

# A TELA “A NEGRA” DE TARSILA DO AMARAL: ESCUTA E ACOLHIMENTO DA CONDIÇÃO DA AFRODESCENDENTE NA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO

---

## TARSILA DO AMARAL'S CANVAS “A NEGRA”: LISTENING TO AND EMBRACING THE CONDITION OF AFRO-DESCENDANTS IN THE FORMATION OF THE BRAZILIAN PEOPLE

---

**Silvia Meira (MAC USP/ CBHA)**

---

ACERVO MAC  
TARSILA DO AMARAL  
ARTE MODERNA

A obra “A Negra”, de Tarsila do Amaral, do acervo MAC/USP, retrata o mito da Negra, signo constitutivo da formação do povo brasileiro, elaborada a partir da memória das estórias de infância contadas, a Tarsila, pelas empregadas da fazenda. As ‘pretalhonas’, com peitos gordos, e redondezas afrodisíacas de corpo, apresentavam formas atraentes, desempenhavam serviços doméstico e trocavam aspectos íntimos de influência e contágio com as famílias brasileiras. O mito da Negra, no lugar Brasil, é e era também o de possuir um grande apetite sexual com sexualidade picante, enquanto o homem civilizado tinha um apetite sexual ordinário. As condições sociais ‘de estar a serviço do branco’, introduziram um sistema responsável pela submissão e passividade da negra.

---

MAC/USP COLLECTION  
TARSILA DO AMARAL  
MODERN ART

The work A Negra, by Tarsila do Amaral, from the MAC/USP collection, portrays the myth of the Negra, a constitutive sign of the formation of the Brazilian people, elaborated from the memory of the childhood stories told to Tarsila by the farm maids. The ‘pretalhonas’, with fat breasts and aphrodisiac body shapes, performed domestic services, exchanged intimate aspects of influence and contagion with Brazilian families. The myth of the black woman in Brazil is and was also that she had a great sexual appetite with spicy sexuality, while the civilized man had an ordinary sexual appetite. The social conditions ‘of being at the service of the white man’ introduced a system responsible for the submission and passivity of black women.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Segundo Cardosos, R. (A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação in: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB, vol.15, n.2, dez 2016), a tela foi exposta somente em quatro exposições individuais de Tarsila do Amaral, até ingresso no MAM. Aracy Amaral (Tarsila ..., 2010) explica que duas delas ocorreram no exterior: em 1926, em Paris e em 1931, em Moscou; e duas no Brasil: em 1933 no Palace Hotel, e em 1950 na retrospectiva no próprio MAM-SP.

2. Cendrars, B. Feuilles de Route, in: Au coeur du monde – poesies completes: 1924-1929, Gallimard: 1990.

3. Eulalio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência, São Paulo, ed USP, Fapesp, 2001, p.99.

4. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre bresilienne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p.101.

## INTRODUÇÃO

Considerada como um dos maiores destaques da coleção de arte moderna brasileira, a obra *A Negra*<sup>1</sup>, de Tarsila do Amaral, de 1923, do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ingressou na coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, adquirida da artista, passando a pertencer, em 1963, ao MAC, época em que o museu herdou a coleção do Museu de Arte Moderna.

O desenho de esboço da tela foi capa da publicação do caderno de poemas *Feuilles de Route de Blaise Cendrars*, poemas escritos a bordo do navio *Le Formose*<sup>2</sup>, durante a primeira viagem do poeta ao Brasil, na companhia de Tarsila. “Aquele desenho que vem na capa de *Le Formose...*, desenho a lápis e nanquim, no qual o livre arrojo de traço rapidíssimo, já anuncia a tela futura”<sup>3</sup>, é considerado, por alguns críticos, o início do desenvolvimento do projeto de redescoberta do Brasil por Tarsila a partir de um viés antropofágico<sup>4</sup>.

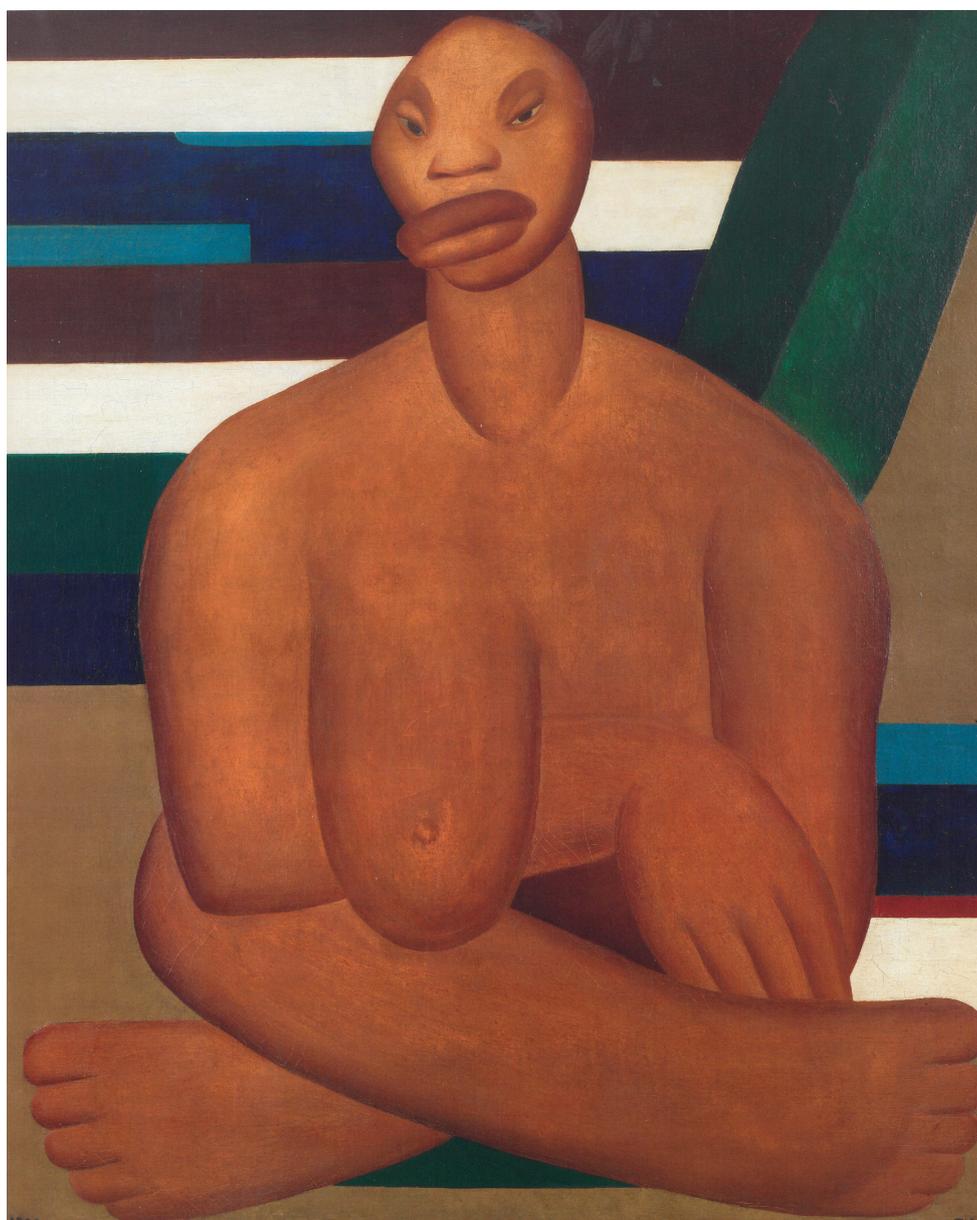
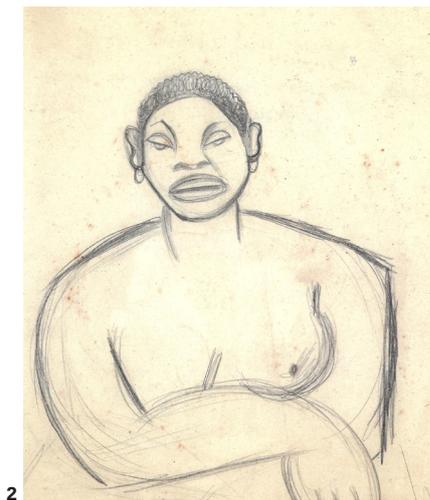
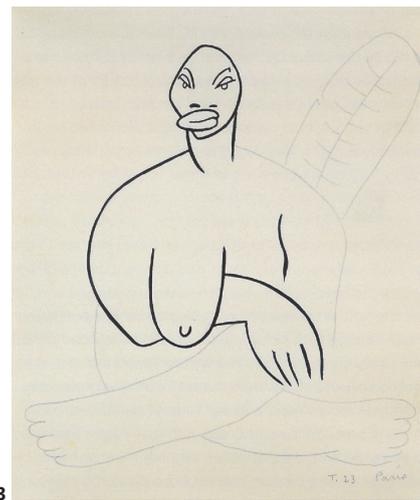


Figura 1: A Negra, óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm, 1923, coleção MAC USP, São Paulo.



2



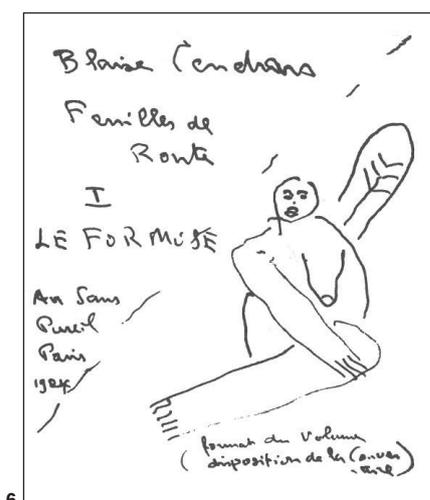
3



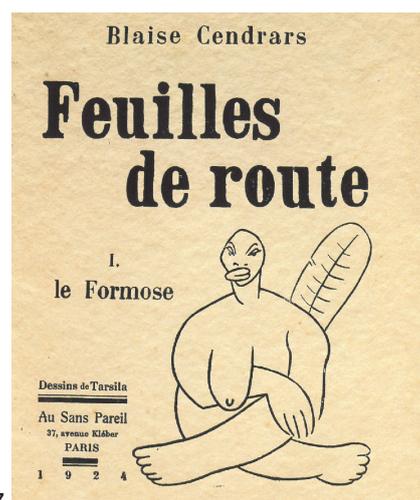
4



5



6



7

**Figura 2 e 3:** Estudos para A Negra, lápis e nanquim, 1923, coleção particular, São Paulo. **Figura 4:** Estudos para A Negra, lápis recoberto por nanquim, 1923, Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, Pinacoteca Municipal, São Paulo. **Figura 5:** Estudos para A Negra, aquarela, 1923, col. Mario de Andrade, IEB, São Paulo. **Figuras 6 e 7:** Esboço da capa e capa do livro Feuilles de Route de Blaise Cendrars, circa 1923-4.

5. Alem, Branca Puntel Motta. Dissertação de mestrado na UFMG, intitulada "As amigadas brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route", em 2011, p.24 in: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHLJU/>

6. Texto de Tarsilha do Amaral e Guilherme Augusto do Amaral, Catálogo da exposição Percurso Afetivo Tarsila, Museu Oscar Americano, 3 de julho a 5 de outubro, 2008, p.7.

7. Eulálio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência, São Paulo, ed USP, Fapesp, 2001, p.102.

8. Pagès, "Blaise Cendrars et le tups-modernistes: indices d'une complicité essentielle", in: Continent Cendrars, 1996, p. 81.

9. Carta de Tarsila à família em 19 de abril de 1923 conforme Amaral (1975) in Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre brésilienne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p.84.

10. Carta a Tarsila do Amaral, 15 de novembro de 1923, in: AMARAL, Aracy (org.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: EDUSP, 2003.

11. Rodrigues, L. Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida – A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral in: [http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo\\_091](http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo_091).

12. Mário de Andrade não deixaria de lavrar protesto ao abrir a resenha do livro do poeta no terceiro número de Estética: "Eu principiei tendo ciúmes de Cendrars por causa daquele desenho que vem na capa de Le Formose. Que negra tão preta aquela, com a bonita folha de bananeira nas costas! Pensei: é isso, um zanzador dum francês vem no Brasil, e arranja tudo com facilidade, arranja assunto, cinco voluminhos de verso (anunciados) e arranja até desenhos de dona Tarsila do Amaral... pois então a gente que vive, faz tanto! no mesmo assunto e trata dele com bem mais patriotismo, só arranja ser chamado de futurista. Está bom." (Rio, janeiro-março, 1925 – na verdade 1926).

A relação entre Tarsila e Cendrars tinha, de um lado, o Brasil como fonte de inspiração literária<sup>5</sup> para o poeta, que se torna interlocutor dos modernistas brasileiros, e do outro, Tarsila em busca de novos parâmetros para sua arte, procurando inserção no meio artístico parisiense. Blaise Cendrars introduz Tarsila e Oswald de Andrade ao meio cultural da época, a seu mestre Fernand Léger, em cujo ateliê Tarsila teria pintado em 1923, a Negra<sup>6</sup>; ocasião em que teria auxiliado Léger quando da criação dos cenários para a peça *Création du Monde*, do Ballet Suédois, cenários compostos por motivos de estamparia e rituais africanos<sup>7</sup>.

A relação profícua de comunhão intelectual, e de frequentação de circunstância, entre Tarsila e Cendrars, foi, segundo Pagés, caracterizada por realizações comuns<sup>8</sup>: sabe-se que os poemas da segunda parte da edição de *Feuilles de Route* foram feitos especialmente para o catálogo de Tarsila do Amaral, para a exposição em 1926 na Galerie Percier, em Paris.

As leituras sobre a cultura africana dos textos de *Anthologie Nègre*, escrito em 1921 por Blaise Cendrars, e, as visitas a ateliês decorados com máscaras e objetos rituais africanos, teriam favorecido a circunstância de encantamento da artista na temática. O interesse em dar valor aos elementos significativos de sua terra natal nasce também adaptado à voga do primitivismo eurocêntrico.

Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga a contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta da arte parisiense. (Tarsila do Amaral)<sup>9</sup>.

Vale a pena lembrar a relação de Tarsila com Mário de Andrade, que ironizava de forma sutil, os artistas brasileiros, que estavam "deslumbrados" com a atmosfera artística parisiense. Mário enviou uma importante carta a Tarsila que se tornou aos olhos críticos de hoje, uma espécie de manifesto, uma exortação para que a amiga mudasse totalmente os rumos do seu estilo:

Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisiinizaram na epiderme. Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Tarsila vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há Mata virgem... Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (AMARAL, 2003, p. 78-79)<sup>10</sup>

O "matavirgismo", de Mario de Andrade, que era nada menos do que "enxergar" o Brasil pela ótica do próprio Brasil<sup>11</sup>, fora considerações importantes levantadas entre as correspondências de Tarsila e Mario de Andrade<sup>12</sup>. O esboço da tela *A Negra*, tela precursora do movimento antropofágico de 1928, é elaborado várias vezes, em 1923, época em que Tarsila digere os valores artísticos europeus, estruturando sua busca em torno da brasilidade.

As visitas às fazendas do interior do Brasil, em 1923, quando de volta de Paris, provocaram a rememoração de sua infância e, a lembrança das estórias contadas a Tarsila pelas empregadas da fazenda. (Tarsila do Amaral vive entre 1886 e 1898, em fazendas entre Jundiá e Capivari, interior de São Paulo).

13. Publicado na revista do 3º salão de maio.

14. Freyre, G. Casa-Grande & Senzala, in: O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, São Paulo, 51ª ed., Global, 2006, p.413.

15. Ribeiro, João. Dicionário Gramatical, Rio de Janeiro, 1889.

16. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amara: peintre bresiliënne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p.80 -93.

17. Idem p.81.



**Figura 8.** Figura reproduzida do livro de LOMBROSO, Cesare & FERRERO, Guglielmo. La donna delinquente: la prostituta e la donna normale. Torino: Fratelli Bocca, 4a. edição, imagem II, 1923. A Publicação de Lombroso de 1893 foi traduzida em várias línguas e circulou abertamente nos anos de 1920.

“Sinto-me cada vez mais brasileira, quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências do tempo de criança vão se tornando preciosas para mim...” (apud AMARAL, 2010, p.23).

“Minha força vem da lembrança da infância na fazenda, de correr e subir em árvores. E das histórias fantásticas que as empregadas negras me contavam. (Tarsila do Amaral)”<sup>13</sup>.

Os relatos, com um certo sentimento de inocência, trazem as lembranças da figura boa de suas contadoras de estórias, que mobilizava suas emoções quando menina. O akpalô<sup>14</sup>, menciona Gilberto Freyre, era uma instituição africana que floresceu no Brasil *na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias*. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas de leite dos meninos brancos. Na cultura africana, alguns indivíduos chegavam a fazer profissão como contador de histórias. Sabe-se que “um número copioso de vocábulos africanos penetraram na língua portuguesa, especialmente no Brasil, por efeito das relações verbais estabelecidas com as raças negras”, cito João Ribeiro<sup>15</sup>.

### ‘QUE NEGRA É ESSA?’ REPRESENTAÇÕES DE ÉPOCA SÃO RECUPERADAS

A tela anuncia uma figura grandalhona, de estatura elevada, como é característica do negro sudanês, importado para o Brasil, considerado dos povos mais altos do mundo. As ‘pretalhonas’ com peitos gordos e mama colossal, redondezas afrodisíacas de corpo, apresentavam formas atraentes, eram a seleção escolhida para pagéns, mucamas e molecas, para realizarem o serviço doméstico, trocavam aspectos íntimos de influência e contágio com as famílias de latifundiários.

As chamadas mucamas eram criadas negras que prestavam serviços a seus senhores, na época da escravidão, vistas como “escravas de estimação”. Costumavam acompanhar as senhoras (sinhás-donas) ou suas filhas (sinhás-moças) em passeios pelo campo ou cidade, além de desempenhar outras funções caseiras. Etimologicamente, o termo mucama se originou do idioma quimbundo: *makamba* com o significado de “escrava concubina”, palavra usada principalmente no Brasil, e em alguns países africanos de língua portuguesa.

A biografia feita por Aracy Amaral concede à família Amaral o status de “fazendeiros abridores de lavouras novas”<sup>16</sup>, descritos como escravocratas, grupo social paulista, que “dirigia os rumos do país, através do poderio do café e dos empreendimentos derivados de seus benefícios”, menciona Amaral<sup>17</sup>.

É no contexto das casas-grandes, na ternura, na fala, nos embalos e canto de ninar, que surge na memória a figura da negra, entre as lendas ouvidas em sua infância, e a lembrança do retrato doce da tranquilidade da fazenda. Relatos das pretas velhas eram de estórias de bicho, de casa mal-assombrada, povoavam o imaginário infantil, estórias que introduziam hábitos de época e contextualizavam a realidade da sobrevivência dos afrodescendentes.

Apesar da extinção do tráfico de escravos, em 1850, a necessidade constante de mão de obra na lavoura, fez com que a empreitada continuasse apesar do comércio ser proibido. A figura negra de Tarsila, pintada apenas 35 anos depois da Abolição, daria indícios e revelaria aspectos desses laços de sobrevivência, assimilados pelas

18. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre bresiliënne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p. 86.

19. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre bresiliënne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p. 86.

20. Geraldo, Sheila Cabo O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial, in Anais CBHA, 2016, p.613.

21. Schwarcz, L & Starling, H. Toma lá dá cá : o sistema escravocrata e a naturalização da violência, in : Brasil : uma biografia, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p.91.

22. Cattani, I, As máscaras e os mitos: tensões entre modernidade e intemporalidade na pintura modernista em São Paulo, in: Revista USP, n. 94, p.19-28, junho/julho/agosto, 2012.

23. Vale a pena lembrar a influência por parte dos escritores e críticos, na época, pelo desejo programático de construção de uma modernidade própria, na representação de raças não europeias.

mulheres negras que não se esgotaram quando receberam a liberdade, via alforria, mas permaneceram enquanto traço de personalidade.

A Negra desvela signos de aspectos históricos dos quais se podem extrair representações vividas pela artista. Tarsila oferece ao meio parisiense, uma Negra, que faz pouca alusão objetiva a essas marcas. Herkenhoff<sup>18</sup> menciona que talvez tenha sido 'a dominação da ideologia familiar de latifundiário', o que abrandou a escuta e expressão por parte de Tarsila.

Figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena (Tarsila do Amaral).

A figura apresenta a potencialidade da força bruta do negro, líder no trabalho braçal brasileiro, representada no corpo exagerado, pernas e braços toscos, numa pose escultural. O rosto e a cabeça careca oval em desproporção, indicariam uma certa patogenicidade quanto à história do corpo físico do afro-brasileiro, emblemático de sua função social de trabalhador rural.

O modo de sentar-se das escravas, circunscrito na tela de Tarsila, a partir de uma aparente imobilidade descreve uma personagem apática e ao mesmo tempo distante ao que passa ao seu redor, "uma negra em branco, uma estrangeira em si mesma", cito Herkenhoff<sup>19</sup>, sentimento típico de uma figura alienada, por que não dizer oprimida que internalizou seus traumas<sup>20</sup>.

Na figura da *Negra*<sup>21</sup> com ombros caídos, vê-se a memória incorporada do vivido, a atitude de subserviência à sua utilização como mão de obra da família a qual pertencera, teria negado-lhe identidade e subjetividade, onde as negras brasileiras reagem com uma espécie de lealdade.

Para Cattani<sup>22</sup>, a figura da Negra constitui e é constituída pela construção visual da figura-personagem mítica, onde o rosto-máscara evidencia uma inadequação ao corpo, pelo feitio, tamanho e posição. A definição do rosto, através de elementos formais sintetizados evoca máscaras africanas, característica das obras modernas. Cattani menciona a questão de figuras humanas que atingem o *status de mito* na iconografia moderna brasileira, "semelhante ao *fora do tempo*" da narrativa mítica<sup>23</sup>, figuras que, como *A Negra* de Tarsila, centralizam o humano em inumano, vivente e sem vida, operam situando a pintura no universo do mito.

## A NEGRA COMO MITO DO LUGAR - BRASIL

Obras visuais de notoriedade como *A Negra* recebem uma quantidade grande de críticas, escritos e textos, e, mesmo assim, suscitam constatações, campos que pedem para ser explorados, por sua qualidade artística reconhecida, e consagrada. A iconografia pede uma escuta de silêncio, o acompanhamento de um discurso que possa vir a desvendar e a compreender a obra, lógicos postulados que possam ser observados, senão legitimados a partir de contextos históricos atualizados. É necessário hoje a compreensão de maneira mais cautelosa, dos papéis das mães africanas no pacto cultural brasileiro.

As negras, adaptadas ao clima e as condições de vida dos trópicos, apesar de tudo, carregavam sempre o sorriso contagiante e extrovertido; aspecto enfatizado pela boca

24. Existe ainda hoje a ideia vulgar de que a raça negra é chegada, mais do que as outras, a excessos sexuais, segundo Crawley, o temperamento expansivo dos negros e o caráter orgiástico de suas festas, criaram a ilusão, nos europeus, de desbragado apetite sexual.

25. Idem p. 398.

26. Freyre, G. Casa-Grande & Senzala, in: O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, São Paulo, 51ª ed., Global, 2006, p.406.

27. Idem p.399.

28. p.482.

realçada, signo pictórico da tela de Tarsila. Tarsila atribui um aspecto postizo à boca, que, sobreposta ao rosto, nos indicaria aspectos da sensualidade da negra, lábios carnudos que contaminam a tela.

O mito da Negra, no lugar Brasil, é e era o de possuir um grande apetite sexual com uma sexualidade picante, com danças afrodisíacas, orgias, culto fálico, enquanto o homem civilizado tinha um apetite sexual ordinário. Dizia-se, geralmente, que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família<sup>24</sup>.

Gilberto Freire, em Casa-Grande & Senzala, dedica capítulo para a questão do escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, mencionando o estigma: “passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria e a depravação sexual”<sup>25</sup>.

O elemento negro no contexto da sociedade brasileira, diferenciado enquanto raça, é situado no contexto de vícios e requintes eróticos, à depravação da carne. O mito da Negra vem desde a contaminação da libidinagem nas senzalas coloniais, a feitiçaria e ao intenso misticismo. Várias crenças e práticas de magias sexuais que se desenvolveram no Brasil foram coloridas pelo intenso misticismo do negro. Existiam feitiços sexuais, entre as afrodescendentes, que “despertavam o organismo dos velhos e a frigidez desdenhosa dos moços”<sup>26</sup> (problemas de impotência e de esterilidade), não só em ‘sortilégios afrodisíacos’, mas com fins de “quebrantos, maus olhados, mistificações, benzimentos...”. O negro era responsabilizado pelo que não era obra sua, mas do sistema social e econômico em que funcionava passiva e mecanicamente, cito Freire<sup>27</sup>. Foi da essência mesmo do regime de escravidão a depravação sexual. “A parte mais produtiva da propriedade escrava era o ventre gerador”<sup>28</sup>, cito Joaquim Nabuco. Não era o negro o libertino, mas o abuso de uma raça por outra.

A figura materna da Negra, transcrita em uma iconografia que se assemelha a de uma *madonna*, na figuração de uma mucama, nos evoca a posição da negra no núcleo familiar do latifúndio.

As mucamas costumavam ser jovens e belas e, em muitos dos casos, eram compradas para servir como ama de leite para os filhos de seus patrões. Mesmo tendo um tratamento diferenciado em comparação ao restante dos escravos (algumas mucamas recebiam educação diferenciada, como aulas de inglês ou francês, por exemplo), a mucama também era alvo de ameaças e torturas constantes, por parte de seus patrões. A criadagem padecia do abuso dos senhores, seus corpos não eram só apropriados apenas como força de trabalho, mas também como instrumento de prazer, gozo e satisfação no caso dos proprietários, e de ódio, por conta dos ciúmes das senhoras, questões censuradas da promiscuidade do sistema colonialista.

A composição da tela ‘mulher nua com um seio pendente, destaque em primeiro plano, alinha-se à representação da mãe preta, mãe de criação, sugerindo o interesse e a indagação da artista sobre a tradição do aleitamento pelas amas de leite. A mãe preta tinha importância quase sagrada, nos encargos da procriação, para o desenvolvimento infantil das crianças brancas.

As filhas e filhos dos senhores proprietários das casas-grandes, desde os antigos engenhos de açúcar, no Brasil, como é o caso da herança familiar de Tarsila, sofreram a influência da mãe preta.

Desde a relação íntima da criança com a ama de leite, que entre afagos, chamegos e cantos de modinhas, “penetravam no coração do menino como um encanto,

29. p.427.

30. Freyre, G. Casa-Grande & Senzala, in: O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, São Paulo, 51ª ed., Global, 2006, p.438.

31. Joaquim Manuel de Macedo, autor da célebre A Moreninha, menciona: “embora escrava, é ainda mais que o padre-confessor e do que o médico da donzela: a mucama conhece-lhe a alma tanto quanto o padre e o corpo mais do que o médico”, participando da vida da brasileira de outrora.

insinuando-se infantilmente antes mesmo que eles tivessem tempo para defender-se dessa influência”<sup>29</sup>; à fixação sexual posterior, dos homens brancos, que a procura da ternura e do misticismo quente, com exclusivismo e predileção, só gozavam com mulata sensual, ou com a negra, menciona Gilberto Freire<sup>30</sup>, referindo-se aos aspectos do patriarcalismo colonial brasileiro. Pela negra ou mulata de estimação, é que a menina se iniciava nos mistérios do amor onde a pajem participava intimamente como confidente na vida sentimental das sinhazinhas<sup>31</sup>.

Segundo depoimento de Tarsila, das histórias contadas pelas mucamas da fazenda em sua infância, elas

“não podiam suspender o trabalho e amarravam pedrinhas nos bicos dos seios para que estes, alongados, pudessem ser colocados sobre os ombros a fim de amamentar os filhos, que carregavam as costas” (Tarsila do Amaral).

O relato de filhos atados às costas, reflete a rotina espinhosa das negras de se entregarem a longas horas de trabalho agrícola nas plantações de café, sujeição a um regime de trabalho violento, a jornadas sacrificadas onde o amamentar ficava suspenso. A imagem de semelhança com o real vivido, ou imaginado por Tarsila, traz resíduos de sensações e percepções dos costumes da época.

Retomando a questão da negra na tela de Tarsila, Argan (1992) sugere que o pintor não escolhe seu tema segundo um critério de verossimilhança, mas de extrema liberdade na qual atribui um juízo, uma postura moral, afetiva, em relação ao objeto, como se apresenta à sua percepção, inclusive com a deformação ou distorção, por vezes agressiva e ofensiva, que não é ótica: é determinada por fatores subjetivos.

A Negra de Tarsila apática ao seu redor nada expressa de revolta ou de desajuste de sua condição servil. A conotação de monstruosidade da figura nativa e exótica da *Negra*, estilizada de certa maneira em um efeito quase arquitetônico de figuração, daria vazão à interpretação de Tarsila, frente às estórias dos deveres maternos, ao mesmo tempo em que trazia inconscientemente indícios e retratos da realidade da negra nativa brasileira, situações raciais onde sutilmente a desconfortável posição da negra é revelada, ilustrando aspectos da memória da exploração sexual e da mão de obra da Negra no lar doméstico brasileiro, no final do séc. XIX.

## REFERÊNCIAS

- ALEM, Branca Puntel Motta. As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route. 2011. 163 p. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2011. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8EHLJU/1/disserta\\_\\_o\\_.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8EHLJU/1/disserta__o_.pdf). Acesso em: 06 mar. 2024.
- AMARAL, Aracy (org.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: EDUSP, 2003.
- AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. 4.ed. São Paulo: Edusp/ Editora 34, 2010.
- AMARAL, Tarsila do. A Negra. 1923. Óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm, coleção MAC USP, São Paulo.
- AMARAL, Tarsila do. Revista anual do Terceiro Salão de Maio, 1939. Arquivo Quirino

- da Silva Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo.
- AMARAL, Tarsilinha; AMARAL, Guilherme Augusto do. Catálogo da exposição Percorso Afetivo Tarsila. São Paulo, Museu Oscar Americano, 3 jul.–5 out. 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- CARDOSO, Renata Gomes. A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais* [S. l.], v. 15, n. 2, p. 90–110, 2016. DOI: 10.26512/vis.v15i2.20394. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20394>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- CATTANI, Icleia Borsa. As máscaras e os mitos: tensões entre modernidade e intemporalidade na pintura modernista em São Paulo. *Revista USP*, n. 94, pp.19-28, jun./jul./ago., 2012.
- CENDRARS, B. Feuilles de Route. In: CENDRARS, B. *Au coeur du monde – poesies completes: 1924–1929*. Paris: Gallimard, 1990.
- D’ALESSANDRO, S. & Perez-Oramas, L. *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, The Art Institute of Chicago/ The Museum of Modern Art, New York organizer, Yale University Press, New Haven and London, 2017.
- EULALIO, Alexandre. *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência*. 2.ed. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2001.
- FREYRE, Gilberto. O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.
- GARCIA RODRIGUES, L. Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida – A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral *DARANDINA REVISTELETRÔNICA*, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, 2023. DOI: 10.34019/1983-8379.2008.v1.39590. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/39590>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- GERALDO, Sheila Cabo. O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial, Rio de Janeiro, UERJ. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação (CBHA), 4-6 out. 2016, Campinas-SP. Anais [...]. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2017 [2016]. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4\\_sheila%20cabo.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_sheila%20cabo.pdf). Acesso em: 06 mar. 2024.
- HERKENHOFF, Paulo (org). *Tarsila do Amaral: peintre bresiliënnne à Paris, 1923-1929*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. As duas e a única. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). *Tarsila Popular*. [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: FTD, 2010.
- PAGÈS, Frédéric. Blaise Cendrars et les tupis-modernistes: Indices d’une complicité essentielle. *Continent Cendrars*, n. 10, pp. 79-90. Paris: Classiques Garnier, 1996.
- RIBEIRO, João. *Diccionario Grammatical*. 3.ed. Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1906. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/9b815227-4dad-45cb-92b8-239ac32b4889>. Acesso em: 06 mar. 2024.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Toma lá dá cá : o sistema escravocrata e a naturalização da violência. In: SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

**SILVIA MEIRA**

Livre Docente pela ECA/USP, Dra. em História da Arte séc. XX / Univ. Paris IV – Sorbonne, França, Membro do CBHA, Pesquisadora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.