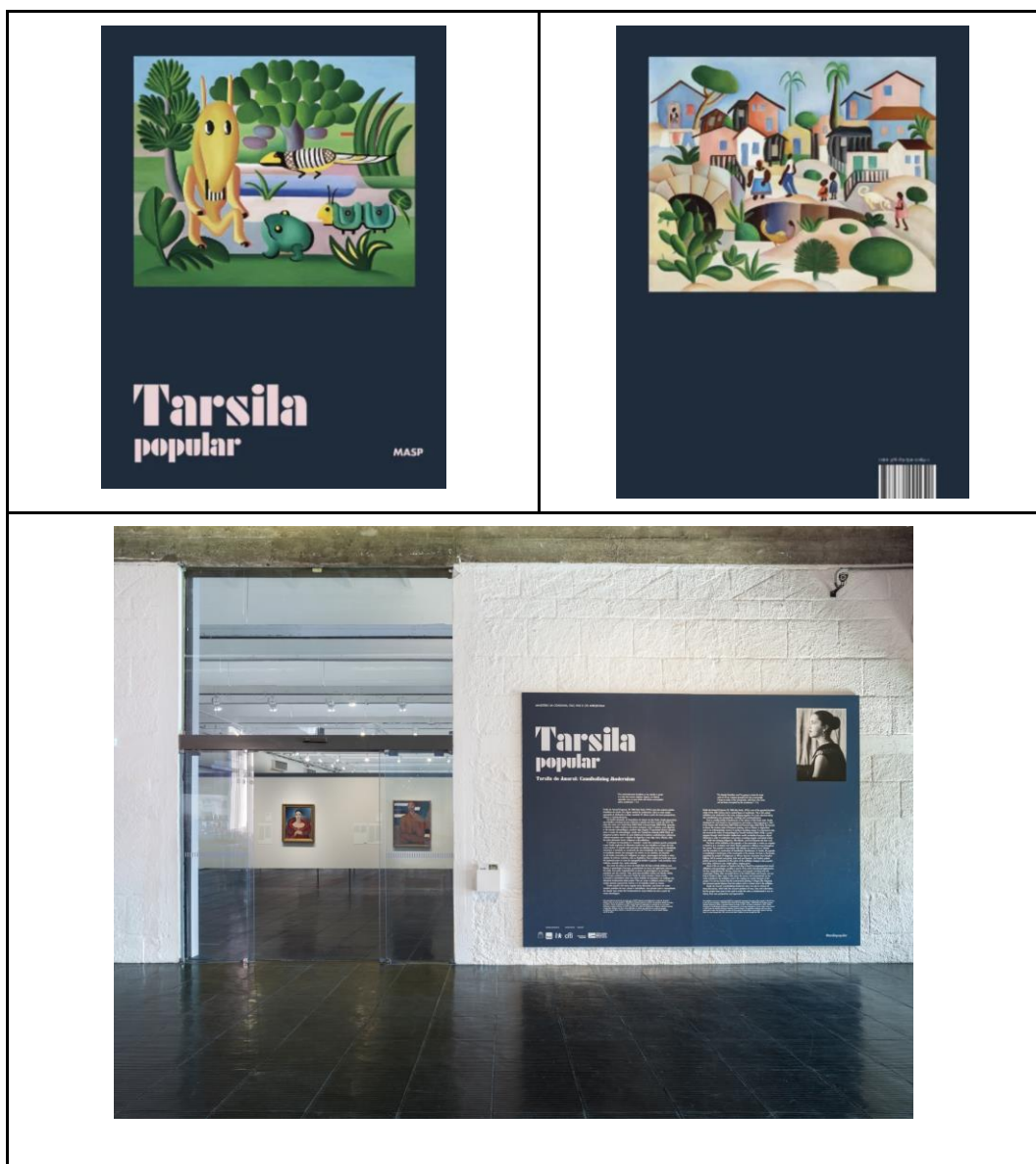
---

<sup>85</sup> Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP - 2019. Disponível em: <<https://assets.MASP.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijW1FQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf>>. Acesso em 06/06/2022.

<sup>86</sup> Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP - 2019. Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/tarsilapopular/>> Acesso em 06/06/2022.



Quadro: XVI: Imagens do catálogo e do ingresso da exposição Tarsila Popular no MASP em 2019



Fonte: Site do MASP<sup>87</sup>

### 3.2. As imagens da exposição Tarsila Popular no Instagram

Neste estudo de caso, analisaremos as imagens em articulação com os textos das legendas da exposição Tarsila Popular compartilhadas na plataforma Instagram. Entretanto, para definirmos os parâmetros que delimitaram o recorte para o *corpus* deste trabalho, seguimos as etapas descritas a seguir. A primeira etapa foi a escolha da hashtag (#) com a função de filtrar os posts do Instagram sobre a exposição

<sup>87</sup> Disponível em: <<https://MASP.org.br/exposicoes/tarsila-popular/>> Acesso em 07/06/2022.



Tarsila Popular. A pesquisa na plataforma Instagram utilizou como filtro as seguintes hashtags: #tarsilapopular, #tarsiladoamaral, #tarsilanoMASP e #tarsilapopularnoMASP. Como resultado, identificamos que o filtro mais acurado para trazer as imagens especificamente da exposição em questão foi a última, #tarsilapopularnoMASP. As demais resultaram em muitas imagens que não referiam-se especificamente à exposição que é objeto deste trabalho.

Definida a hashtag para seleção das imagens, a segunda etapa foi buscar uma ferramenta para coletar e exportar os posts (imagens e legendas) que nos permitisse trabalhar nos dados resultantes da hashtag. A ferramenta selecionada foi o 4K Stogram, um programa que permite ver e baixar imagens do Instagram para o computador de acordo com alguns parâmetros, que detalhamos a seguir (Quadros XVII e XVIII).

Quadro XVII: Parâmetros definidos para a busca dos posts no 4k Stogram

Período:	04/04 até 26/07/2019
Filtro:	#tarsilapopularnoMASP
Data da Coleta:	13/07/2021

Fonte: Elaboração da autora




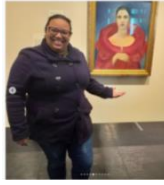

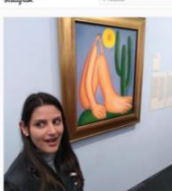
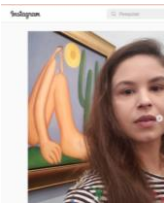


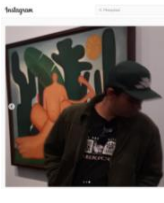
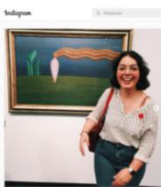



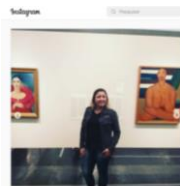



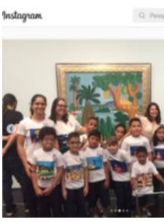
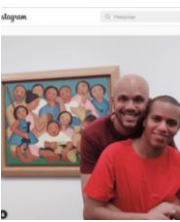
Quadro XVIII: Etapas realizadas após a coleta dos dados

Etapa 1	Exportação dos dados para o computador em formato de planilha Total de 626 imagens
Etapa 2	Agrupamos de imagens por mês de publicação no Instagram
Etapa 3	Realização da contagem do número de imagens publicadas em cada mês Abril: 114 imagens Maio: 78 imagens Junho: 37 imagens Julho: 397 imagens
Etapa 4	Identificamos que julho foi o mês com maior número de imagens postadas com a hashtag definida no filtro, considerando o período da exposição, representando 63% do total de imagens exportadas. Com base nessa informação, definimos as imagens do mês de julho para a base inicial da análise desta pesquisa, num total de 397 imagens
Etapa 5	Definição de categorias que nortearam a escolha das imagens, de acordo com as questões que gostaríamos de investigar: Tarsila: O que as imagens contam sobre a artista nesse contexto? As obras de arte: O que as imagens contam sobre as obras e a relação do público com elas? O público: O que as imagens contam sobre a experiência do público com as obras nesse contexto? O museu: O que as imagens contam sobre o museu nesse contexto contemporâneo?
Etapa 6	Seleção dos posts com mais elementos visuais e textuais para ajudar a compreender os sentidos envolvidos na circulação dessas imagens no Instagram no contexto contemporâneo, a partir da mediação do público visitante.

Fonte: Elaboração da autora

Assim, chegamos a um conjunto de 20 imagens, que identificamos alguns elementos visuais que traduzem um pouco da própria experiência pessoal do público em visitar o museu e ver as obras originais de Tarsila.

Quadro XIX: Reprodução dos posts publicados no Instagram que formam o *corpus* deste trabalho

A ARTISTA	POST 1	POST 2	POST 3	POST 4	POST 5
					
AS OBRAS	POST 6	POST 7	POST 8	POST 9	POST 10
					
O PÚBLICO	POST 11	POST 12	POST 13	POST 14	POST 15
					
O MUSEU	POST 16	POST 17	POST 18	POST 19	POST 20
					

Fonte: Elaboração da autora

Esse mosaico de visualidades que compõem o quadro XVI será o nosso principal guia na busca pelos sentidos históricos, sociais e culturais envolvidos no contexto em que essas imagens circulam, considerando o ambiente da rede social Instagram. Essa busca está no centro do objetivo desta dissertação, que é compreender o papel das imagens e como elas contribuíram para a construção de

sentidos a partir do seu contexto histórico. Porém, antes de partir para as análises, retomaremos algumas das questões que produziram estranhamento durante visita à exposição Tarsila Popular no MASP, em 2019: Como as redes sociais transformaram a experiência da visita ao museu de arte? O que as imagens publicadas no Instagram nos contam sobre a experiência de visitar um museu de arte no século XXI? Quais as principais características técnicas e quais os sentidos que estão envolvidos?




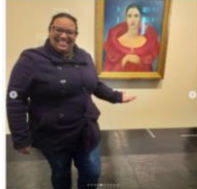

Quando observamos o conjunto de imagens que selecionamos para esta análise, percebemos que não há uma grande preocupação com o enquadramento correto ou em contemplar a totalidade da obra na imagem. Como exemplo, podemos destacar as Figuras 1 e 4, em que faltam pedaços da moldura dos quadros Autorretrato I e Autorretrato ou Manteau Rouge, o que nos sugere que o interesse do visitante era ter um registro da experiência ou da obra para compartilhar com sua rede de seguidores no Instagram. Levando em conta essas características das imagens em questão, podemos relacionar essa questão com a reflexão que Susan Sontag (2020) propõe sobre a popularização da fotografia: "[...] a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder" (SONTAG, 2020, p. 18).

Nos posts 3 e 8, observa-se que os visitantes fotografaram a obra original, mas fizeram algumas alterações. Na imagem 3, o autor da foto fez um recorte de um dos autorretratos de Tarsila, mostrando apenas o detalhe do rosto da artista na pintura. Nesse caso, o visitante complementa a ideia com a legenda: "Fragmentos de Tarsila". Na imagem 8, a visitante mesclou a sua imagem com a imagem do quadro Abaporu, criando uma espécie de releitura da obra. Alterações nas imagens dos originais nos remetem ao pensamento de Benjamin (1996) sobre a reprodução técnica por meio da fotografia. Segundo o filósofo alemão, há uma necessidade de trazer as coisas para mais perto, apropriando-se do objeto por meio da imagem. Além disso, ao aproximar e recortar a imagem do quadro Autorretrato, o fotógrafo alterou as características únicas do original, afetando assim a "aura" da obra de arte (BENJAMIN, 1969).

### 3.2.1. A Artista

O que as imagens compartilhadas no Instagram contam sobre a artista nesse contexto, considerando a mediação do público? Para tentar responder esse questionamento, selecionamos cinco posts (imagem e legenda) que fornecem elementos para ajudar a compreender os sentidos envolvidos a partir da circulação das imagens nessa rede social.

Quadro XX: Posts com imagens e legendas sobre Tarsila

Post	Imagens	Legendas
1		Exposição da Tarsila do Amaral no #MASP Semana histórica para a história da arte no Brasil, com filas gigantescas para ver a produção dessa pintora. Muitas cores, formas e faces da Tarsila popular ❤️🧐❤️ Estimativa de mais de 380 mil visitantes  #tarsilapopularnoMASP
2		#tbt exposição de Tarsila do Amaral. Sem palavras para expressar o quanto foi gratificante para mim conhecer pessoalmente as obras dessa artista maravilhosa!!! . . #tarsiladoamaral #MASP #tarsilapopularnoMASP #arte #exposição #conhecimento
3		Fragmentos de Tarsila, MASP, São Paulo, Brazil.  #tarsiladoamaral #tarsilapopular #MASP #saopaulo #brazilianpainter #brazilianpainters #tarsilapopularnoMASP #brazilianpainting
4		Nenhum artista consegue escapar da influência do contexto, das ideias do seu tempo - Tarsila do Amaral  @MASP #MASP #tarsilapopularnoMASP #art #instagirl #happy
5		Ao lado dessas duas mulheres incríveis que deixam SP nesse fim de semana ❤️ . #tarsiladoamaral #tarsilapopularnoMASP #tarsila #MASP

Fonte: Elaboração da autora

Identificamos que nesse contexto contemporâneo a imagem de Tarsila que circulou no Instagram não estava centrada em apenas um de seus múltiplos autorretratos, como vimos na década de 1920. Nos posts 1, 3, 4 e 5, podemos observar imagens de alguns dos seus autorretratos, produzidos em momentos distintos: Auto-Retrato (1923), Autorretrato I (1924), Autorretrato ou Manteau Rouge (1923), Autorretrato com vestido laranja (1921) e Figura em Azul (1923). Também chama atenção a imagem do post 2, em que a visitante foi fotografada na entrada da exposição, em frente ao mural de apresentação da artista e sua obra, excluindo a fotografia de Tarsila, que ficava do lado direito (Quadro XVIII) com as duas imagens, uma do lado da outra. Desconhecemos o motivo que levou a visitante a não incluir a fotografia da artista nessa imagem, mas tal comportamento sugere que a exposição tinha mais importância do que imagem da artista.

Quadro XXI: Posts com imagens do mural de abertura da exposição de Tarsila



Fonte: Elaboração da autora

Nas legendas, considerando os posts 2 e 4, os visitantes da exposição referem-se à artista e à relevância de sua obra no movimento modernista. Na legenda do post 2, o visitante escreve sobre a importância de Tarsila para as artes brasileiras: "Hoje será um dia que jamais esquecerei, realizei o sonho de ver de perto algumas obras de Tarsila do Amaral, uma das maiores artistas brasileiras do século 20 e figura central do modernismo. A emoção foi TOTAL!!!! ❤️❤️❤️🙏🙏".

É importante observar que as legendas dos visitantes não mencionam o estilo pessoal da artista, suas roupas ou sua beleza, como observamos nos textos

que circularam na imprensa na década de 1920. Isso nos sugere que, no contexto contemporâneo, o público relaciona a imagem de Tarsila com sua história como artista e sua relevância na história da arte brasileira, uma visão que dialoga com a situação atual de consagração da obra da pintora, um processo iniciado em 1972, como explica a pesquisadora Ana Paula Simioni:

Em 1972, no cinquentenário da Semana de Arte Moderna, o modernismo atingira sua consagração absoluta, chancelado pela crítica, pela universidade, pelo mercado, pelos museus, pelos colecionadores, e, mesmo que indiretamente, pelo Estado Nacional. Ao longo da década de 1970, vários de seus mais destacados membros foram temas de estudos monográficos rigorosos, realizados por pesquisadores reputados, geralmente vinculados à universidade. Essas obras logo foram publicadas e constituem ainda hoje os principais livros de referência sobre cada um desses artistas, como Portinari, pintor social, mestrado defendido por Annateresa Fabris em 1975 (FABRIS, [1975] 1990), Tarsila, sua obra e seu tempo, doutorado defendido por Aracy Amaral em 1976 (AMARAL, [1975] 2003) e Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil, mestrado defendido por Marta Rossetti Batista em 1980 (BATISTA, [1980] 2006). Reconhecidos enquanto grupo, os modernistas foram então compreendidos como singularidades artísticas, potências criativas individualizadas. O ciclo de consagração se completara (SIMIONI, 2020, p. 30)

Na Figura 4, chama atenção a postura da visitante retratada no post, que reverencia a artista em diálogo com a legenda da imagem: "Nenhum artista consegue escapar da influência do contexto, das ideias do seu tempo - Tarsila do Amaral". Esse post, em especial, demonstra conhecimento sobre a obra da pintora, mas também orgulho e admiração. Em outra postagem, a postura das visitantes do post 5, uma de cada lado do quadro, sugere uma valorização do protagonismo feminino da pintora, que aparece no centro da imagem. A legenda da imagem nos ajuda a compreender o sentido envolvido nessa disposição dos elementos da foto: "Ao lado dessas duas mulheres incríveis que deixam SP nesse fim de semana ❤️". A legenda sugere que as visitantes colocam-se no mesmo nível de Tarsila, referindo-se a ela também como uma visitante de passagem por São Paulo.

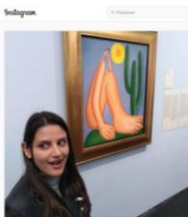
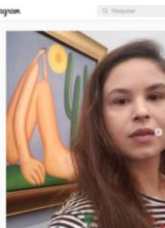

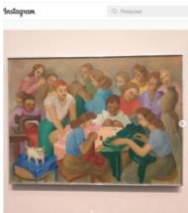
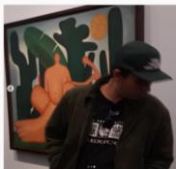
### 3.2.2. As Obras

O que as imagens das obras em articulação com os textos das legendas nos contam sobre os sentidos envolvidos na circulação delas no Instagram?



De forma geral, a obra da pintora que mais aparece nas imagens do Instagram é o quadro Abaporu, que tornou-se a atração principal da exposição Tarsila Popular em 2019. O público formou filas para fotografar a obra ou fotografar-se com a tela, colaborando para a comparação inevitável com a Mona Lisa, de Da Vinci, considerada um fenômeno que atrai um turbilhão de selfies no Museu do Louvre, em Paris, nos últimos anos.

Quadro XXII: Posts com imagens e legendas sobre as obras de Tarsila

Post	Imagens	Legendas
6		Gente, eu vi o Abaporu de pertinho! Haha #MASP #tarsilapopularnoMASP #arteeducadora #artista
7		A mostra 'Tarsila Popular' reuniu mais de 350 mil visitantes nos últimos meses. Foi até difícil tirar uma selfie com o ilustre Abaporu. Tarsila é popular e imperdível! . . #tarsiladoamaral #MASP #abaporu #tarsilapopularnoMASP #antropofagia #arte #artesaopaulo
8		Aquela cara de flagelo e glória de quem ficou 6 horas na fila do MASP, só para ver o ABAPORU ! 😊😭😂 #tarsiladoamaral #abaporu #MASP #artemoderna #artebrasileira #semanadaartemoderna #artistabrasileira #pintora #movimentoantropofágico #arte #tarsilapopularnoMASP
9		Ontem fui ao MASP pra ver a maravilhosa Tarsila, e achei que vocês gostariam de ver essa obra: "Costureiras". Além de linda, retrata a preocupação da artista com a desvalorização do trabalho manual por causa da industrialização. Somos provas vivas de que nenhuma máquina conseguiu ocupar o lugar de uma boa costureira, de uma habilidosa crocheteira ou de uma caprichosa bordadeira. Nosso trabalho nos conecta com nossas ancestrais, e com um mundo historicamente feminino. Podemos operar máquinas, mas continuamos articulando delicadas agulhas, num lugarzinho onde as mulheres sempre encontraram refúgio. Valeu, Tarsila! ♥ #costureiras #tarsila #tarsiladoamaral #tarsilapopular #MASP #tarsilapopularnoMASP #bordado #artesanato #pontocruz
10		mistura antropofágica. (Essa obra se chama "Antropofagia" (1929). Nele há a união de outros dois quartos de Tarsila: A Negra (1923) e Abaporu (1928). Essa obra foi um marco na fase do Manifesto Antropófago, escrito pelo então marido Oswald de Andrade. No quadro, há a impressão de que "um come o outro" um dos símbolos do movimento antropofágico - pegar uma cultura de fora e adaptar de uma maneira brasileira) @MASP #meuMASP #tarsilapopular #tarsilapopularnoMASP

Fonte: Elaboração da autora



Para compreendermos o que está em jogo em torno da popularidade do Abaporu, resgatamos a história dessa tela, que é uma das mais famosas do Brasil - e certamente a mais valiosa. Em entrevista à Revista Veja, publicada em fevereiro de 1972, a própria pintora falou sobre o quadro:

[...]eu quis fazer um quadro que assustasse o Oswald, sabe? Que fosse uma coisa mesmo fora do comum. Aí é que vamos chegar no Aba-Puru. Eu mesma não sabia por que eu queria fazer aquilo... depois é que eu descobri. O Aba-Puru era aquela figura monstruosa que o senhor conhece, não é? a cabecinha, o bracinho fino apoiado no cotovelo, aquelas pernas compridas, enormes, e junto tinha um cacto que dava a impressão de um sol como se fosse também uma flor e ao mesmo tempo um sol e então quando viu o quadro o Oswald ficou assustadíssimo e perguntou: Mas o que é isso? Que coisa extraordinária! Aí imediatamente telefonou para o Raul Bopp, que estava aqui, e disse: Venha imediatamente aqui que é pra você ver uma coisa! Aí o Bopp foi lá no meu atelier, ali na rua Barão de Piracicaba, um solar muito bonito que meu pai tinha comprado recentemente, o Bopp assustou-se também e o Oswald disse: Isso é como uma coisa como se fosse um selvagem, uma coisa do mato, e o Bopp foi da mesma opinião. Aí eu quis dar um nome selvagem também ao quadro, porque eu tinha um dicionário de Montoia, um padre jesuíta que dava tudo. Para dizer homem, por exemplo, na língua dos índios era Abá. Eu queria dizer homem antropófago, folhee o dicionário todo e não encontrei, só nas últimas páginas tinha uma porção de nomes e vi Puru e quando eu li dizia homem que come carne humana, então achei, ah, como vai ficar bem, Aba-Puru. E ficou com esse nome. (AMARAL, 1972)<sup>88</sup>

Mas existe outra versão sobre a inspiração do Abaporu, que foi mencionada pela sobrinha-neta da artista, Tarsilinha Amaral, em livro recente de sua autoria chamado Abaporu, Uma obra de Amor (2015). Nele, ela resgata a história do quadro mais famoso da tia-avó e divulga uma versão inédita de que a obra seria mais um autorretrato da pintora e não uma representação do "homem antropofágico". Segundo a autora, a figura de pé enorme e cabecinha pequena seria a própria Tarsila refletida no espelho de seu *atelier*, como Tarsilinha descreve:

Para comprovar minha tese, sentei-me em frente a um espelho na mesma posição em que Tarsila teria ficado no seu atelier para, então, se reproduzir. A inclinação do espelho sugeria as deformações da tela. Um detalhe interessante é que minha tia tinha "pé grego": o segundo dedo do pé maior que o dedão, detalhe que também aparece no Abaporu. (AMARAL) <sup>89</sup>

<sup>88</sup> Fonte: Site Escritório de Arte, reprodução da Revista Veja. Disponível em: <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/tarsila-do-amaral/>> Acesso em 10/06/2022.

<sup>89</sup> Fonte: Site Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/en/abaporu-comedor-de-gente-ou-autorretrato/>> Acesso em 10/06/2022.

Independente da real inspiração para a tela "Abaporu", o fato é que a obra virou um símbolo do modernismo, já que Oswald se inspirou nele para escrever o Manifesto Antropofágico, que deu início a uma nova fase do movimento. A obra foi exibida pela primeira vez na exposição de Tarsila realizada em Paris em 1928, e no ano seguinte também fez parte das duas exposições da pintora no Rio de Janeiro e em São Paulo. Naquele período, entretanto, a obra não ganhou tanto destaque na imprensa e nem mesmo de Tarsila, já que o quadro também não estava entre os escolhidos pela pintora para serem fotografados. Assim, a obra não foi reproduzida nas imagens publicadas na mídia impressa da época, que privilegiou o "Autorretrato I" e as obras do período Pau-Brasil da pintora, como "Morro da Favela" e "São Paulo".

O quadro foi vendido pela artista ao colecionador Pietro Maria Bardi, fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP) nos anos 1960, período em que Tarsila começou a ganhar relevância novamente devido ao destaque do "Manifesto Antropofágico" pelo Tropicalismo.<sup>90</sup> A partir daí, a obra foi vendida algumas vezes até que, em 1995, o colecionador brasileiro Raul Forbes decidiu leiloar o Abaporu na famosa casa de leilões Christie's, em Nova York, onde foi arrematada pelo empresário argentino Eduardo Constantini por US\$ 1,35 milhão, transformando-se na obra brasileira mais valorizada no mercado de arte.<sup>91</sup> O quadro foi levado para Buenos Aires e faz parte da coleção do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA).

Como a obra não está à venda, atualmente a tela tem o valor estimado de US\$ 45 milhões, soma baseada na apólice de seguro feita quando foi exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 2018. O valor do "Abaporu", no entanto, vai muito além da estimativa em dólares, como avaliou o marchand e doutor em História da Arte Olivio Guedes, em entrevista à BBC em 2019. Segundo

---

<sup>90</sup> O Tropicalismo foi um movimento brasileiro de ruptura cultural que, na música, tem como marco o lançamento, em 1968, do disco Tropicália ou Panis et Circencis. Seus participantes foram os cantores-compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, a cantora Gal Costa, a banda Os Mutantes e o maestro Rogério Duprat. Fonte: Site Uol Educação. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/tropicalismo-movimento-mudou-a-cultura-brasileira.htm>. Acesso em 12/06/2022.

<sup>91</sup> Fonte: Site BBC. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327/>>. Acesso em 10/06/2022.

ele, "uma obra de arte é notória por vários sentidos: o artista, seus relacionamentos, seu momento histórico e suas relações com o período".

A história da obra nos ajuda a compreender a fama que alcançou, trazendo também mais notoriedade para a artista e atraindo um grande público para a exposição Tarsila Popular. Soma-se a isso o fato de que o quadro mais caro e um dos mais relevantes da história da arte brasileira não esteja exposto de forma permanente no país, fazendo com que a oportunidade de ver a obra pessoalmente torne-se uma experiência especial e talvez única. Nesse sentido, o pensamento de Benjamin (1969) nos ajuda a compreender melhor essa questão no que se refere ao valor do culto e valor da exposição. Segundo o pensador, o valor da obra aumenta quanto menor as possibilidades de exposição. Assim, como a obra não está exposta em um museu brasileiro, as possibilidades de exibição do original são menores, gerando maior interesse por ela. Ou seja, aumenta o seu valor de culto.

No entanto, há outro aspecto a ser considerado nesta análise, uma vez que houve também aumento da exposição da obra por meio da reprodutibilidade técnica do "Abaporu" no Instagram. Nesse caso, observamos em alguns dos posts sobre tal obra (posts 6 e 8) que os visitantes manifestaram vontade de ver a obra original, apesar de já terem visto as cópias imagéticas do quadro na internet ou em livros. Nas legendas desses posts podemos perceber isso de forma mais clara: a legenda do post 6, diz "Gente, eu vi o Abaporu de pertinho! Haha", e a legenda do post 8 afirma "Aquele cara de flagelo e glória de quem ficou 6 horas na fila do MASP, só para ver o ABAPORU! 🤔🤔🤔".

Além disso, percebemos pelos relatos imagéticos e textuais que o público observa detalhes dos quadros, valoriza a proposta artística da pintora, descreve as cores e o contexto das obras. No post 10, o visitante foi fotografado com o quadro "Antropofagia", mas faz questão de não mostrar o rosto, o que nos sugere que a intenção da fotografia é destacar mais a obra do que ele. Essa percepção fica mais forte quando lemos a legenda da imagem, que diz "mistura antropofágica. (Essa obra se chama "Antropofagia" (1929). Nele há a união de outros dois quartos de Tarsila: A Negra (1923) e Abaporu (1928). Essa obra foi um marco na fase do Manifesto Antropófago, escrito pelo então marido Oswald de Andrade. No quadro, há a impressão de que "um come o outro" um dos símbolos do movimento antropofágico - pegar uma cultura de fora e adaptar de uma maneira brasileira). "

Nesse sentido também podemos destacar o post 9, que traz somente a imagem fotográfica da obra "Costureiras" (1950) e a visitante relata na legenda toda a proposta de Tarsila ao pintar esse quadro e o quanto ela sentiu-se representada: "Ontem fui ao MASP pra ver a maravilhosa Tarsila, e achei que vocês gostariam de ver essa obra: "Costureiras". Além de linda, retrata a preocupação da artista com a desvalorização do trabalho manual por causa da industrialização. Somos provas vivas de que nenhuma máquina conseguiu ocupar o lugar de uma boa costureira, de uma habilidosa crocheteira ou de uma caprichosa bordadeira. Nosso trabalho nos conecta com nossos ancestrais, e com um mundo historicamente feminino. Podemos operar máquinas, mas continuamos articulando delicadas agulhas, num lugarzinho onde as mulheres sempre encontraram refúgio. Valeu, Tarsila! ♥"

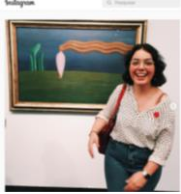



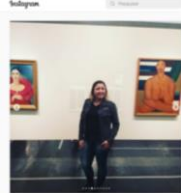
### 3.2.3. O público

O que as imagens contam sobre a experiência do público com a arte e com a obra de Tarsila no contexto contemporâneo?

De forma geral, verificamos que em 2019 o público transforma-se em produtor das informações que são compartilhadas na rede social Instagram, além de protagonista da experiência com a arte. Esse movimento provoca uma mudança na própria experiência do público com a arte, trazendo de volta a "autoridade" que Agamben (2005) menciona como um dos motivos para a extinção da experiência nos dias atuais. Segundo o filósofo italiano, "a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a idéia de fundamentar em uma experiência na própria autoridade". Nesse sentido, o autor entende o cotidiano e a capacidade de transmitir as informações sobre ele, de geração para geração, como a matéria prima da experiência (AGAMBEN, 2005, p. 23).

Dessa forma, podemos vislumbrar uma esperança para a experiência a partir dessa mudança, em que o público compartilha suas experiências por meio de relatos imagéticos e textuais no Instagram, no contexto contemporâneo.

Quadro XXIII: Posts com imagens e legendas que retratam o público e a experiência na exposição Tarsila Popular

Posts	Imagens	Legendas
11		eu e o quadro que eu gosto  #tarsilapopularnoMASP
12		A primeira classe com a “Segunda Classe” de Tarsila ao fundo. Choices, né mores!
13		Que enriquecedor, tirar umas horinhas para prestigiar a nossa história, as nossas raízes lindamente representadas por ela #tarsiladoamaral #tarsilapopularnoMASP !! Gratidão @valqsch amamos ❤️ BR
14		Abaporu Monalisa. Bom ver gente interessada em museu (ainda que prejudique um pouco a experiência enfrentar a fila e a sala lotada) #museu #MASP #tarsiladoamaral #tarsilapopularnoMASP #monalisa
15		Exposição Tarsila do Amaral #tarsilapopularnoMASP

Fonte: Elaboração da autora

Em relação às imagens compartilhadas pelo público no Instagram, ressaltamos a identificação que o público demonstrou com alguns quadros que retratavam a população brasileira, como a obra "Batizado de Macunaíma" (1956). No post 13, observamos três visitantes que fotografaram-se com a obra. Na imagem, as três visitantes aparecem sorrindo em primeiro plano com o quadro em segundo plano. Notamos que o quadro não aparece de forma integral na imagem, demonstrando que o importante para elas era o registro da experiência, como podemos confirmar pela legenda: "Que enriquecedor, tirar umas horinhas para prestigiar a nossa história, as nossas raízes". A partir da análise da imagem em

conjunto com a legenda, identificamos que as visitantes valorizam a proposta da artista e identificam-se com ela. Nesse caso, nota-se a diferença em relação à percepção da obra da pintora na década de 1920 e no contexto contemporâneo. Naquele período, conforme analisamos no capítulo 1 deste trabalho, os quadros em que Tarsila retratava o povo brasileiro foram descritos de forma dúbia e estereotipada no veículo impresso O Jornal. O autor do texto em questão adotou um excesso de diminutivos para descrevê-las, tais como "anjinhos mulatos de uma nossa senhora mulatinha", "negrinhas maravilhosas com olhinhos pretos, nariz bem chato, carapinha rebelde, mãozinhas postas. Umas mais mulatas do que negras. Anjinhos importados da África", refletindo a ausência de identificação da elite com as figuras retratadas nas obras. Dessa forma, percebemos que houve mudanças nos sentidos envolvidos na circulação das imagens e dos textos em contextos históricos distintos. É importante considerar ainda que, em 2019, o público era protagonista da experiência e também produtor das imagens e das legendas compartilhadas no Instagram. Isso nos sugere que as obras aproximaram-se de um público mais abrangente no contexto contemporâneo, e não somente da elite cultural.

Por outro lado, no post 12, temos a imagem de quatro visitantes que registram uma selfie com o quadro "Segunda Classe" ao fundo. Nessa imagem, os quatro visitantes aparecem sorrindo e o enquadramento mostra o corpo deles da cintura para cima, ocupando mais da metade da fotografia. Os quadros aparecem na imagem em segundo plano, com uma distância maior da câmera. A legenda complementa a intenção da fotografia: "A primeira classe com a "Segunda Classe" de Tarsila ao fundo. Choices, né mores!". A legenda sugere uma brincadeira, usando um trocadilho para referir-se ao grupo como primeira classe e às pessoas retratadas no quadro como segunda classe. Mesmo que seja uma suposta ironia, a partir da imagem dos visitantes e do conteúdo da legenda é possível captar um sentido de protagonismo presente naquele momento: participantes de uma elite cultural que tem acesso à obra de uma das artistas mais relevantes da história da arte brasileira.

Outro aspecto que merece destaque está relacionado com o fenômeno da selfie, como observamos no post 7, abordado no capítulo 2. Como nos lembra

Beiguelman (2019)<sup>92</sup>, a selfie migrou para o museu como um atestado de que o visitante esteve lá. Foi nesse contexto em que os museus se tornaram mais um espaço instagramável que realizou-se a exposição Tarsila Popular no MASP, em 2019. Na mesma linha, podemos destacar os posts 11 e 15, apesar destes não se caracterizarem como selfie. Entretanto, observamos que a visitante retratada na imagem do post 11 posa sorridente ao lado do quadro "Figura Só", com a legenda: "eu e o quadro que eu gosto". No post 15, a visitante é fotografada no centro da imagem, de corpo inteiro, com o quadro "Autorretrato" à esquerda e o quadro "A Negra" à direita. Observamos, porém, que os quadros estão em segundo plano e não aparecem de forma integral na imagem. Analisando esses dois posts, percebemos que o comportamento "instagrammer" faz parte da experiência no museu de arte, à medida que o registro fotográfico de si mesmo participa do momento de fruição com a obra de arte. Para refletirmos sobre essa questão recorreremos ao pensamento de Susan Sontag sobre a fotografia e a experiência, conforme abordamos no capítulo 2 deste trabalho. Segundo a filósofa, a fotografia tem um papel ambíguo, já que tem a função de atestar a experiência, mas também pode ser capaz de anulá-la.

Nesse sentido, o post 14 traz mais alguns elementos para nos ajudar a compreender como a grande quantidade de pessoas em frente aos quadros mais famosos, como "Abaporu", pode afetar a experiência com a arte. No post em questão, o visitante compartilhou uma imagem de várias pessoas em frente à referida obra, onde é possível identificar uma certa dificuldade para que os visitantes consigam ver a obra de perto. A legenda do post conta um pouco como isso afeta a experiência: "Abaporu Monalisa. Bom ver gente interessada em museu (ainda que prejudique um pouco a experiência de enfrentar a fila e a sala lotada)".

Tais inquietações são válidas para questionar e pensar sobre esse dilema, que por enquanto não conseguimos resolver somente com a análise dos relatos imagéticos no Instagram.

### 3.2.4. O museu

---

<sup>92</sup> Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/26/tarsila-e-pop.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 06/06/2022.

O que as imagens contam sobre o espaço expositivo na contemporaneidade?

A partir das cinco imagens selecionadas identificamos elementos que contribuem para a compreensão do espaço expositivo do museu no contexto contemporâneo. Diferentemente da década de 1920, período em que o museu era um espaço frequentado pela elite cultural, o museu contemporâneo está inserido no cenário da cultura digital. Dessa forma, atinge um público mais abrangente por meio das redes sociais, como o Instagram. Logo, as exposições se popularizaram também no ambiente online, transformando o museu em mais um espaço da cultura de massa, como explica Huyssen (1994): "O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, ou seja como um espaço de *mise-en-scene* espetaculares e de exuberância operística" (HUYSEN, 1994, p. 35). Segundo ele, essa transformação pode ter causado efeitos na política de exhibir e ver, ou seja, em todo o ecossistema da arte.

Por outro lado, ao incentivar o uso das redes sociais, o museu colabora para democratizar o acesso à arte, na medida em que as obras originais transformam-se em imagens técnicas e circulam no Instagram. Nesse sentido, o smartphone com câmera fotográfica potencializa esse movimento iniciado com a popularização da fotografia, como apontou Sontag (2020). Para a autora, a popularização da câmera fotográfica é capaz de democratizar todas as experiências, na medida em que pode transformá-las em imagens.



Quadro XXIV: Posts com imagens e legendas que retratam o MASP, na exposição Tarsila Popular

Post	Imagens	Legenda
16		<p>Hoje é o último fim de semana da exposição "Tarsila Popular" no MASP e já é a exposição mais vista de uma artista brasileira! Hoje o museu terá entrada gratuita das 19hs até a meia noite! Oportunidade imperdível para quem nunca viu os famosos quadros Abaporu e Manacá como esses da foto! Sou apaixonada pela obra de Tarsila do Amaral! 🥰❤️</p>
17		<p>Momento MASPEspecial !</p> <p>#trilindas #MASP #tarsilapopularnoMASP #amomuito #sampa #feriadacassia #zuddi #havaianas #vento</p>
18		<p>Adoro arte! Adoro foto! Adoro detalhes! Essa foto une os 3... Mas a intenção é dizer que não sei porque, mesmo conhecendo bem a cidade de São Paulo, nunca tinha ido ao MASP. Acredito q muita gente tb nessa situação... Pois ontem, atraída pela exposição das obras de Tarsila do Amaral e suas cores, conheci e me encantei com esse museu que se tornou um dos símbolos da cidade. Belo, organizado e rico! No seu acervo, Picasso, Renoir, Velásquez, Rodin, Gauguin, Cézanne entre muitos outros... A forma inovadora de expor as obras, sem paredes, em totens de mármore e vidro - tb proposta da arquiteta Lina Bo Bardi, autora do projeto arquitetônico- deixa o passeio mais interessante e fluido. Vale a pena! Quem n conhece vale incluir no roteiro da próxima ida a cidade!</p> <p>#MASP #tarsilapopularnoMASP #tarsilapopular #sãopaulo #art #arte #cultura #férias</p>
19		<p>Tarsila popular e museu de arte contemporânea de Chicago.</p> <p>#MASP #art #tarsiladoamaral #tarsilapopularnoMASP #museu #sp #saopaulo</p>
20		<p>#diademuseu #tarsilapopularnoMASP #tarsiladoamaral #emebsshelenkeller</p>

Fonte: Elaboração da autora

Como podemos observar nos posts selecionados, as imagens do MASP também circularam no Instagram. Na imagem do post 19, o museu aparece em plano aberto para mostrar o grande número de pessoas aguardando em filas para entrar na exposição. Nesse caso, o destaque do enquadramento da imagem é o público e o museu aparece como um cenário. Na imagem do post 17, três visitantes posam para uma selfie na fila mostrando seus ingressos da exposição, com expressões alegres. A imagem traz as visitantes em primeiro plano, com a fila de pessoas em segundo plano e a parte externa do museu ao fundo.

Já no post 18, o visitante registrou uma outra obra que não fazia parte da exposição Tarsila Popular. A imagem destaca um quadro do acervo e o ambiente expositivo do museu e traz informações na legenda que nos ajudam a compreender melhor a relação desse visitante com o museu: "Adoro arte! Adoro foto! Adoro detalhes! Essa foto une os 3... Mas a intenção é dizer que não sei porque, mesmo conhecendo bem a cidade de São Paulo, nunca tinha ido ao MASP. Acredito que muita gente tb nessa situação... Pois ontem, atraída pela exposição das obras de Tarsila do Amaral e suas cores, conheci e me encantei com esse museu que se tornou um dos símbolos da cidade. Belo, organizado e rico! No seu acervo, Picasso, Renoir, Velásquez, Rodin, Gauguin, Cézanne, entre muitos outros... A forma inovadora de expor as obras, sem paredes, em totens de mármore e vidro - tb proposta da arquiteta Lina Bo Bardi, autora do projeto arquitetônico - deixa o passeio mais interessante e fluido. Vale a pena! Quem n conhece vale incluir no roteiro da próxima ida (sic) a cidade!".

## 4. Considerações Finais

Segundo Susan Sontag (2020), a humanidade vive ainda na caverna de Platão, com meras imagens da verdade e as condições do confinamento da caverna podem ser alteradas pela insaciabilidade do olho que fotografa. Sontag explica: "ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar" (SONTAG, 2020, p. 13).

A partir desse pensamento, apresentamos os apontamentos conclusivos do estudo com base na análise de 20 imagens e suas legendas compartilhadas no Instagram sobre a exposição Tarsila Popular, realizada no MASP em 2019. Identificamos que as imagens que circularam no Instagram, mediadas pelo público da exposição, trouxeram novos sentidos para Tarsila do Amaral e suas obras. Na década de 1920, as imagens que circulavam na mídia impressa destacavam principalmente a personalidade da pintora, seu estilo pessoal e seu sucesso em Paris, com menor atenção à sua obra e seu talento como artista. Em 2019, as imagens e as legendas da exposição Tarsila Popular publicadas no Instagram, privilegiam sua trajetória como artista, sua relevância para a história da arte brasileira e seu legado para o movimento modernista. Além disso, no contexto contemporâneo o público fez fila para fotografar sua obra mais famosa, o quadro "Abaporu", que transformou-se na figura ilustre da exposição, como podemos observar em uma das legendas compartilhadas: "Foi até difícil tirar uma selfie com o ilustre Abaporu. Tarsila é popular e imperdível!". Tal legenda é emblemática para compreendermos a relação do público com a exposição, a partir da ideia de que a Tarsila é popular, mas o Abaporu é a figura ilustre que atraiu multidões. Assim, ficamos com a impressão de que a obra tornou-se mais relevante que a pintora no contexto contemporâneo. Por outro lado, a circulação da imagem do quadro "Abaporu" no Instagram colaborou, de certa forma, para que o público quisesse ver a obra de perto e também fotografar o quadro. Nesse sentido, é difícil afirmar com certeza qual das duas opções tem maior peso, já que a dinâmica das redes sociais está inserida no ecossistema do museu de arte, participando tanto da estratégia de comunicação dessas instituições na internet, como da experiência do público com a fruição da arte.

Dessa forma, verificamos que a circulação das imagens das obras da exposição Tarsila Popular no Instagram colaboraram para aumentar o interesse em ir ao MASP, e esse fenômeno contribui para ampliar o acesso à arte na contemporaneidade. Como observamos no capítulo 1, na década de 1920 as obras de Tarsila ficaram expostas em locais frequentados principalmente pela elite, tanto na Galerie Percier, em Paris, quanto no Palace Hotel, no Rio de Janeiro. Além desses locais, as imagens das obras circulavam em alguns veículos da mídia impressa da época, mas as imagens privilegiavam a pintora e seus admiradores, deixando suas obras em segundo plano. Já no contexto contemporâneo o museu de arte transformou-se em mais um ambiente da cultura de massa, potencializado pelas redes sociais e pelo comportamento instagrammer dos visitantes.

Entretanto, esse movimento teve efeitos para a experiência com a arte, já que os museus passaram a atrair multidões que precisam aguardar em filas para ver as obras expostas em salas repletas de visitantes com seus smartphones, todos em busca de um espaço para fotografar os quadros e fotografar-se junto às obras. As imagens compartilhadas no Instagram comprovam que essa tornou-se uma cena comum nos museus de arte na contemporaneidade. Nesse sentido, recorreremos ao pensamento de Agamben (2005) que refere-se ao museu de arte atualmente como mais um lugar de peregrinação turística onde, ao privilegiar a fotografia, os visitantes abrem mão da experiência.

Ainda assim, como a experiência com a arte está no campo das sensações, entendemos que não é possível verificar ou mensurar a experiência de fruição com a arte e por isso uma conclusão definitiva para a questão torna-se muito difícil. Entretanto, a análise dos relatos imagéticos e textuais compartilhados pelos visitantes no Instagram nos permite destacar algumas informações para refletirmos sobre a experiência com a arte mediada pelo smartphone na contemporaneidade. Tais relatos trazem informações sobre a obra ou sobre a proposta da artista e sua importância para a história da arte brasileira, o que nos sugere que o ato de fotografar as obras e escrever legendas para serem compartilhadas no Instagram colabora para que o público informe-se sobre a obra e se conecte com a artista. Dessa forma, ao extrapolar o ambiente do museu e chegar às redes sociais, o próprio público colabora para enriquecer a experiência com a arte. Além disso, ao adquirir

conhecimento sobre as obras e a artista, o público é capaz de identificar-se com a proposta artística.

A partir dessas reflexões podemos compreender esse fenômeno de uma forma mais ampla, à luz do pensamento proposto pela pesquisadora Victa Carvalho (2008). Nesse sentido, a fotografia no contexto contemporâneo indica um novo regime de imagem, que caracteriza-se pela mediação dos dispositivos imagéticos, provocando uma nova relação entre o observador e a imagem.

Em outra perspectiva, recorremos à reflexão da historiadora Ana Maria Mauad (2018) sobre o trânsito de imagens na internet no século XXI. Segundo a autora, nesse contexto "as fotografias ganham vida na produção de um novo conhecimento autônomo em relação ao passado historicamente delimitado, mas em sintonia com o passado possivelmente representado, o que confere sentido a uma história das representações" (MAUAD, 2018, p. 269).

Assim, destacamos que as inquietações que motivaram essa dissertação e as reflexões que propomos a partir que do processo de investigação nos levam a algumas conclusões, mas também foram capazes de produzir novas provocações. Portanto, vislumbramos a necessidade de continuar investigando as questões que relacionam a experiência com a arte no século XXI, em um contexto no qual os museus transformaram-se em mais um espaço instagramável.

Encerramos essa reflexão usando a analogia de Sontag (2020) sobre a caverna: acreditamos que fomos capazes de alterar um pouco as condições de confinamento da nossa caverna a partir das análises das imagens desta dissertação e, dessa forma, contribuir para enriquecer os estudos da comunicação no contexto contemporâneo.

## 5. Referências bibliográficas

AFONSO, Cátia Alexandra da C. Rolo. *A utilização de plataformas de social media pelos museus portugueses*. Instituto Universitário de Lisboa. Dissertação (Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura - Museologia) Lisboa. 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História - A Destruição Da Experiência E Origem Da História*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2008.

\_\_\_\_\_. *O que é um dispositivo?* Revista Outra travessia. Nº 5, p. 9 - 16, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. 2005. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201>>. Acesso em 12 março 2022.

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

\_\_\_\_\_. *O Modernismo Brasileiro e o contexto cultural dos anos 20*. In: Dossiê Semana de Arte Moderna. Revista USP • n. 94. p. 9-18. São Paulo. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45021>> Acesso em 11/07/2022

\_\_\_\_\_. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ANDRADE, Oswald. *Gênese e Outros Modernismos, 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

\_\_\_\_\_. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARBOSA, Marialva. *História da Comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Aniversário Revista e Aumentada. Lisboa: Editora Livros Horizonte, 2010.

BEIGUELMAN, Giselle. *Imagens da mesmice: do banal ao radical*. Revista Zum (online) 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/banal-ao-radical/>> Acesso em 11/07/2022.

\_\_\_\_\_. *Políticas da Imagem. Vigilância e Resistência na Dadosfera*. São Paulo: Editora Umbu, 2021.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. 28ª edição. Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 2000.

\_\_\_\_\_. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. In: A Idéia do Cinema, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

BLANK, Thais Continentino; MACHADO, Patrícia Mendes Furtado. *Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira*. Intercom - RBCC São Paulo, v. 43, n. 2, p.169-183, maio/ago, 2020.

BOURDIEU, P. DARBEL, A. *O Amor Pela Arte: museus de arte na europa e seu público*, Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco*. Ed. Companhia das Letras; 1ª edição. São Paulo: 2022.

\_\_\_\_\_. *Modernismo e Contexto Político: A Recepção da Arte Moderna no Correio Da Manhã (1924-1937)\**. Rev. Hist. n. 172, p. 335-365, São Paulo: 2015 Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98695>>. Acesso em 11/07/2022.

CARVALHO, V. *Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea*. Studium (UNICAMP), v. 27, p. 01/01.2008. Disponível em <<https://www.studium.iar.unicamp.br/27/1/res.html>>. Acesso em 12 março 2022.

CASARIN, Carolina. “Caipirinha vestida por Poiret”: O traje de Tarsila do Amaral na abertura de sua primeira exposição individual. \_\_ In: *Anais do I Seminário de pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens*. Instituto de Artes e Design Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014. Disponível em versão online <<http://www.ufjf.br/seminarioacl/anais/>>. Acesso em 08 maio 2022.

\_\_\_\_\_. *O Guarda-Roupa Modernista - O Casal Tarsila e Oswald e a Moda, de Carolina Casarin*. Companhia das Letras; 1ª edição, São Paulo: 2022.

\_\_\_\_\_. *Tarsila em seus Vernissages*. Anais do Colóquio de Moda. Porto Alegre: 2019. Disponível em: <[https://www.academia.edu/41065167/Tarsila\\_em\\_seus\\_vernissages\\_Tarsila\\_in\\_her\\_vernissages](https://www.academia.edu/41065167/Tarsila_em_seus_vernissages_Tarsila_in_her_vernissages)>. Acesso em 11/07/2022.

CHIARELLI, Tadeu Chiarelli. *Os autorretratos de Tarsila, parte II: a imagem "Achiropita"*. Revista Arte Brasileiros. 2021. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opinia/conversa-de-barr/os-autorretratos-de-tarsila-parte-ii-a-imagem-achiropita/>>. Acesso em 11/07/2022.

COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. In: História do cinema mundial. Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papirus, 2006.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image: créations életroniques et numériques*. France: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes - Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2016.

HEGEWISCH, K. *Um meio à procura de sua forma. As exposições e suas determinações*. Arte & Ensaios, nº 13, 2006.

HUYSEN, Andreas. Escapando da Amnésia: O Museu como Cultura de Massa. Revista do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural - Iphan, nº 23, 1994. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8343>> - Acesso em 13/06/2022.

JACKSON, Kenneth David. *As Molduras do Modernismo*. In: Modernismos 1922-2022. Companhia das Letras; 1ª edição, São Paulo, 2022.

KRACAUER, Siegfried. *Culto da distração*. \_In: *O ornamento da massa. Ensaios*. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEMO, André. *Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)*. In: Comunicação, mídia e consumo. Escola Superior de Propaganda e Marketing. São Paulo. Vol. 4, nº 10. p. 23-40. Jul. 2007. Disponível em <[https://www.researchgate.net/publication/241471509\\_Comunicacao\\_e\\_praticas\\_sociais\\_no\\_espaco\\_urbano\\_as\\_caracteristicas\\_dos\\_Dispositivos\\_Hibridos\\_Moveis\\_de\\_Conexao\\_Multirredes\\_DHMCM](https://www.researchgate.net/publication/241471509_Comunicacao_e_praticas_sociais_no_espaco_urbano_as_caracteristicas_dos_Dispositivos_Hibridos_Moveis_de_Conexao_Multirredes_DHMCM)> - Acesso em 13/06/2022.

MANOVICH, Lev. *Instagram and Contemporary Image*. 2017. Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>>. Acesso em 10/07/2022.



MARQUES, Mariana Santana. *Exposições de arte e Instagram: da contemplação íntima às selfies compartilhadas*. Universidade de Nova Lisboa. Dissertação (Mestrado em Novos Media e Práticas Web) Lisboa. 2019.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*. Revista Brasileira de História da Mídia, v. 2, n. 2 (2013) Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4056/2379>>. Acesso em 10/07/2022.

\_\_\_\_\_. *Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252 - 285, jan./mar, 2018. Disponível em <<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018252>>. Acesso em 13/06/2022.

\_\_\_\_\_. *Imagens Selvagens*. Entrevista com: Ana Maria Mauad Maurício Lissovsky. Entrevista concedida a: Thaís Blank, Isabella Poppe. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol 34, nº 72, p.221-233, Janeiro-Abril, 2021. Disponível em <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/82890>>. Acesso em 13/06/2022.

\_\_\_\_\_. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*. Revista Maracanan, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, p. 33-48 jan/jun, 2016 Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858>>. Acesso em 13/06/2022.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais brasileiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NICOLA, José de Nicola de e Nicola, Lucas de. *Semana 22 - Antes do Começo e Depois do Fim, Estação Brasil*. São Paulo, 2021.

RIO, Antonio P. *Obras Maestras. Textos y Fotografías*. Madrid: Ed. Lens Books, 2018.

SCHNITZLER, Luiza Moura. *A Selfie como Estratégia de Comunicação em Museus: uma Análise do Museu Oscar Niemeyer, seus Visitantes e Artistas Expositores*. Universidade Federal do Paraná. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Curitiba. 2021.

SILVA, Vanessa de Freitas. *#museumselfie: sociabilidades mediadas por imagens conectadas no Instagram*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <<https://www.bdt.uerj.br:8443/handle/1/9017> - Acesso em 13/06/2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração*. \_\_ In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Nova Série, vol. 29, 2021. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/173891>> - Acesso em 13/06/2022.

\_\_\_\_\_. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*, Perspective [Online], 2 2013, Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539> - Acesso em 13/06/2022.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. *Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular*. \_\_ In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify 2ª edição, 2004.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo. Ed. Brasiliense, 1986.

SUESS, Adam. *Instagram and Art Gallery Visitors: Aesthetic experience, space, sharing and implications for educators*. Brisbane (AU): Griffith University, May 2018. Disponível em <[https://www.researchgate.net/publication/325482891\\_Instagram\\_and\\_Art\\_Gallery\\_Visitors\\_Aesthetic\\_experience\\_space\\_sharing\\_and\\_implications\\_for\\_educator](https://www.researchgate.net/publication/325482891_Instagram_and_Art_Gallery_Visitors_Aesthetic_experience_space_sharing_and_implications_for_educator)>. Acesso em 12 março 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Ed. José Olympio; 21ª edição, 2022.

TERRA, Victor do Vale. *Representação e Imagem: o Instagram como Ferramenta de Produção de Novos Sentidos*. Universidade Federal Rio de Janeiro. Monografia (Graduação em Comunicação e Jornalismo). Rio de Janeiro. 2017.

THALASSA, Ângela Thalassa. *Correio Paulistano: O primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna - O jornal que “não ladra, não cacareja e não morde”*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4860>>. Acesso em 11/07/2022.

TRENCH, Daniel et al. *Modernismos 1922-2022*. Companhia das Letras, 2022.

TREVISAN, Leonardo. *A República Velha*. São Paulo: Global, 1982.