

Tarsila do Amaral en las tensiones del modernismo brasileño. Una mirada desde cuestiones de género y raciales

Helena Wilhelm Eilers

Arte e Investigación (N.º 28), e125, 2025. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e125>

<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

TARSILA DO AMARAL EN LAS TENSIONES DEL MODERNISMO BRASILEÑO

UNA MIRADA DESDE CUESTIONES DE GÉNERO Y RACIALES

TARSILA DO AMARAL AND THE TENSIONS OF BRAZILIAN
MODERNISM

A VIEW THROUGH THE PERSPECTIVES OF GENDER AND RACE

HELENA WILHELM EILERS | helenaweilers@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3353-985X>

MATERIA Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Recibo 20/08/2025 | Aceptación 20/10/2025

RESUMEN

A más de cien años de la Semana de Arte Moderna de 1922, diversas revisiones críticas han cuestionado las narrativas hegemónicas que definieron el modernismo en Brasil. Entre las figuras más destacadas del período, Tarsila do Amaral (1886–1973) reaparece como símbolo de sus contradicciones. Este artículo explora algunas discusiones actuales en torno a su trayectoria, con énfasis en las problemáticas de género y color. Esas temáticas reflejan, de manera más amplia, nuevos abordajes críticos alrededor del modernismo. En la primera parte, se examina su inscripción ambivalente en el canon artístico a partir de los aportes de Ana Paula Simioni (2022). En la segunda, se retoman análisis de Renata Felinto y Igor Simões sobre la representación y representatividad de personas negras en aquel momento tal como sus ecos en producciones contemporáneas.

PALABRAS CLAVE

modernismo; arte brasileño; Tarsila do Amaral; género; racialidad

ABSTRACT

Over a hundred years after the 1922 Modern Art Week, critical revisions have challenged the hegemonic narratives that defined modernism in Brazil. Among the most prominent figures of the period, Tarsila do Amaral (1886–1973) reemerges as a symbol of its contradictions. This article explores current discussions surrounding her trajectory, with emphasis on issues of gender and race. These themes reflect, more broadly, new critical approaches to modernism. The first part examines her ambivalent inscription in the artistic canon through the contributions of Ana Paula Simioni (2022). The second part revisits analyses by Renata Felinto and Igor Simões on the representation and representativity of Black people in that period, as well as their echoes in contemporary productions.

KEYWORDS

modernism; brazilian art; Tarsila do Amaral; gender; race



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



TARSILA: LA ARTISTA, LA MUJER, LA MUSA

A lo largo del siglo XX, la figura de Tarsila do Amaral se consolidó como uno de los pilares del modernismo brasileño. Su obra, frecuentemente presentada como una síntesis del imaginario nacional, fue clave en la constitución de un canon artístico que buscaba afirmar una identidad cultural propia en diálogo con las vanguardias europeas. Retomando brevemente su biografía, la artista nació en Capivari, en el interior de São Paulo, en el seno de una familia adinerada propietaria de diversas haciendas rurales. En 1920 viajó a París para estudiar pintura y, en 1922, supo —a través de una carta enviada por Anita Malfatti— que en São Paulo se había celebrado la Semana del Arte Moderno. Ese mismo año regresó a Brasil, donde entró en contacto con el círculo de artistas e intelectuales modernistas, entre ellos Oswald de Andrade, con quien contrajo matrimonio. Entre idas y venidas a Europa, Tarsila y Oswald se fueron consolidando como figuras centrales del modernismo.

La trayectoria de la artista es generalmente dividida en 3 fases —*Pau Brasil*, *Antropofágica* y *Social*— siendo los años de 1920 a 1933 constantemente considerado como el *apogeo* de su producción. En este período pintó cuadros canónicos, como *A Negra* (1923) y *Morro da Favela* (1924), ambos parte de la fase *Pau Brasil*. También produjo lienzos como *Abaporu* (1928) y *O Ovo [Urutu]* (1928), estos parte del período *Antropofágico*. De su última fase, conocida como *social*, son recordados trabajos como *Operários* (1933) y la ya no tan famosa *Costureiras* (1936). Sin embargo, llama la atención el hecho de que Tarsila siguió pintando hasta por lo menos la década de 1960 —siendo de 1956 su gran panel *O batizado de Macunaíma* [Figura 1]— y muere en 1973, a los 86 años. Con un recorrido profesional de más de cuatro décadas ¿qué hace que la producción más reconocida de esta artista esté consolidada prácticamente en sus primeros años?



Figura 1. *O batizado de Macunaíma* (1956), Tarsila do Amaral. Óleo sobre lienzo, 132,50 x 250 cm. Colección privada, São Paulo. Fotografía: Romulo Fialdini

En el libro *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira* [Mujeres modernistas: estrategias de consagración en el arte brasileño] (2022), Ana Paula Simioni plantea la hipótesis de que la trayectoria de Tarsila do Amaral experimentó oscilaciones determinadas tanto por procesos de institucionalización y canonización propios del círculo artístico como por cuestiones de género. En su análisis, además de Tarsila, Simioni examina el rol de Anita Malfatti y Regina Gomide Graz en el modernismo brasileño, proponiendo una nueva perspectiva sobre cómo esos espacios fueron construidos social y culturalmente. Según Simioni, tras un reconocimiento inicial en los primeros años del movimiento, Tarsila y Anita — hoy consideradas las dos figuras femeninas más importantes del modernismo— perdieron visibilidad en el escenario artístico en el período durante las décadas de 1930 y 1940. Fue solo con la llegada del régimen autoritario en Brasil (1962–1972) que ambas fueron reconocidas como protagonistas. En su libro, la investigadora identifica tres fases de esta oscilación: un reconocimiento precoz al inicio del modernismo; un periodo de olvido a partir de la década de 1940; y, finalmente, una fase de canonización entre los años sesenta y setenta, en la que Tarsila resurge a través del arquetipo de *musa* y Malfatti como *mártir*.¹

Entre algunos de los motivos que hacen a Simioni (2022) sostener que esas artistas pasaron de ser figuras centrales del modernismo paulista hacia una relativa marginalidad en el campo, está la ausencia de ambas en la construcción del acervo del MoMA. En 1942, cuando Lincoln Kirstein viajó a Brasil en busca de las obras de artistas locales para componer el acervo del museo, ninguna obra de ellas fue seleccionada. A pesar de que Kirstein era muy crítico al arte moderno brasileño, especialmente con el producido en Rio de Janeiro, es posible percibir en las cartas-informes enviadas a Rockefeller una preferencia por los artistas *primitivos* o por temáticas idealizadas de una visión de una brasilidad *popular* o *exótica*, en la cual Tarsila se encuadraría. Sin embargo, aunque ella ha sido mencionada en dichos informes como «la esposa de Oswald», no fue elegida (Simioni, 2022, pp. 241–248). Como señala la autora, «la ausencia de ambas en el acervo inicial del MOMA sugiere que, en el momento en el que la colección de arte latinoamericana del museo fue constituida, sus lugares de prestigio en el campo artístico aún no estaban consolidados» (Simioni, 2022, p. 242).²

Otro argumento proviene de la exclusión de Tarsila y Anita en el plano de construcción de una identidad nacional durante el *Estado Novo* (1937 a 1945), dictadura impuesta por el gobierno de Getulio Vargas. En un período en el que

1 En esta construcción social Tarsila do Amaral asumiría el papel de la musa, Anita Malfatti el de la mártir y Regina Graz el de la esposa colaboradora. En este texto mantendremos el foco en la construcción de Tarsila; sin embargo, muchas veces citaremos también a Malfatti, ya que las dos artistas son con frecuencia mencionadas juntas por Simioni.

2 Todas las citas de fuentes en portugués han sido traducidas al español por la autora del artículo, manteniendo el sentido original del texto.

el modernismo pasaba por el proceso de institucionalización del estado, bajo el ministerio de Gustavo Capanema, diversos artistas fueron contratados para la realización de obras públicas; sin embargo, ninguna de las dos recibió encargos.³ Además, según Simioni (2022, p. 260), ambas fueron prácticamente ignoradas en la revista *Cultura e Política*, uno de los principales vehículos de propagación de la política cultural varguista. De 1941 a 1944, período en el que esta revista circuló, Tarsila fue mencionada apenas dos veces, y Anita únicamente una. Aun así, según la autora, cuando aparecen «tienen su nombre asociado a una fase anterior al modernismo brasileño, que ya había sido superada [...]». Para Simioni, esto evidencia una intención de no relacionarlas con aquel periodo en el que, si bien se aspiraba a un arte moderno, este seguía sustentado en patrones sociales tradicionales:

En resumen, aunque estuviesen vivas y en plena actividad, produciendo pinturas, diseños e ilustraciones, enseñando y exponiendo, Tarsila do Amaral y Anita Malfatti necesitaban ser construidas como figuras superadas. No porque lo hubiesen sido, de hecho, sino porque encarnaban potencialidades de actuación femenina indeseables de cara a un proyecto de nación cuyas “nuevas mujeres” deberían someterse a viejos y conocidos estándares. Tarsila y Anita, mujeres de proyección pública y de vida privada autónoma, cuyos nombres habían circulado en un pasado muy reciente, acabaron por tener su brillo opacado en aquel tiempo (Simioni, 2022, p. 260).

En esa intersección de la vida personal de la mujer en su proceso de olvido o ascenso artístico, Simione (2022) resalta una parte importante de la biografía de Tarsila do Amaral, que pudo haber sido determinante para su apagamiento en el momento. La simpatía de Tarsila por el comunismo era conocida desde 1932, cuando realizó un primer viaje con su esposo, Osório Cesar, a la Unión Soviética e ilustró el libro de él llamado *Onde o proletariado dirige* [Donde el proletariado dirige]. Además, cabe recordar que Tarsila se casó cuatro veces y, cuando joven, viajó sola con su hija a París, otro comportamiento cuestionable para los patrones de la época. Justo después de su regreso de la Unión Soviética, la artista estuvo encarcelada durante dos meses por motivos políticos. Un pasaje del informe DEOPS la clasifica como «la mayor y más audaz de entre todos los comunistas nacionales», aquella que «impresiona y casi convence a todos los que la oyen» (Carvalho en Simioni, 2022, pp. 251–252). Para Simioni (2022, p. 252), «es posible que su identificación como líder comunista y propagandista peligrosa la haya colocado en una situación de sospecha permanente».

³ La única mujer que recibió una encomienda fue la escultora Andriana Janacópulos.

A pesar de algunas exposiciones y homenajes, es en la década de 1950 cuando Tarsila y otros modernistas comienzan a afirmarse nuevamente.⁴ Al trazar una cronología del período, Roxane Mendonça (2016) muestra cómo exposiciones, como la organizada por Sergio Millet en esta década, aunque exhibieron sus pinturas contemporáneas de Tarsila, terminaron centrándose en la importancia de la artista en la década de 1920. Según la investigadora, la propia Tarsila, al repasar su trayectoria en *Confissão Geral* [Confesión General], de Aracy Amaral (1950), no relata hechos importantes entre 1933 y 1950 —lo que puede interpretarse como otra como «confirmación del borramiento de la obra del artista después de la fase social» (Mendonça, 2016, p. 105)—. El exmarido de Tarsila, Luís Martins, también comenta en 1973 sobre la demora en reconocer el potencial de la artista:

São Paulo y Brasil reconocieron su valor muy tarde. Durante años, Tarsila vivió casi olvidada e ignorada. La importancia de su obra fue negada o disminuida. Tarsila tuvo días difíciles. Pero siempre contenta consigo misma y con la humanidad. Ahora que está muerta, podemos evaluar su grandeza (Martins en Medonça, 2016. p. 115).

Ana Paula Simioni sostiene que el movimiento de ascenso iniciado en los años 1950 se relaciona a una serie de factores, comenzando por los estudios sistemáticos producidos al final de la década en el ámbito académico. En este mismo periodo, se inauguran las primeras galerías con características modernas en Brasil, lo que favorece que, entre los años sesenta y setenta, las obras modernistas fuesen consagrándose como las más valiosas de Brasil. A eso se suma un importante aporte institucional y gubernamental para la adquisición de obras, con programas destinados a la creación de un acervo de arte brasileño. Es en esa época cuando el nombre de Tarsila comienza a ganar unas proporciones monumentales y, junto con el reconocimiento artístico, pasa también a cargar el título de «musa del modernismo».

A partir de una serie de reportajes de la época, Simioni (2022, p. 298) percibe que las pinturas de Tarsila suelen ser publicadas junto con fotografías personales de la artista, tomadas en la década de 1920, junto con los adjetivos «bella», «elegante», «rica» entre otros [Figura 2]. Crónicas en revistas y periódicos hablan sobre la belleza de la artista. Son raros los artículos que la traen como un símbolo de la emancipación femenina. Otra condición que se percibe es que «la Tarsila de las décadas siguientes no aparece, ni al trazarse su biografía, ni como imagen digna de ser ilustrada» (Simioni, 2022, p. 298). De esa forma, la autora nos muestra que hubo una construcción tardía del mito Tarsila, pero muy atada a su pasado. Hasta el día de hoy, al investigarse su biografía y catálogos o incluso al hacerse una

⁴ Medonça (2016) trae en su tesis de doctorado un subcapítulo sobre la vida de Tarsila después de los años de 1930. En él presenta algunas justificaciones bastante contundentes para esa oscilación en el período. También destaca otras actividades a las que Tarsila do Amaral se dedicó, como la escritura y la pintura de retratos por encomienda.

simple búsqueda en el internet, poco se encuentra sobre la vida de la artista entre 1933 y 1973. Generalmente resumidos en uno o pocos párrafos, reciben el título de «los últimos años» o «últimos años y muerte», aunque abarquen la mayor parte de su vida.

A pesar de ello, Tarsila do Amaral, aunque sea «la de los años 1920», conquista su espacio nuevamente y lo amplía: se torna musa, canon y producto. En el año 1990 Aracy Amaral habla del *boom* de Tarsila que hizo que se agotaran libros y catálogos. En esta misma década, como lo demuestra Mendonça (2016, p. 229), sus obras son ampliamente absorbidas por el mercado y estampadas incluso en envases de queso crema. En el XXI, Tarsila está consolidada no sólo por el medio artístico y educativo, sino por el campo del consumo.



Figura 2. Detalle de la publicidad de la galería Collectio en el periódico *O Estado de S. Paulo* (5 de agosto de 1971). Reproducido en Simioni (2022, p. 298)

En esas construcciones de narrativas, Tarsila pasa a ser la mujer que representa el modernismo en Brasil. Este fenómeno, sin embargo, exige cautela, como advierte Simioni. En la medida en la que la historia y el mercado enfocan sus luces en un discurso único, una serie de otras personas que también actuaron en el periodo quedaron eclipsadas:

cobijada por el mercado, la singularidad transforma al creador y a sus producciones en productos raros y caros. Sin embargo, se trata de un elemento que puede ser pernicioso cuando se abordan sus efectos sobre la óptica del género. El precio pagado por la construcción de Tarsila do Amaral como alguien excepcional, fue el aniquilamiento de la memoria colectiva de otras compañeras de su generación que, así como ella, contribuyeron para ampliar las posibilidades de actuación de las mujeres en el espacio público (Simioni, 2022, p. 300).

O axexê da Negra: representación y representatividad

Si por un lado la cuestión de género es uno de los puntos clave en la revisión del modernismo brasileño, otro, sin duda, es el de la representatividad. El empeño en la creación de una identidad nacional, que fue ganando fuerza en los años siguientes a 1922, llevó a que artistas, intelectuales y escritores buscaran representar la pluralidad de lo nacional, cada uno a su propia manera. Sin embargo, protagonizada por un núcleo artístico formado mayoritariamente por una élite blanca, esa representación tendió a caer en un lugar común de caricaturización del negro y de perpetuación de estereotipos fenotípicos, además de colaborar con la sexualización de la mujer negra.

La artista visual e investigadora Renata Felinto (2022), destaca la necesidad de distinguir lo que es *representación* y lo que es *representatividad* en esta formación del arte moderno de Brasil. Para la autora, las discrepancias entre estos dos conceptos se hacen evidentes en cuadros como *A Negra*, de Tarsila do Amaral, en el cual hay una representación de mujeres afrodescendientes, pero no hay una representatividad de sus identidades. Eso se debe, sobre todo, al hecho de que la pintura fue «construida a partir de la perspectiva de una mujer blanca, con énfasis en su vivencia con mujeres negra desde temprana edad, mujeres éstas situadas en el lugar de la servidumbre» (Felinto, 2022, p. 664). La propia Tarsila cuenta que el cuadro está basado en «reminiscencias» de la época que vivió en su hacienda.⁵ Aunque demuestra un cierto afecto en su relato sobre la obra, termina exaltando un sistema de privilegios de la mujer blanca en contraste con la opresión de las mujeres negras. Según Felinto:

La mujer negra representada por la mujer blanca de familia de caficultores es la funcionaria sin nombre y sin apellido de los Amaral, confirmando el apagamiento de identidades de personas negras apuntado por Léila Gonzales. Tarsila do Amaral

⁵ En una entrevista Tarsila afirma: «Porque tengo reminiscencias de haber conocido una de aquellas antiguas esclavas, cuando era niña de cinco o seis años, ¿sabes? Eran esclavas que vivían allá en nuestra hacienda, y ella tenía los labios caídos y los senos enormes, porque, me contaron después, en aquel tiempo las negras se amarraban piedras en los senos para que quedaran largos y luego los tiraban para atrás para poder amamantar a los niños que llevaban prendidos en las espaldas» (Tarsila en Ribeiro, 1972, online).

afirmaba que los recuerdos de la presencia de esas mujeres eran memorias recurrentes, pero que no recordaba cómo identificar a esa persona que, probablemente, la bañó, alimentó, le cantó una canción de cuna (2022, p. 664).

Cabe recordar que Brasil fue el último país del continente americano en abolir la esclavitud, en 1888. En ese entonces, Tarsila do Amaral tenía dos años de edad y vivía en una de las haciendas de su familia. En la biografía de la artista, Regina Teixeira de Barros (2009, p. 235) cuenta que el abuelo paterno de Tarsila, «además de dirigir grandes empresas en la ciudad de São Paulo, poseía muchas haciendas en la zona del interior, con alrededor de 400 esclavos trabajando en los extensos cafetales de su propiedad». Incluso después de la abolición, la situación de los exesclavizados siguió siendo delicada y precaria. Como señala Felinto (2022, p. 664), no existían políticas públicas que garantizaran la inserción de la población negra en la sociedad brasileña y la competencia por los puestos de trabajo con la mano de obra blanca importada de Europa agravaba la situación. De tal manera, entender ese escenario histórico es necesario para comprender la forma como las personas eran marginalizadas y por qué no hubo una gran representatividad en los episodios históricos que fueron definidos como marcos de transformación. Al representar a la funcionaria negra, Tarsila habría colaborado para fijar una imagen de Brasil donde el lugar de *A Negra* estaría bien definido. Para Felinto:

es inmensa y tan vergonzosa la forma como nuestra sociedad trató y trata a las mujeres negras, que esa representación de la mujer negra brutalizada y perdida en un ambiente supuestamente natural, o sea, recolocada en un estado idílico que la remite al concepto de “buen salvaje” de Jean Jacques-Rousseau, fue elevada al estatus de ícono de representatividad. En este caso es buena salvaje (2022, p. 664).

Esa representación de la población negra, en la cual hoy podemos apuntar diversos elementos de una sociedad racista, no es algo situado exclusivamente en la obra de Tarsila, sino también en las pinturas y escritos de diversos modernistas, como es el caso de Emilio Di Cavalcanti. Después de retornar de París, en 1925, Di Cavalcanti comienza a pintar la figura de la mulata, que pronto pasa a ser un símbolo de Brasil. Según el investigador Igor Simões (2022, p. 274), aunque la intención fuera una búsqueda de lo popular, de lo nacional y de la diversidad, esas mujeres siempre son retratadas de forma sexualizada, muchas veces con los senos al descubierto, festejando al lado de hombres siempre vestidos [Figura 3]. Contextualizando el período, Simões recuerda que en la época de 1930 fue publicado el libro *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1933). La obra sigue siendo un hito de la literatura social brasileña y, aunque contraria a las tesis racistas de los años anteriores, valora el mestizaje en una «sociedad de las tres razas» con argumentos basados en la visión del hombre blanco, donde el racismo está notablemente presente. Pese a reconocer la importancia de la mujer negra, Freyre lo hace siempre desde su lugar

de privilegio, mirándola como una mujer subalterna.⁶ Al analizar imágenes de Di Cavalcanti y las palabras de Gilberto Freyre, que influenciaron y reflejaron mucho del modernismo en Brasil, Simões va a analizar:

Cabe destacar que en los emprendimientos de ambos hay una tentativa de llegar a un Brasil que reconozca la presencia y la fuerza de la cultura basada en el reconocimiento de la herencia negro-brasileña. La perversidad que evocamos aquí no desaparece, todavía. En los lienzos o en las palabras, la figura del cuerpo negro en estado de ofrecimiento no es un punto a ser considerado. [...] Entre los antiguos barrios, ahora villas y favelas, una tentativa de un Brasil en consonancia con sus orígenes refuerza la jerarquización del lugar del negro en la formación de la supuesta cultura nacional (2022, p. 274).

Así, Simões propone una *escritura de arte insumisa* y alerta que «es necesario recordarse constantemente a sí mismo y a nuestros pares que la historia del arte brasileña es escrita desde una lógica local construida por un tejido social que segrega, excluye, deshumaniza, aparta» (2019, p. 3).



Figura 3. *Samba* (1925), Emilio Di Cavalcanti. Óleo sobre lienzo, 177 x 154 cm. Colección privada de Geneviève y Jean Boghici (obra destruida en un incendio en 2012)

⁶ Simões trae en su artículo un trecho del libro de Freyre que nos parece interesante reproducir aquí a fin de explicitar la relación hecha por el autor entre las obras de Di Cavalcanti: «[...] llevamos casi todos la marca de la influencia negra. De la esclava o “sinhama” que nos acunó. Que nos amamantó [...]. De la que nos inició en el amor físico y nos transmitió, con el crujir de la cama de viento, la primera sensación completa de ser hombre. Del muchacho negro que fue nuestro primer compañero de juegos» (Freyre en Simões, 2022, p. 273).

Dentro de esas nuevas prácticas, investigaciones y problematizaciones, Renata Felinto propone el *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam ser amadas* [Axexê da negra o el descanso de las mujeres que merecían ser amadas] (2017)⁷ [Figura 4]. En sus palabras, se trata del entierro de la espiritualidad colectiva de las mujeres negras que fueron amas de leche en un Brasil esclavista (Felinto, s. f.) En la performance, ella entierra fotografías y representaciones impresas de mujeres negras, entre las imágenes está *A Negra*, de Tarsila, que se despide «junto con un culto infinito a los modelos modernistas que cargan en sí la génesis racista de las élites esclavistas». Como analizan Carrera & Meirinho (2020, p. 78), hay en la propuesta de la artista un cuestionamiento estético de la mirada «histórica y artísticamente blanca sobre la mujer negra». Así, Felinto (s. f.) realiza en su performance «un movimiento antropofágico inverso» y «propone simbólicamente la devolución a la tierra, en un proceso de reterritorialización por sujetos que comparten saberes, resistencias y creencias en la transformación». Por ello, este gesto de enterrar no debe ser comprendido como olvidar, sino como una forma de deshacerse simbólicamente de un pasado esclavista, sin nunca borrar al individuo colonizado.



Figura 4. *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam ser amadas* (2017), Renata Felinto. Performance. Fotografías disponibles en <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra>

Para personas negras representadas, como es el caso de la mujer trabajadora en la hacienda de Tarsila, tal vez aún falte crear un lugar de memoria, hacer con que, aún anónima, no sea apenas una representación. Ligia Fonseca Ferreira (2022, s. p.) observa que algunos museos ya están atentos a esta cuestión, buscando revertir la invisibilidad de personajes negros en la pintura. Como ejemplo, cita el cuadro

⁷ El *axexê* es una ceremonia fúnebre en el candomblé nagô, un rito de despedida para deshacer los lazos con la persona muerta. Felinto aclara que usa el concepto de *axexê*, pero no la representación del ritual.

Olympia (1863), de Manet, en el cual recientemente se descubrió el nombre de la mujer que acompaña al protagonista: Laure. Además de ese, Ferreira menciona (2022, s. p.) otra *Negra* que dejó de ser anónima: se trata de una pintura que está en el Louvre desde el inicio del siglo XIX y con el cual Tarsila, que vivía a *dos pasos del museo*, posiblemente tuvo contacto. Pintado por Marie-Guillemine Benoist, antes se llamaba *Portrait d'une Nègresse* (1800). Cómo la palabra *nègresse* tiene un tono peyorativo, en el año 2000 fue bautizado como *Portrait d'une Femme Noire*. En 2019, fruto de investigaciones hechas sobre la pintora, pasó a llamarse *Portrait de Madeleine* [Figura 5], trayendo al título el nombre verdadero de la retratada. La historia fue publicada por Anne Lafont (2022), en *Uma africana no Louvre* [Una africana en el Louvre], libro traducido por Ferreira.



Figura 5. *Retrato de Madeleine* (1800), Marie-Guillemine Benoist. Óleo sobre lienzo, 65 × 81 cm. Museo del Louvre, París

Teniendo en cuenta tales mudanzas, Ferreira (2022, s. p.) señala que, en el libro, *Tarsila, sua obra e seu tempo* [Tarsila, su obra y su tiempo] (1975) de Aracy Amaral, la artista comenta sobre la funcionaria retratada; sin embargo, en el pie de la foto

publicada sólo son identificados los integrantes de la familia. Con eso, constata Ferreira (2022, s. p.) «la inspiración negra de Tarsila no tiene nombre» e indaga: «qué cosa linda sería si pensáramos: ¿quién es esa persona? ¿cómo se llama?». Recordemos que, para recuperar el nombre de Madeleine, en París, pasaron más de 200 años, así que nunca es demasiado tarde para escribir una historia insumisa.

CONCLUSIÓN

A partir del análisis de la figura de Tarsila do Amaral, este trabajo se propuso desarrollar algunos de los debates más recientes en torno al modernismo brasileño. Lejos de cerrar una interpretación única sobre la artista o el movimiento, el objetivo ha sido destacar las complejidades del circuito artístico de la época, así como los modos en que su recepción se ha configurado desde el presente. A través de un enfoque interseccional —atento a las cuestiones de género y raciales—, enfatizamos, por un lado, la importancia de cuestionar los cánones establecidos en ese período, el cual se volvió parte del imaginario brasileño. Se entiende que su consolidación implicó no solo el borramiento de otras narrativas, sino también la invisibilización de problemáticas y de artistas que quedaron al margen. Por otro lado, se evidencian los límites de un proyecto artístico que, al buscar construir una imagen nacional, terminó por reproducir valores y jerarquías heredadas de un pasado colonial y esclavista.

En ese sentido, esta propuesta se inscribe en un esfuerzo más amplio por revisar las herencias del modernismo desde una perspectiva contemporánea y abrir espacio para una crítica que fomente nuevas formas de lectura, representación y valorización.

REFERENCIAS

- Amaral, T. do. (23 de febrero de 1972). *Tarsila do Amaral: a última entrevista* [Tarsila do Amaral: la última entrevista] / Entrevistada por Leo Gilson Ribeiro. *Revista Veja*, 25–31. https://leogilsonribeiro.com.br/_pdf/volume-5.pdf
- Barros, R. T. de (2009). Cronología. En *Tarsila do Amaral* [Catálogo] (p.235). Fundación Juan March.
- Carrera, F., y Meirinho, D. (2020). Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle [Las mujeres negras en las artes visuales: formas de resistencia a las imágenes coloniales de control]. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 55–81.
- Mendonça, R. S. R. de (2016). *Tarsila do Amaral: seu legado como objeto de memória e consumo (1995-2015)* [Tarsila do Amaral: su legado como objeto de memoria y consumo (1995-2015)] [Tesis doctoral, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte]. <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AQNKA>
- Felinto, R. (2017). *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas* [Axexê da negra o el descanso de las mujeres que merecían ser amadas] [Página web de la artista]. <https://bit.ly/3ANoguS>

Felinto, R. (2022). Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais [Representación, representatividad y necropolítica en las artes visuales]. En Gênese de Andrade & Jorge Schwartz (Orgs.), *Modernismos 1922-2022* (pp. 662-686). Companhia das Letras.

Ferreira, L. (6 de junio de 2022). Professora da Unifesp analisa quadro 'A Negra', de Tarsila, e fala da faceta cronista da artista [Profesora de la UNIFESP analiza el cuadro 'A Negra' de Tarsila y habla de la faceta cronista de la artista]. *Agenda Tarsila*. <https://web.archive.org/web/20220607000931/https://agendatarsila.com.br/entrevistas/professora-da-unifesp-analisa-quadro-a-negra-de-tarsila-e-fala-da-faceta-cronista-da-artista/>

Lafont, A. (2022). *Uma africana no Louvre* [Una africana en el Louvre] (L. F. Ferreira, Trad.). Bazar do Tempo.

Simioni, A. P. (2022). *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* [Mujeres modernistas: estrategias de consagración en el arte brasileño]. Edusp.

Simões, I. M. (2019). Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira [¿Dónde están los negros? Borrados, racialización e insumisiones en el arte brasileño]. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, 24(42). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98263>

Simões, I. M. (2022). Racialização e essencialização: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras [Racialización y esencialización: perversidad y racismo en la representación de hombres y mujeres negros en las artes visuales brasileñas]. *Arte & Ensaios*, 28(43), 262-281.