

A NEGRA, DE TARSILA DO AMARAL, E OS OLHARES NA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL

Prof^a Vera Pugliese

**Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – VIS - IdA/UNB
Entidade Financiadora: Departamento de Artes Visuais – IdA/UnB
verapugliese@unb.br**

Este texto versa sobre a pintura *A Negra* de Tarsila do Amaral (1886-1973), pintada em 1923. A tela, que mede 100 x 81,3 cm e se encontra hoje no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo é célebre por uma conjunção irrepetível de fatores que comportam desde o elogio da obra pelo recente mestre da pintura, André Lothe (1885-1962) quanto até a aclamação modernista do que seria considerada a primeira encarnação efetiva da brasilidade em uma pintura (AMARAL, 1975: pp. 97-98).

A Negra¹ figura como uma mulher nua que foge aos padrões europeus de beleza, desprovida dos longos cabelos lisos morenos ou levemente cacheados e aloirados da tradição ou do moderno corte *à la garçon*. Seus grossos lábios impedem também que ela seja aproximada do singelo e doce aspecto que se esperaria de uma figura feminina acadêmica, ao mesmo tempo em que afirma incontestavelmente sua raça.

A Negra se recusa a ser "branqueada" como as Moemas e Iracemas acadêmicas ou a *Marabá* de Rodolpho Amoêdo (1957-1941), pintada quarenta anos antes, possivelmente para torná-las mais palatáveis ao gosto branco e burguês. Vale lembrar a importância da questão da alteridade no indianismo, tanto na literatura quanto na pintura, uma vez que essa vertente romântica foi contemporânea ao processo do abolicionismo.

Tampouco a Negra cede a outras concessões tradicionais da figuração feminina na História da Arte no Brasil, como a santificação da mulher como Nossa Senhora em nenhuma de suas dezenas de evocações no Brasil ou ainda de qualquer outra santa. Se no início do século XIX pode ser considerado revolucionário a esposa de Manuel da Costa Athayde (1762-1830) ter sido sua modelo para a Virgem mulata da *Glorificação da Virgem*, entre 1801 e 1812, no

¹ Optou-se por diferenciar *A Negra* de A Negra no presente texto, quando se refere respectivamente à obra em si e quando se refere exclusivamente à sua protagonista. É digno de nota que nem sempre essa diferenciação foi uma escolha óbvia.

forro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de Villa Rica, o mesmo não ocorreria de modo revelador se o evento tivesse lugar no início do século XX. Há 200 anos, Mestre Athayde realizou uma afirmação a um só tempo subjetiva e política, que só faz sentido se pensada na lógica barroca como um gesto identitário de reconhecimento da figura sagrada relativa ao meio em que vivia em que o mestiço era a essência do brasileiro não como símbolo, mas como aceitação comum na zona mineradora (COSTA, 2002: 65-71).

Assim identificada, a intercessora para a salvação da alma dos homens, aquela que representa o equilíbrio, a benevolência e santidade não poderia ser a figura estrangeira associada à senhora branca, esposa de algum dignatário português. A Madona de Athayde só faz sentido se a percebemos integrada ao programa iconográfico da pintura de toda a igreja, no qual essa interpretação é confirmada inúmeras vezes e se desdobra na relação com os quadros de santos franciscanos fixados nas paredes do templo.

A Negra não trabalha duramente no engenho como as escravas de Modosto Brocos (1852-1936) como em *Engenho de Mandioca*, de 1892, ou na lavoura sob o Sol como as camponesas que Candido Portinari (1903-1962) retratou ao longo da vida, em especial nos temas sociais. Tampouco é uma das beldades da fina flor paulistana retratadas pelo "pintor do Brasil". Ela também não é uma mulata malemolente sambando no morro e nem uma prostituta lasciva de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Do mesmo modo, a Negra não é uma prostituta sofredora das agruras de sua condição social da série de xilogravuras *Mangue* que Lasar Segall (1891-1957) gravou no final dos anos 1920.

É quase inadmissível e insuportável a figura centralizada num primeiro plano destacado do fundo, que ocupa grande parte do plano pictórico, de uma mulher numa pose deselegante segundo os padrões acadêmicos do nu feminino. Ela não está reclinada, nem aparece numa pose lânguida, sensual, permissiva, nem disfarça o olhar para que não nos sintamos invasores de sua intimidade e nem invadidos em nosso olhar voyeurista. Ela está nua, mas não se encaixa em nem um padrão de intimidade postulado pela tradição, nem tampouco em signo de impudência graciosa.

No plano de conteúdo da obra, já verificamos que a Negra não pratica nenhuma ação a não ser olhar para nós. Ela não é prostituta – nem feliz nem triste –, não exerce nenhum trabalho braçal como escrava ou camponesa, assim como não é uma nativa ou caipira descansando. Não é musa, vênus ou ninfeta, não é santa ou socialite. Num primeiro momento, ela ainda não parece ser arquitrófico de nada, pois não é fácil encontrar algum gênero que ela possa estar citando enquanto nos vê.

A Negra está. Ela simplesmente está. Mas não se trata justamente de um verbo predicativo, de ligação com algum predicado. Ela é o que é como presença diante de nós. É uma designação formal ao mesmo tempo em que é sujeito de predicções inusuais. Inusuais porque não era próprio para a época que uma mulher pudesse ser um sujeito sem que ocupasse uma função social pré-estabelecida. Nas relações sociais, na década de 1920, a construção do gênero feminino se estruturava de modo que o que a mulher *era* dependia da família em que nascia ou com quem casasse. Contudo, *A Negra* de Tarsila é antes de tudo de uma afirmação de ser que ultrapassa o paradigma relacional homem/mulher, que independe da estruturação do masculino para relacionar-se com o/a observador/a em um diálogo não pré-determinado pelas tipologias da iconografia tradicional. Mas isso é grave porque Tarsila encarna o brasileiro/a em um/a mestiço/a sem ceder ao coletivo masculino para incorporar a população brasileira, marca a questão de gênero escolhendo o coletivo feminino, o artigo *a* para designar a coletividade.

Esta inversão não é inocente nem inócua, uma vez que provem de uma artista mulher que no momento pós-Semana de Arte Moderna de 1922 se destacava nas Artes Plásticas no núcleo modernista paulista liderado por Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954). Se o cerne da questão de gênero no século XX é denunciar a base epistemológica do discurso nas ciências naturais e humanas como discurso masculino, sintomatizado pelo artigo masculino assimilado "naturalmente" como universal, Tarsila se adiantara na crítica em *A Negra*.

Tarsila nega também outras vertentes da imagem da identidade nacional ligadas ao feminino cunhado por homens no século XIX, sob os auspícios acadêmicos de matriz francesa. *A Negra* rejeita a idealização tanto da ferrenha e discreta matriarca paulista tão rígida para vigiar o cafezal quanto a ordem familiar, como a *Dona Veridiana Prado*, de Carlo de Servi (1871-1947) (COSTA, 2002: pp. 104-105), bem como a igualmente assexuada Mariana, alegoria positivista da República Brasileira, de Décio Villares (1851-1931).

Mas a pintora transcende a questão de gênero quando evidencia que a *Negra* não precisa se identificar com nenhum *status* preestabelecido. Seu estado não é ansioso, não é glamuroso, nem sensual, nem laborioso, nem preguiçoso, quando coloca a questão desse *ser*, que é o próprio *ser* moderno.

Paralelamente, outro fator inovador na obra, mesmo diante de obras modernistas contemporâneas é a façanha de Tarsila ao conseguir estabelecer um diálogo entre fundo e figura não apenas no eixo do conteúdo, como também no formal. O "fundo" da obra não é um

mero elemento decorativo que "compõe com a paisagem" próxima da natureza idílica e idealizada nem do Novo Mundo, nem do indianismo.

Ainda menos, a Negra joga em igualdade com frutas, pássaros, a flora abundante e animais como tatus e jacarés como na iconografia americanista. Se tomarmos por um instante a lembrança do modelo composicional de um homem ou uma mulher nu/a ou semi-nu/a ao lado de uma árvore ou arbusto, equilibrado com animais terrestres e pássaros e pontuado com flores e frutas exóticas, de modo a integrar essa paisagem, remeter-nos-íamos aos oito grandes painéis nos quais Albert Eckhout (1610-1666) criou quatro casais emblemáticos do Brasil. Transposto quase diretamente de obras renascentistas, maneiristas e barrocas de Adão e Eva como partícipes do Éden, o tipo iconográfico do nativo naturalmente vinculado à fauna e à flora exóticas (ex-ópticas = fora/além de nosso olhar) é ainda interceptado pelos tipos alegóricos referentes à América cujos atributos são a fauna, flora, armas e adornos plumários. Eckhout explorou seu conhecimento de ilustrador científico da Missão do Príncipe Moritz Nassau (1603-79) sobre vegetais e animais brasileiros unido a interesse etnográfico que o levou a ser o primeiro artista a procurar retratar a anatomia e a fisionomia das diferentes etnias presentes no Brasil além do domínio da ilustração científica. Por outro lado é fundamental perceber em sua obra uma questão relativa à alteridade, com a categorização do homem mulato e mulher mameluca, do homem e da mulher negros, do casal tupi como indígenas aculturados, e do casal tapuia como indígenas em estado de natureza, como níveis decrescentes de humanidade, sendo o índio considerado o mais involuído dos seres (OLIVEIRA, 2003: pp. 123-130). Eckhout pintou este "tratado" das gentes do Brasil em 1641, em quatro casais situados em oito grandes composições de cerca de 272 cm de altura, com fauna e flora característicos, sempre com a figura principal junto a uma árvore típica como uma palmeira ou bananeira, além de outros atributos, como membros humanos na cesta da índia tapuia para denotar o *canibalismo*.

Não se trata de desconfiar e menos ainda de tentar comprovar que Tarsila do Amaral se inspirou nesta série ou em outras do gênero para realizar *A Negra*, já que bastaria uma breve aproximação à História da Arte no Brasil para perceber a insistência e a importância deste tipo iconográfico que simboliza o olhar estrangeiro sobre o Brasil no período da colonização. Essa tipologia da iconografia americanista, introduzida na Europa por Jan Huygen van Linschoten (1563-1611) no final do século XVI (BOOGAART, p. 121), já estava suficientemente sedimentada em meados do século XVII para sustentar variações, também tipificadas que passaram a fazer parte do imaginário europeu sobre o Brasil, assim como emprestou aos brasileiros oitocentistas seu olhar estrangeiro inclusive nas criações literárias relativas à

grandeza, abundância, maravilhamento e estranheza das famosas primeiras páginas de *O Guarani*, que José de Alencar (1829-1957) escreveu em 1857. Vale ainda ressaltar que o meio que Tarsila integrava tinha a questão da construção da imagem da identidade nacional como premissa da instituição da Modernidade no Brasil, o que não ocorreu sem a pesquisa das fontes dessa identidade.

Com efeito, *a Negra* comporta – ou se estrutura como – um arquitexto que permite entrever a intersecção de tipos iconográficos que se endereçam tanto à questão de gênero quanto ao ao discurso nacionalista. Mas ao mesmo tempo que Tarsila cita o tipo iconográfico americanista enraizado no Brasil a partir de Eckhout, ela o rejeita, invertendo a questão da assimilação do modelo, num gesto antropófago cinco anos anterior ao *Abaporu* (1928), assumido como “inspiração” final para a elaboração do Manifesto Antropófago de Oswald. Novamente, o golpe de *A Negra* se dá igualmente no plano formal, uma vez que Tarsila modifica os dados da composição “americanista”, embora mantenha a subordinação do fundo à figura, por sua vez centralizada, ela introduz sinteticamente elementos bastante estilizados de água (praia ou rio), do solo (areia ou terra), do céu azul, assim como reduz toda a abundância da vegetação tropical a uma folha de bananeira. Mas embora se possa perceber a estrutura da espacialidade da obra como imitativa, ela não deixa de fazer referência às explorações da abstração das décadas de 1910 e 1920, que apenas na década de 1940 atingiriam com vigor o interesse dos artistas brasileiros modernos.

Talvez *A Negra* seja uma resposta moderna ao torvelinho de questões colocadas em seu meio, em vários registros simultâneos: ao se afastar da iconografia tradicional da mulher, as temáticas como o retrato, a pintura de costumes, a questão social como conflito entre classes, a indianista, a mitológica, a alegórica, a religiosa, Tarsila causa um deslocamento, pois altera os *lugares* da mulher na sociedade. Quando isso acontece, ela altera o nosso olhar sobre a mulher e nos faz perceber que mesmo quando Athayde pintou sua esposa como Nossa Senhora e seus filhos como anjos, por mais que ele inovasse em relação à tradição e em relação à produção imagética de seu meio ele introduzisse um questionamento relevante sobre as hierarquias, a rigidez dos modelos sociais, a questão do afrodescendente no Brasil e seus processos identitários, ele reforçava o lugar preferencial para a mulher e o feminino no início do século XIX. Isso no Brasil colonial: a mãe de todos nós, compadecida de nossos pecados, a imagem da estabilidade e da proteção que tanto falava aos homens daquele período (COSTA, 2002: p. 70).

Longe ainda das românticas damas trágicas de *Arrufos* de Belmiro de Almeida (1858-1935), de 1887, ou *Messalina*, Henrique Bernardelli (1857-1936), pintada entre 1878 e 1886, ou

mesmo de duas afirmações transgressoras e diferenciadas da mulher através do olhar masculino de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99): a jovem culta e aristocrática que lê compenetradamente seu livro do alto da varanda da casa grande sobre o cafezal, quase sem se dar conta de sua natural superioridade a evocada em *Leitura* (1882) ou a triste, sofrida e valorosa mulher da roça de fibra, cuja dureza arrefece ao ler uma carta em *Saudade* (1899). Diferente olhar também em relação à pacata intimidade de Georgina de Albuquerque (1885-1962) em suas damas ao Sol, como em *A Pensativa* (s.d.) ou *Dia de Verão* (c.1920), que consegue também transformar suas figuras em sujeitos e não em imagens sujeitadas por um olhar exógeno. Em relação aos processos identitários da mulher é essencial que haja uma ruptura no próprio discurso já que se compreende que o discurso tradicional já estaria impregnado da imagem da mulher a partir da visão masculina, por meio da “retratação” de um dos *lugares* admissíveis a elas na sociedade e em suas relações.

No extremo oposto da contraída, constrangida e quase invisível *A Negra* de Almeida Júnior, de 1891, sentada ao pé da porta podre do casebre de pau-a-pique, se Tarsila afirmava a Negra como mulher, como a imagem do brasileiro/a mestiço/a, e o fazia a partir de um olhar burguês e branco, também afirmava uma nova relação entre o ser humano e paisagem². Diferentemente da negra de Eckhout com seu caráter fértil ou das mulatas de Di, a beleza da mulher não é coextensiva à paisagem, porque Tarsila racionaliza a paisagem, que permanece sendo não apenas fundo, como também um fator estruturador que legitima as formas curvas e a força da figura principal, num jogo formal sintético.

Há que se lembrar da afirmação de Tadeu Chiarelli (2002: pp. 11-27) de que o Modernismo Brasileiro da década de 1920 entrou em contato com a Europa do *retour à l'ordre*, e não com a efervescência das primeiras vanguardas históricas. Se o aspecto contrutivo da obra de Tarsila é moderno, ela se repalda nos ensinamentos cubistas da síntese³, pois de outro modo, o excesso de apego à ordem poderia remeter aos princípios clássicos da composição acadêmica que no Brasil era vital contrapor. Essa delicada linha divisória entre o passadismo e o novo se refere à "modernidade possível em um país periférico" que Annateresa Fabris (1996) qualifica para se referir à sobreposição do paradoxo carregado pelos modernistas brasileiros – nem sempre consciente – de conciliar elementos nacionalistas que na Europa tinham tido ocasião

² Este texto adota um viés diverso daquele de Marcos C. S. Hill, que em sua tese de doutorado realizou uma profunda análise de *A Negra*, preocupado com a situação e (in)distinção do negro e do mulato na figuração modernista (HILL, 2008: 213ss).

³ Icléa Cattani referencia o aprendizado de Tarsila logo após a Semana e antes da *Negra* com André Lothe, Fernand Léger e Albert Gleizes, e afirma a obrigatoriedade dessa formação nos termos da própria pintora: "serviço militar do cubismo" (2004, p. 14).

no Romantismo como afirmação eventualmente conservadora em pleno processo libertário do Modernismo, que em si já portava seu próprio paradoxo, que Antoine Compagnon chamou "tradição do novo" (COMPAGNON, 2003).

Finalmente, retomando a citação de gênero que *A Negra* realiza e que a afirma como uma obra inovadora também naquilo que seriam os "atributos" da mulher, mas que efetivamente não o são, ou seja, além da sua beleza – cujos parâmetros são negados – e os elementos como flores, frutas etc. Se o agenciamento das imagens nega o gênero professado pela iconografia americanista, Tarsila introduz em *A Negra* a deglutição dos modelos europeus que integrariam ainda em estado de incubação o Manifesto Pau Brasil, de 1924, que se revelariam no Manifesto Antropófago quatro anos depois.

(...) Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. (...)

E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese ; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa .

Uma nova perspectiva.

Oswald de Andrade, *Manifesto Pau Brasil* (ANDRADE, 1976)

Não é a toa que em 1929 Tarsila chega a "casar" *A Negra* e *O Abaporu* em *Antropofagia*, tela que reintroduz, inclusive, seus atributos entrecruzados – respectivamente a folha de bananeira; o cacto e o Sol tropical –, ainda que essencialmente figurativista, ao arrefecer a síntese formal em favor da síntese de conteúdo.

Mesmo que levando em conta os "lugares incertos" que sintomatizam a não realização da síntese plástica desejada por Tarsila, assim como pela maior parte dos modernistas, as contradições envolvidas pela presunção da imagem da *brasilidade* e da "domesticação" do Modernismo Europeu, (CATTANI, 2004: p. 13), há que se levar em conta as condições peculiares em que *A Negra* se destaca como um corte epistemológico na lógica do olhar na produção artística no Brasil, raras vezes retomado pela própria Tarsila. Ao criar o "lugar do corpo" como "concreção da forma" que joga com o fundo dinamicamente, Tarsila cria uma figura monumental que se expande ao infinito, com o auxílio das horizontais, em suas formas arredondadas a um passo de se construir construir totemicamente como montagem. Este "elemento unificador" da obra não deixa simbolizar as amas de leite dos filhos da oligarquia cafeeira paulista da qual a própria pintora fazia parte (CATTANI, 2004: p. 16). É pela inadequação desse corpo e pelo seu lugar incerto, pela encarnação da questão da alteridade e da identidade cultural no Brasil, dos paradoxos e contradições da modernidade "num país periférico", que *A Negra* centraliza o discurso sobre arte em meados dos anos 1920 frente a uma produção tão rica e irregular às vésperas da década de 1930.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1975.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BOGGAART, Ernst van den. A população do Brasil holandês retratada por Albert Eckhout (1641-1643). In: VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme M. (orgs.) *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002)*, *Catálogo da Exposição*, Conpenhagen, Nationalmuseet, 2002, pp. 117-131.
- CATTANI, Ecleia B. Pensando o Brasil Moderno: os lugares incertos ou a aprendizagem da modernidade de Tarsila do Amaral. In: FARIAS, Agnaldo (org.) *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 9-21.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2ª ed., 2002.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COSTA, Cristina. *A imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

HILL, M. C. S. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. 2008. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

OLIVEIRA, Carla M. S. "O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: Documento ou invenção do Novo Mundo?". In: *Atas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades. / Portuguese Studies Review*, 14 (1), 2006, pp. 115-138. disponível em: <cms-oliveira.sites.uol.com.br/psr_14-1_oliveira.pdf>, acessado em 12/12/2009.