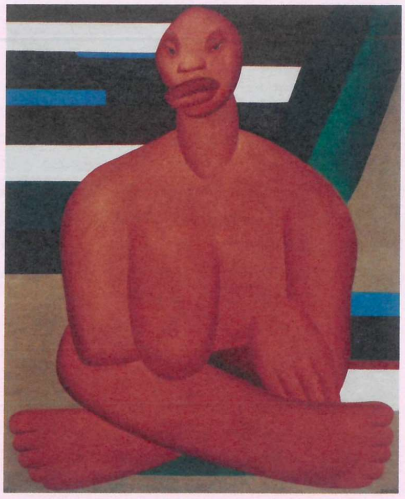
Plasticidade e reprodução: A negra, de Tarsila do Amaral

IRENE V. SMALL

João Ferreira Villela
32. Augusto Gomes Leal com
sua ama de leite Mônica, Recife, 1860-1869
Cartão de visita, 9 × 5,5 cm
Acervo Fundação Joaquim Nabuco,
Ministério da Educação, Brasil

Tarsila do Amaral
33. A negra, 1923
Imagem 115

32



33

Nenhum artista poderá escapar à influência do meio, às ideias da sua época.[1]

— Tarsila do Amaral

Porque a vida do escravo é como uma "coisa", possuída por outra pessoa, a existência do escravo aparece como a perfeita figura de uma sombra.[2]

— Achille Mbembe

Quando se fizer uma "história estrutural" da pintura brasileira, nela sem dúvida caberá um papel preeminente e pioneiro a Tarsila do Amaral.[3]

— Haroldo de Campos

A de A negra, de antropofagia, de avant-garde

A própria Tarsila do Amaral forneceu a condensação mais sucinta: "A negra (1923) já anunciava o antropofagismo"[4] [img.33]. A afirmação, no entanto, data de 1939. E, em retrospecto, a linhagem que associa as obras mais celebradas da pintora em seu período antropofágico — Abaporu (1928) [img.141] e Antropofagia (1929) [img.150] — à provocação de 1923 de Tarsila do Amaral, A negra é clara como a luz do dia. O fato de que A negra gerou tanto o ímpeto cultural quanto a linguagem formal das últimas pinturas é inequívoco.[5] E o fato de que essa geração pode ser concebida como uma espécie de nascimento — a mãe hierática de A negra, o seio pesado sobre os braços, gerando o pé inchado do Abaporu e as figuras entrelaçadas, indolentes de Antropofagia — é da mesma forma evidente.

No entanto, em 1923, quando Tarsila do Amaral pintou A negra, o movimento literário e artístico da antropofagia ainda não existia. Isso não significa

que a obra não seja antropofágica (ou no mínimo canibal); acredito que seja. Mas para classificar como, precisamos desfazer o elo de continuidade estilística que ancora a correlação conceitual entre essas pinturas e posicionar A negra em um circuito de imagens, articulações e efeitos históricos mais expandido, e até contraditório. Pois antes que a antropofagia pudesse ser pensada em um registro simbólico, metafórico, estrategicamente alinhado com uma história de provocações da vanguarda, ela era um afeto: uma "intensidade pré-pessoal" infestada das perversidades do poder, tal como elas eram sentidas no Brasil do final do século 19 e início do 20.[6] Em seu estudo pioneiro de 1975, a historiadora da arte Aracy Amaral já identificava isso, localizando a "audácia da deformação e da composição" de A negra nas memórias inconscientes e refratadas da infância de Tarsila do Amaral, infância "onde a convivência com as amas de leite de seus irmãos — como a mamã Balbina — coexistia com o francês como segunda língua".[7] Embora o grau dessa "audácia" continue atrelado a um projeto estético de inovação formal em que a artista é compreendida literalmente como de vanguarda — isto é, avançada para a sua época —, é difícil discernir os modos como A negra é precisamente uma obra de sua época, ainda que de maneira tanto sincrônica como anacrônica.

O que significaria, então, considerarmos a plasticidade e a deformação da figura que estão no cerne de A negra dentro de uma veia realista, em vez de puramente formalista? Ou seja, desenvolver uma análise formal da pintura, mas uma análise em que a forma não seja meramente a cifra da ruptura de vanguarda, mas um sintoma da pontualidade histórica em si?

A de Autre, de autorretrato

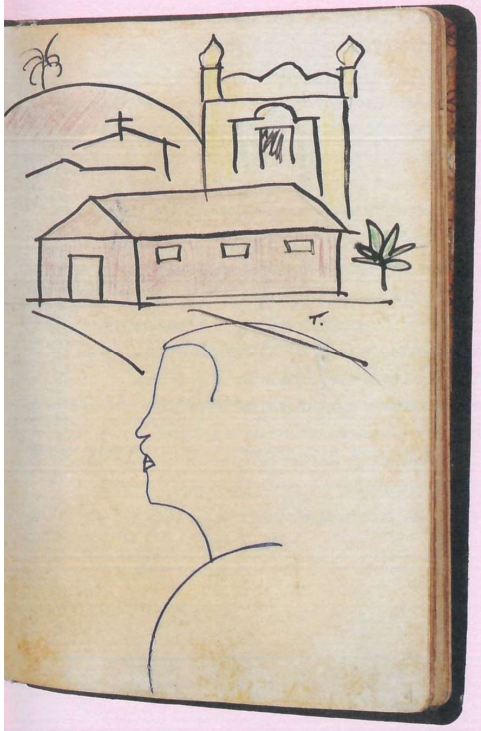
Podemos começar de maneira um tanto direta, mapeando as relações com outras pinturas importantes que Tarsila do Amaral terminou em 1923. Pois se A negra foi retrospectivamente posicionada como uma inovação estética, a pintura foi concebida dentro de uma ecologia pictórica que inclui obras como Autorretrato (Manteau rouge) (1923), Caipirinha (1923) e Estudo (Academia nº2) (1923) [imgs. 104, 114, 112]. As duas primeiras atestam um projeto de autorretratismo: em Autorretrato (Manteau rouge), Tarsila do Amaral registra sua glamourosa participação na vida social parisiense; em Caipirinha, ela se projeta imaginativamente de volta ao interior de sua juventude. Uma carta que ela escreveu de Paris aos seus pais, naquele ano, evidencia a inter-relação desses dois impulsos. Segundo sua famosa reflexão: "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 reminscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando". [8] Ser uma menina do interior "na arte" é

34

Tarsila do Amaral
34. Sketchbook com desenho de A negra, circa 1924
Grafite sobre papel, 12 × 18 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil

evidentemente diferente de ocupar essa posição na vida. E como tem sido bem documentado, a revelação da brasilidade de Tarsila do Amaral se deveu à distância propiciada por sua temporada parisiense, período em que a altérité era celebrada e o autre, invocado a todo momento.[9]

Um esforço significativo do cosmopolitismo parisiense de Tarsila do Amaral está expresso em Estudo (Academia nº2). Como outros nus acadêmicos de Tarsila do Amaral daquele ano, essa pintura era o produto de seu aprendizado nos ateliês de Fernand Léger (1881-1955) e André Lhote (1885-1962). Os esquemas lineares simplificados da pintura deliberadamente sinalizam essas influências, assim como o fundo geometrizado de A negra. Porém o mais interessante para nossos propósitos é o jogo de repetição e deslocamento em Estudo (Academia nº2): os contornos arredondados dos seios voltam enquanto um arranjo de pratos flui para a superfície do quadro; triângulos figuram como uma montanha, um púbis, um motivo decorativo de um tapete. Na verdade, no púbis, no centro da pintura, corpo e fundo se interpenetram, reiterando seu caráter de unidade plana que desliza e se fixa como engrenagens de uma máquina bem lubrificada.[10]



Estudo (Academia nº2) é justamente isso: um estudo acadêmico. Assim não é surpreendente que a modelo seja uma mera abstração, um efeito da superfície. Mas no circuito de deslocamentos internos dessa pintura também se pode identificar uma operação pictórica mais ampla dentro das obras de Tarsila do Amaral, uma operação pela qual o caráter decididamente genérico de Estudo (Academia nº2) se torna impregnado de peso psíquico. O púbis triangular, por exemplo, reaparece, virado, em A negra, já não mais um elemento decorativo de um padrão inter-relacionado, mas local de ausência aberta, cuja própria indeterminação pictórica sobredetermina o maternal como tal. A mão da modelo, escondida atrás da coxa em Estudo (Academia nº2), nesse ínterim, materializa-se como motivo central em todas as três outras pinturas de 1923 em questão, sendo a continuidade do motivo assegurada pela disposição da mão: dedos unidos e para baixo, punho virado em ângulo incômodo em relação ao braço. Agora é uma mão direita, em vez de esquerda, e se sua proeminência em Autorretrato (Manteau rouge) serve de algum indício, é de que se trata da mão com que a artista pintava (as pontas borradas dos dedos é outra sugestão dessa atividade).[11] Em Caipirinha, essa mão de pintora é transformada na marca da iniciação modernista. Interrompendo um bucolismo que de outro modo seria provinciano, as estriações abruptas dos dedos migram para a paisagem, como se didaticamente pronunciassem o papel que Tarsila do Amaral desejava desempenhar dentro da arte brasileira.

Autorretrato (Manteau rouge) e Caipirinha são transparentemente formas de autorretratismo. Mas a presença desse mesmo motivo da mão em A negra nos lembra que o self está sempre concatenado com o Autre. Como defendeu Viktoria Schmidt-Linsenhoff (1944-2013) sobre o famoso Portrait d'une femme noire [Retrato de negra] (1800) [img. 47], de Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), o corpo negro frequentemente tem sido empregado como um meio de intervenção autoral de artistas brancas, e no caso de Benoist, isso é "assinalado" pela proximidade da assinatura da artista com relação ao "ícone da mão deformada [da modelo]".[12] Para Schmidt-Linsenhoff, embora

o seio exposto e a indumentária tricoleur da femme noire a posicionem dentro de um registro alegórico, a singularidade peculiar de sua mão retém a memória brutal da escravidão, para a modelo individual e a propósito da história mais ampla da colonização francesa. No entanto, em uma rearticulação vertiginosa, essa mão se torna simultaneamente "a inscrição emblemática do self da artista em sua obra".[13] A ruptura do real em alegórico, em outras palavras, é também um lugar privilegiado da apropriação.

Voltando a A negra [img. 33], não é à toa que elementos da figura pintada — especificamente, a posição da mão — tenham marcada similaridade com a fotografia de uma empregada da fazenda da família de Tarsila do Amaral que a artista colara em um de seus diários de viagem [img. 39]. A fotografia é sem data, e é difícil saber se a imagem forneceu um modelo indireto para a pintura de 1923 (a escada onde a modelo está sentada se converte em faixas decorativas, por exemplo) ou, em uma situação mais provável, se Tarsila do Amaral encenou a fotografia baseada na composição da pintura durante sua viagem ao Brasil em 1924 com Oswald de Andrade (1890-1954) e Blaise Cendrars (1887-1961).[14] Como recentemente observou Stephanie D'Alessandro, em um caderno de desenhos daquela viagem de 1924, o perfil do rosto da artista, localizado abaixo de um esboço de uma igreja colonial na página da direita, olha para um esboço esquemático de A negra através da dobra do álbum, como se Tarsila do Amaral estivesse orquestrando um encontro visionário com aquela figura dentro da paisagem brasileira [img. 34].[15] Na verdade, talvez a própria incerteza da cronologia da pintura e da fotografia seja indicativa: a repetição do motivo sugere uma ambiguidade psíquica fundamental sobre a inseparabilidade do self e do Autre. Dentro da economia metonímica que estrutura essas imagens, será que a mão migra do pincel da artista para a musa-empregada ou será o contrário?

A de ama de leite

Sabemos muito pouco sobre a trabalhadora na fotografia de Tarsila do Amaral. De maneira diferente do caso ousadamente confrontador da figura humana em A negra [img. 39], ela desvia o olhar, e uma rigidez em sua postura sugere certo incômodo implícito no encontro pictórico (nada surpreendente, considerando a assimetria de poder supostamente envolvida). Em uma entrevista de 1972, Tarsila do Amaral comentou que modelara A negra a partir de "memórias recorrentes" que tinha de seus cinco ou seis anos, de ter visto uma "velha escrava" que vivia na fazenda da família: "ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas".[16] A escravidão foi abolida no Brasil em 1888, dois anos depois do nascimento de Tarsila do Amaral. Assim, os dois termos (o contínuo recurso à palavra "escrava") e o caráter dessa anedota sutilmente chocante sugerem não apenas a persistência do motivo psíquico do corpo feminino gasto e desfigurado, mas também a reprodução de matrizes de poder e opressão que continuaram por muito tempo depois da emancipação legal.

Na verdade, a proeminência do seio único, alongado em A negra invoca em termos inconfundíveis a ama de leite, uma figura que paira gigantesca no imaginário histórico brasileiro, e, em termos biográficos, quase certamente esteve presente na infância e na juventude de Tarsila do Amaral. Em seu épico livro de 1933 Casa-grande e senzala, Gilberto Freyre (1900-1987) abriu o famoso capítulo "O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro" com estas palavras:

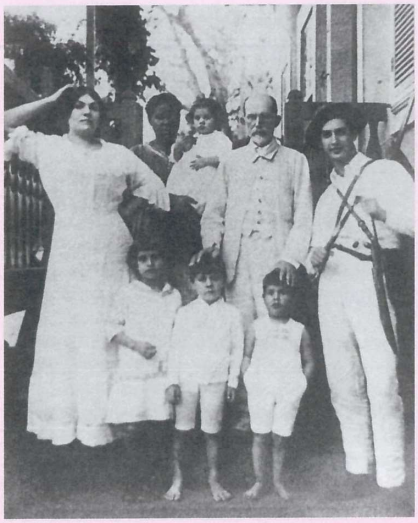
> Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro [...]. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida,

trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que já foi nosso primeiro companheiro de brinquedo.[17]

Nessa passagem, Freyre se move em progressão encantatória da pele e da língua ao seio e ao sexo, revelando como a intimidade inter-racial dentro da sociedade escravocrata era indissociável de algo que ele também chamou de "depravação sexual" daquele regime.[18] Voltarei a isso mais adiante.

Por ora quero me concentrar na ama de leite, pois o aleitamento, e a amamentação de modo mais geral, são recorrências periódicas, ainda que raramente reconhecidas, na obra de Tarsila do Amaral. A amamentação aparece em A família, de 1925 [img.127], onde, não por acaso, o perfil de uma mãe com bebê espelha o de uma criança sem rosto à direita na tela, cujos únicos braço e perna antecipam a disposição monópode do Abaporu [img.141]. Em Maternidade I, de 1938 [img.158], por sua vez, a unidade familiar esquizofrenicamente ausente em A negra é recostruída na imagem da Madona mulata. Essa pintura ao mesmo tempo repete de modo curioso a postura afetiva da criança branca em uma fotografia de estúdio de Recife, Augusto Gomes Leal com sua ama de leite Mônica (1860-1869) [img.32], até no modo como recompõe e homogeneíza sua disposição racial, obscurecendo o trauma da escravidão que a fotografia tão claramente contém.

Mas talvez o primeiro registro do tema da amamentação na obra de Tarsila do Amaral seja um esboço do período entre 1917 e 1919, durante os estudos da artista com Pedro Alexandrino (1856-1942). Intitulado A ama de Walter (circa 1917-1919) [img.37], mostra uma ama de leite amamentando o filho do irmão mais velho de Tarsila do Amaral, Oswaldo. Um bebê está deitado no colo de uma mulher, o rosto da mulher virado para baixo, atento ao bebê, e apenas o título revela que não se trata de mãe e filho. Essa incerteza é facilitada, além do mais, pela falta de especificidade racial das figuras humanas; talvez sua pele, que se mescla com o fundo de cor creme, possa ser lida como branca. Eram relativamente raros os casos de mulheres brancas (quase sempre imigrantes europeias recentes) trabalhando como amas de leite no Brasil.[19] No entanto, uma fotografia da fazenda da família de Tarsila do Amaral mostrando seus pais e seu irmão mais novo, José, com os filhos de Oswaldo sugere outra coisa [img.35]. Pois ali, de pé, atrás do grupo, está uma mulher negra com a criança mais nova no colo. Essa mulher não identificada era sem dúvida a ama da criança e muito provavelmente havia sido de seus irmãos (inclusive Walter) também. Por esse motivo, ainda, existe uma possibilidade real de que ela seja a ama de leite que Tarsila do Amaral havia desenhado.



35

Autoria desconhecida
35. D. Lydia e J. Estanislau do Amaral na fazenda Santa Teresa do Alto, tendo ao lado seu filho José Estanislau do Amaral e os sobrinhos de Tarsila, filhos de seu irmão Oswaldo, sem data.

36

37

38

P de part-object [objeto parcial], de partus sequitur ventrem, de Pindorama

As florescentes técnicas pictóricas e expectativas de gênero de Tarsila do Amaral não parecem tê-la aparelhado para registrar o fato da identidade racial da ama de leite de Walter entre 1917 e 1919. Mas a questão é muito mais complicada do que mera habilidade ou convenção, pois a associação desse esboço inicial de uma simulada harmonia maternal com a mãe de A negra, agressiva e notavelmente sem filho, é uma história da fragmentação psíquica e jurídica do corpo feminino.

Em sua obra fundadora sobre as motivações que estruturam a subjetividade infantil, a psicanalista Melanie Klein (1882-1960) defende que a primeira internalização de uma relação do bebê com outra pessoa assume a forma do objeto parcial representado pelo seio. Para a criança, o seio é experimentado como uma cisão: ele é um "objeto bom quando a criança o obtém" e um "objeto mau quando lhe falta".[20] Por esse motivo, a relação da criança com o seio, e por extensão com a mãe (embora neste caso devamos acrescentar a ama de leite), é tanto de adoração quanto de sadismo: a criança tanto introjeta a relação experimentada em seu ego, quanto projeta seu desejo e sua agressão sobre o objeto parcial como se fosse uma qualidade do seio em si. O medo experimentado como resultado dessa onipotência percebida resulta em paranoia, e Klein observa que "o pavor infantil de mágicos, bruxas, monstros malignos" contém uma semente dessa angústia inicial.[21] Segundo Freud (1856-1939), essa necessidade oral-sádica de destruição é canibal. "Portanto, além do divórcio entre seio bom e seio mau na fantasia da criança", Klein escreve: "o seio frustrante — atacado em fantasias orais-sádicas — é sentido como se fossem fragmentos; o seio gratificante, tomado sob o domínio da libido sugante, é sentido como se fosse completo".[22] Em suma, encontramos um corpo materno em partes: uma fantasia de posse e gratificação na qual o seio, já desvinculado da integridade plena do corpo da mãe, é ele mesmo submetido à desintegração na boca devoradora da criança.

No entanto, o corpo materno em partes não é simplesmente um conceito da teoria psicanalítica. Seria possível, evidentemente, dizer que a história da escravidão é uma história da objetificação e da fragmentação em amplo sentido. Mas nas últimas décadas da escravidão no Brasil, essa história assume uma inflexão particularmente espinhosa e perversa através de uma lei de 1871 conhecida como Lei do Ventre Livre.[23] Embora o tráfico de escravos tenha sido abolido legalmente no Brasil em 1831, ele continuou até 1850, quando o tráfico ilegal de

escravos foi finalmente encerrado. Isso significou, no entanto, que a viabilidade do sistema escravista dependeria cada vez mais intensamente do trabalho reprodutivo das escravas. Antes de 1871, a base jurídica da escravidão no Brasil seguia o antigo precedente romano do partus sequitur ventrem, ou seja, "a cria segue o ventre".[24] Os direitos de propriedade sobre as crianças foram portanto baseados na condição da mãe e não do pai, garantindo, por exemplo, que crianças nascidas de estupros de escravas por seus proprietários só aumentassem o capital do proprietário. Como um tratado a favor da escravidão dizia na época: "O aspecto mais produtivo da propriedade escrava é o ventre gerador".[25] Assim, se, em 1928, Oswald de Andrade encerrou seu "Manifesto Antropófago" contrapondo "a realidade social, vestida e opressora" e "o matriarcado de Pindorama", a história recente do Brasil revelou que a imbricação entre liberdade e maternidade era decididamente mais problemática.[26]

Na verdade, foi precisamente porque a condição de escravo passava através da mãe que, quando abolicionistas brasileiros desenvolveram uma estratégia para eliminar a escravidão, a ideia do partus sequitur ventrem foi a primeira a ser atacada. Os defensores da escravidão argumentavam que a mulher e seu ventre eram inseparáveis. Como a historiadora Martha Abreu relatou, uma carta publicada em um jornal do Rio de Janeiro dizia: "O ventre de uma escrava era e é escravo. Assim que ele se emancipar sem a devida compensação para o proprietário, estaremos lidando com uma extorsão [...] não existe essa coisa de ventre livre se a mulher é escrava".[27] No entanto, os abolicionistas conseguiram dissociar as duas coisas, e a partir do dia 28 de setembro de 1871, a Lei do Ventre Livre libertaria todas as crianças nascidas de mulheres escravizadas. Além da premissa abjeta de que um ser humano fosse um bem imóvel, como formulou a historiadora Camilla Cowling, surgiu "o conceito legal ainda mais bizarro de uma mulher escravizada cujo ventre era livre".[28] Assim, se a "emancipação do ventre", celebrada na pintura de Miguel Navarro y Cañizares (1834-1921) Alegoria à Lei do Ventre Livre (1871), lançou a pedra fundamental da Abolição da escravidão, sua base jurídica não obstante se enraizara na violenta separação do corpo feminino em pedaços, cuja funções podiam ser isoladas, monetizadas e governadas separadamente.

Na mesma declaração de 1939, em que ela comentava que A negra [img.33] "já anunciava" Antropofagia (1929) [img.150], Tarsila do Amaral se lembraria que só retrospectivamente se dera conta de que as imagens que povoavam suas obras — especialmente a "figura solitária, monstruosa, de pés imensos" do Abaporu (1928) [img.141] — tinham raízes em "imagens subconscientes sugeridas por histórias que eu ouvi quando era criança". "A casa assombrada, a voz do alto que gritava do fôrro do quarto, aberto no canto, 'eu cáio', e deixava cair um pé (que me parecia imenso); 'eu cáio', caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas."[29] Essas histórias, como Aracy Amaral mais tarde elaboraria, referiam-se àquelas histórias "contadas pelas pretas velhas da fazenda à criançada na hora de dormir, repetidas dezenas de vêzes, e misturadas à lembrança inapagada dos servidores de côr, divulgando seus mêdos, lendas e superstições".[30] Na versão de Tarsila do Amaral, a voz e a impressão visual e aurática das partes de corpos caindo são desestabilizadas pela narradora de modo a claramente gerar suspense narrativo. Mas nós devemos lembrar que a velha negra empregada da fazenda da família Amaral durante sua infância sobreviveu não só ao terror da escravidão e à hesitante mudança legislativa da Lei do Ventre Livre, com também a seus efeitos insidiosos e duradouros. A memória do corpo-em-pedaços que deu origem às pinturas de Tarsila do Amaral era então simultaneamente um trauma vivido em que o corpo feminino foi coibido, controlado e legislado, tanto no todo como em partes.

Autoria desconhecida
36. Ama com criança no colo — Catarina e o menino Luis Pereira de Carvalho, sem data
Óleo sobre tela, 55 × 44 cm
Coleção Museu Imperial de Petrópolis, IBRAM/MinC, Rio de Janeiro, Brasil

Tarsila do Amaral
37. A ama de Walter, circa 1917-1919
Grafite sobre papel, 16,5 × 10,5 cm
Coleção particular, São Paulo, Brasil

Rodolpho Lindemann
38. Vendedora de bananas, Bahia circa 1880
Cartão-postal, 10 × 6 cm
Coleção particular, São Paulo, Brasil

B de Benedito (e Benedito)

A Lei do Ventre Livre de 1871 não só decidia sobre a condição das crianças nascidas de escravas. O artigo 4 também autorizava os escravos a receber um pecúlio, ou ganhos obtidos sobre o trabalho assalariado. Essa provisão significava que o dinheiro previamente recolhido pelo proprietário — por exemplo, a partir do aluguel de uma escrava lactante como ama de leite — podia ser acumulado pelos escravos para comprar a própria liberdade. Para mulheres escravizadas que trabalhavam como amas de leite, esta provisão reforçava um cálculo novo e emocionalmente angustiante de monetização. Afinal, uma mulher só podia ser ama de leite se ela mesma tivesse dado à luz recentemente. O leite fornecido assim deslocado, inteira ou parcialmente, era para sua própria criança. Depois de ter um segmento de seu corpo declarado livre por uma lei que mantinha sua condição escravizada, ela agora era compelida a extrair trabalho de outra parte de seu corpo para comprar o resto como produto pelo preço do mercado. O discurso médico do período se referia à amamentação desempenhada pelas amas de leite como um serviço "mercenário", adotando o termo militar e a associação pejorativa usada para soldados estrangeiros que combatiam mediante remuneração financeira, e não por filiação política ao estado nacional nativo.[31] Mas, aplicada às mulheres escravizadas durante a Lei do Ventre Livre, a designação é incrivelmente equivocada e especialmente redundante. Dentro do âmbito da fragmentação do corpo que dividia as mulheres negras em zonas livres e submetidas, o trabalho mercenário era um pré-requisito até mesmo para estabelecer a soberania do self.

Como atestam propagandas da época de amas de leite sem filhos antes e depois da Lei do Ventre Livre, as mulheres escravizadas eram frequentemente separadas de seus bebês quando contratadas.[32] Mesmo quando uma mulher negra trabalhando como ama de leite tinha permissão para trazer o filho a um posto de trabalho, ela enfrentava a excruciante realidade de que a criança branca tinha acesso prioritário a seu leite. Em Mãe preta, de Lucílio de Albuquerque (1887-1939), de 1912 [img.46] — cuja cópia foi exposta em Salvador para celebrar os 58 anos da Lei do Ventre Livre, em 1929 — uma jovem mãe negra amamentando uma criança branca olha ansiosamente para o próprio bebê, que está sozinho deitado no chão. Mas esse tratamento altamente sentimental oferece apenas uma sugestão dos tormentos psicológicos que as mães enfrentavam, sem falar na aflição psíquica experimentada por seus bebês. Se a teoria psicanalítica kleiniana indica como a criança cinde o objeto parcial em seio "bom" (gratificante) e seio "mau" (removido), e a Lei do Ventre Livre legalmente separou a mulher de seu ventre, as lealdades divididas da chamada amamentação mercenária significavam que o trabalho afetivo era um lugar de disjunções e coações desproporcionais.

Um caso legal de 1886 no Sudeste do Brasil envolvendo uma mulher escravizada chamada Ambrosina, processada pela morte de um bebê branco a seus cuidados, Benedito, sugere como esse tipo de exigência podia ser literalmente insuportável. Como a historiadora Maria Helena Pereira Toledo Machado reconta, Ambrosina servia de ama de leite para Benedito contra sua vontade, sem dúvida devido à lealdade para com o próprio bebê, que, por uma extraordinária ironia do destino, também se chamava Benedito.[33] Como sugere um documento do tribunal, Ambrosina resistiu ativamente às exigências de seu proprietário de priorizar o Benedito branco em vez de seu próprio Benedito, que a acompanhava. Em outra anedota contada pela avó do Benedito branco, quando mandavam a ama amamentar o bebê, Ambrosina punha o branco no seio direito onde não havia leite, enquanto o esquerdo estava "tão cheio de leite que até vazava". Quando a avó "comentou [isso] com Ambrosina [ela] respondeu que esse leite do seio esquerdo era para seu filho. No mesmo momento [a avó] fez Ambrosina dar parte desse leite ao menino".[34] Dentro desse cenário profundamente coercitivo, o objeto parcial como relação mental é atualizado no seio direito vazio e no seio esquerdo cheio de Ambrosina. Mas qual seria o "seio mau" que Benedito (ou Benedito) sugava em vão? Qual seria o "seio bom" que fornecia sustento às custas da outra criança?

E qual seio Benedito (ou Benedito) experimenta "em fragmentos", como diria Klein, como resultado de seu desejo canibal, oral-sádico?

Como Pereira Toledo Machado observa, o caso de Ambrosina comprova a falsidade da "doce ilusão" da mãe preta "defendida pelos senhores de escravos e seus ideólogos".[35] Em um poema de 1926, Gilberto Freyre celebraria a mãe preta com "peitos caídos" assim como "a mulata mais bela" "de gordo peito em bico como pra dar de mamar a todos os meninos do Brasil".[36] Muito diferentemente desta fantasia, Ambrosina é uma figura tanto da escrava ingrata quanto da mãe assassina, ou seja, é a precisa intersecção dos medos psíquicos e políticos mais profundos do senhor de escravo. Dentro do que a historiadora da literatura Saidiya Hartman chama de "duradouro legado da inferioridade negra e sua subjugação" que caracterizou os regimes da pós-emancipação, como devemos interpretar o seio direito único e pesado d'A negra, e o seio esquerdo ausente que sequer aparece?[37]

C de canibalismo

Vamos relembrar a motivação metonímica que supostamente deu origem ao quadro A negra. Segundo a narrativa de Tarsila do Amaral, de 1972, essa motivação está associada à sua memória visual de uma "velha escrava" que tinha "os lábios caídos e seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas".[38] Mas quem eram os bebês amamentados dessa maneira? Quem "mais tarde" teria contado a Tarsila do Amaral sobre essa prática, e quando exatamente havia sido "aquele tempo"? Será que o seio alongado de A negra [img.35] coincide de maneira transparente com a ama de leite da mitologia brasileira, ou seu imaginário histórico é ainda mais complexo?

Na verdade, a narrativa sobre mulheres negras suspendendo os seios sobre os ombros para amamentar era parte do folclore dos primeiros viajantes da era moderna. Como a historiadora da cultura Jennifer Morgan defendeu veementemente, as taxonomias de raça e gênero que os donos de escravos do Novo Mundo adotavam se desenvolveram a princípio na literatura europeia, onde lugares-comuns da mitologia antiga e medieval ainda existentes, tais como a mulher selvagem de seios longos e o monópode (cujo eco indiscutível encontramos no Abaporu [img.141]), eram combinados com novos motivos resultantes dos contatos reais e imaginários com povos ameríndios, africanos e asiáticos.[39] Como observa Morgan, as primeiras narrativas de viagem foram fixadas a partir da aparente monstruosidade, selvageria e sexualidade das mulheres indígenas: na Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, de Theodor de Bry (1528-1598), de 1592, a mulher ameríndia era uma canibal com seios que vinham até abaixo da cintura; em A Relation of Some Yeares Travaile, Begunne Anno 1626, de Thomas Herbert (1606-1682), de 1634, o canibalismo é associado às mulheres africanas que "dão de mamar aos bebês pendurados nas costas".[40] Em uma ilustração do livro de Peter Kolbe (1675-1726), de 1731, The Present State of the Cape of Good Hope, o canibalismo e a amamentação

fantasmagoricamente se combinam: uma mulher sentada no chão, o seio direito penso sobre o braço em uma pose muito semelhante à de A negra, amamenta uma criança por cima do ombro, a boca do bebê em plena sucção voraz (ou mordida).

Na verdade, as narrativas europeias sobre mulheres negras amamentando por cima dos ombros eram tão numerosas que um viajante do início do século 19 no Brasil precisou enfatizar que essa prática na verdade não existiu: "Nunca vi um só caso, como contam os viajantes, de que as mães (negras) amamentassem os filhos que traziam nas costas com o peito jogado por cima do ombro". Em contraste, "muitas vezes vi que, mesmo durante o trabalho, a criança se enfiava por baixo do braço da mãe para mamar".[41] A posição da criança nas costas, segura por um pano de tecido, é bem documentada nos contextos africanos e diaspóricos africanos [img. 38]. E quando enfrentavam o aterrorizante regime da escravidão do trabalho contínuo, não é surpreendente que as mulheres encontrassem um modo de posicionar seus bebês na cintura ou nas costas para que conseguissem alcançar um seio de lado. Mas as histórias dos primeiros viajantes sobre seios tão esticados que as mulheres podiam jogá-los para trás por sobre os ombros devem ser descritas como uma fixação psíquica mobilizada para finalidades racistas. Na verdade, a fetichização do seio dentro dessas narrativas mais tarde justificaria e naturalizaria o trabalho que as mulheres negras eram forçadas a desempenhar tanto no campo quanto como substitutas do seio materno.[42]

Aqui retornamos à ama de leite da mitologia brasileira e às fontes literárias e pictóricas extraviadas do relato de Tarsila do Amaral, ambas materializadas no seio único de A negra. No entanto, aparece um corte que o próprio fetiche tenta consertar, pois uma mulher negra trabalhando como ama de leite dificilmente amamentaria o bebê branco em suas costas. Como observa Sandra Sofia Machado Koutsoukos, o discurso médico do período alertava que um excesso de trabalho diminuiria a qualidade e a quantidade do leite da ama de leite.[43] As mulheres negras trabalhando como amas de leite, portanto, tinham condições muito melhores, ao menos temporariamente, que aquelas que amamentavam os próprios filhos enquanto trabalhavam nos campos. Em termos esquemáticos, o seio intencionalmente alongado de amamentar sob as exigências do trabalho duro era o seio que a mãe conseguia reservar para seu próprio filho. A plasticidade do corpo, aqui, emerge como técnica corporal de resistência e sobrevivência: uma defesa contra a fragmentação psíquica do bebê e a fragmentação jurídica da própria mãe.

Colocada dentro deste contexto, a desarticulação peculiar do corpo feminino em A negra [img. 33] assume uma nova inflexão. Pois se o seio direito da figura é excessivamente proeminente, seu alongamento e maleabilidade atestam a dobrabilidade da pele e da carne, o seio esquerdo é misteriosamente ausente: um substituto monocromático sem volume, articulação ou peso. O anterior é simbolicamente sobredeterminado; mas é como se o posterior não pudesse sequer ser pensado. Cruzemos o objeto parcial kleiniano com o caso de Ambrosina e Benedito (e Benedito), e acrescentemos a isso os efeitos corporais conflitantes da fragmentação e da plasticidade desenvolvida sob o regime da escravidão e suas consequências.[44] O resultado dessa configuração heterogênea indica que o seio único de A negra é um diagrama inesperado de poder afetivo e psíquico: coloca o espectador na posição de uma criança competindo pelo seio. O impulso canibal, segundo a formulação psicanalítica, está, não com a mãe, mas com a criança que deseja mamar mas não pode.

39

Tarsila do Amaral
39. Página do Álbum de viagens, 1922-1926
Fotografias e papéis colados, 33,5 × 22 cm
Coleção particular, São Paulo, Brasil

R de ressentimento, repetição e réalité

Uma das mitologias oriundas do lugar-comum da ama de leite negra foi que as crianças brasileiras, independentemente da raça, eram simbolicamente irmãs de peito. Mas, como vimos, esse lugar de intimidade inter-racial era repleto de coerção, brutalidade e antagonismo, condições que os brancos brasileiros mal reconhecem. Em uma das entrevistas em muitas partes que Tarsila do Amaral publicou em um jornal de São Paulo em 1949, a artista pediu ao pai para recontar suas lembranças do dia 13 de maio de 1888. A resposta é iluminadora. Ele se lembrou de que nos meses que antecederam a emancipação, bandos de escravos fugitivos passaram pela fazenda da família a caminho da cidade, e alguns de seus escravos "mais ousados" se juntaram ao grupo. Ele observou que muitos ficaram, contudo, "ligados pela amizade aos senhores que sempre os trataram bem". Na versão de Tarsila do Amaral, seu pai então relembra "a infância vivida ao lado dos escravos que sempre lhe inspiraram compaixão". Da mesma forma, ele se lembraria de ter ficado "profundamente ressentido e mesmo rancoroso" aos quatro ou cinco anos quando crianças negras cantavam uma cantiga de ninar sobre pássaros que expressava uma clara preferência pelo negro em vez de pelo branco: "Anum branco, anum preto/ Anum preto já chegô/ Eu não gosto de anum branco/ Anum preto é meu amô".[45] Esse era o afeto, então, compartilhado entre proprietários e escravos: intimidades carregadas de poder e incompreensões intencionais, sobre as quais apenas uma cantiga de ninar — ou uma imagem — poderia conter uma cintilação da verdade.

Em seu trabalho sobre o fetiche, William Pietz observa que o termo surgiu dentro de espaços interculturais que se desenvolveram ao longo da costa da África Ocidental enquanto europeus e africanos negociaram sistemas sociais muito diferentes dentro de um mercado capitalista emergente. Dentre as várias qualidades dessa categoria, uma é especialmente relevante para nossos propósitos, a saber, sua relação com singularidade e repetição. Como escreveu Pietz: "O fetiche tem um poder ordenador derivado

de sua condição de fixação ou inscrição de um evento originador único que reuniu elementos anteriormente heterogêneos em uma nova identidade". Esses componentes "não são apenas elementos materiais", prossegue ele. "Desejos e crenças e estruturas narrativas que estabelecem uma prática são também fixas (ou fixadas) pelo fetiche, cujo poder é precisamente o poder de repetir seu ato originador de forjar uma identidade de relações articuladas entre coisas que certamente de outra maneira seriam heterogêneas".[46]

Já mencionei a repetição de Tarsila do Amaral do motivo de A negra [img.34] como um esboço em seu caderno de viagem de 1924. Como muitos estudiosos observaram, esse motivo é singularmente icônico, reaparecendo no livro Feuilles de route, de Blaise Cendrars, de 1924, por exemplo, em uma forma pictórica modificada em Abaporu [img.141] e em Antropofagia [img.150], e com grande probabilidade, como a fonte visual para a fotografia posada da empregada da fazenda da família de Tarsila do Amaral que ela conservou em seu caderno. Reveladoramente, Tarsila do Amaral colou essa fotografia em meio a lembranças de sua temporada cosmopolita na Europa: um cartão de visitas de Cendrars, canhotos de bilhete de teatro, cartões-postais de cafés, lembranças de uma viagem ao Oriente Médio. Essa inclusão sugere que a imagem do corpo negro feminino — e mais especificamente, o corpo feminino negro apropriado como um aspecto autobiográfico — era um emblema do trânsito e da transação para Tarsila do Amaral, quando navegava o mundo da arte parisiense. Assim como sua pintura Retrato de uma mulher (circa 1922) se tornou segundo ela mesma seu "passaporte" porque foi aceita pelo Salon de la Société des Artistes Français, o corpo negro feminino teve literalmente valor monetário para Tarsila do Amaral dentro da vanguarda parisiense. Com essa finalidade, existe uma série de citações conscientes embutidas dentro de A negra — entre elas, a escultura de Constantin Brancusi (1876-1957) Négresse blanche e o ballet nègre La Création du monde [img.44], de Cendrars e Léger, ambos de 1923 — que aparecem ao mesmo tempo que a evocação sentimental de Tarsila do Amaral de seu passado brasileiro.[47]

Como o historiador da arte Rafael Cardoso defendeu persuasivamente, o recurso aos motivos primitivistas por parte de Tarsila do Amaral e mais tarde por Oswald de Andrade eram movimentos estratégicos que "representavam o nativo para um público estrangeiro encenando sua alteridade enquanto uma sanção do auto-exotismo".[48] Isso não significa, no entanto, que as obras resultantes eram todas simulações. Como vimos em Portrait d'une négresse, de Benoist, a apropriação geralmente ocorre precisamente onde uma ruptura revela o real; ela aponta para um corte que o fetiche tenta remendar. Nesse sentido, embora A negra constitua uma manobra estratégica dentro das fantasias da vanguarda europeia sobre o outro, ela é também um hieróglifo de relações sociais efetivas — uma "pintura estrutural" como Haroldo de Campos poderia dizer — em amplo sentido.[49]

Tarsila do Amaral certa vez comentou que o pintor cubista Albert Gleizes (1881-1953) transmitia a importância de se distinguir entre o réelisme enganador da ilusão perspectiva e a réalité frontal que dirige o olhar e o espírito para um verdadeiro réel.[50] Em consequência, nós, como espectadores, podemos continuar a reproduzir as narrativas celebratórias que cresceram em torno de A negra como um emblema antecipador da vanguarda brasileira, ou podemos procurar dentro dela por resíduos — ABCs desordenados, pouco coesos, e parciais, como este que tentei traçar aqui — a partir dos quais podemos reconstruir outra réalité. Esta última, eu diria, expõe o trauma histórico formalmente configurado como fantasia psíquica, cuja realidade deveria, e precisaria, continuar a nos escandalizar hoje em dia.

Meus sinceros agradecimentos a Isabela Muci Barradas, que me ajudou na pesquisa para este ensaio.

Irene V. Small é professora associada do departamento de arte e arqueologia na Princeton University, onde ensina arte contemporânea e crítica com foco transnacional. Além de diversos artigos e ensaios para catálogos, ela é autora de Hélio Oiticica: Folding the Frame (University of Chicago Press, 2016). Concluiu doutorado em história da arte em Yale em 2008.

Traduzido do inglês por Alexandre Barbosa de Souza

1. "Nenhuma artista poderá escapar à influência do meio, às idéias da sua época." "Influências artísticas". Diário de São Paulo, 28.7.1936, republicado in: BRANDINI, Laura Taddei (org.). Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral. Campinas: Editora Unicamp, 2008, p.117.

2. Mbembe, Achille. "Necropolitics" [2003], republicado in: CAMPBELL, Timothy; SITZE, Adam (orgs.). Biopolitics: A Reader. Durham: Duke University Press, 2013, p.170.

3. "Quando se fizer uma 'história estrutural' da pintura brasileira, nela sem dúvida caberá um papel preeminente e pioneiro a Tarsila do Amaral." "Tarsila: uma pintura estrutural" [1969], republicado in: Tarsila: anos 20. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997, p.111.

4. AMARAL, Tarsila do. "Pintura Pau-Brasil e Antropofagia". Revista anual do Salão de Maio RASM — Revista anual do Salão de Maio, v.1, 1939, s.p., tradução para o inglês de Graham Howells, republicado in: AMARAL, Aracy et al. Tarsila do Amaral, 2009. Madri: Fundación Juan March, 2009, pp.31-33. Catálogo de exposição. "A negra já annunciava o antropofagismo", republicado in: BRANDINI, Laura Taddei (org.). Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral. Op. cit., p.722.

5. Para um relato comovente das relações entre A negra e a última fase de Tarsila do Amaral, ver D'Alessandro, Stephanie. "A negra, Abaporu, and Tarsila's Anthropophagy"; e PÉREZ-ORAMAS, Luis. "Tarsila: Melancholic Cannibal". In: D'ALESSANDRO, Stephanie; PÉREZ-ORAMAS, Luis. Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil, 2017. Nova York: Museum of Modern Art, 2017, pp.38-55, 84-88. Catálogo de exposição.

6. Como escreveu Brian Massumi nas notas introdutórias à sua tradução para o inglês de DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987: "Afeto/afetação. Nenhuma dessas palavras denota um sentimento pessoal (sentiment em Delezue e Guattari). L'Affect (o affectus de Spinoza) é uma capacidade de afetar e de ser afetado. Trata-se de uma intensidade pré-pessoal correspondente à passagem de um estado experiencial para outro e implica um aumento ou diminuição da capacidade do corpo de agir. L'Affection (o affectio de Spinoza) é cada um desses estados considerados como um encontro entre o corpo afetado, e o segundo, o corpo afetante (sendo o corpo compreendido em seu sentido mais amplo possível, incluindo corpos 'mentais' ou ideais)" (p.xvi).

7. AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Como escreveu Aracy Amaral, "Pela primeira vez apresentava-se um preto numa tela com tal destaque e força, conscientização em sua projeção embora inconsciente, posto que Tarsila quase que pintava como envolvida sempre numa atmosfera de irreal, da presença do preto em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas de vegetação. Apesar de elementos geométricos um tanto à la mode no segundo plano da tela, esse trabalho de Tarsila, pela sua ousadia de deformação e composição, pelo seu relacionamento ecológico direto, e pela sua mensagem de autenticidade, já bastaria para colocar a artista em primeiro plano da pintura feita no Brasil. É a primeira obra 'antropofágica', se desejarmos usar o termo encontrado cinco anos depois por Oswald de Andrade [...]" (p.97). Da mesma forma, ela observa em sua introdução: "Na ambientação paradoxal dessa artistocracia rural provinciana, onde a convivência com as amas de leite de seus irmãos — como a mamã Balbina — coexistia com o francês como segunda língua, os estudos se faziam na Europa ou nos Estados Unidos, mais facilmente ligados às sedes das fazendas que o Rio de Janeiro" (p.20).

8. Tarsila do Amaral a sua família, 19 de abril de 1923, in: AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op. cit., p.78.

9. Estudos recentes que tratam das temporadas de Tarsila do Amaral em Paris e sua navegação nos discursos da vanguarda sobre alteridade incluem HILL, Marcos. "Mulatas" e negras pintadas por brancos: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2017; GREET, Michele. Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars. New Haven: Yale University Press, 2018; e CARDOSO, Rafael. "White Skins, Black Masks: 'Antropofagia' and the Reversal of Primitivism". In: FLECKNER, Uwe; TOLSTICHIN, Elena (orgs.). Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von "Bilderfahrzeugen" in der Diaspora. Berlim: De Gruyter, 2019, pp.131-54. Cardoso produz uma penetrante historiografia de A negra, de Tarsila do Amaral, observando o modo como essa pintura serviu para perpetuar um certo mito do tema da negritude dentro do modernismo brasileiro.

10. Essa fusão era, evidentemente, o objetivo de diversas polêmicas de Léger em relação à pintura moderna. Ver, por exemplo, "The Machine Aesthetic: The Manufactured Object, the Artisan, and the Artist" [1924]. In: LÉGER, Fernand. Functions of Painting. Nova York: Viking Press, 1973, pp.52-61. Sobre a relação de Tarsila do Amaral e Léger, ver SALZSTEIN, Sônia. "A saga moderna de Tarsila"; e DANTAS, Vinicius. "Que negra é esta?". In: Tarsila: anos 20. Op. cit., pp.9-17, 43-50.

11. Sobre a tematização pictórica da mão que pinta, ver FRIED, Michael. Courbet's Realism. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

12. SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria. "Who is the Subject? Marie-Guillemine Benoist's Portrait d'une négresse". In: LUGO-ORTIZ, Agnes; ROSENTHAL, Angela (orgs.). Slave Portraiture in the Atlantic World. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 337. Ver também POLLOCK, Griselda. Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History. Nova York: Thames and Hudson, 1993.

13. SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria. Op. cit., p. 337.

14. O material no diário abarca o período de 1922 até pelo menos 1926. A fotografia da empregada aparece em uma página com lembranças de uma viagem em 1926 a Luxor e ao Lago de Tiberíades, entre outros itens.

15. D'ALESSANDRO, Stephanie. "A negra, Abaporu, and Tarsila's Anthropophagy". Op. cit., p. 48.

16. RIBEIRO, Leo Gilson. "Entrevista: Tarsila do Amaral". Veja. São Paulo, n. 181, fevereiro de 1972, pp. 3-6, tradução para o inglês de Stephen Berg, in: PÉREZ-ORAMAS, Luis. Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil, p. 165. "Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas."

17. FREYRE, Gilberto. The Masters and the Slaves: A Study in the Development of Brazilian Civilization [1933], tradução para o inglês de Samuel Putnam. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 278. [Ed. bras. FREYRE, Gilberto. Casa-grande e senzala. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 389.]

18. FREYRE, Gilberto. Op. cit., p. 324.

19. Sandra Sofia Machado Koutsoukos observa que esses anúncios começaram a aparecer na década de 1850. MACHADO KOUTSOUKOS, Sandra Sofia. Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século 19. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

20. KLEIN, Melanie. "A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States" [1935]. In: Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–1945. Nova York: The Free Press, 1975, p. 262.

21. Idem, ibidem, p. 263.

22. Idem. "Notes on Some Schizoid Mechanisms". In: RIVIERE, Joan. Developments in Psycho-analysis. Londres: Karnac/Institute of Psycho-Analysis, 2002, p. 297.

23. Brasil e Cuba sancionaram essas leis antes da Abolição oficial. Ver COWLING, Camilla. Conceiving Freedom: Women of Color, Gender, and the Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro. Charlotte: University of North Carolina Press, 2013.

24. Ver COWLING, Camilla. Op. cit.; e SANTOS, Martha. "'Slave Mothers', Partus Sequitur Ventrem, and the Naturalization of Slave Reproduction in Nineteenth-Century Brazil". Tempo, v. 22, n. 41, 2016, pp. 467-87.

25. Gilberto Freyre observa que essa citação aparece repetida por Joaquim Nabuco em seu tratado antiescravidão O abolicionismo. FREYRE, Gilberto. The Masters and the Slaves. Op. cit., p. 324.

26. ANDRADE, Oswald. "Manifesto Antropófago". Revista de Antropofagia. São Paulo, v. 1, n. 1, maio de 1928, p. 7.

27. ABREU, Martha. "Slave Mothers and Freed Children: Emancipation and Female Space in Debates on the 'Free Womb' Law, Rio de Janeiro, 1871". Journal of Latin American Studies, v. 28, n. 3, outubro de 1996, p. 572.

28. COWLING, Camilla. Op. cit., p. 55.

29. AMARAL, Tarsila do. "Pintura Pau-Brasil e antropofagia", republicado in: PÉREZ-ORAMAS, Luis. Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil. Op. cit., p. 168. "A casa assombrada, a voz do alto que gritava do fôrro do quarto, aberto no canto, 'eu cáio', e deixava cair um pé (que me parecia imenso); 'eu cáio', caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas."

30. AMARAL, Aracy. "O surreal em Tarsila". Mirante das Artes, n. 3, maio-junho de 1967, pp. 24-25. "'Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ouvira em criança.' Refere-se a artista às estórias contadas pelas pretas velhas da fazenda à criançada na hora de dormir, repetidas dezenas de vêzes, e misturadas à lembrança inapagada dos servidores de côr, divulgando seus mêdos, lendas e superstições." Tradução da autora.

31. Ver MACHADO KOUTSOUKOS, Sandra Sofia. "'Amas mercenárias': O discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas — Brasil, segunda metade do século XIX". História, Ciências, Saúde — Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, abril-junho de 2009, pp. 305-24; CARULA, Karolina. "Perigosas amas de leite: aleitamento materno, ciência e escravidão em A Mãe de Família". História, ciências, saúde — Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 19, dezembro de 2012, pp. 197-214; e OTOVO, Okezi. Progressive Mothers, Better Babies: Race, Public Health, and the State of Brazil, 1850-1945. Austin: University of Texas Press, 2016.

32. Machado Koutsoukos cita diversos desses anúncios em seu excelente estudo Negros no estúdio do fotógrafo.

33. MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. "Between Two Beneditos: Enslaved Wet Nurses amid Slavery's Decline in Southeast Brazil". Slavery and Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies, v. 38, n. 2, 2017, pp. 320-36.

34. Testemunho de D. Gertrudes Placidina de Castro, citado in: MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Op. cit., p. 331.

35. Idem, ibidem, p. 332.

36. FREYRE, Gilberto. "Bahia de Todos os Santos e de quase todos os pecados" [1926]. In: Bahia e baianos. Salvador: Empresa Gráfica de Bahia, 1990. "Negras velhas da Bahia/vendendo mingau angu acarajé/Negras velhas de xale encarnado/peitos caídos/mães das mulatas mais belas dos Brasis/mulatas de gordo peito em bico como pra dar de mamar a todos os meninos do Brasil." OTOVO, Okezi observa (p. 7) que a versão de Freyre de 1942 do poema substitui a frase "pronta para amamentar o Brasil inteiro" por "pronta para amamentar uma multidão de brancos", exacerbando a carregada dinâmica racial do poema.

37. HARTMAN, Saidiya V. Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. Nova York: Oxford University Press, 1997, p. 10.

38. RIBEIRO, Leo Gilson. "Interview: Tarsila do Amaral". In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil. Op. cit., p. 165.

39. MORGAN, Jennifer. Laboring Women: Reproduction and Gender in New World Slavery. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2004.

40. Idem, ibidem, p. 31.

41. "Nunca vi um só caso, como contam os viajantes, de que as mães (negras) amamentassem os filhos que traziam nas costas com o peito jogado por cima do ombro [...] [M]uitas vezes vi que, mesmo durante o trabalho, a criança se enfiava por baixo do braço da mãe para mamar." FREYREYSS, G. [Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814-1815], citado in: MACHADO Koutsoukos, Sandra Sofia. Negros no estúdio do fotógrafo. Op. cit., p. 153.

42. Ver também o excelente trabalho de Laura Harrison, que trata dos desenvolvimentos subsequentes do estudo de Morgan durante os regimes de escravidão e pós-escravidão. "From Mammies to Mommy Machines: Gender and Racialized Reproductive Labor". In: Brown Bodies, White Babies: The Politics of Cross-Racial Surrocacy. Nova York: NYU Press, 2016, p. 101.

43. MACHADO KOUTSOUKOS, Sandra Sofia. Negros no estúdio do fotógrafo. Op. cit.

44. Emily Green defendeu que a formulação de Klein do seio bom e seio mau é na verdade informada por estereótipos de mães negras que circulavam na cultura popular nos anos de seus escritos. "Melanie Klein and the Black Mammy: an Exploration of the Influence of the Black Mammy Stereotype on Klein's Maternal and Its Contribution to the 'Whiteness' of Psychoanalysis". Studies in Gender and Sexuality, v. 19, n. 3, 2018, pp. 164-82.

45. AMARAL, Tarsila do. "Conversando com meu pai II". Diário de São Paulo, 20.11.1949. In: BRANDINI, Laura Taddei (org.). Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral. Op. cit., p. 652. "Lembra-se, papai, daquele 13 de maio de 1888? Sim. Ele se lembra. Já uns dois meses antes dessa data, passavam pelas fazendas bandos de cativos que fugiam em direção às cidades. Os mais ousados incorporavam-se a eles, certos de que estavam da Abolição próximos; outros, entretanto, não ousavam segui-los. No sertão, a fazenda principal de meu avô paterno, no município de Jundiaí, entre os escravos em debandada, naquele 13 de maio, ficaram muitos deles, ligados pela amizade aos senhores que sempre os trataram bem. Um parente da família, ajudante na fiscalização do serviço, punha as mãos na cabeça, perplexo, e dizia, 'Que será das donzelas soltas por esse mundo afora?'. Com suas trouxas de roupa, fugiram as crioulas do casarão de taipa com janelas de rótulas, onde viviam bordando ou costurando sob a vigilância carinhosa da Sinhá, que era toda bondade cristã. E meu pai recorda a infância vivida ao lado dos escravos que sempre lhe inspiraram compaixão e dos quais se tornaria mais tarde ferveroso defensor. Mas, em criança, aos 4 ou 5 anos, ficava profundamente ressentido e mesmo rancoroso contra os negrinhos quando cantavam em coro:
Anum branco, anum preto/
Anum preto já chegô/
Eu não gosto de anum branco/Anum preto é meu amô".

46. PIETZ, William. "The Problem of the Fetish I". Anthropology and Aesthetics, n. 9, primavera de 1985, pp. 5-17, 7.

47. Para uma discussão mais extensa dessas fontes parisienses, ver, por exemplo, D'ALESSANDRO, Stephanie; CARDOSO, Rafael. "The Modernist Conscience and the Great Return". New Observations, n. 89, maio-junho de 1992, pp. 23-26. Ana Maria de Moraes Belluzzo observa outra possível influência em uma fotografia de esculturas afro-brasileiras que apareceu em um artigo de 1904 sobre escultura afro-brasileira ("As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura". Kósmos: Revista Artistica, Scientifica e Litteraria. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, janeiro de 1904, s.p.), que retrata a orixá Iemanjá segurando os seios nos braços. Não se sabe se Tarsila do Amaral viu essa publicação, mas a possibilidade dessas influências escultóricas merece ser mais bem investigada.

48. CARDOSO, Rafael. "White Skins, Black Masks: 'Antropofagia' and the Reversal of Primitivism". Op. cit., p. 134. Como observou Cardoso, A negra teve um significado muito diferente em Paris do que teve no Brasil. Tarsila do Amaral não a incluiu em sua primeira exposição individual no Brasil em 1929, embora estivesse em sua exposição de 1926 na Galerie Percier em Paris, e, a bem da verdade, só a expôs no Brasil depois de 1933.

49. CAMPOS, Haroldo de. "Tarsila: uma pintura estrutural". In: Tarsila: anos 20. Op. cit., pp. 111-12. Curiosamente, Tarsila do Amaral escreveu sobre o caráter estrutural dos sinais pictóricos em seu breve texto "Hieróglifos". Diário de São Paulo, 7.4.1937, republicado in: BRANDINI, Laura Taddei (org.). Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral, p. 222. As qualidades metonímicas de certos desenhos preparatórios, por exemplo, Anotações de viagem ao Rio de Janeiro (1924), são da mesma forma levadas para pinturas como sua Cidade (A rua), de 1929, sugerindo uma prática mais ampla daquilo que Haroldo de Campos poderia chamar de condensação e esquematização "estruturais".

50. "Realismo (em perspectiva) = olho que engana o espírito/ Realidade (frontal) = espírito que dirige o olho servidor distinguindo realismo de realidade." Citado in: AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. Op. cit., p. 99

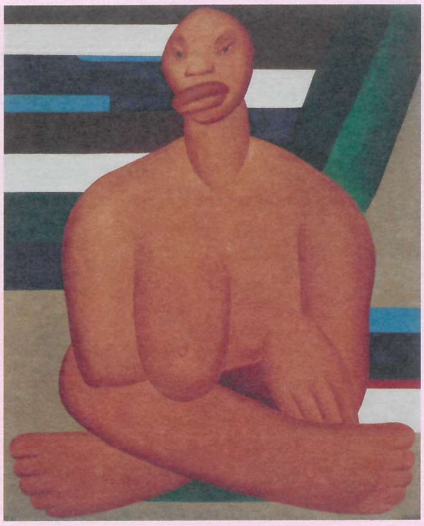
Outras negras

RENATA BITTENCOURT

Marie-Guillemine Benoist
Paris, França, 1768-1826
47. Portrait d'une femme noire
[Retrato de negra], 1800
Óleo sobre tela, 81 × 65 cm
Coleção Museu do Louvre, Paris, França

Tarsila do Amaral
48. A negra, 1923
Imagem 115

47



48

Parece certo dizer que A negra (1923) [img.48] é uma obra que ainda hoje fala conosco, em alto e bom som. De outra forma, não provocaria as polêmicas recentes relacionadas à exposição das obras de Tarsila do Amaral no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York.[1] Proponho aqui esgarçarmos os sentidos da obra, fazendo com que ela atravesse o tempo, tocando outras obras, conversando com elas. A negra fará, assim, uma viagem repleta de contraposições, que, por sua vez, serão motivadas pelas convergências e pelos contrastes encontrados no caminho. Elas serão guiadas pela observação de características estéticas, confluências temáticas e atributos poéticos. Algumas retorcem os preceitos do modernismo que alicerçou a obra de Tarsila, e todas nos informam sobre a construção de sentidos para identidades femininas e negras. Esse percurso, no entanto, se inicia com um movimento de recuo até a passagem do século 18 para o século 19, oferecendo à contemplação e à análise uma imagem emblemática, pertencente ao acervo do Louvre.

Podemos traduzir o título atribuído a essa obra como Retrato de negra (1800) — do francês, Portrait d'une négresse, atualizado mais recentemente pelo museu para Portrait d'une femme noire [img.47], possivelmente para evitar o termo négresse, de forte conotação histórica. A pintura, entre a alegoria e o retrato, foi executada na passagem do século 18 para o século 19, por Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), discípula de Jacques-Louis David (1748-1825) durante o período de vigência do decreto de 1774, que aboliu a escravidão nas colônias francesas. A mulher que vemos na tela foi levada da então colônia Guadalupe à França, pelo cunhado da pintora, para trabalhar em Paris como serviçal da família.

O tecido azul que cobre a cadeira, o branco que envolve o corpo e a cabeça, e a faixa vermelha que abraça o tronco abaixo do busto se somam para constituir uma clara referência às cores simbólicas da tríade liberdade, igualdade e fraternidade, ideais da Revolução Francesa. A pintura comemora assim a emancipação recente conquistada pelos

49

Zina Saro-Wiwa
Port Harcourt, Nigéria, 1976 –
vive em Nova York, Estados Unidos
49. The Invisible Man
[O homem invisível], 2015
Impressão fotográfica, 73 × 111,8 cm
Acervo Montreal Museum, Canadá
Cortesia da artista

Kara Walker
Stockton, Califórnia, Estados Unidos,
1969 – vive em Nova York, Estados Unidos
50. A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby [Sutileza, ou o maravilhoso benzinho de açúcar], 2014
Instalação, isopor, açúcar e materiais adesivos, 10,8 × 7,9 × 23 m
© Kara Walker, cortesia de Sikkema Jenkins & Co., Nova York, Estados Unidos

africanos e seus descendentes nas colônias, que se provou efêmera quando Napoleão Bonaparte (1769--1821) promulgou uma lei em 1802, reinstituindo a escravidão nos territórios explorados pela França. É interessante notar que Tarsila inserira essas mesmas cores entre as horizontais que compõem o fundo de sua obra, na seção próxima à mão direita da personagem. Na pintura de 1800, a faixa de tecido que envolve a cabeça da mulher está arranjada à semelhança de um barrete frígio, outro símbolo da Revolução, inspirado no gorro dos escravos libertos da Roma antiga. Ao mesmo tempo, ela corresponde aos turbantes utilizados tradicionalmente para a representação de escravas e de mulheres africanas ou árabes, como atributo de alteridade tornado convenção por artistas franceses. Quando de sua execução, a obra recebeu críticas por parte daqueles que consideravam que uma mulher negra não poderia ser tema digno para uma pintura de retrato; os ataques associavam palavras como "negrume" e "horror", que nos indicam seu desencaixe com relação aos padrões canônicos então vigentes.

Apenas um dos seios aparece nu, como na obra de Tarsila. Essa escolha remete a significados associados à liberdade naquele contexto francês; ela é observada também em imagens de natureza alegórica que derivam do mito das mitológicas Amazonas, que extirpavam um dos seios para aprimorar sua destreza como guerreiras. Mantinham o outro seio para a amamentação de seus filhos, reconciliando assim sua atuação nos espaços da vida doméstica e pública. Talvez Benoist, mulher que desempenhava um ofício percebido como masculino, tenha criado uma imagem representativa da emergência da emancipação negra, ao mesmo tempo que desejava tratar dos anseios de participação social das mulheres brancas de sua época. Tarsila, por sua vez, também ela uma mulher artista, nascida mais de um século depois de Marie-Guillemine, teve ao seu redor, assim como a francesa, mulheres negras subjugadas a posições escravas e servis. Ambas foram membros de elites econômicas, imbricadas em relações nas quais raça e gênero determinavam o posicionamento dos indivíduos em corpos sociais marcados por desigualdades profundas. Tarsila nasceu em uma sociedade escravocrata, dois anos antes da promulgação da Lei Áurea, em 1888. Sua pintura A negra é produto de um tempo em que já se apresentava cristalizada

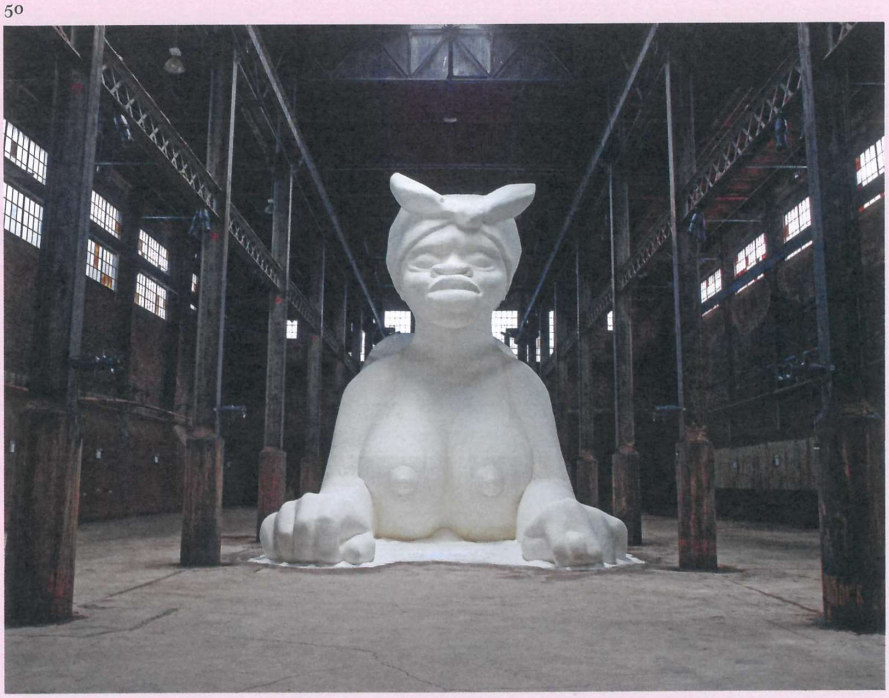
a negativa de cidadania aos negros do país, apesar da Abolição. As duas artistas viveram tempos em que, de uma maneira ou de outra, as promessas de emancipação para os africanos e seus descendentes acabaram se rompendo.

Mais de duzentos anos depois da negra de Benoit, e mais de noventa anos daquela assinada por Tarsila, surge, matérica e monumental, A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby (2014) [img.50], da americana Kara Walker — cujo título podemos traduzir como Sutileza, ou o maravilhoso benzinho de açúcar —, renovando significados da face negra apresentada em chave simbólica. O termo "subtlety" nomeia as pequenas esculturas feitas de açúcar usadas para decorar as mesas dos sultões e da nobreza europeia a partir da Idade Média, podendo representar animais, personagens ou cenas, que deveriam ser interpretadas pelos convivas — de certo modo, assim como nos lançamos a decifrar esta obra contemporânea.

A instalação de Walker foi concebida para ocupar o edifício onde havia funcionado a fábrica de açúcar Domino, antes da demolição que cedeu espaço a um parque, hoje instalado no distrito do Brooklyn, em Nova York. Como na pintura de Tarsila, encontramos nesta face feminina indicadores do fenótipo negro, como o nariz de base larga e os lábios grossos, delineados com ênfase. Mas em Subtlety, em vez da pele escura que vemos na tela, toda a superfície é branca, produto do açúcar que recobre o corpo esculpido em isopor. A artista chama atenção para o processamento da matéria-prima, que transforma o natural em refinado, e também o marrom em branco, imagem útil à reflexão acerca das relações raciais. Durante o período de exposição, algumas marcas escuras romperam essa cobertura alva, resultado do escorrimento contínuo do melaço ainda impregnado no teto e nas paredes dessa ruína contemporânea, e que vieram a se depositar sobre a obra.

Como na pintura de Tarsila, a figura está nua, portando apenas um lenço amarrado na cabeça. Diferentemente do quase turbante da négresse, aqui o acessório evoca o estereótipo da mammy, mulher negra, escravizada ou empregada doméstica, que

50



trabalha para uma família branca, tradicionalmente representada como sendo corpulenta e de pele escura. Embora maternal, não se dedica aos seus próprios filhos ou à sua comunidade, mas serve de modo abnegado ao domicílio onde se insere, conformada com as condições em que se encontra e com sua suposta "inferioridade". Tarsila também busca inspiração na história servil feminina da diáspora, buscando em sua memória imagens de mulheres negras, trabalhadoras, que na sua história pessoal foram propriedade da fazenda familiar, situada no interior paulista, cafeeiro e canavieiro. A artista transformou essas lembranças em uma criação que pretendia discutir arquétipos. Kara Walker, mulher afro-americana, aponta para a linhagem à qual pertence — herança que se integra à sua identidade —, e faz uma homenagem, criando um monumento à memória de ancestrais invisibilizadas.

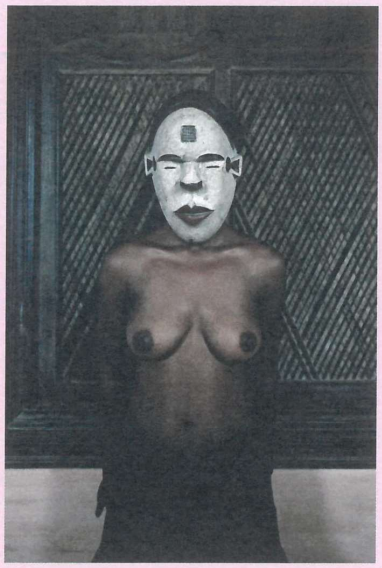
A negra [img.48] ocupa o espaço da tela como figura monumental, ao passo que a escultura temporária de Walker se impõe concretamente como um colosso de 10 metros de altura e 22 de comprimento. A admiração pela arte africana via modernismo francês é evidente para a brasileira, enquanto o Egito inspira a concepção da americana, resultando numa esfinge do Novo Mundo. Subtlety traz genitais expostos, sem sutileza, na metade animal do corpo; já na pintura, as pernas cruzadas ocultam o sexo ao mesmo tempo que o assinalam. A ideia de primitivo, associada historicamente à África, seus corpos e suas artes, é evocada pela máscara que traduz o rosto na obra de Tarsila, e, em Walker, pela alusão a percepções históricas que estigmatizam as mulheres negras, projetando sobre elas uma presumida voracidade sexual exacerbada, sugerida também no sabor doce imposto ao corpo modelado.

Nas duas obras, os seios volumosos e pendentes são atributos de um feminino de significados ancestrais, ao mesmo tempo que aludem a questões concretas da vida de mulheres negras no contexto da diáspora negra, amas de leite ou nutrizes em outros sentidos. Do árduo cultivo da cana ao labor do fogão, que há séculos criam doçuras, somos levados a pensar no fardo de propiciar conforto e prazer para sociedades inteiras, mesmo que não para si ou para os seus.

Se na obra de Tarsila o rosto é feito à maneira de uma máscara africana, nesta foto de Leonce Raphael Agbodjelou, artista iorubá nascido na República do Benim, este nexo é quase literal. Vemos uma mulher cuja presença é bastante enigmática. A imagem resulta a um tempo hodierna, circunscrita à história, e também ancestral, sobre-humana, mítica.

Ao fundo, o muxarabi, elemento arquitetônico de origem árabe utilizado no Brasil colonial, insere um indicador material de trocas culturais ocorridas entre continentes ao longo de séculos. Leonce fotografa na casa encomendada por seu avô, e erguida em 1890 por agudás, africanos e afrodescendentes brasileiros retornados à África. O muxarabi pode ser visto como uma metáfora dos significados encerrados na cultura africana, por se constituir de uma trama em madeira que, como a própria máscara, oferece um velamento. Permite a visão de dentro para fora, sem revelar o que guarda no interior. A residência está situada em Porto Novo, capital de nome português que foi ponto importante do Reino do Daomé na Costa dos Escravos, e parte da rota do tráfico transatlântico.

A fotografia integra a série denominada Demoiselles de Porto-Novo (2012) [img.51], em referência à obra seminal de Pablo Picasso (1881-1973) Demoiselles D'Avignon, concebida em 1907, após o impacto que os artefactos da África e da Oceania expostos em Paris causaram no artista. Para Picasso, as máscaras podem ser símbolo de metamorfoses, por responderem à expectativa de invocar a proteção de esferas espirituais e ancestrais para combater enfermidades, exorcizar males e afastar a morte. Em Demoiselles o pintor concilia o nu feminino, fundamental na tradição da arte ocidental, com as imagens de corpos que contrariam a idealização do gênero. Tematizou a prostituição, aludindo a um bordel da rua Avignon, em Barcelona, e apresentando uma imagem assombrosa em uma linguagem inaugural. Os rostos assemelhados a máscaras africanas podem ser vistos como expressão das pulsões humanas e imprimem certa monstruosidade às figuras, associadas a uma sexualidade comercial, excessiva, marcada pelo risco de patologias venéreas disseminadas, como a desfigurante sífilis. A arte africana serviu aos modernistas como



51

Leonce Raphael Agbodjelou
Porto Novo, Benim, 1965 – vive em Porto Novo, Benim
51. Sem título, da série Demoiselles de Porto Novo, 2012
Impressão fotográfica, 150 × 100 cm
Coleção particular, Londres, Reino Unido
Cortesia do artista e Jack Bell Gallery, Londres, Reino Unido

elemento original e renovador das vanguardas, e estava circunscrita a percepções exotizantes, filtradas pela visão eurocêntrica de seus criadores.

Leonce, filho de Joseph Moise Agbodjelou (1912-2000), fotógrafo que registrou personagens e costumes no contexto da pós-independência do Benim, se comunica com o modernismo invertendo o curso de permutas simbólicas e, numa operação antropofágica, produz imagens criadas a partir de seu entorno e de sua biografia. O artista evidencia que é o pensamento europeu sobre a cultura negra, e não essa cultura em si, que vai alimentar as concepções modernistas, que na verdade sintetizam a reflexão da Europa sobre si mesma, espelhando as dinâmicas ordenadoras dos relacionamentos com suas colônias. A negra de Tarsila está imbricada nesta rede de sentidos.

Na série The Invisible Man [O homem invisível] (2015) [img. 49], Zina Saro-Wiwa cria máscaras que se combinam ao corpo feminino para abordar dimensões políticas e pessoais. Aqui vemos a face de madeira colorida encimada por uma superfície circular que apoia pequenas figuras masculinas e algumas folhagens. O conjunto parece pesar sobre a mulher sentada ao chão por cima de uma folha de bananeira, elemento que compõe o fundo da obra de Tarsila. A artista busca inspiração nas máscaras Ogoni para se referir a homens que passaram por sua vida — amantes, irmãos, e também seu pai, o escritor e ativista Ken Saro-Wiwa (1941-1995), assassinado pelo governo militar nigeriano — e que a abandonaram em algum momento, por motivo de morte ou outros tipos de rompimento. A tentativa de elaborar essas perdas se traduz no tom róseo da máscara portada pela personagem na obra de 2015 que leva o nome da série, cor que para a artista representa a raiva sentida por quem é abandonado. A máscara aqui é a expressão de um acúmulo emocional, e assume um papel mobilizador de catarse para diferentes instâncias de dor, medo e luto.

O objeto, ativado pela performance, contradiz a perspectiva projetada sobre máscaras que, subtraídas de sua função usual para figurar

em acervos e exposições, muitas vezes são desconectadas de seus contextos, de sua vinculação com as vivências de indivíduos e coletividades, e de seus propósitos rituais originais, por vezes de natureza fúnebre, portanto também relacionados a ausências. O mesmo ocorre nas operações de apropriação levadas a cabo pelos artistas modernos, cujos interesses se mobilizam a partir das características estéticas encontradas nas peças, em detrimento de seus elos simbólicos primeiros. Nas obras de Saro-Wiwa, ao contrário, há uma invenção de possibilidades performativas, geradas pela conexão com suas experiências pessoais, e por sua identidade multicultural de nigeriana, criada na Inglaterra e hoje residente entre os Estados Unidos e seu país natal.

As colagens da artista Wangechi Mutu, nascida no Quênia e residente nos Estados Unidos, são obras intrincadas e contundentes. Surgem da combinação de imagens de revistas e livros, nas quais intervém por meio da pintura e da aplicação de materiais diversos, para tratar do corpo feminino negro e de construções de alteridade. Aqui, a beleza manipulada da modelo é associada à imagem de uma cabeça esculpida, de uso simbólico, aproximando o sexual e o espiritual, mitos tradicionais e contemporâneos. As diferentes imagens recortadas e afixadas na obra espelham a natureza polifônica que constitui as identidades em um mundo conectado pelas novas tecnologias de comunicação. A imagem resultante parece ser a de uma deidade encarnada para exorcizar as projeções fabricadas historicamente sobre a África, que encontraram fluência na história da arte, ou os clichês difundidos pela mídia, que reciclam preconcepções históricas.

A artista vai ainda mais longe ao se apropriar de diagramas médicos ginecológicos, aos quais sobrepõe recortes coloridos e brilhantes de revistas de moda, com seus padrões inatingíveis de beleza, para criar figuras híbridas e grotescas. Essas colagens retomam o caráter sexual assombroso presente nas Demoiselles de Picasso, e abordam gênero, raça e violência, associando os termos díspares "graça" e "contaminação".

Um diálogo com o modernismo também é travado pelo brasileiro Álvaro Seixas na obra I Am Not a Still Life (2018), que imprime novas cores à figura concebida por Tarsila. O desenho em linhas simples economiza elementos compositivos e adota um verde marcadamente ácido. De modo esquemático, a imagem guarda elementos da obra emblemática da pintora. Nela não há a cor da pele negra nem a folha de bananeira atrás da personagem, mas lá estão os lábios grossos, a pose, o seio em evidência e algumas horizontais assinaladas. Palavras escritas sobre o fundo e o corpo da figura enunciam duas frases em inglês, como se expressassem sua voz:

— I'm not a still life
[Eu não sou uma natureza-morta]
— Fuck you white modernist
[Foda-se branco modernista]

O artista anima a personagem com uma fala em primeira pessoa, que parece dirigida de modo específico à autora da obra original, e, de modo geral, aos artistas modernistas. Aqui a obra se constitui pelo diálogo com a pintura, e também com as interpretações que veriam, no chamado "primitivismo" dos modernos, a apropriação do corpo e da cultura negros.

Esse conjunto de obras nos convida a refletir sobre corpos e almas negros, escravidão e capitalismo, poder e desigualdades, elementos constituintes da realidade global em que nos inserimos hoje. As conversas que estes artistas entabulam com a arte europeia abrem espaço para a expansão do conceito de modernismo. Está em xeque a visão de um modernismo que acolhe o Outro não ocidental, e a partir dele revitaliza o Ocidente com inovações propiciadas pelo encontro de seus gênios com a "matéria-prima" das culturas tradicionais. Podemos delimitar o termo "modernidade" e empregá-lo apenas para tratar de uma condição histórica de ruptura radical associada à dimensão experiencial de mudança acelerada, relacionada ao novo e ao tempo presente. Já o termo "modernismo" faria referência às formas criativas da expressão estética e do pensamento filosófico da modernidade, em especial às que evidenciam autorreflexividade e

uma tentativa de encontrar novas formas de percepção e de representação em consonância com a ruptura, que refletem a condição da modernidade e, ao mesmo tempo, a tornam possível. Embora os termos estejam imbricados, o modernismo pode ter uma dinâmica de adesão à modernidade, mas também pode opor-lhe resistência crítica.[2]

Nesse sentido, a ideia de "modernidades plurais" nos ajuda a ir além de uma simples oposição ao eurocentrismo, atribuindo importância às trocas culturais ocorridas ao longo de séculos. Em lugar de uma visão que pressupõe a excepcionalidade do Ocidente, e que situa o Velho Mundo como fonte irradiadora de uma modernidade definitiva, torna-se possível conceber um modernismo dependente dos conhecimentos colhidos de sociedades como a indiana, a chinesa, a islâmica e a africana, atribuindo um papel central à potência criadora dessas civilizações. Desse modo, rompe-se a oposição entre modernidade e tradição, ou centro e periferia, para se estabelecer uma visão do mundo moderno como sendo híbrido, policentrado e composto por circuitos de trocas recíprocas.

Paul Gilroy afirma que os africanos transplantados para o Novo Mundo foram os primeiros sujeitos modernos, indivíduos que constituem uma consciência negra sem rejeitar a cultura branca e, além disso, estabelecendo com ela um engajamento. Cruzam o Atlântico de forma simbólica e criativa, no sentido inverso ao do tráfico que os tornou escravizados, fundando uma consciência dupla.[3] Artistas contemporâneos do Atlântico negro sampleiam e reprocessam referências históricas, midiáticas e subjetivas para formar novas linguagens no contexto da diáspora negra.

1. A exposição Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil foi uma realização conjunta do Museum of Modern Art e do Art Institute of Chicago, e ocorreu no MoMA entre entre 11 de fevereiro e 3 de junho de 2018.

2. FRIEDMAN, Susan Stanford. "Batendo palmas a uma só mão: colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaçotemporais do modernismo". Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, n. 74, 2006, pp. 85-113.

3. GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

Renata Bittencourt desenvolveu pesquisas de mestrado e doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sobre a representação do negro na pintura brasileira. Atuou no Instituto Itaú Cultural e na gestão de políticas públicas de cultura, tendo sido diretora do Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura (MinC). Foi contemplada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e pela Fulbright.