

## A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação

Renata Gomes Cardoso\*  
Universidade de São Paulo

### Resumo

A proposta deste artigo é percorrer a trajetória da obra *A Negra*, de Tarsila do Amaral, via exposições e crítica de arte, desde sua criação, em 1923, até o momento em que foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. A obra se encontra desde 1963 no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, tendo em vista a doação do acervo daquele museu para a universidade. Essa pintura é uma das mais significativas do acervo de arte moderna brasileira do museu, ao lado das conhecidas *E.F.C.B.* e *A Boba*, de Anita Malfatti. Um dos objetivos dessa investigação é verificar como foi recebida por seus contemporâneos, dentre o conjunto da produção da artista, através de textos críticos publicados à época.

### Palavras-chave

*A Negra*; Tarsila do Amaral; Modernismo; MAC-USP.

### Abstract

The purpose of this article is to present the painting *A Negra*, by Tarsila do Amaral, by following its participation in exhibitions and citations in the art criticism, since its creation in 1923, until its acquisition by the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM), in 1951. Since 1963, this artwork belongs to the Brazilian modern art collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, and it is considered as one of the most significant paintings of the Brazilian modernist movement in the museum, alongside with the well known *E.F.C.B.* and *A Boba*, by Anita Malfatti. This research also aims to analyze how the painting was received by its contemporaries, through the many texts published at the time.

### Key-words

*A Negra*; Tarsila do Amaral; Brazilian Modernism; MAC-USP.

---

\* Pós-doutoranda PNPd-CAPES no MAC-USP. Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp e Mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, autora de *Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012 e de artigos sobre o modernismo brasileiro. Email: regomescardoso@gmail.com

Considerada hoje como um dos maiores destaques da coleção de arte moderna brasileira do acervo do MAC-USP, a obra *A Negra* ingressou na coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo via aquisição, em 1951, sendo posteriormente transferida, a partir de 1963, para o Museu de Arte Contemporânea<sup>1</sup>. Até essa data de ingresso no MAM, segundo consta hoje no *Catálogo Raisonné* (2008) da artista e no amplo estudo realizado por Aracy Amaral (1975), a tela foi exposta em quatro exposições individuais de Tarsila do Amaral<sup>2</sup>, sendo duas delas no Brasil, e em duas exposições coletivas. No que tange às individuais, em linha cronológica, participou da exposição inaugural, realizada em 1926, na Galeria Percier, em Paris, da exposição de 1931 em Moscou, no Museu de Arte Ocidental, da terceira exposição individual no Brasil, realizada em 1933, no Palace Hotel, e, por último, em 1950, na mostra retrospectiva “Tarsila 1918-1950”, realizada no próprio MAM-SP, poucos anos após sua inauguração.

Um primeiro ponto que chama a atenção na linha cronológica da participação de *A Negra* nas exposições individuais de Tarsila é sua ausência na primeira exposição realizada no Brasil, em 1929, no Rio de Janeiro. No caso das exposições coletivas, a primeira em que a obra participou foi a do III Salão de Maio, realizado em 1939, tendo sido comentada pela própria Tarsila no texto que apresentou na revista/catálogo que acompanhou a exposição, a *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*, conforme discutiremos adiante. A obra foi também reproduzida nesta revista. A segunda coletiva em que a tela foi apresentada se deu em 1950, no Museu de Arte Moderna de Rezende, no Rio de Janeiro. Consta também no *Catálogo Raisonné* a participação da obra na exposição *Latin American exhibition of fine and applied art*, realizada em 1939 no *Riverside Museum* de Nova Iorque. No entanto, o nome de Tarsila do Amaral ou sua obra não consta na lista de artistas expositores do catálogo dessa exposição, apesar do texto de introdução ao Brasil citá-la junto com Oswald de Andrade, como as figuras que “promoveram a arte moderna” em São Paulo.<sup>3</sup> Vale destacar, da mesma forma, os desenhos relacionados com a tela, hoje em diferentes coleções, que, ainda de acordo com o *Catálogo Raisonné*, não foram expostos inicialmente, a não ser considerando o que foi publicado no livro *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, em 1924, que tem um dos esboços de *A Negra* na capa.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Para mais informações sobre a transferência das coleções do acervo do antigo MAM-SP para o MAC-USP ver Magalhães (2015), sobretudo o Cap. 1- “O MAM e as origens do MAC USP”, pp. 15-34. As informações sobre a data e contexto de entrada das obras no acervo do MAM e posterior transferência ao MAC foram pesquisadas no setor de catalogação do MAC-USP.

<sup>2</sup> No levantamento realizado por Marta Rossetti Batista há uma notícia de que Tarsila teria feito uma segunda exposição na França, em 1927, antes da exposição de 1928, da Galerie Percier. Essa informação apareceu em uma crítica de arte de Raymond Cogniat publicada na *Revue de L’Amérique Latine* de julho de 1927, em que este comentou sobre essa exposição, que teria se realizado no foyer do Théâtre des Champs-Élysées. (Batista, 2012: 415, 633 e 649).

<sup>3</sup> Uma versão digitalizada do catálogo está disponível em <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3615655;view=1up;seq=51>, pesquisado em 08/03/2015. O texto sobre o Brasil está na página 31, seguido da lista dos expositores, com as respectivas obras.

<sup>4</sup> Edição da biblioteca de Mário de Andrade, abrigada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Enumeradas as exposições individuais e coletivas das quais participou, esse artigo propõe uma discussão sobre a trajetória da própria obra *A Negra*, observando os comentários que recebeu na crítica de arte e sua consecutiva projeção no contexto do modernismo no Brasil e na história da arte brasileira até o momento em que passou a pertencer ao antigo MAM-SP e, posteriormente, ao MAC-USP. Existe, atualmente, um grande número de análises específicas sobre essa obra, no que tange a interpretações sobre a imagem ou a personagem, nas suas relações com o cubismo, o primitivo ou as questões específicas do modernismo daqueles anos, na articulação de temas brasileiros, de acordo com a linguagem moderna colocada em prática por Tarsila. Assim sendo, esse artigo não pretende apontar uma análise da obra nesse tipo de abordagem, mas apenas observar sua presença naquele contexto, e a importância que aos poucos passou a ter no cenário brasileiro.

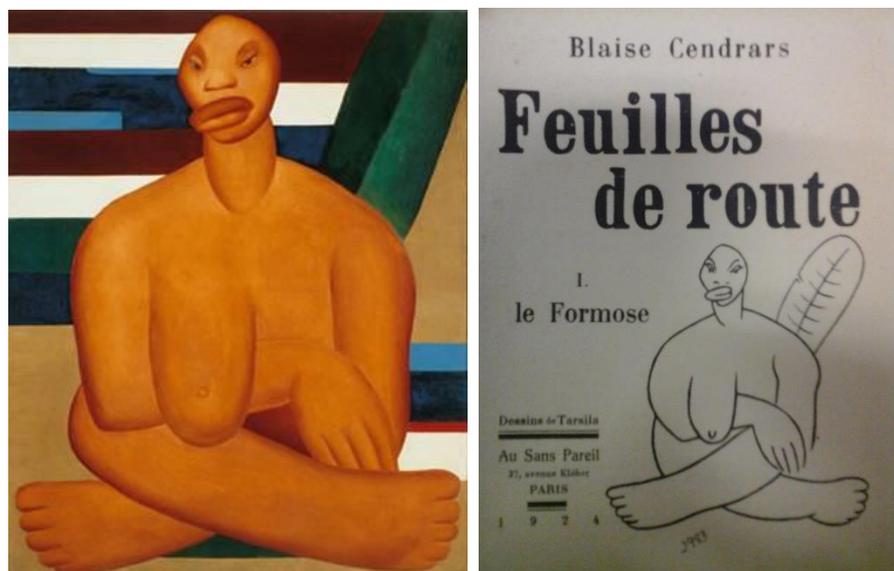


Fig.1 e 2. *A Negra*, 1923, ost, 100 x 81,3 cm, Museu de Arte Contemporânea da USP; 2. Capa de *Feuilles de Route*, 1924.

Para introduzir essa investigação retoma-se aqui a narrativa já bastante conhecida da arte moderna brasileira: Tarsila do Amaral começou a se destacar nos anos de 1923 e 1924, tendo em vista seus contatos com a vanguarda francesa e os primeiros comentários sobre sua produção que apareceram na crítica de arte.<sup>5</sup> Essas primeiras críticas interpretaram seu trabalho no conjunto dos artistas brasileiros que estavam no meio francês

<sup>5</sup> No que tange à crítica de arte publicada em jornais e revistas francesas, além do levantamento realizado e publicado por Aracy Amaral, há também o de Marta Rossetti Batista, que apresentou, no estudo sobre os brasileiros em Paris (2012), uma lista cronológica completa dos artigos em que os modernistas foram citados e comentados. No caso específico de Tarsila do Amaral, ver as páginas 647-668.

pesquisando as linguagens modernas. A presença de Tarsila em algumas mostras coletivas de 1923 foi notada, e seu nome apareceu em alguns jornais e revistas, franceses e brasileiros. Destaca-se, por exemplo, a participação de suas obras na inauguração da *Maison de l'Amérique Latine*, em julho daquele ano, em uma exposição que apresentou trabalhos de artistas latino-americanos de vários países, incluindo os brasileiros.

Não é claro, porém, o momento em que *A Negra* foi de fato realizada. Em carta enviada de Paris para sua família, datada de 8 de outubro de 1923, Tarsila informou que havia começado sua jornada no ateliê de Fernand Léger, acrescentando que no sábado anterior visitara o artista, levando consigo alguns trabalhos. Na carta, afirma ainda que tais trabalhos despertaram o interesse do mestre cubista, que então a considerara “muito adiantada” (Amaral, 1975: 96-97). Aracy Amaral informa que nessa ocasião Léger teria “em particular gostado de *A Negra*, mencionando que gostaria que seus alunos vissem a tela” (Amaral, 1975: 97 [nota 47]). Nesse caso, portanto, a tela teria sido realizada antes do estágio com Léger, já que, segundo essa informação dada por Aracy Amaral, ele havia visto a tela nessa visita, antes da data da carta. Essa é, talvez, a única referência que existe sobre a obra em si<sup>6</sup>, nesse início de trajetória de Tarsila, apesar de já haver outras referências a sua atuação na França, em periódicos como a *Revue de l'Amérique Latine* e o jornal *L'Intransigeant*.

No caso desse último, Tarsila foi citada em um artigo de novembro de 1923, sobre o Salão do Outono, de autoria de Maurice Raynal, importante crítico de arte e porta-voz do cubismo. Raynal comentou rapidamente a participação dos brasileiros naquele salão ao avaliar a seção de escultura e a presença do *Sepultamento (Mise au tombeau)*, de Victor Brecheret, obra que atraía bastante a atenção do público e da crítica. Ao lado dele, foram mencionados outros participantes da “cena artística brasileira”, na França: “Enfim, dentre as esculturas, destaco o *Sepultamento*, de Brecheret, que, junto com Tarsila do Amaral, Cavalcanti e Anita Malfatti, é um dos artistas mais em evidência da jovem arte do Brasil”<sup>7</sup> (Raynal, 1923). Um ponto interessante nessa crítica de Maurice Raynal é que ela começa justamente analisando a participação e contribuição das artistas, sublinhando, por exemplo, obras de Suzanne Valadon e Jacqueline Marval. Tarsila do Amaral e Anita Malfatti não participaram desse Salão do Outono e, portanto, não foram mencionadas nessa avaliação específica sobre a pintura feminina. Tarsila já conhecia Raynal nessa ocasião, pois à época desse Salão havia estudado com André Lhote e se iniciava com Léger, além de ter conhecido Léonce Rosenberg, também em

---

<sup>6</sup> As informações sobre as cartas de Tarsila à família foram consultadas no estudo de Aracy Amaral, no qual algumas foram transcritas ou comentadas ao longo do texto. Não encontramos qualquer referência sobre a realização de *A Negra* nas cartas trocadas entre Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, organizadas também por Aracy Amaral e lançado pela Edusp (2001).

<sup>7</sup> Tradução da autora.

outubro de 1923, importante *marchand* que visitara seu ateliê para ver seus trabalhos<sup>8</sup>.

Um primeiro levantamento de textos desse período demonstrou, porém, que *A Negra* raramente foi destacada nos comentários sobre o progresso de Tarsila, nessa importante etapa de 1923 e 1924, ao contrário de outras obras, como a *Caipirinha* ou o *Retrato Azul*, por exemplo, seja na fala dos franceses, seja na dos brasileiros. Entende-se, certamente, que apesar de não ser diretamente citada, o seu pertencimento ao conjunto inicial de telas que demonstravam seu diálogo com o cubismo contribuiu para a projeção de Tarsila no meio francês, nesse curto tempo de atividade. No caso dos brasileiros, os comentários sobre a atuação e o desenvolvimento de Tarsila nesse início de trajetória apareceram, sobretudo, em cartas que trocavam entre eles e em algumas notas publicadas em revistas, como é o caso de um dos textos conhecidos como “Cartas de Paris” de Sérgio Milliet, que foram publicadas na revista *Ariel*. Na “carta” de outubro de 1923, Milliet comentou o banquete oferecido pelo embaixador Souza Dantas aos artistas brasileiros e franceses, estando presente a “talentosa pintora patricia” Tarsila do Amaral, que já dispunha de “seguríssima técnica, permitindo-lhe realizar as mais ousadas concepções” (Milliet, 1923: 15).

No caso de Mário de Andrade, a produção de Tarsila do Amaral dos anos de 1923 foi mencionada, por exemplo, em uma carta por ele enviada a Anita Malfatti, no contexto do retorno de Tarsila do Amaral ao Brasil, na qual se refere ao grande “desenvolvimento” de sua pintura, nesse pouco tempo de estágio em Paris, e suas ligações com algumas figuras relevantes da vanguarda:

Quem me surpreendeu inteiramente foi Tarsila. Que progresso, para tão pouco tempo! Puxa! Estou entusiasmado. Ainda não vi os quadros dela, que estão presos na alfândega. Mas vi estudos e magníficos desenhos. E penetrei-lhe, sobretudo, a inteligência. Aquela Tarsila curiosa de coisas novas, mas indecisa, insapiente (*sic*) que eu conhecera, desapareceu. Encontrei uma instrução desenvolvida, arregimentada e rica. Vê-se que muito ouviu, muito leu e muito pensou. Tu e ela são a esperança da pintura brasileira. Tu no teu expressionismo, ela no seu cubismo.<sup>9</sup>

Pouco tempo depois dessa carta, Renato Almeida, musicólogo e folclorista que colaboraria ao final de 1924 com a revista *Estética*, publicou artigo em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, comentando a visita que ele e Mário de Andrade fizeram ao

---

<sup>8</sup> Como informa Aracy Amaral, Tarsila havia conhecido Raynal na casa de Rolf de Maré, produtor dos Ballets Suédois, de acordo com uma carta enviada à sua família: “Uma notícia boa e importantíssima: a semana passada, Léonce Rosenberg esteve aqui, em meu ateliê. Veio ver meus trabalhos. Ele é diretor da galeria moderna de pintura a mais importante de Paris. Expor lá é uma consagração e coisa difícilíssima. Pois bem: gostou muito da minha arte, anda fazendo propaganda a meu respeito e ofereceu-me a galeria para uma exposição quando eu estivesse pronta para ela! Isso significa que estou com minha carreira feita. Amanhã às 11 horas da manhã espero o grande crítico de arte Maurice Raynal.” Carta de Tarsila do Amaral à família, 31 de outubro de 1923. (Amaral, 1975: 101).

<sup>9</sup> Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti. São Paulo, 3 de janeiro de 1924.

ateliê de Tarsila, para ver as novas criações do período de 1923.<sup>10</sup> (Almeida, 1924: 1). O comentário enfoca a questão cubista essencialmente como linguagem, indicando a diferença de outras tendências, nas quais o fator subjetivo seria mais relevante. A discussão em torno desses dois pontos é longa, o que demonstra que, naquele momento, o impacto da linguagem cubista se apresentava como mais relevante para a análise da obra da artista, do que propriamente a questão do tema, caro ao movimento, mas que apenas se veria plenamente desenvolvido por Tarsila a partir do encontro com Cendrars, no Brasil, no carnaval do Rio de Janeiro. Ao falar de obras que eram exemplo da experimentação da linguagem cubista por Tarsila, Renato Almeida citou, por exemplo, *Veneza* e o *Retrato Azul (Sergio Milliet)*. Não houve nessa longa crítica, resultado de visita ao ateliê da artista, qualquer menção à *Negra*. Sua preocupação ao final do texto era indicar como em certas obras Tarsila já se afastava de um cubismo mais “puro” para reequilibrá-lo, de acordo com sua sensibilidade, com a questão brasileira.

Após a “carta de Paris” anteriormente mencionada, Sergio Milliet publicou um texto na *Revista do Brasil*, em abril de 1924, no qual apresenta uma análise sobre a “evolução” de Tarsila do Amaral, partindo dos trabalhos de tendência impressionista, como os primeiros retratos de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, à transformação que a artista conseguiu em suas obras após o contato com os cubistas Lhote, Léger e Gleizes. Sem mencionar precisamente qualquer trabalho dessa nova fase, Milliet fala de “vinte quadros, que vão desde as primeiras ousadias até as realizações mais perfeitas”, confirmando seu pertencimento à corrente do modernismo no Brasil porque Tarsila “sendo brasileira, fez pintura brasileira”, ao inserir em suas composições certa “ingenuidade ‘voulue’ (*sic*) [desejada] de composição e de execução”. (Milliet, 1924: 366-367). Na interpretação de Milliet, estaria na própria gramática do quadro – “luz direta, cores rudes, linhas duras, volumes pesados”, a brasilidade da obra de Tarsila, a expressão “de seu temperamento paulista, através da geometria e da síntese”. Esse foi exatamente o ano em que a transformação em direção ao cubismo se pronunciou na atividade de Tarsila, em obras como o *Autorretrato (Manteau rouge)*, *A caipirinha*, bem como nos retratos que realizou do próprio Milliet e de Oswald de Andrade.

Por que, afinal, *A Negra* não foi destacada por esses críticos, apesar de ser uma grande tela, com uma figura monumental, que atrai a atenção do espectador já em uma primeira observação? A “escassez” de citações específicas sobre essa obra, tão significativa do período de 1923 na trajetória de Tarsila, pode ser entendida, por exemplo, observando as análises feitas por Paulo Herkenhoff no texto publicado no catálogo da exposição *Tarsila peintre*

---

<sup>10</sup> Em um trecho do artigo o autor deixa entrever que teria feito a visita acompanhado de Mário de Andrade: “(...) todas essas ideias sucessivamente me atormentaram, enquanto o meu amigo Mário de Andrade se deliciava largamente na contemplação dos quadros”.

*brésilienne*, no qual problematizou a abordagem do tema do negro, dentro do ideário da recuperação de uma cultura nacional, na atuação crítica de Oswald de Andrade. De acordo com Herkenhoff, o ponto de vista de Oswald sobre a contribuição da cultura africana no cenário brasileiro passaria a mudar apenas a partir do momento em que foi percebida a importância desse tema para a vanguarda francesa, o que também se daria no caso de Tarsila, que buscou um diálogo entre arte moderna e a “arte negra”, mas a partir do ponto de vista europeu, em 1923 (Herkenhoff, 2005: 83-89).

Nos anos de 1920, essa questão da referência à cultura negra do Brasil, ou à voga do primitivismo no cenário francês, relacionado com a vanguarda, seria colocada em análise por Assis Chateaubriand, em um texto publicado em *O Jornal*, em 30 de maio de 1925, no qual aprofundou a análise das figuras “brasileiras” que apareceram em obras de Tarsila do Amaral já de 1924. Chateaubriand conheceu a artista na inauguração do salão de arte moderna de Olívia Guedes Penteadó, sendo então convidado para visitar seu ateliê. Antes de abordar especificamente o vocabulário da arte moderna assimilado por Tarsila, Chateaubriand inaugurou sua crítica analisando a “preocupação nacionalista” presente nas telas, a partir de determinadas figuras da vida brasileira que seriam características da nossa paisagem: uma “humanidade raquítica, miserável, roída de vermes, a raça de Jeca Tatu, barriguda, papuda, macilenta, quase cretinizada, porque esmagadas de taras irresistíveis”. O autor continuou enumerando aspectos do cotidiano brasileiro reelaborados por Tarsila, revelando aos poucos, para o leitor, as obras que olhava:

O quadro, onde ela firmou um bando de jecas desgraçados, coitados, modorrando, forma uma estranha harmonia de silhuetas, interpretadas com vigorosa originalidade, e com uma inteligência notável do que constitui propriamente o caráter plástico dessa gente. (Chateaubriand, 1925)<sup>11</sup>

Por essa descrição, Chateaubriand parece se referir à obra *A Família*, já que não há, nesse período de 1925, de acordo com a catalogação da obra de Tarsila, outra pintura com um conjunto de figuras como os descritos pelo autor. Entretanto, os estudos de Aracy Amaral e aqueles realizados para o *Catálogo Raisonée* informam que a data original dessa obra foi provavelmente alterada, tendo a própria Tarsila modificado a data original, que seria 1928, para 1925. O texto de Chateaubriand pode ser uma pista para repensar essas datações, já que a única outra possibilidade para essa descrição seria *Anjos*, de 1924, que, coincidentemente, pertence à Coleção Gilberto Chateaubriand. Porém, não há na crítica qualquer referência ao sentido religioso desta última obra, ou às asas coloridas dos anjos, por exemplo, e à guirlanda de flores.

---

<sup>11</sup> O artigo foi publicado na primeira página do jornal, apresentando reproduções das obras *São Paulo (Gazo)*, *São Paulo, E.F.C.B.*, *Autorretrato I* e *Morro da Favela*, todos realizados em 1924.

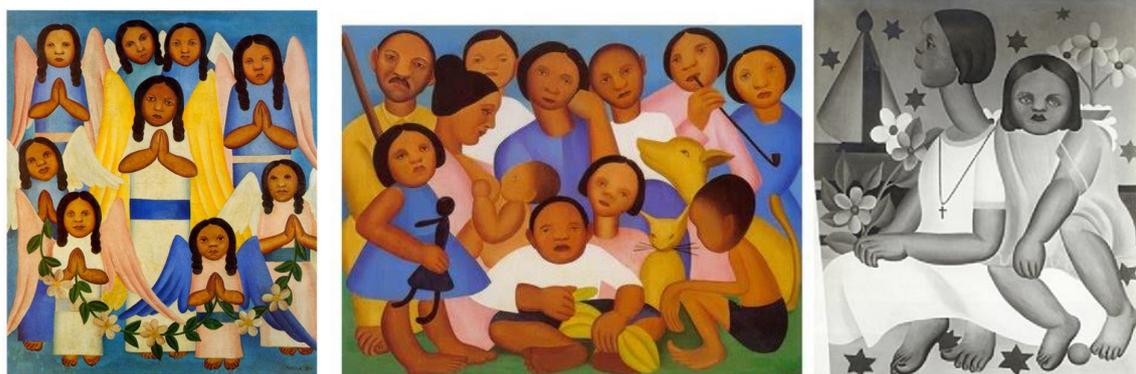


Fig.3, 4 e 5. *Anjos*, 1924, ost, 85,5 x 72,5 cm. Col. Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ; *A família*, 1925, ost, 79 x 101,5 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha; *As meninas*, [1925], ost, 74,5 x 64 cm, localização desconhecida.

O texto traz ainda uma descrição do que parece ser *As meninas* e outra bem precisa de o *Morro da Favela*. É essa dedicação de Tarsila do Amaral às diferentes figuras étnicas do cotidiano brasileiro que conduz Chateaubriand para a análise da relação entre “as tendências da arte moderna” e a “arte negra”, sendo a primeira carregada de “violentas transposições”, inspiradas nas “terríveis liberdades esculturais que a arte do continente negro se permite diante do modelo humano”. Chateaubriand vê essa “força inventiva” retomada pelos artistas do “futurismo, do cubismo e do modernismo do ocidente de hoje”. Apesar dessa análise sobre as figuras escolhidas por Tarsila para projetar sua abordagem do “nacional”, descrevendo inclusive as obras da paisagem urbana realizadas em 1924, Chateaubriand, em sua longa crítica, não chega a descrever especificamente *A Negra*, como fez com as outras obras mencionadas.

A ausência de um comentário mais específico sobre a obra em questão pelos principais modernistas, de Oswald a Mário e Sérgio Milliet reforça a retomada da análise de Paulo Herkenhoff, que chamou a atenção para o fato de *A Negra* ser uma produção muito mais voltada para a voga de primitivismo do contexto francês, naqueles anos, do que propriamente para a relevância de uma figura que teria, culturalmente, um peso “nacional”, no contexto de um modernismo que começava a se desenvolver, no Brasil. Sem dúvida, como já havia antecipado pioneiramente Marta Rossetti Batista em seu estudo sobre os brasileiros na Escola de Paris, Tarsila do Amaral entrou em contato com a ideia de primitivismo via dois interlocutores principais, primeiro Cendrars e depois Léger. (BATISTA, 2012 pp. 394-397) Neste caso, o melhor exemplo para entender sua aproximação a essa questão seria o famoso balé *Création du Monde*, realizado pelo *Ballets suédois*, todo referenciado na arte negra, desde figurinos e cenários desenhados por Fernand Léger, ao texto de Blaise

Cendrars, baseado em mitos africanos. Blaise Cendrars, escritor intimamente ligado ao casal “TarsiOswald”, havia lançado em 1921 seu livro *Anthologie nègre*, baseado em lendas e mitos africanos. Nessa questão da relação de Tarsila com a arte negra e “primitiva” no contexto francês, Rossetti Batista menciona também o possível acompanhamento de algumas exposições realizadas em Paris nessa época, com peças da “arte negra”, como a exposição *Les Arts Indigènes des Colonies françaises*, montada em dezembro de 1923. Essa mostra atraiu grande público, sendo necessário, inclusive, o adiamento da data prevista para seu encerramento, dado seu enorme sucesso. Tarsila certamente acompanhou essa exposição, entretanto, vale lembrar aqui a possível data de realização da *Negra*, anterior ao início de outubro daquele ano.



Fig.6, 7 e 8. *Morro da Favela*, 1924, ost, 64,5 x 76 cm, Coleção Hecilda e Sergio Fadel, Rio de Janeiro, RJ; *Carnaval em Madureira*, 1924, ost, 76 x 63 cm, Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP; *E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil)*, 1924, ost, 142 x 126,8 cm, Museu de Arte Contemporânea da USP.

Apesar de não ter sido especialmente analisada ou citada pelos modernistas ou pela crítica francesa, a figura de *A Negra* ganharia grande difusão a partir do momento em que apareceu, em desenho, na capa de *Feuilles de Route I – Le formose*, ao final de 1924, livro de poemas de Blaise Cendrars publicado em Paris após a visita que o escritor fez ao Brasil, em que viajou com os modernistas para o Rio de Janeiro, Minas Gerais e fazendas de São Paulo. A inserção do desenho nessa publicação despertou interesse e comentário por parte de escritores modernistas como Mário de Andrade e Sérgio Milliet, bem como pela crítica francesa. Na crítica literária que dirige ao *Feuilles de Route*, Mário de Andrade, por exemplo, refere-se à figura da *Negra* com um breve comentário, antes de analisar propriamente o texto de Cendrars:

Eu principiei tendo ciúmes de Cendrars por causa daquele desenho de dona Tarsila do Amaral que vem na capa de *Le Formose*. *Que negra tão preta*

*aquela com a bonita folha de bananeira nas costas!* Pensei: E' isso, um zanzador dum francês vem no Brasil e arranja tudo com facilidade, arranja assunto, 5 voluminhos de versos 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! (Andrade, 1925: 322, grifo meu)

O discurso de Mário de Andrade passa ao leitor a impressão da figura ser por ele desconhecida, dada a interpretação que oferece para a *Negra*, exclamando em um tom surpreso, como se não a tivesse visto antes. Esse comentário contribui para questionar se Tarsila teria de fato trazido consigo a grande tela no retorno da França, em fins de 1923, pois nos comentários de Renato Almeida e Chateaubriand, analisados anteriormente, e que foram publicados como resultado de visita ao ateliê de Tarsila, a obra tampouco foi mencionada, apesar dessas duas críticas contemplarem a análise de várias outras obras do conjunto. Uma opção para entender a recepção de Mário de Andrade dessa figura ou da obra propriamente seriam informações mais detalhadas sobre um dos desenhos-estudos para *A Negra*, que consta em sua coleção de artes do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Contudo, ainda não foi encontrada, nessa pesquisa, a data específica em que o desenho entrou na coleção do autor, ao contrário de outras obras, das quais se sabe com exatidão o contexto de aquisição por Mário de Andrade, como é o caso de certas obras de Anita Malfatti ou ainda da tela *O mamoeiro*, de Tarsila, de 1925.

De acordo com o catálogo dessa coleção, Mário de Andrade “seguiu a evolução de Tarsila, guardou seus desenhos e só no início dos anos 1930 – quando a pintora passava por apuros financeiros – comprou-lhe *O mamoeiro*, de 1925.”<sup>12</sup> (Batista, 1998: XXVII) Rossetti Batista acrescenta ainda que Mário de Andrade tinha “poucas pinturas de modernistas economicamente bem situados, como Segall e Tarsila”. Há também um manuscrito de Andrade, no arquivo do IEB-USP, transcrito na seção “Dossiê” do volume de correspondências com Tarsila organizado por Aracy Amaral, que parece ser desse período de 1924 e 1925, portanto anterior à crítica publicada no *Diário Nacional* de 1927. No manuscrito, o primeiro texto do autor inteiramente dedicado ao assunto “Tarsila do Amaral”, várias obras são analisadas, começando com uma “cubista” realizada antes de *São Paulo e Morro da Favela*, e considerada por ele como uma “araponga” em “abstração idealista”. Esta é a única obra ali citada antes da fase “Pau-Brasil, na análise do desenvolvimento de Tarsila. Quem esclarece as palavras de Mário de Andrade é, novamente, Rossetti Batista, em artigo publicado na *Revista do IEB*, no qual apresenta uma série de fotografias de obras de Tarsila, anotadas no verso por

---

<sup>12</sup> No que tange ao *Esboço para a Negra*, de 1923, não há neste catálogo do IEB informações sobre o momento em que entrou na coleção de Mário de Andrade, o que poderia contribuir para a análise da crítica de Mário de Andrade sobre o *Feuilles de Route*, ou mesmo sobre a recepção do próprio desenho e da tela pelo autor. Essa informação também não foi encontrada nas cartas de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, ou nas cartas recebidas de Oswald de Andrade, estas lidas no arquivo do IEB.

Mário de Andrade, com suas impressões e interpretações sobre cada uma das telas (Batista, 1986). No caso da “araçonga” trata-se de *Composição cubista com ave*, de 1923, hoje considerada extraviada, segundo o *Catálogo Raisonné* da pintora. Além das duas “composições cubistas”, de 1923, nas quais Mário via ecoar as lições de Gleizes em Tarsila, estão entre as reproduções obras de 1924 e 1925, realizadas no Brasil, mas não *A Negra*. Apesar da crítica direcionada ao *Feuilles de Route*, ainda não foram encontrados outros textos de Mário de Andrade em que a tela ou o *Estudo para a Negra* aparecem diretamente discutidos, ao contrário de várias das obras que compõem a fase “Pau-brasil”.



Fig.9. *Esboço para a Negra*, 1923, lápis e aquarela s/ papel, 23,4 x 18,0 cm, Col. Mário de Andrade, IEB-USP.

Sérgio Milliet também escreveu texto sobre o *Feuilles de Route*, publicado na *Revue de l'Amérique Latine* de fevereiro de 1925. Ao final do artigo, comentou rapidamente que o texto foi ilustrado “com muita graça e talento pela pintora brasileira Tarsila”, acrescentando que sua exposição em Paris, que seria brevemente realizada, a colocaria no mesmo nível dos melhores artistas, comparando-a, em termos de abordagem de “temas da América do Sul”, a Pedro Figari e Gauguin (Milliet, fevereiro 1925: 170-171). Outro comentário de

Milliet sobre o livro foi publicado na *Revista do Brasil*, em maio de 1925, mas sem fazer alusão aos desenhos de Tarsila. (Milliet, março 1925: 231).

Um dos motivos de mudança de atenção da crítica com relação à produção de Tarsila depois de seu retorno da França está justamente na realização de duas telas, já em inícios de 1924 – *Carnaval em Madureira* e *Morro da Favela*, “núcleo inicial” da fase “Pau-Brasil”. Essas duas obras constituem o primeiro grande resultado da relação Tarsila-Oswald-Cendrars, e da vinda do autor de *Anthologie Nègre* ao Brasil, com as consequentes viagens em que o casal o acompanhou, a começar pelo carnaval no Rio de Janeiro. Cendrars foi bastante enfático com Tarsila do Amaral para que prosseguisse seu trabalho inspirada nessas duas obras, para ele “exemplares”, por excelência, da síntese entre o moderno e o brasileiro, um núcleo para a criação de um conjunto que fosse realmente significativo desse diálogo e, portanto, que apresentasse força plástica e artística suficientes para a então cobiçada exposição em Paris. Essa orientação pode ser confirmada por cartas trocadas entre Tarsila, Oswald e Cendrars, que foram recuperadas pela historiografia sobre a artista, sobretudo nos estudos e publicações de Aracy Amaral.

O valor do apoio e da relação com Blaise Cendrars na promoção de Tarsila do Amaral pode ser avaliado também por uma nota que foi publicada no jornal *L’Intransigeant*, em junho de 1926, sobre a futura abertura da exposição na galeria Percier. A referência à exposição aparece na seção “Le lettres”, ou seja, o espaço do jornal dedicado à literatura, e não propriamente na coluna “Les Arts”, que normalmente divulgava eventos artísticos e exposições. A nota chama primeiramente a atenção por inverter a forma de divulgação de uma exposição, pois o enfoque não era precisamente sua abertura, mas o texto que Blaise Cendrars escrevera para o catálogo:

Para a exposição de uma pintora brasileira de grande talento, Tarsila, exposição que abrirá segunda na galeria Percier, Blaise Cendrars escreveu um belo poema sobre São Paulo. Este poema está publicado no catálogo da exposição Tarsila. Blaise Cendrars canta a cidade viva e nova que cresceu com audácia: [poema].

Cendrars era um escritor muito conhecido no meio francês, o que poderia conferir maior ênfase à exposição, já que era apoiada por figura tão importante daquele ambiente cultural. Nas várias críticas publicadas no âmbito da exposição individual de Tarsila em Paris, a relação com Cendrars também vinha sempre em destaque, dado que o catálogo da exposição foi preparado com seu poema “São Paulo”. No âmbito dessa primeira exposição, de 1926, diferentemente do que até então ocorrera com *A Negra*, em termos de comentários, a tela *Nègre Adorant* [*Adoração*], ganhou bastante atenção da crítica francesa, com várias citações em periódicos, sendo reproduzida, por exemplo, no número 30 (dezembro de 1926) do importante *Bulletin de l’Effort*

*Moderne*, de Léonce Rosenberg, ao lado de uma obra de Braque. Embora tenha dado enfoque ao mesmo tipo étnico, Tarsila ornamentou a composição com motivos da religiosidade cristã, em referência aos adornos das procissões, dos altares, compostos provavelmente<sup>13</sup> com as cores “caipiras”, vistas no interior do país, o azul e o rosa, das quais Mário de Andrade e Sérgio Milliet tanto falaram, ao comentar a “brasilidade” de Tarsila. A composição é semelhante, por exemplo, a outras obras com motivos religiosos, como *As Meninas* e *Romance* (ambas de 1925) e posteriormente *Religião Brasileira I* (1927), onde reapareceu o mesmo motivo das flores em azul e rosa.



Fig.10. *Nègre Adorant (Adoração)*, [1925], ost, dimensões desconhecidas, localização desconhecida.

Das críticas à exposição, vale mencionar os comentários de dois importantes escritores da cena artística parisiense daquele período: André Warnod e Maurice Raynal. O primeiro, escrevendo no jornal *Comoedia*, destacou a abordagem que Tarsila fez da cidade e suas personagens. O artigo traz a reprodução de *Anjos*, e Warnod deu destaque a esse tipo de ornamentação:

A estrada de ferro com suas estações, discos, vagões, harmoniza com outras figuras exóticas. Vê-se ali uma cidade negra com pequenas casas e belas plantas verdes sob um céu claro. Insetos fabulosos conversam sob a relva. Um grande negro junta as mãos todo cercado de flores azuis, brancas e rosas, flores de quatorze de julho. Mas escutemos o concerto de anjos com asas

<sup>13</sup> O *Catálogo Raisonné* indica que não foram encontradas informações sobre o paradeiro atual dessa obra, constando como “extraviada”. Em vista disso, recorreu-se à reprodução em preto e branco do catálogo.

brancas, com asas rosas, com asas azuis e com asas verdes, de nuvens de cores que juntam suas pequenas mãos carregadas de guirlandas de flores. (Warnod, 1926)

Semelhante a Mário de Andrade e Sérgio Milliet, em sua admiração do azul e do rosa “caipira” empregados por Tarsila, Warnod confirma que esse detalhe parecia ser o diferencial de sua obra nesse momento do modernismo na França. Apesar da monumental presença plástica de *A Negra*, não houve destaque para sua composição, a não ser considerando o vago comentário, no início do artigo, de que Tarsila havia “ilustrado poemas de Cendrars e de Oswald”. Da mesma forma, Maurice Raynal destacou o “misticismo” presente nas composições de figuras e flores, analisando mais detidamente as relações de sua plástica com a arte moderna, ao mesmo tempo em que apontava que Tarsila teria inserido “elementos locais”, individualizando sua abordagem do país, em suas especificidades: “Vemos aqui cenas autóctones ou de imaginação puramente brasileiras: paisagens dos arredores de São Paulo, famílias de negros, crianças no santuário e seus anjos, de um misticismo todo animal.” (Raynal, 1926).

Outro brasileiro, José Severiano de Rezende, “jornalista, agitador cultural, filósofo e escritor simbolista” (Lima Júnior, 2002: 3), ligado a Freitas Valle, que residia em Paris à época da exposição, escreveu um longo texto sobre a pintura de Tarsila, dando destaque às personagens negras, tal qual fizera Chateaubriand no ano anterior. Rezende cita finalmente *A Negra* e também a tela *Nègre Adorant*, apontando ainda comparações entre essas figuras e as de Pedro Figari:

(...). Ela pinta o Brasil radioso. O céu rutila, as árvores rutilam, os frutos rutilam, a Estrada de Ferro rutila, a pombinha do Espírito Santo rutila! E que típicas rutilâncias não têm aquele negro absorto na sua devota oração e a planturosa mucama cujo seio caído foi o saco de abundância das maternidades idas. O argentino (ou uruguaio) Figari que já expôs aqui com êxito os seus negros gigantes e que prefere fazer ziguezaguear as silhuetas pretas dos seus gaúchos pimpões, compreendeu o sentido folclórico de tais interpretações ingênuas. (...). Pois bem, Tarsila ama esse povo e o compreende. Se ela não esboçou ainda o Carnaval no Rio, retrata com amor a antiga mãe-preta, com os seios repletos de ternura e o negro beichudo tão tocante no seu recolhimento místico e o menino das frutas faiscentes na canoa graciosa e (gentileza de um Fra Angelico que tivesse descoberto a América) as graciosas mulatinhas evoluídas em anjos, prestes a voar na direção de reais paraísos. É, sem dúvida, a arte bebendo nas fontes múltiplas da raça – única inspiradora – para se reconstituir, para se tonificar<sup>14</sup> (Batista, 1972: 122-124).

Rezende aponta mais uma vez *A Negra* no texto, além de *A Feira*, *A Cuca* e o *Autorretrato I*, comparando as composições e desenhos de Tarsila a obras de

<sup>14</sup> O artigo intitulava-se “A pintura brasileira”. De acordo com *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*, p. 648, esse texto foi publicado como “La peinture brésilienne. L'Exposition Tarsila”, na *Gazette du Brésil*, Paris, 17 de junho de 1926, p. 1 e 2.

outros artistas, de Fojjita a Modigliani, considerando que ela revelava o Brasil de uma maneira nova e corajosa, talvez por ter garantido a presença do negro nas telas, que por sua vez, no Brasil após a escravidão, “não foi suprimido e tem direitos de cidadania”.

Depois da exposição de 1926, Tarsila do Amaral voltaria a expor *A Negra* apenas em 1931, no contexto de sua viagem à antiga União Soviética, em uma mostra que incluía obras do período de 1928 e 1929, da fase da antropofagia. No caderno da exposição, que Tarsila organizou para receber comentários do público, um dos espectadores deixou uma observação sobre a obra: “É possível que dependa do gosto individual, mas nós achamos desagradável a gama de cores dos quadros de Tarsila com exceção de *Uma Negra, Estação de Veraneio* e outros”.<sup>15</sup> O autor do comentário fala ainda do caráter “ingênuo” dos trabalhos – questão sempre debatida por vários críticos, diante da obra de Tarsila – que ele considera incompreensível, mas não “destituído de interesse”. Como lembra precisamente Aracy Amaral, a Rússia vivia um momento de negação da arte moderna, em prol de uma pintura que retornasse ao assunto, o que pode ter levado muito dos espectadores a criticarem mais agudamente o modernismo de Tarsila (Amaral, 1975: 303).

De volta ao Brasil, *A Negra* foi mais uma vez exposta em 1933, em uma retrospectiva de Tarsila realizada no Rio de Janeiro, exposição que contou com um grande número de obras, das várias fases de sua trajetória, incluindo a mais recente, dos “quadros sociais”. O *Diário Carioca*, de 15 de outubro desse ano, anunciou a abertura da exposição naquele dia e apresentou, nas páginas seguintes, um texto em que Di Cavalcanti analisou a nova posição do artista perante as questões sociais, elogiando essa tendência na obra de Tarsila. Boa parte das notas na imprensa sobre essa exposição comentou ou reproduziu os novos quadros do período, *Operários* e *2ª Classe*.

Em virtude da organização de grupos de artistas, intelectuais e colecionadores, a década de 1930 foi caracterizada pela formação de diversas instituições que tinham como objetivo principal a promoção e difusão da arte moderna no cenário brasileiro, momento que foi também prolífico em termos de exposições de arte moderna. Dessas instituições, vale mencionar, por exemplo, a Sociedade Pró-Arte Moderna e o Sindicato dos Artistas Plásticos. Tarsila participou de várias exposições coletivas ao longo desse período, ora apresentando as novas obras, ora escolhendo obras das fases anteriores. Ao final da década, a criação do Salão de Maio, dando continuidade a essas iniciativas, ofereceria mais um espaço para Tarsila se apresentar. A artista expôs em todas as edições do Salão e *A Negra* foi uma das obras escolhidas

---

<sup>15</sup> Comentário no caderno de exposição, p. 14, assinado por “Estudante de Belas Artes”. Esses comentários foram incluídos por Aracy Amaral, com tradução do russo para o português feita por Boris Schnaiderman, no item “Apêndice” de *Tarsila: sua obra e seu tempo*, p. 472-475, da primeira edição.

para a terceira e última mostra, de 1939, para a qual foi organizada especialmente uma revista/catálogo, a conhecida *Revista Anual do Salão de Maio (RASM)*, que contou com textos dos principais envolvidos com a questão da arte moderna no Brasil, de artistas a escritores, além de apresentar algumas reproduções de obras e a lista completa daquelas que participaram da exposição, ao final da revista.

De acordo com a observação das referências que existem sobre *A Negra* em livros e periódicos, essa parece ser de fato a primeira vez que uma reprodução da tela foi publicada, em preto e branco. Pela indicação da *RASM*, Tarsila também apresentou neste salão, outra tela com o título de *Composição*. Sérgio Milliet escreveu várias críticas sobre os Salões de Maio, incluindo uma observação à participação de Tarsila nessa última edição da mostra, sendo relevante mencioná-la:

Tarsila do Amaral renova-se sempre com grande facilidade. Apresenta-se agora numa fase em que não se preocupa com certos detalhes técnicos de valores ou passagens, nem claros e escuros, mas sim com a composição e a expressão ingênua das coisas brasileiras. Desse objetivo tinha que decorrer fatalmente o jogo das cores puras, que lhe tem sido injustamente censurado, bem como, em virtude desse mesmo jogo voluntariamente simplista, o aspecto decorativo que também lhe foi recriminado. Os rosas e os azuis baú são, entretanto, extremamente sensíveis e a ligeira deformação de suas personagens revela-se expressiva a contento. Numa outra técnica, mas dentro da mesma ingenuidade gostosa, caipira e bem nossa, ingenuidade de quadrinha popular, de pé quebrado, mas de alta poesia, coloca-se sua paisagem verde, de fazenda, inábil, com muita sabedoria. (Milliet, 1940: 131-142).<sup>16</sup>

Apesar de não ter especificado as obras, Milliet deu mais ênfase a certas transformações no trabalho de Tarsila, dessa fase de fins da década de 1930, e às críticas sobre esses resultados, apresentados ao longo desses anos.<sup>17</sup> O texto contribui, porém, para levantar dúvidas sobre quais obras, de fato, participaram desse salão, apesar das informações precisas da *RASM*. A frase final faz pensar, sem dúvida, na tela *Composição (Figura Só)*, datada de 1930 e hoje no Instituto São Fernando-RJ, que tem uma única figura feminina, em uma ampla paisagem verde, lisa, diante de um céu azul e de cactos no horizonte. Mas o início da crítica, em que aborda a questão da ingenuidade, oferece ao leitor imagens como as cenas religiosas que Tarsila realizou, com altares e flores rosas e azuis, nas quais não há aquela perspectiva característica das obras da fase da antropofagia ou o jogo geométrico das figuras e elementos de Pau-brasil. Nenhuma dessas passagens, porém,

<sup>16</sup> “Em torno do Salão de Maio”. Diário de Notícias, RJ, 20 de agosto de 1939. O artigo foi reproduzido no livro *Pintores e Pinturas*, publicado em 1940, com o título de “Em torno do III Salão de Maio”.

<sup>17</sup> Esta questão da crítica à produção de Tarsila de fins da década de 1930 e de 1940 já foi largamente analisada nos principais textos de referência sobre ela. Ver, nesse sentido, sobretudo, a análise proposta em: Amaral, 1975: 341-349.

parece se referir à *Negra*, apesar da presença de sua reprodução no catálogo desse terceiro Salão de Maio.<sup>18</sup>

Além da referência às obras, a revista apresenta também um texto de autoria de Tarsila, em que discorre sobre sua trajetória, enfocando as principais fases de sua pintura, Pau-brasil e a Antropofagia. É nesse texto que expressa uma interpretação para *A Negra* que será muito retomada posteriormente, em quase todos os textos que existem sobre Tarsila:

O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a “Negra”, figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arropa de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. A “Negra” já anunciava o antropofagismo. O desenho dessa figura serviu para a capa dos poemas de “Le Formose”, que Blaise Cendrars escreveu sobre a viagem ao Brasil, em 1924.

Esse comentário aparece na análise sobre a fase da antropofagia, como um parêntese, para dar continuidade à narrativa sobre esse período. Tarsila começou o texto com a questão Pau-brasil, comentando a viagem à Minas, a relação com Cendrars e as obras realizadas, passando para a exposição de 1926 em Paris, apreciada pelos críticos, citando, inclusive, alguns deles. Não há dúvidas quanto à semelhança entre as telas e como Tarsila retomou a pesquisa plástica iniciada com *A Negra* na sua fase posterior, de 1928-1929, com uma nova elaboração, consequência de uma diferente atmosfera intelectual, que possibilitou os grandes resultados dessa fase. Mas é interessante verificar como, por fim, esta parece ter se tornado – com raras exceções, a única interpretação possível para *A Negra*, dada sua repercussão e repetição nas fontes sobre Tarsila. Pouco tempo depois dessa observação da artista, essa comparação apareceu também em um texto de Sérgio Milliet, de 1943, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. Falando do avanço de Tarsila após seus estudos com Lhote, Milliet comentou o *Retrato Azul*, considerando aquele momento como a verdadeira “carta de alforria” na pintura de Tarsila, que seria seguida pela “famosa ‘Negra’, premunitoria (*sic*) das manifestações antropofágicas de 1928”. (Milliet, 1943) Dada a relação de Sergio Milliet e Tarsila do Amaral, no que tange à grande convivência intelectual e artística que existia entre eles, resta ainda a dúvida de quem teria sugerido essa interpretação em um primeiro momento. No entanto, é interessante perceber que Milliet apenas se referiria à tela, como uma rápida passagem para se chegar à fase da antropofagia, na qual, é importante ressaltar, as figuras são referenciadas na cultura indígena e não na do negro.

---

<sup>18</sup> No que tange às duas obras referidas na *RASM*, nenhuma delas aparece na catalogação da obra de Tarsila como participantes desse III Salão de Maio. Não há dúvidas, pelo menos na revista, para o caso de *A Negra*, que vem reproduzida e descrita na listagem das obras. Sobre a *Composição*, o título aparece logo abaixo de *A Negra*, sem data. De acordo com catalogação da obra de Tarsila há apenas dois óleos com esse título de “composição”, um de 1930 e outro de 1946, além das “composições cubistas” de 1923.

Depois do Salão de Maio e mais ao final da década de 1940, *A Negra* ganharia enfim um grande e importante destaque, em uma das primeiras publicações que revisava o modernismo brasileiro, o *Retrato da Arte Moderna no Brasil*, de Lourival Gomes Machado, aparecendo em grande reprodução já na segunda folha do livro, logo após a capa<sup>19</sup>. Essa publicação traz ainda um grande número de reproduções de obras em preto e branco, ao final, sendo várias de Tarsila, da *Composição Cubista*, por exemplo, à *Antropofagia* e telas de teor social dos anos de 1930. No texto, após narrar a busca por atualização na Europa e a redescoberta do Brasil na trajetória de Tarsila, Gomes Machado comenta *A Negra* relacionado-a, uma vez mais, à fase de 1928-1929: “Tarsila pinta o ‘Abaporu’, (...) e com esse quadro aconteceu o que poderia ter acontecido com um seu precursor notável da mesma autoria – A ‘negra’ de 1924 (*sic*). Nasceu, inspirado nessa figura, o movimento ‘antropofágico’ (...)”<sup>20</sup>. (Machado, 1948: 47-48).

Depois do “Retrato” de Gomes Machado e de “17 anos sem uma exposição individual”, Tarsila ganhou uma grande retrospectiva de sua obra em 1950, já no recentemente criado Museu de Arte Moderna de São Paulo. Com texto de apresentação de Sérgio Milliet e repleto de reproduções de obras, o catálogo da exposição apresenta ainda um texto da própria Tarsila, no qual expôs mais uma vez sua trajetória artística. (AMARAL, 1950) Nas reproduções e na lista das obras expostas, há a indicação da coleção em que cada obra se encontrava naquele ano, demonstrando ao mesmo tempo quais ainda pertenciam à artista, como era o caso de *A Negra* e *E.F.C.B.*, dentre outras. De acordo com Aracy Amaral, foi nesse contexto que se deu o “retorno de Tarsila como pintura aos jornais e à comunicação com público”, em verdadeira revisão de seu trabalho. Considerando a publicação de Gomes Machado, que deu pleno destaque à *Negra*, apresentando-a já no início do livro, pode estimar-se que a retomada e consequente revisão de sua importância, dentro do conjunto da pintura de Tarsila, teria se iniciado com essa publicação, seguida da retrospectiva e sua posterior aquisição pelo MAM, em 1951. Ao lado da reprodução da obra nesse catálogo, a data de sua realização foi impressa erroneamente como 1933, apesar da data aparecer correta na lista das obras expostas. No caso do texto de Sérgio Milliet<sup>21</sup>, ao comentar o período de experimentação do cubismo por Tarsila, em 1923, foi citado apenas o *Retrato Azul*, passando em seguida para a narrativa da “descoberta do

---

<sup>19</sup> A primeira edição do livro é de 1947, com uma reedição em 1948, a utilizada nesse estudo. Para mais informações sobre a atividade crítica de Lourival Gomes Machado no cenário da arte brasileira, ver o abrangente estudo realizado por AVELAR, Ana Cândida de. *Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. Tese de doutorado, USP, 2012, e, da mesma autora, o livro recentemente lançado *A raiz emocional – Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2015.

<sup>20</sup> Grifo meu.

<sup>21</sup> Antes da inauguração da exposição, o texto de Milliet que introduz o catálogo foi também publicado em *O Estado de São Paulo*, de 05 e 08 de novembro de 1950, p. 9 e p. 4, respectivamente, com o título “Uma exposição retrospectiva” I e II.

Brasil” que resultou na grande fase Pau-brasil, semelhante a textos anteriores que o escritor publicara sobre a atividade de Tarsila. Como mencionou Gomes Machado, *A Negra* poderia, mas realmente não obteve o mesmo sucesso do posterior *Abaporu*, o que nos leva a concluir que a obra ficou obscurecida – apesar de *Feuilles de Route* – pela nova abordagem da questão moderna que ocorre em 1923/24, na qual a redescoberta do Brasil pautou-se em sua modernidade e em suas contradições, mas não na figura monumental deformada, como é o caso de *A Negra* e de obras da antropofagia.

Sérgio Milliet daria, por fim, um grande destaque à *Negra* em um livro lançado em 1953, inserindo uma reprodução em cores, já no início, como abertura do livro, de forma semelhante ao que Gomes Machado fizera em o *Retrato da arte moderna no Brasil*. O texto de Milliet, contudo, é praticamente o mesmo do catálogo da retrospectiva de 1950, com poucas alterações. Apesar do destaque dado à tela, por sua reprodução em cores, Milliet não inseriu no texto qualquer comentário específico sobre ela, optando por apresentar novamente, da fase francesa de 1923, o *Retrato Azul*, como transição da produção de Tarsila do impressionismo à questão cubista. O texto continua com a trajetória de Tarsila, ressaltando algumas fases, como a viagem a Minas e o Pau-Brasil, a Antropofagia e a posterior fase da preocupação social. Na legenda da imagem que introduz o livro de Milliet, *A Negra* já é apresentada como parte da “Coleção Museu de Arte Moderna de S. Paulo”.

O pouco destaque que a obra teve, quando comparado com a repercussão de outras telas de Tarsila nos anos de 1920 em diante, contribui em grande medida para avaliar o importante papel do museu para sua maior divulgação, através de exposições e publicações, o que a transformaria, com o passar dos anos, em um dos grandes ícones do modernismo dos anos de 1920, na cultura brasileira. À época da aquisição de *A Negra*, o MAM contava com a presença de Lourival Gomes Machado na direção, e o apoio e conhecimento de Sérgio Milliet no conselho, dentre outras figuras ligadas ao modernismo dos anos de 1920, o que certamente foi crucial para a decisão de incorporar a obra à coleção do museu, demonstrando com essa ação sua relevância e importância, no que tange ao conjunto da obra de Tarsila, como um dos melhores resultados de sua produção do ano de 1923.

## Referências

- ALMEIDA, Renato. “Num atelier cubista”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06 de fevereiro de 1924.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, Ed. 34, 2010 [1. Edição 1975].
- AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001.

AMARAL, Tarsila do. “Confissão geral”. *Tarsila 1918-1950*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950. Catálogo de exposição.

AVELAR, Ana Cândida de. *Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. Tese de doutorado, USP, 2012.

\_\_\_\_\_. *A raiz emocional – Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2015.

ANDRADE, Mário de. “Blaise Cendrars — Feuilles de Route (I, Le Formose) — Desenhos de Tarsila — Paris. 1924”. *Estética*, Rio de Janeiro, ano II, vol. 1, abril-junho de 1925.

BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972.

BATISTA, Marta Rossetti. “Centenário de nascimento de Tarsila do Amaral”. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 26, 1986, seção “Documentação”, pp. 115-129.

\_\_\_\_\_. (org.). *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

\_\_\_\_\_. *Coleção Mário de Andrade – Artes Plásticas*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

CARDOSO, Rafael. (2015). “The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920”. *Art History*, 38: 488–511. doi: 10.1111/1467-8365.12134.

CENDRARS, Blaise. *Feuilles de route: I. Le Formose*. Paris: Sans Pareil, 1924.

CHATEAUBRIAND, Assis. “Como São Paulo está cultivando a arte moderna”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1925, p. 1 e 2.

HERKENHOFF, Paulo. *Tarsila do Amaral: Peintre bresiliënne à Paris, 1923-1929*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.

LIMA JÚNIOR, Renato Rodrigues de. *O refratário e abnegado José Severiano de Rezende*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. Tese de Livre Docência, MAC-USP, 2015.

MILLIET, Sérgio. “Carta de Paris”. *Ariel – Revista de Cultura Musical*. São Paulo, ano I, n. 1, p. 15. Outubro de 1923.

\_\_\_\_\_. “Tarsila do Amaral”. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 100, vol. XXV, ano VIII, abril de 1924.

\_\_\_\_\_. “Feuilles de Route I- Le Formose, par Blaise Cendrars”. *Revue de l’Amérique Latine*, Paris, n. 38, 01 de fevereiro de 1925.

\_\_\_\_\_. “Crônica Parisiense”. *Revista do Brasil*, n. 111, vol. XXVIII, ano X, março de 1925.

\_\_\_\_\_. *Pintores e Pinturas*. São Paulo: Liv. Martins, 1940.

\_\_\_\_\_. “Artistas de nossa terra – III-Tarsila”. *O Estado de S. Paulo*, 17 de junho de 1943, p. 4.

RAYNAL, Maurice. “Le Salon d’Automne III”. *L’Intransigeant*, Paris, 4 de novembro de 1923.

\_\_\_\_\_. [Les Arts-Exposition Tarsila]. *L’Intransigeant*, Paris, 13 de junho de 1926, p. 2.  
*Tarsila: Catálogo Raisonné*. São Paulo: Base 7, 2008. Versão impressa e digital.

WARNOD, André. “L’Exposition Tarsila”. *Comoedia*, Paris, 08 de junho de 1926, p. 2.

*Artigo recebido em janeiro de 2016. Aprovado em abril de 2016*