

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação

A NEGRA

Diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro

Thaís dos Reis Ferreira
Maio 2017

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura sob orientação do Prof. Dr. Emerson Nascimento

A Negra: Diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro

Thaís dos Reis Ferreira¹

RESUMO

Em 1923, Tarsila do Amaral realizou A Negra, uma pintura importante para sua carreira por apresentar novas técnicas artísticas que iam ao encontro do Modernismo Brasileiro e com a preocupação do movimento com a identidade nacional. Em uma entrevista, Tarsila chegou a revelar que a figura da obra trazia memórias da infância, que era inspirada em uma das escravas de sua fazenda. Essa informação foi o ponto de partida para o presente artigo, que tem como objetivo estabelecer um diálogo entre a obra e o feminismo negro. Para tanto, através de um recorte, foram escolhidos alguns assuntos principais, como: democracia racial, o corpo sexualizado e o papel social da mãe preta. Para realizar a associação entre os temas, foi necessário um olhar sobre a carreira de Tarsila e suas influências artísticas, assim como uma perspectiva sobre os marcos históricos do feminismo negro no Brasil.

PALAVRAS CHAVE: feminismo negro, racismo, sexismo, modernismo

ABSTRACT

In 1923, Tarsila do Amaral produced A Negra, an important paint for her career that present new artistic techniques that went to the encounter of Brazilian Modernism and with the concern of the movement with the national identity. In an interview, Tarsila revealed that the figure of the paint contained memories of her childhood, which was inspired in one of the slaves of her farm. This information was the starting point for this article, which aims to establish a dialogue between the paint and black feminism. To do so, were chosen some main subjects, such as: racial democracy, the sexualized body and the social role of the “black mother” or “Mammy“. To carry out the association between the themes, it was necessary to look at Tarsila's career and her artistic influences, as well as a perspective on the historical of black feminism in Brazil.

KEY WORDS: black feminism, racism, sexism, modernism

RESUMEN

En 1923, Tarsila do Amaral realizó A Negra, una pintura importante para su carrera por presentar nuevas técnicas artísticas que estaban de acuerdo con el Modernismo Brasileño y con la preocupación del movimiento con la identidad nacional. En una entrevista, Tarsila llegó a revelar que la figura de la obra trajo recuerdos de su infancia, ella se inspiró en una de las esclavas de su hacienda. Esta información fue el punto de partida de este artículo, cuyo objetivo es establecer un diálogo entre la obra y el feminismo negro. Por lo tanto, a través de un corte, se eligieron temas como: la democracia racial, el cuerpo sexualizado y la función social de la “madre negra”. Para llevar a cabo la asociación entre los temas, hicimos una contextualización de la carrera Tarsila y sus influencias artísticas, así como un estudio sobre el feminismo negro en Brasil.

PALABRAS CLAVE: feminismo negro, racismo, sexismo, modernismo

¹ Pós-graduanda em Mídia, Informação e Cultura

1. INTRODUÇÃO

Em 1923, Tarsila do Amaral (1886-1973) realizou uma pintura marcante para sua carreira: a obra *A Negra*, que personificava sua busca por uma nova linguagem: com elementos mais abasileirados, em concordância às técnicas cubistas, surrealistas e destoante da academia. A pintura foi realizada no momento em que Tarsila estudava novas técnicas europeias e despertava interesse pelo modernismo. O que nos chama atenção neste trabalho, especialmente na figura apresentada e além das questões estéticas, são suas incursões sociais.

Através de um estudo sobre *A Negra* e das diversas interpretações já realizadas, o presente trabalho busca realizar uma leitura da obra através do feminismo negro, ainda que seja imprescindível reconhecer um anacronismo entre os dois. Mesmo com esse distanciamento cronológico, nosso objetivo é identificar questões raciais e de gênero na obra através de três temas: o legado da escravidão sobre as mulheres negras, o corpo sexualizado e o papel social da “mãe-preta”.

Para tanto, no primeiro momento do artigo, foi necessário um olhar sobre a carreira da Tarsila que nos permitisse entender, através de uma linha histórica, quais foram as mudanças representadas por *A Negra* em sua trajetória e principalmente, o que essa figura significava para a pintora já que este quadro materializa uma tensão que a perseguiu por alguns anos: o desejo de ser reconhecida como um dos grandes nomes do modernismo brasileiro.

Posteriormente, realizamos um estudo sobre a constituição do feminismo negro brasileiro (com ênfase na década de 1980) e das demandas levantadas em relação ao feminismo. Neste estudo, cabe reconhecer os trabalhos acadêmicos das autoras Nubia Moreira, Sueli Carneiro e Lélia González, que nos mostram a necessidade de uma posição crítica e mais aprofundada sobre as diferenças sociais no universo feminista. Entendemos que para repensar o lugar da mulher na contemporaneidade é necessário um olhar que possa ser articulado entre as variações de classe social e de raça.

2. TARSILA: AS INFLUÊNCIAS E O MODERNISMO BRASILEIRO

A singularidade da vida de Tarsila do Amaral ajuda-nos a compreender sua obra e o lugar de importância que a arte brasileira a reserva. A mesma mulher que foi um dos grandes nomes do Movimento Antropofágico na década de 1920, com suas pinturas inovadoras e atitudes à frente de seu tempo, recebeu uma formação clássica e conservadora que a ensinou os moldes dos comportamentos mais adequados para a elite paulista.

A dualidade de sua figura é constantemente observada na biografia escrita por Aracy Amaral (1975) e é importante para entendermos o motivo da obra *A Negra* ser um marco em sua carreira. Por isso, realizamos um levantamento biográfico da pintora (até 1923, ano em que ela cria a obra analisada) e apresentamos um olhar sobre algumas de suas influências.

Como explica Amaral (1975), “Tarsila seria sempre encarada como a Sinhá da fazenda, bem-dotada e alfabetizada em francês”. Ao mesmo tempo, tinha uma inquietação incomum nas jovens da sociedade paulista, desejava estudar no exterior e interessava-se por piano e poesia. Essa imagem também foi reforçada por Oswald de Andrade, que chegou a chamá-la de “Caipirinha vestida por Poiret”.²

Tarsila era filha de fazendeiros, foi criada em um ambiente patriarcal, autoritário e marcado por dois polos: o tradicional e o progressista. Ainda no século XIX, a alta sociedade de São Paulo dividia-se entre aqueles que defendiam o Império e aqueles que se mostravam abertos à novas ideias (como a abolição e a República). Na infância, Tarsila morou na fazenda dos pais em Capivari, mas também chegou a estudar em colégios internos na Europa e a passar temporadas na casa da avó na capital, em São Paulo. Essa mescla de atmosferas foi fundamental para sua formação, ela cresceu inserida em uma classe poderosa, apontada como a elite intelectual do país e marcada por uma cultura escravocrata.

Sua formação artística se deu tardiamente, depois do nascimento da filha Dulce e do término do primeiro casamento. Tarsila tinha 30 anos quando começou a ter aulas de desenho com Pedro Alexandrino, conhecido por representar naturezas mortas. O ano era de 1917, mesmo período em que Anita Malfatti³ realizou a “Exposição de Pintura Moderna”,

² Referência ao poema “Atelier”, escrito por Oswald de Andrade para Tarsila em 1925.

³ Apesar da amizade entre as pintoras, existia também uma rivalidade artística. Tarsila revela essa relação em uma carta escrita para a família em setembro de 1923: “Achava-se também aqui o Di Cavalcanti, pintor do Rio muito considerado. Ele e Anita disputarão a mim o primeiro lugar na pintura moderna brasileira. Apesar da grande

considerada um marco na carreira da pintora e no movimento modernista brasileiro. O conjunto dessa exposição não era só desconhecido para o público, mas também para os jovens artistas da época, algumas técnicas eram novidades para a própria Tarsila, que em princípio, encarou as pinturas com estranheza. (AMARAL, 1975).

Porém, suas viagens ao exterior e seu interesse por exposições a permitiram ter uma noção de que havia algo novo na arte. Ainda que não soubesse com exatidão o que estava acontecendo, Tarsila já tinha algumas impressões sobre as novas tendências e estava atenta às mudanças. Tanto que em 1920, enquanto viaja pela Europa, chegou a escrever para Anita dizendo:

Muita natureza morta, mas daquelas ousadas em cores gritantes e forma descuidada. Muitas paisagens impressionistas, outras dadaístas. Conheces, certamente, o Dadaísmo. Eu, porém, vim a conhecê-lo agora. (...) Olha, Anita, depois de ter visto muito esta pintura cheia de imaginação, não suporto mais as coisas baseadas no bom senso e muito ponderadas. Os quadros dessa natureza ficaram pobres no salão. Também não estou de acordo com o cubismo exagerado e o futurismo. (AMARAL, 1975, p.33).

É interessante observar que o Modernismo brasileiro foi marcado por duas características básicas, que em princípio parecem contrárias, mas que na verdade foram complementares: o internacionalismo e o nacionalismo (AMARAL, 2012). As influências das vanguardas artísticas europeias chegaram ao Brasil no século XX e tiveram seu ápice na Semana de Arte Moderna em 1922, eram movimentos que buscavam formas expressivas de rompimento com a arte clássica e tinham uma aspiração pelo novo. O mesmo aconteceu por aqui, além do desejo de renovação, existia por parte dos artistas e intelectuais uma preocupação com a criação de uma identidade cultural que estivesse de acordo com a realidade do país.

Como se sabe, Tarsila não participou efetivamente da Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922. Na época, a ligação da pintora (que se encontrava na França) com o mundo artístico de São Paulo era realizada através das cartas de Anita Malfatti, que

confiança em mim, creio urgente ativar meus estudos. Esperei Anita também para saber como seria recebida aí a exposição que levo. Ela me deu no nosso primeiro encontro no hotel, a noção de que em vez de uma amiga tenho uma rival. “

conversava com a amiga não só sobre técnicas inovadoras, mas também a informava sobre as polêmicas que envolviam o novo movimento e a crítica.

Mas 1922 é marcante para a carreira de Tarsila, pois é o momento em que demonstra interesse Modernismo. Neste mesmo ano, a pintora volta ao Brasil em junho, conhece os amigos de Anitta e forma com eles o Grupo dos Cinco: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila e Menotti del Picchia. Eles ficaram conhecidos como os entusiastas da Paulicéia e formavam um grupo de leituras e debates sobre o Modernismo onde dividiam informações sobre obras, tendências europeias e refletiam sobre os efeitos da Semana de Arte Moderna.

Em dezembro de 1922, Tarsila já estava decidida a passar uma nova temporada em Paris para aprimorar seu aprendizado e se atualizar sobre os movimentos europeus. Após escolher um colégio interno para os quatro sobrinhos e para a filha Dulce, passa a pesquisar por um ateliê com apartamento. O ano é também importante para a sua vida amorosa, marcante pelo término do namoro com Mário de Andrade e pelo início das trocas de cartas com Oswald de Andrade. É nesse clima, de inovação e de romantismo que ela inicia 1923: em janeiro realiza uma viagem de lua-de-mel com Oswald na Espanha e em Portugal e já no fim do mês inicia os estudos.

O primeiro mestre de Tarsila é André Lhote (1885-1962), escultor e pintor cubista que a incentiva a estudar natureza morta e geometrização. Nesses três meses de estudo, Tarsila se mostra atenta à simplificação de elementos e ao trabalho de fusão de cores em planos diferentes. Preocupado com uma estética racional geométrica, Lhote mostrava em seus ensinamentos a importância de dar evidência ao corpo da figura sob o ambiente. Percebe-se que essas técnicas são absorvidas por Tarsila e usadas mais tarde, em *A Negra*.

Ainda neste mesmo período, aumentam os registros das cartas enviadas por Tarsila à sua família, onde ela demonstra uma preocupação pelo nacional.⁴ O que se percebe sobre essa fase da pintora, é que ela não é movida apenas por uma afetividade pelo Brasil ou pela memória da infância. Tarsila também tinha o desejo em atender uma demanda da crítica parisiense, que estava encantada pela Arte Negra. São indícios da identificação de Tarsila com a corrente

⁴ Em relação à busca de Tarsila por um espaço entre os principais nomes da pintura nacional. Cabe citar uma retrospectiva realizada por Geraldo Ferraz para o Jornal de Notícias de São Paulo (em dezembro de 1950), onde ele afirma: “A fixação de uma etnia inicial como documento através da arte, está ali, nos olhos rasgados, negros enormes e ingênuos e mulatinhos. A negra, a terra, a caipirinha, o cacto, o tipo de bicho doméstico, o boi, a ponte, o rio do fundo da casa, nosso céu azul, tudo é Brasil respirando.”

européia encabeçada por grandes artistas que buscavam pelo exótico. Em uma das cartas enviadas aos pais, ela afirma:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências 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. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário O que se quer aqui é que cada uma traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (AMARAL, 1975, p.84).

Em setembro, Tarsila inicia seus estudos com dois mestres: Albert Gleizes (1881-1953) e Fernand Léger (1881-1955) a quem Aracy Amaral (2012) considera como uma das maiores influências da pintora.⁵ Na época, Gleizes aprimorava técnicas de criação geométrica através da análise dos movimentos de rotação e translação do plano. Este era um dos exercícios que Tarsila fazia, tanto em desenhos quanto em óleos.

Léger, por outro lado, praticava a representação da figura humana em suas obras através do contraste de formas. Ele chegou a realizar uma série de nus femininos como: *Le grande déjeuner* (1921), *La mère et l'enfant* (1921) e *Nus sur fond rouge* (1923). Léger defendia a união do lirismo da geometrização abstrata com o cotidiano; dentre seus temas estão a sociedade industrial, a tecnologia e o espaço urbano. Seguindo seus ensinamentos, Tarsila se dedica a composições de nus femininos, utiliza cores mais vivas, contornos marcantes e também se distanciado realismo. (ROSSETTI, 2012).

Sem dúvidas essas técnicas influenciaram Tarsila na sua criação de *A Negra*, assim como dois antecedentes que chamam atenção:

Brancusi realiza uma escultura, no mesmo ano, chamada *A negra*, e o mesmo faz Léger em uma de suas pinturas. Não podemos nos esquecer do interesse de Picasso pela arte africana e, em geral, do envolvimento das artes com essa temática. Na mesma época, temos também a provocação de Jean Genet, que escreve a peça *Os negros*. (CRIPPA, 2003, p. 118).

⁵ Amaral, Aracy (2012, Revista USP. nº 94): “Hoje me parece fora de dúvida que a personalidade artística francesa que mais marcou nossos pintores foi Fernand Léger, em particular em Tarsila.”

Através dessa observação, é possível relembrar a informação que nos é dada por Aracy Amaral, a de que Tarsila não só estava ligada à arte brasileira, como também participava de um fluxo artístico internacional. Para compreender um pouco mais sobre a obra, cabe um olhar mais aprofundado sobre suas especificações.

3. A NEGRA

O quadro encontra-se no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) desde 1963 e é considerado um dos destaques da coleção de arte moderna do museu. A tela mede 100 cm x 81,3 cm, a imagem central é a de uma mulher negra, nua. O corpo preenche quase todo o plano, a cabeça ovoide se mistura com os lábios grandiosos, ela possui um seio enorme caído sob o braço direito, além de pernas grossas e pés agigantados. Atrás da figura há uma folha de bananeira em diagonal e no fundo, faixas em distintas formas e cores.

O que se pode notar na obra é que mesmo que tenha sido feita em uma época em que Tarsila ainda não era, de fato, considerada participante do Modernismo, (a pintura antecede a fase Pau Brasil⁶), ela já apresentava algumas características que se tornaram essenciais em suas pinturas. A principal delas é o toque nacionalista, com um personagem cujo fenótipo está em acordo com a noção de identidade cultural brasileira.

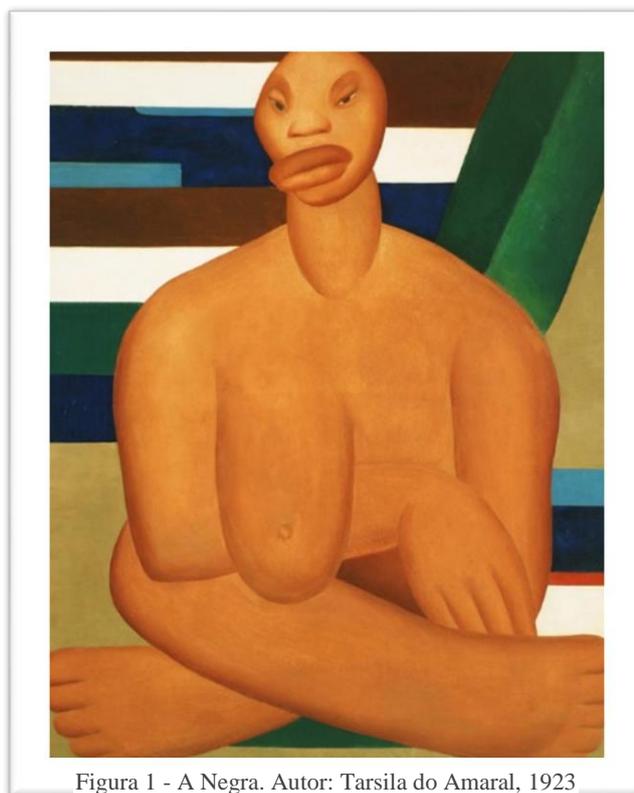


Figura 1 - A Negra. Autor: Tarsila do Amaral, 1923
Disponível em: artenarede.com.br

Uma das coisas que chamam atenção é o fato de ser uma mulher. Para Vera Pugliese (2011) a questão do gênero do personagem não é apenas um detalhe. Ainda que a figura do quadro ultrapasse o paradigma relacional homem/mulher, Tarsila escolheu encarnar o brasileiro em um mestiço sem ceder ao coletivo masculino. Para a autora: “Se o cerne da

⁶ A fase Pau Brasil aconteceu entre 1924 e 1928, recebeu o mesmo título do manifesto publicado por Oswald de Andrade. Tarsila ainda apresentava afinidades estilísticas com Fernand Léger e buscava resgatar as raízes brasileiras. Das obras do período podemos listar: Carnaval em Madureira, Gazo, São Paulo e a Família.

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”.

A figura representada no quadro foge dos padrões acadêmicos da beleza europeia, não tem as características da doce senhora paulistana e não pratica uma ação que determine seu posicionamento social como o lavrador de café de Cândido Portinari (1903-1962) ou como as mulatas de Di Cavalcanti (1897-1976). (PUGLIESE, 2011). O toque surreal, cubista e primitivista em *A Negra* é um marco na trajetória de Tarsila, que, de acordo com Aracy Amaral, confere à pintora um lugar como pioneira de uma arte brasileira até então não realizada⁷:

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 5 anos depois por Oswald de Andrade com a intenção de iniciar um movimento polêmico (AMARAL, 1975, p. 97).

Em concordância à esta afirmação, Vinícius Dantas (1996) explica que *A Negra* trouxe autoestima para o Modernismo brasileiro pois mostrava que uma pintura moderna no Brasil não era algo quimérico, a obra atendia aos dois requisitos do movimento: dialogava com as tendências das vanguardas europeias ao mesmo tempo em que defendia o ponto de vista brasileiro e mostrava que as dissonâncias nacionais e as tradições populares tinham chance e visibilidade quando integradas à modernidade “que não só as promovia como as reconhecia artisticamente”.

A figura do quadro possui traços da memória afetiva da pintora, que como vimos anteriormente, foi criada em uma grande fazenda no interior de São Paulo em proximidade aos escravos da família. Em fevereiro de 1972, Tarsila cedeu uma entrevista à revista *Veja* e contou sobre sua inspiração:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama *A Negra*. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma

⁷ “E data desse ano a tela – referimo-nos à *A Negra* – que lhe conferiu um lugar de pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então” (AMARAL, 1975, p. 97).

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 pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas.⁸

Essa empatia de Tarsila em relação às escravas de sua infância carrega certa ironia. O que se pode perceber é que o carinho demonstrado pela pintora, não esconde o lugar de privilégio em que ela se encontrava em relação às negras de sua fazenda. Esse distanciamento social entre elas também é observado por Rafael Cardoso (2015) em *The Problem of Race in Brazilian Painting, 1850–1920*: “Como mulher branca da classe mais privilegiada de São Paulo, sua reivindicação ao patrimônio afro-brasileiro é escassa, na melhor das hipóteses. Na pior das hipóteses, ela pode ser vista como uma preocupante nostalgia de um não tão distante passado escravo”. (*tradução nossa*).⁹

4. FEMINISMO NEGRO NO BRASIL

A trajetória do movimento do feminismo negro dentro do feminismo brasileiro é marcada por questionamentos ao discurso identitário tradicional e das visões hegemônicas. O que o feminismo negro indica, desde os primeiros fóruns e seminários realizados no fim década de 1970, é a importância da integração das diferentes expressões raciais e pluriculturais das participantes. Essa busca, na verdade, passa por um processo dialético que ao mesmo tempo em que promove a afirmação das mulheres em geral, exige o reconhecimento das diferenças entre elas. (MOREIRA, 2007).

Quando se pensa na primeira onda do feminismo brasileiro, por exemplo, percebe-se que foi liderada por mulheres brancas, heterossexuais e de classe média alta que pouco dialogavam com as experiências de vida e demandas das mulheres negras. Conforme indica Sueli Carneiro (2003), a insuficiência do movimento feminista em integrar essas diferentes expressões, tanto na teoria quanto na prática, resultou na criação de organizações nacionais

⁸ Entrevista realizada por Leo Gilson Ribeiro para a Revista Veja e publicada em 23.02.1972. Reproduzida no ANEXO A, disponível no Acervo Digital Veja: veja.abril.com.br/acervodigital

⁹ “As a white woman of the most privileged class in São Paulo, her claim to Afro-Brazilian heritage is scanty, at best. At worst, it can be viewed as linked to a troubling nostalgia for the not-so-distant slave-holding past” (CARDOSO, 2015, P. 507).

(institucionalizadas e autônomas) de mulheres negras que lutavam pelo seu reconhecimento como sujeitos políticos.

Em sua dissertação de mestrado para a Unicamp, Núbia Moreira tem como foco o feminismo negro dos anos 1980-90 no Rio de Janeiro e São Paulo e indica, também através de entrevistas com as militantes, acontecimentos históricos importantes para o movimento. Um deles é o Congresso de Mulheres Brasileiras, realizado em junho de 1975. O encontro contou com a apresentação do Manifesto das Mulheres Negras que chamavam atenção sobre o impacto do racismo em suas vidas e para o quanto a dominação racial é marcada pelo gênero.

Em 1988 celebrava-se o Centenário da Abolição da Escravatura, foi um ano marcante para a militância por chamar atenção para a condição precária de vida da população negra do país. De acordo com Lélia González (1988), este ano foi “mais propício para a reflexão do que para a celebração”. Para os homens e mulheres do Movimento Negro os cem anos da Abolição estimularam a sociedade brasileira para a reflexão sobre suas contradições internas, a exemplo das profundas desigualdades sociais que a caracterizam. Para o feminismo negro, o ano foi também importante por mobilizar uma grande quantidade de mulheres (que representavam 17 estados brasileiros) para o I Encontro Nacional de Mulheres Negras, ocorrido nos dias 02 e 04 de dezembro.

Dentre os seminários anteriores ao centenário, cabe citar o III Encontro Feminista Latino-americano ocorrido em Bertioga em 1985, importante por consolidar entre as militantes negras uma nova postura sobre o feminismo, que até então, era rejeitado. De acordo com Moreira (2007), esse sentimento de rejeição se pautava na banalização por parte do movimento feminista acerca das questões levantadas pelas mulheres negras.

A autora explica que essa incompreensão das mulheres negras em relação ao feminismo e por outro lado, a incompreensão das mulheres brancas sobre as questões específicas das mulheres negras é uma característica do movimento feminista da década de 80, mas que foi vencida aos poucos na incorporação dessas demandas, proporcionada também pela participação cada vez mais crescente das mulheres negras nos encontros.

Em seu artigo “Por un feminismo latinoamericano”, Lélia González (1988) afirma que em uma análise aos textos e as práticas feministas tradicionais, as mulheres negras perceberam

que a questão racial tinha sido “esquecida”. A resposta para este fato estaria no que alguns cientistas chamam de racismo por omissão, cujas raízes estão em uma visão de mundo eurocentrista e neocolonialista da realidade.

Apesar do estranhamento, o que se reconhece é que o feminismo ajudou as mulheres negras em suas lutas e conquistas. Para González, o feminismo estimulou a formação de grupos e redes das mulheres negras e auxiliou no desenvolvimento de uma nova visão sobre o “ser mulher”, o feminismo ainda indicou as bases materiais e simbólicas das opressões de gênero ao apontar criticamente as relações tradicionais de dominação e submissão.

Diante de uma análise comparativa, o que se percebe é que o feminismo negro brasileiro, em relação ao norte-americano, apresentou tardias articulações de gênero e raça no âmbito acadêmico.

De acordo com Donna Haraway (2004) o que as mulheres negras norte-americanas fizeram (e podemos considerar o mesmo para as brasileiras) foi realizar uma teoria que indicava que a categoria de gênero dos feminismos europeus e euro-americanos tinham tendências etnocêntricas, imperialistas e subordinava todos os outros “outros”. Essas produções acadêmicas reiteraram a necessidade do reconhecimento das diferenças hierárquicas nas quais raça, nacionalidade, sexo e classe estavam entrelaçados.

5. DIÁLOGOS ENTRE O FEMINISMO NEGRO E A OBRA

Ao estabelecer um diálogo entre a pintura e o feminismo negro, um dos pontos que mais nos chama atenção na obra *A Negra* é o fato de ter sido inspirada nas mulheres escravizadas que Tarsila conheceu na infância. Tendo essa informação como base iniciamos esta análise através de um olhar sobre as opressões históricas sofridas por essas mulheres e o legado da escravidão sob suas vidas.

Em “Não sou eu uma mulher?” , Bell Hooks (2014) realiza apontamentos sobre o sexismo e as experiências das mulheres negras escravizadas nos Estados Unidos e em uma análise comparativa, é possível identificar diversas semelhanças com o ocorrido no Brasil. De acordo com a autora: “o sexismo era uma parte integral da ordem social e política que os colonizadores brancos trouxeram das suas terras da Europa e teve um impacto grave no destino das mulheres negras escravizadas”. (HOOKS, 2014, p. 14)

Para a autora, enquanto o homem negro era explorado como trabalhador dos campos, a mulher negra era explorada como trabalhadora dos campos, das tarefas domésticas, criadora dos animais e tratada como objeto sexual. O trabalho doméstico era visto como uma extensão natural do comportamento feminino, a escrava não era encarada como ameaça (da mesma maneira que o homem) e acima de tudo: realizava um trabalho que era desvalorizado. Hooks também explica que o cenário doméstico era dominado pela mulher branca já que a casa e a família eram “esferas femininas”.

Conforme essa perspectiva, Donna Haraway (2004) afirma que as mulheres negras não foram constituídas como “mulher” da mesma forma que foram as mulheres brancas, elas foram constituídas através de um olhar sexual, racial e tiveram seus direitos limitados. As brancas eram aptas para casar com homens brancos, as negras serviam como propriedade. Isso significa que o patriarcado também as oprimia, mas colocava as mulheres livres e as não livres em espaços diferentes e socialmente assimétricos.

Segundo a autora, para compreender a política das diferenças e a configuração do feminismo negro, não se pode ignorar os olhares históricos sobre as opressões, é também necessário reconhecer que o feminismo necessita quebrar a subjetividade dominadora:

As desconstruções feministas do “sujeito” foram fundamentais, e elas não têm saudades da coerência dominadora. Ao invés disso, relatos políticos de corporificações construídas, como as teorias feministas de subjetividades marcadas por gênero e raça, têm, necessariamente, de levar em conta, afirmativa e criticamente, subjetividades sociais emergentes, diferenciadas, auto-representadas, contraditórias, com suas exigências de ação, conhecimento e crença. Isto implica no compromisso com a mudança social transformadora, o momento de esperança embutido nas teorias feministas de gênero e em outros discursos emergentes a respeito da quebra da subjetividade dominadora e na emergência de outros impróprios/nãoapropriados. (HARAWAY, 2005, p.244-245)

Ao que se refere ao Brasil, é necessário reconhecer que a opressão sofrida pela mulher negra possui fortes raízes no período colonial cuja estrutura patriarcal e de violência ainda provocam reflexos em nossas relações sociais. A mulher negra é herdeira de um passado que se atualiza através do preconceito racial, seja por uma série de estereótipos ou de lugares subalternos pré-estabelecidos.

Em uma análise sobre os efeitos do colonialismo na formação histórico-cultural do Brasil, Lélia González e Carlos Hasenbalg (1982) explicam que o racismo foi uma das grandes estratégias dos países europeus em suas colônias como argumento para internalizar a “superioridade” dos colonizadores sobre os colonizados. O objetivo era claro: explorar e oprimir, mas as táticas eram variadas, por isso, a autora chama atenção para duas: o racismo aberto e o racismo disfarçado.

O primeiro, característico de sociedades de origem saxônica, germânica e holandesa, estabelece que a miscigenação é algo impensável e que o grupo branco deve manter a “pureza” da raça e sua superioridade. Nessa perspectiva, a estratégia de convívio mais coerente seria a segregação. O segundo, característico dos países latino-americanos, é o racismo por denegação onde as teorias de miscigenação, democracia racial e assimilação são mais aceitas.

As sociedades que vieram a constituir a chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos enquanto grupo dominante. A expressão do humorista Millôr Fernandes, ao afirmar que no Brasil não existe racismo porque o negro reconhece o seu lugar sintetiza o que acabamos de expor. (GONZÁLEZ e HASENBALG, p.73. 1982).

Quando se pensa em feminismo negro no Brasil, é interessante realizar uma conexão do movimento às discussões sobre a teoria de unidade e democracia de raça, que tem sido questionada há muitos anos. A exemplo, uma das obras clássicas que sustentam essa perspectiva e que se tornou praticamente obrigatória no estudo da sociedade brasileira é o livro Casa Grande & Senzala (publicado em 1938), pelo historiador e sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987). O autor realiza uma análise sobre como a identidade mestiça brasileira influenciou nas nossas relações sociais (como na sexualidade e na formação da família patriarcal). Em sua visão:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo loiro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do

negro. A influência direta ou vaga e remota, do africano”. (FREYRE, p.191, 2003)

Em uma análise crítica sobre o conceito de democracia racial defendido por Freyre, Lélia González e Carlos Hasenbalg (1982) afirmam que essa visão subverteu as premissas racistas presentes no pensamento social do fim do século XIX e criou uma arma ideológica contra o negro. Segundo os autores, a consequência dessa ideia é a crença na ausência do preconceito e na discriminação racial, como se as oportunidades para brancos e negros fossem iguais. Ou seja, para os autores a teoria de Freyre nega que o papel da raça tenha influências na geração das desigualdades sociais.

Voltando à obra analisada, nos atentamos a uma outra questão. A nudez da personagem do quadro e seu grande seio à mostra são características que possibilitam diversas interpretações. Da mesma forma, seus pés e braços enormes podem ser encarados através de várias perspectivas. Para este trabalho, elegemos dois temas que podem ser relacionados ao feminismo negro: o primeiro é o corpo da mulher negra como objeto sexual e o segundo é o da “mãe preta”, um papel social dado à mulher negra que não é encarada de forma sexualizada (não necessariamente), mas que também é colocada em uma posição de servidão.

Todos os dois temas estão relacionados à escravidão e produzem reflexos sobre a vida da mulher negra na contemporaneidade. Para tanto, nos sustentamos na interpretação realizada por Vinícius Dantas que, ao analisar *A Negra*, identificou diversas referências simbólicas. O autor se atenta ao fato de que os traços oníricos e abstratos da figura não são apenas parte de um movimento artístico, eles também oferecem significação “mítico-poética”:

A negra se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços individualizadores. Sua tristeza associa lassidão e languidez da prostração sexual às sevícias da escravidão, imagem impressionante e ousada da disponibilidade sexual feminina segundo uma mulher avançada para seu tempo. Funciona, portanto, em muitos níveis de representação: A negra é uma alegoria (cristã?) da maternidade e (afro-brasileira) da terra, um totem pagão cuja poesia emana da estranheza em face do Outro primitivo e latente, mas é também alegoria nacional, cartaz publicitário, artigo de exportação, cromo patriarcal, mãe ancestral, "contraste de formas", fetiche sexual, manifesto modernista. (DANTAS, p.110, 1996).

A sexualidade da figura é latente e nos remete a um antigo questionamento realizado pelo feminismo negro sobre a forma que a sociedade brasileira encara o corpo da mulher negra. Um olhar sobre a história ajuda-nos a entender o quão antiga é essa representação estereotipada e como ela é responsável por reforçar uma atribuição equivocada. Como explica Núbia Moreira, os brasileiros continuam relacionando a noção de sexualidade à imagem mulher negra e essa postura é uma espécie de conformação identitária:

O que nós, brasileiros, simbolicamente representamos e comunicamos acerca das mulheres negras obedece a um padrão de sexualização de um corpo que, em nossas múltiplas formas de comunicar, refere-se a um tipo de mulher desenhada como uma pessoa que, além de inspirar sexualidade, é “condicionada” às práticas servis e manuais, herança de sua conformação identitária no cenário brasileiro. Existe um símbolo mulher negra que é o padrão acionado nas mentes dos membros da sociedade brasileira todas as vezes que mencionamos essa categoria. (MOREIRA, p.15, 2007).

O que a história nos mostra é que o corpo da mulher negra escravizada sofreu dupla exploração: era utilizado como instrumento de trabalho e como objeto sexual. Bell Hooks (2014) explica que essa exploração era feita de diversas maneiras e tinha diversos sentidos, por exemplo: eram torturas às quais as mulheres negras rebeldes eram sujeitas. A ameaça da violação ou da brutalidade física era uma forma de inspirar o terror nessas mulheres para tentar mantê-las controladas.

Era comum que elas ficassem nuas e essa nudez era também símbolo de sua vulnerabilidade. O que permitia que essas mulheres fossem expostas nuas e a questão não fosse discutida em relação às regras morais do período é que elas não eram vistas como sujeito, o negro simplesmente não pertencia à mesma raça dos humanos e portanto, não possuía as mesmas necessidades. (FERNANDES, 2016).

Em contrapartida, a mulher negra também foi encarada através da ideia de maternidade compulsória. Gilberto Freyre, ao analisar a contribuição da mulher para a formação da família brasileira definiu alguns papéis sociais para as negras, um deles é o da mãe-preta (mito que possui fortes raízes do período colonial): ela é aquela que a todos acolhe, é o símbolo da integração e da harmonia do Brasil, é a que representa o negro acomodado, que aceitou a escravidão pacificamente. Um personagem similar seria o “Pai-João”, que da mesma forma, representa a “suavidade” da escravidão, o amor sem ressentimentos e o martírio pelo trabalho.

A figura da “boa ama negra” ou da “bá”, cuja imagem mais popular é o da mulher recatada, supersticiosa e de boa índole, seria uma das responsáveis por ensinar os valores orais da cultura brasileira para as crianças, elas eram grandes contadoras de histórias. Sobre essas histórias, Freyre diz que eram frutos de um rico repertório de contos orais que iam desde narrativas trazidas pelos portugueses à contos sobre a cultura africana e indígena. (RONCADOR, 2008).

Essas mulheres eram responsáveis pelas tarefas domésticas relacionadas a criação dos pequenos como: dar banho, fazer cafuné, embalar no colo, cantar cantigas de ninar. Por essa vivência na casa grande, tinham enorme proximidade com os brancos e criavam com eles uma relação de afetividade e confiança.

O maior exemplo utilizado para fortalecer o mito foram as amas de leite, escravas a quem foram negadas o convívio com os próprios filhos, mas que com resignação, fidelidade e amor materno, teriam aceitado amamentar as crianças brancas dos patrões. Entende-se que para amamentar uma criança, era necessário que a escrava tivesse engravidado. Este filho muitas vezes era vendido, alugado ou morria (e quando ficava com a mãe era preterido quanto à alimentação). (DEIAB, 2006).

As mulheres negras que ficavam grávidas não deixavam de realizar trabalhos pesados e muitas vezes não se alimentavam de maneira adequada, por isso as baixas taxas de natalidade. Outra questão interessante é a de que o aborto era visto como ato de resistência, elas o faziam para livrar seus filhos da servidão violenta.

Mas o que se sabe é que essa figura nem sempre foi encarada com carinho, estudiosos da época questionavam a qualidade do leite dessas mulheres, que poderiam estar contaminadas por diversas epidemias (como cólera, varíola, malária e sífilis), doenças que atingiam especialmente a população menos abastada e que se concentravam nos cortiços. O que Freyre dizia, em contrapartida, era que a recíproca era comum: elas promoviam a contaminação, mas eram igualmente contaminadas pelos sinhozinhos.

Para Sônia Roncador (2008), Freyre foi um dos responsáveis por popularizar e legitimar a figura da mãe-preta, difamada pelas teorias racistas propagadas pelos intelectuais oitocentistas. Essa ideia de confraternização interracial teria se popularizado no modernismo brasileiro cujos artistas mostravam certo apego nostálgico aos valores aristocráticos do passado:

Parece-me igualmente legítima a hipótese de que a centralidade que o mito da mãe-preta adquire em sua obra tenha favorecido o seu reaparecimento no discurso público brasileiro a partir da década de 1920, como se pode constatar em diversas obras literárias e artísticas do Modernismo, em canções populares, assim como na imprensa afro-brasileira. Além de se configurar um símbolo de nostalgia senhorial nas memórias de infância de vários escritores modernistas, a mãe-preta igualmente aparece nas telas de artistas tais como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti [...] (RONCADOR, p.139, 2006)

Roncador ainda observa que é provável que Freyre tenha se inspirado na construção norte-americana do mito da mãe preta, na Mammy (ou Mommy). De acordo com a autora, o personagem estava presente em textos literários e autobiográficos de escritores americanos que buscavam a reconstrução de um sul utópico e humanitário. Ela explica que “o mito teve um enorme impacto no imaginário popular da escravidão, e em particular do Velho Sul (equivalente regional do antigo nordeste agrário brasileiro)”. Dois dos exemplos utilizados pela autora são a personagem “Tia Chloe”, do livro *Uncle Tom’s Cabin* (escrito por Harriet Beecher Stowe em 1852) e a famosa Mammy de *Gone with the Wind* (escrito por Margareth Mitchell, publicado em 1936).

Ainda que o mito tenha sido representado de forma positiva, sabe-se que a “mãe preta” ocupava um lugar social contraditório, ela dividia com a mãe branca a autoridade para reger a casa grande, mas não deixava de ser escrava, de ser a mulher bloqueada da possibilidade de criar o seu filho natural e que não estava livre do açoite. Essa mesma contradição estava presente na relação da mãe-preta com seu filho branco, as barreiras sociais e hierárquicas não deixavam de existir por causa dos laços afetivos e não estava livre do sadismo de seus senhores.

Para Lélia González (1984), a mãe-preta não é um exemplo de amor e dedicação, tampouco a entreguista ou traidora da raça como alguns negros julgaram: “Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe, (...) Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma crônica publicada em março de 1936, Tarsila apresenta relatos de um de seus encontros com o Pablo Picasso: “Saí do ateliê de Picasso levando comigo este conselho: Procure contato com as boas obras de arte para senti-las. Verifiquei depois que do convívio com elas é que a sensibilidade se desperta” (AMARAL, 2001, p. 50). A frase da pintora é quase uma síntese para uma das descobertas que tivemos no estudo sobre sua trajetória.

A análise sobre os antecedentes da criação da obra *A Negra*, mostram que Tarsila do Amaral sofreu fortes influências do cubismo, do surrealismo, e de artistas do exterior como Cendrars, Picasso e especialmente do pintor francês Fernand Léger. Foi possível perceber que ao mesmo tempo em que apresenta incursões sociais e diversas possibilidades de interpretações, a obra também reflete a experiência europeia da pintora e seu interesse na Arte Negra e no Primitivismo, que eram populares no cenário artístico de Paris. Ou seja, a tela materializa a preocupação da pintora em aprender novas técnicas e em alcançar uma posição de reconhecimento.

Os aspectos nacionalistas da obra não podem ser esquecidos, pois naquele momento Tarsila já tinha contato com outros artistas do movimento Modernista Brasileiro (a exemplo: Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Anita Malfatti) e mostrava o desejo de representar sua terra em suas pinturas. Entende-se que o internacionalismo da pintora não a dissocia da cena plástica brasileira, assim como seu elitismo não a afasta do desejo de representar seu povo.

Em outro viés, a pesquisa também mostrou que mesmo com o distanciamento cronológico da pintura em relação ao feminismo negro, foi possível identificar questões raciais e de gênero em *A Negra*, principalmente através da informação cedida pela pintora à revista *Veja* sobre o fato de que uma das escravas de sua família serviu como inspiração para o quadro. Mesmo que não tenha feito conscientemente, Tarsila realizou uma obra que permite interpretações sobre os contrastes da sociedade brasileira e sobre a condição da mulher negra. O que não se pode negar aqui é o grande afastamento social e os privilégios da pintora em relação à figura representada; em relação às mulheres escravizadas de sua fazenda.

Esse afastamento até pode ser encarado com um exemplo do que descobrimos ao longo do nosso estudo sobre o feminismo negro e sobre um dos questionamentos do movimento que mais nos chamou atenção: a necessidade do feminismo reconhecer as diferentes demandas das

mulheres, ou como diria Donna Haraway (2004), compreender que a categoria de gênero obscurecia ou subordinava os outros “outros”. O que a autora quer dizer é que por vezes a perspectiva universalista do feminismo e a ênfase nas experiências compartilhadas entre as mulheres, deixava de reconhecer as diferenças entre elas.

Ainda que também sofra com as opressões do machismo, a mulher branca não está posicionada nas estruturas de poder da mesma forma que a mulher negra, pois as negras são a minoria dentro da minoria. Isso não quer dizer que as demandas das mulheres negras sejam mais importantes, mas indica que necessitam de olhar diferenciado e devem ser discutidas de outra maneira, respeitando o contexto em que estão inseridas.

Os esforços do feminismo negro para vencer as barreiras do preconceito racial (e tantos outros obstáculos) são contínuos e mostram o quanto é importante a reflexão sobre como a mulher negra é encarada em nossa sociedade. Nossa pesquisa teve como principal foco os marcos históricos do movimento, mas acreditamos que não se pode deixar de evidenciar que eles possuem ligação com as questões contemporâneas como a representação das mulheres negras na mídia, a participação no mercado de trabalho, as questões sobre maternidade, estética e violência sexual. Entende-se que antigos estereótipos continuam refletindo no cotidiano dessas mulheres.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Marina. As mulatas de Di Cavalcanti: Representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. 132 p.

AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

_____ **Tarsila Cronista**. Editora da Universidade de São Paulo - São Paulo. 2001

_____ **O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20**. Revista USP (n. 94, p. 9-18). São Paulo, junho/julho/agosto 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/45021/48633>> Acesso em 03 Fev. 2017

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CALIXTO, Roberta. As Vanguardas Europeias do século 20 e as influências da Semana de Arte Moderna na ilustração de livros de literatura infantil brasileiros. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2012/relatorios_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf>. Acesso em 25 Abr. 2017.

CARDOSO, Rafael. **The Problem of Race in Brazil Painting**, c.1850- 1920. Art History, p. 488-511, junho 2015.

CARDOSO, Renata. **A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação**. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Vol.15, nº2/julho-dezembro de 2016

CARNEIRO, Suely. **Mulheres em Movimento**. Estudos Avançados, Volume 17 (Número: 49), Setembro/Dezembro, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18400.pdf>> Acesso em 10 Març 2017

_____ **A organização nacional das Mulheres Negras e as Perspectivas Políticas**. Mulher Negra, Geledés Instituto da Mulher Negra, Caderno IV, 1993. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Mulher-Negra.pdf>> Acesso em 10 Març 2017

CRIPPA, Giulia. **O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina**. Estudos Feministas, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100007 Acesso em 26 Abr 2017

DANTAS, Vinícius. **Entre “A Negra” e a Mata Virgem**. Novos Estudos. São Paulo, n° 45, julho de 1996.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo, São Paulo, 2016.

DEIAB, Rafaela. **A mãe preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880 - 1950)**. Universidade de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Danubia. **O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude**. Revista Estudo Feministas. Volume 24, n°3. Florianópolis set./dez. 2016

HARAWAY, Donna. **Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra**. Cadernos Pagu. n. 22 (p. 201-246), 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>> Acesso em 25 de Abr 2017

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher? Mulheres Negras e feminismo**. (1ª Edição, 1981). Plataforma Gueto, 2014. Disponível em: <https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf> Acesso em 23 Fev 2017

FREYRE, GILBERTO. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª ed.- São Paulo: Global, 2003.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

_____. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

_____. **Por un feminismo afrolatinoamericano**. Santiago, Revista Isis International. Vol. IX, Chile, p. 133-141. junho, 1988.

_____. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.), p. 69-82, 1988b.

GRUNSCHY, Maria Isabel. **Analyzing Tarsila do Amaral’s Paintings from a social semiotic perspective**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. 104 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/90593/242895.pdf?sequence=1>> Acesso em 18 Jan, 2017.

MARINGONI, Gilberto. **O destino dos negros após a abolição**. 2011 . Ano 8. Edição 70 – dezembro de 2011. Disponível em:

http://desafios.ipea.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2673:catid=28&Itemid=23 Acesso em 26 Abr, 2017.

MALTA, Renata. OLIVEIRA, Laila. **Enegrecendo as redes: O ativismo das mulheres negras no espaço virtual.** GÊNERO, Niterói, v.16 - n.2, p. 55 – 69, 1.sem. 2016. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/811/436>>.

MORAES, NAYMME. **A Reconstrução de um projeto de identidade cultural no Brasil no início do Século XX: o exótico nas pinturas de Tarsila do Amaral.** Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: ArtEmbap, 2011

MOREIRA, Núbia. **O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo.** Unicamp, 2007.

NOGUEIRA, Isildinha. **O corpo da mulher negra.** Pulsional Revista de Psicanálise, ano XIII, no 135, 40-45, 1999.

PUGLIESE, Vera. **A Negra, de Tarsila do Amaral, e os olhares na História da Arte no Brasil.** III Encontro Nacional de Estudos da Imagem 03 a 06 de maio de 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Vera%20Pugliese.pdf>> Acesso em 24 de Abr, 2017.

RONCADOR, Sônia. **O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural.** Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/3231/323127095007/>>

ROSSETTI, Marta. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920.** Editora 34, São Paulo, 2012.

SARTI, Cynthia. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória.** Estudos Feministas, Florianópolis, 12(2): 264, maio-agosto/2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>> Acesso em 18 Abr, 2017.

SCHWARCZ, Lilia. **Moderna República velha: um outro ano de 1922.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 55, setembro 2012. São Paulo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S002038742012000200005&lang=pt> Acesso em 17 Jan 2017.

SILVA, Dalmo. **Tarsila do Amaral: ensaio sobre “Brasilidade”.** Extrapensa USP, Ano IX, nº 16. janeiro-junho/2015. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/extrapensa/article/view/85143>> Acesso em 19 Fev 2017

VIDAL, Edgard. **Trayectoria de una obra: “A negra” (1923) de Tarsila do Amaral. Una Revolucion icónica.** Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme. Artelogie, nº 1. Setembro, 2011. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article79>> Acesso em 05 Fev 2017.