

“A Negra” de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro

Silvia Meira, MAC USP/ CBHA

A obra *A Negra*, de Tarsila do Amaral retrata o mito da negra na formação do povo brasileiro, elaborada a partir das estórias contadas pelas empregadas negras da fazenda. As “pretalhonas” com redondezas afrodisíacas de corpo eram as escolhidas para pajens, mucamas e molecas, e trocavam aspectos íntimos de influência com as famílias brasileiras. O mito da negra é (e era) o de possuir um grande apetite sexual enquanto o homem civilizado teria um apetite sexual ordinário. A domesticação das mães de criação, amas de leite, mãe preta, através da tradição do aleitamento também é notório no mito. A condição social de estar à serviço do branco introduziu um sistema de submissão e passividade. A negra sempre apresentava o sorriso contagiante, sensual e extrovertido, camuflando sua história de sobrevivente como afrodescendente, no lar doméstico brasileiro, no final do séc. XIX.

Palavras-chave: arte moderna brasileira . iconografias de Tarsila do Amaral . coleção MAC USP.

*

Tarsila do Amaral's work *A Negra* portrays the myth of the black woman in the formation of the Brazilian people, elaborated from the stories told to Tarsila by the black maids of the farm. The “Black Female” with aphrodisiac surroundings in her the body were the ones chosen for pages, maidens and mucamas, and exchanged intimate aspects of influence with the Brazilian families. The black female myth is (and was) to have a great sexual appetite while the civilized man would have an ordinary one. The domestication of the breast milk black mother, through the tradition of breastfeeding, is also notorious in the myth. The social condition of being at the service of the white family introduced a system of submission and passivity. The contagious, sensual and extroverted smile of the *Negra* was a way of camouflaging her survivor story as afrodescendant, in the Brazilian domestic home, at the end of the century XIX.

Keyword: modern brazilian art . Tarsila do Amaral art piece . MAC USP collection.

Introdução

Considerada um dos maiores destaques da coleção de arte moderna brasileira, a obra *A Negra*¹, de Tarsila do Amaral, é de 1923 e faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo. Em 1951 adquirida da artista, ingressou na coleção do antigo Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, mas passou a pertencer ao MAC em 1963, época em que o museu herdou a coleção do MAM.

O desenho de esboço da tela foi capa do caderno de poemas *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, poemas escritos a bordo do navio *Le Formosé*², durante a primeira viagem do poeta ao Brasil na companhia de Tarsila. “Aquele desenho que vem na capa de *Le Formosé...*, desenho a lápis e nanquim, no qual o livre arrojo de traço rapidíssimo, já anuncia a tela futura”³, é considerado, por alguns críticos, o início do desenvolvimento do projeto de redescoberta do Brasil por Tarsila⁴.

A relação entre Tarsila e Cendrars tinha o Brasil como fonte de inspiração literária⁵ para o poeta, que se torna interlocutor dos modernistas brasileiros. Por outro lado, Tarsila estava 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 e a seu mestre Fernand Léger, em cujo atelier Tarsila teria pintado, em 1923, a *Negra*⁶ (ocasião em que teria auxiliado Léger quando da criação dos cenários para a peça *Création du Monde*, do Ballet Suédois, compostos por motivos de estampanaria e rituais africanos⁷).

A relação profícua de comunhão intelectual e de frequentação de circunstância entre Tarsila e Cendrars foi caracterizada, segundo Pagès⁸, por realizações comuns: sabe-se que os poemas da segunda parte da edição de *Feuilles de Route* foram feitos, especialmente, para o catálogo da exposição de Tarsila do Amaral na Galerie Percier, em Paris, em 1928.

As leituras dos textos sobre a cultura africana, de *Anthologie Nègre* (escrito por Blaise Cendrars em 1921), e as visitas a ateliers decorados com máscaras e objetos ritualísticos africanos teriam favorecido o encantamento da artista pela

¹ Segundo Renata Cardoso (“A Negra de Tarsila do Amaral ...”, 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 destas exposições ocorreram no exterior: em 1926, em Paris e, em 1931, em Moscou; e duas delas no Brasil: em 1933, no Palace Hotel, e em 1950, na retrospectiva no próprio MAM-SP.

² Cendrars, B. “Feuilles de Route”, 1990.

³ Eulalio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars ... 2001. p.99.

⁴ Herkenhoff, P. “As duas e a única Tarsila”, 2005, p.101.

⁵ Alem, Branca Puntel Motta. “As amigas brasileiras de Blaise Cendrars ...”, 2011, p.24.

⁶ Tarsilinha do Amaral e Guilherme Augusto do Amaral. “Exposição Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro”. In: Abdalla, A. C. ; Amaral, T. (Cur.). Tarsila do Amaral: Percurso Afetivo (Catálogo da Exposição). Museu Oscar Americano, 3 de julho a 5 de outubro, 2008. p.7.

⁷ Eulalio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars ... 2001. p.102.

⁸ Pagès, F. “Blaise Cendrars et les tupis-modernistes ...”, 1996. p. 81.

temática. O interesse em dar valor aos elementos significativos de sua terra natal também nasce 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)⁹.

Vale a pena lembrar a relação de Tarsila com Mário de Andrade, que ironizava, de forma sutil, os artistas brasileiros “deslumbrados” com a atmosfera artística parisiense. Mário enviou uma importante carta à 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 parisianizaram 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.¹⁰

O matavirgismo de Mário de Andrade, que consistia em enxergar o Brasil pela ótica do próprio Brasil¹¹, foi uma das considerações importantes levantadas nas correspondências de Tarsila e Mário de Andrade¹². O esboço da tela *A Negra*, 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.

Em 1923, quando de volta de Paris, Tarsila faz visitas às fazendas do interior do Brasil, o que provoca a rememoração de sua infância e a lembrança das estórias contadas pelas empregadas da fazenda (entre 1886 a 1898 Tarsila do Amaral vive em fazendas na região de Jundiá e Capivari, no interior de São Paulo).

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

⁹ Carta de Tarsila à família em 19 de abril de 1923. In: Amaral, A. Tarsila ..., 2010, p.78.

¹⁰ Carta a Tarsila do Amaral de 15 de novembro de 1923. In: Amaral, A. (Org.). “Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral”, 2003. p.77.

¹¹ Rodrigues, L. “Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida ...”, 2010, p.12.

¹² Mário de Andrade não deixaria de lavar 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 de Janeiro, janeiro-março, 1925 – na verdade 1926). In: Cardoso, R. “A Negra de Tarsila do Amaral ...”, 2016), pp.98-99.

reminiscências do tempo de criança vão se tornando preciosas para mim.¹³
...

Minha força vem da lembrança da infância na fazenda, de correr e subir em árvores. E das histórias fantásticas que as empregadas negras me contavam¹⁴.

Os relatos, com um certo sentimento de inocência, trazem as lembranças da figura boa de suas contadoras de histórias, que mobilizavam suas emoções quando menina. O *akpalô*, menciona Gilberto Freire em “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro”¹⁵, era uma instituição africana que floresceu, no Brasil, na pessoa de negras velhas que contavam histórias – negras que andavam de engenho em engenho, contando histórias a outras pretas, amas de leite dos meninos brancos. Na cultura africana alguns indivíduos chegavam a fazer profissão como contadores 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 Ribeiro¹⁶.

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, e eram escolhidas para pajens, mucamas e molecas, para realizar o serviço doméstico. Assim, 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 desempenharem outras funções caseiras. Etmologicamente, o termo mucama originou-se 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”¹⁷, descritos como escravocratas, grupo

¹³ Carta a Mário de Andrade, 15 de novembro de 1923. In: Amaral, A., 2003. p.23.

¹⁴ AMARAL, Tarsila. “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”, 1939.

¹⁵ Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006. p.413.

¹⁶ Ribeiro, João. Dicionário Gramatical. Rio de Janeiro, 1889.

¹⁷ Herkenhoff, P. “As duas e a única Tarsila”, 2005. pp.80-93.

social paulista, que “dirigia os rumos do país, através do poderio do café e dos empreendimentos derivados de seus benefícios”, menciona Amaral¹⁸.

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 de bichos e de casas mal assombradas 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 mulheres negras, que não se esgotaram no momento em que 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 marcas de violência. Herkenhoff¹⁹ menciona que talvez tenha sido “a dominação da ideologia familiar de latifundiário” o que abrandou a 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 patogenia quanto à história do desenvolvimento intelectual do afrobrasileiro, emblemática de sua função social de trabalhador rural.

O modo de sentar 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 Herkenhoff²⁰, de um sentimento típico de uma figura alienada (porque não dizer, oprimida), que internalizou seus traumas²¹.

¹⁸ Herkenhoff, P. “As duas e a única Tarsila”, 2005. p.81.

¹⁹ Herkenhoff, P. “As duas e a única Tarsila”, 2005. p.86.

²⁰ Herkenhoff, P. “As duas e a única Tarsila”, 2005. p.86.

²¹ Geraldo, Sheila Cabo. “O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial”. 2016. p.613.

Na figura da *Negra*²² com ombros caídos vê-se a memória incorporada do vivido, a atitude de subserviência à sua utilização como mão de obra. A família a que pertenciam negava-lhes identidade e subjetividade, mas as negras brasileiras reagiam com uma espécie de lealdade.

Para Cattani²³, 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 dos 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 mítica²⁴, figuras que, como A Negra, de Tarsila, centralizam o humano em inumano, vivente e sem vida, e 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 em campos que pedem para serem explorados, por sua qualidade artística reconhecida (e consagrada). A iconografia pede uma escuta de silêncio, no acompanhamento de um discurso que desvende e compreenda a obra. Assim, postulados podem ser observados, senão legitimados a partir da análise de contextos históricos. É necessário compreender, o papel das mães africanas no pacto cultural brasileiro.

As negras, adaptadas ao clima e às condições de vida dos trópicos, apesar de tudo sempre carregavam o sorriso contagiante e extrovertido; aspecto enfatizado pela boca realçada, signo pictórico da tela de Tarsila. Tarsila atribui um aspecto postivo 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, uma sexualidade picante, com danças afrodisíacas, orgias e culto fálico, enquanto o homem civilizado tinha um apetite sexual ordinário. Dizia-se, geralmente, que a negra havia corrompido a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família²⁵.

²² Schwarcz, L & Starling, H. “Toma lá dá cá ...”. 2015. p.91.

²³ Cattani, I. “As máscaras e os mitos ...” 2012. pp.19 - 28.

²⁴ 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*.

²⁵ 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” (Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.398).

Gilberto Freire, em “Casa-Grande & Senzala”, dedica capítulo para a questão do escravo negro na vida familiar e sexual do brasileiro, mencionando o estigma: “passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria e a depravação sexual”²⁶.

O elemento negro, no contexto da sociedade brasileira, diferenciado enquanto raça, é associado a vícios e requintes eróticos, à depravação da carne. O mito da Negra vem desde a contaminação da libidinagem, nas senzalas coloniais, à 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, não só em ‘sortilégios afrodisíacos’, mas com fins de ‘quebrantos, maus olhados, mistificações, benzimentos...’”²⁷

O negro era responsabilizado pelo que não era obra sua, mas do sistema social e econômico, em que funcionava passiva e mecanicamente, cito Freire²⁸. Foi mesmo da essência do regime de escravidão a depravação sexual. “A parte mais produtiva da propriedade escrava era o ventre gerador”²⁹, 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 à 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 casos, eram compradas para servirem de ama de leite para os filhos de seus patrões. Mesmo tendo um tratamento diferenciado em comparação ao restante dos escravos (algumas mucamas recebiam educação e 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 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” alinha-se à representação da mãe preta, a 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.

²⁶ Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.398.

²⁷ Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.406.

²⁸ Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.399.

²⁹ Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.482.

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, insinuando-se infantilmente antes mesmo que eles tivessem tempo para defender-se dessa influência”³⁰) à posterior fixação sexual dos homens brancos (que, à procura da ternura e do misticismo quente, com exclusivismo e predileção, só gozavam com mulata sensual ou com a negra, como menciona Gilberto Freire³¹) desvelam-se os aspectos do patriarcalismo colonial brasileiro. Pela negra ou mulata de estimação, é que a menina, também, se iniciava nos mistérios do amor, onde a pajem participava intimamente, como confidente, na vida sentimental das sinhazinhas³².

Segundo depoimento de Tarsila, a partir das histórias contadas pelas mucamas da fazenda de 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 às costas.
(Tarsila do Amaral)

O relato dos filhos atados às costas reflete a rotina espinhosa das negras, entregues a longas horas de trabalho agrícola, nas plantações de café, pela sujeição a um regime de trabalho violento – 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 em relação ao objeto como ele se apresenta à sua percepção, atribuindo um juízo, uma postura moral ou afetiva, inclusive com a deformação ou distorção (por vezes, agressiva e ofensiva), que não são óticas, mas determinadas por fatores subjetivos.

A Negra de Tarsila do Amaral, apática ao seu redor, nada expressa de revolta ou de desajuste, por 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 histórias dos deveres maternos; ao mesmo tempo em que trazia, inconscientemente, indícios e retratos da realidade da negra nativa brasileira.

³⁰ Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.427.

³¹ Freyre, G. Casa-Grande & Senzala. 2006, p.438.

³² Gilberto Freyre (Casa-Grande & Senzala. 2006, p.438.) lembra que Joaquim Manuel de Macedo, autor da obra célebre *A Moreninha*, observa que “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.

Situações raciais são sutilmente evocadas, e a desconfortável posição da negra é revelada, ilustrando aspectos da exploração sexual e da mão de obra 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. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHLJU/>. Último acesso em 05/11/2018.

AMARAL, Aracy (Org.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: Edusp, 2003.

AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp, Ed. 34, 2010 [1. Edição 1975].

AMARAL, Tarsila. “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”. In: RASM: Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo : [s. n.], 1939. 1 fasc. Anual.

AMARAL, Tarsilinha. ; AMARAL. G. A. do Amaral. “Exposição Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro”. In: ABDALLA, A. C. ; AMARAL, T. (Cur.). Tarsila do Amaral: Percurso Afetivo (Catálogo da Exposição). Museu Oscar Americano, 3 de julho a 5 de outubro, 2008.

CARDOSO, R. “A Negra de Tarsila do Amaral : criação, recepção e circulação”. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB, vol.15, n.2, dez 2016.

CATTANI, I. “As máscaras e os mitos: tensões entre modernidade e intemporalidade na pintura modernista em São Paulo. In: Revista USP, n.94, junho/julho/agosto, 2012. pp.19 - 28.

CENDRARS, B. “Feuilles de Route”. In: Au couer du monde – poesies completes: 1924-1929. Gallimard: 1990.

EULALIO, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2001. p.99.

FREYRE, G. Casa-Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 51ª ed., 2006.

GERALDO, Sheila Cabo. “O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial”. In: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_sheila%20cabo.pdf>. Último acesso: 05/11/2018.

HERKENHOFF, P. “As duas e a única Tarsila”. In: HERKENHOFF, P ; HEDEL-SAMSON, B (Cur.). Tarsila do Amaral, *peintre bresiliënne a Paris*, 1923-1929 (catálogo), Rio de janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005, p.101.

PAGÈS, F. “Blaise Cendrars et les tupis-modernistes: Indices d’une complicité essentielle”. In: Continent Cendrars: bulletin annuel du Centre d’Etudes Blaise

Cendrars (C.E.B.C.) de L’Université de Berne (Suisse), n° 10, 1995-96. Paris: Honoré Champion Editeur, 1996.

RIBEIRO, João. “Dicionário Gramatical”. Rio de Janeiro, 1889.

RODRIGUES, L. G. “Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida: A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral”. Darandina. Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. v.1 n.2. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo_091.pdf>. Último acesso em 05/11/2018.

SCHWARCZ, L. M. ; STARLING, H. M. “Toma lá dá cá: o sistema escravocrata e a naturalização da violência”. In: “Brasil: uma biografia”. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.