



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Allana Bogado Mota

**Do estético ao político: inscrições feministas na produção de Patrícia
Galvão e Tarsila do Amaral**

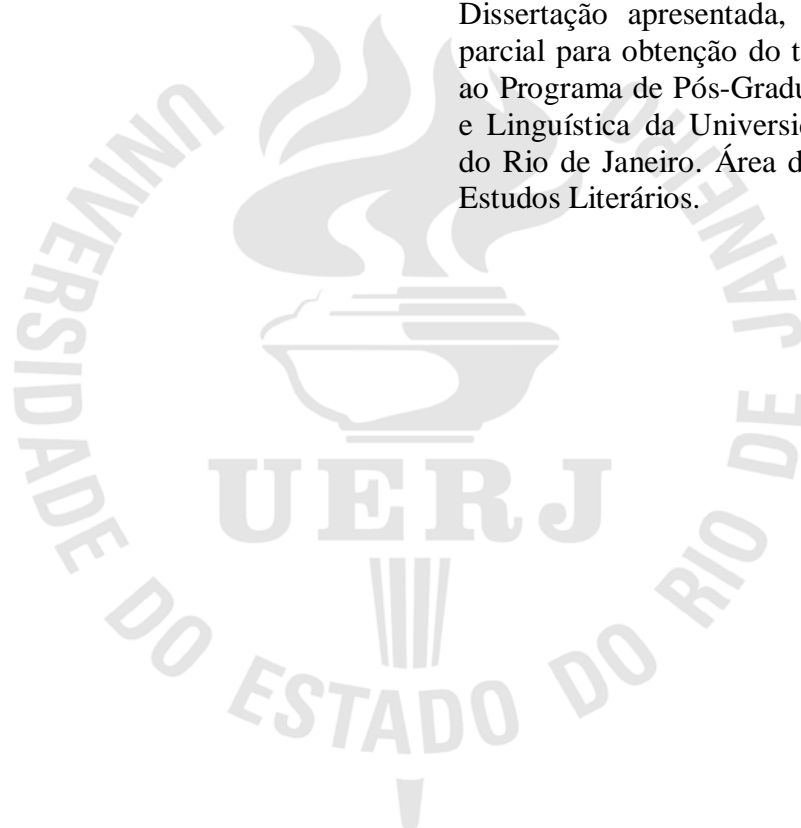
São Gonçalo

2020

Allana Bogado Mota

Do estético ao político: inscrições feministas na produção de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.



Orientador: Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres

São Gonçalo

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

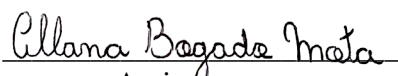
M917 Mota, Allana Bogado.
Do estético ao político: inscrições feministas na produção de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral / Allana Bogado Mota. – 2020.
116f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Feminismo – Teses. 3. Artes plásticas – Teses I. Torres, Maximiliano Gomes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994 CDU 82.085

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.


Assinatura

19/04/2021

Data

Allana Bogado Mota

Do estético ao político: inscrições feministas na produção de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 29 de Outubro de 2020.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Maximiliano Gome Torres (Orientador)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ



Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ



Prof.ª Dra. Maria José Cardoso Lemos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

São Gonçalo

2020

DEDICATÓRIA

À Pagu e Tarsila, que vivas, em espírito,
visitavam-me vestidas de Brasil e provavam-me, a cada
capítulo, a inexistência da morte.

AGRADECIMENTOS

Com o coração repleto de alegria e com a sensação de concluir mais uma etapa desta jornada, agradeço a Deus e aos meus queridos companheiros espirituais que, por meio de muitos passes e energias positivas, permitiam ao meu coração a calma e a tranquilidade quando as águas do meu íntimo insistiam em tentar inundar o combustível que me guiava. Hoje conheço, como Manoel de Barros, o sotaque dessas águas.

À minha mãe, Andréa Mota, por entender os dias em que não pude visitá-la e por todas as vezes em que nós - eu, ao desenvolver este estudo, e ela, presa na máquina de costura -, entre xícaras de café, nos encontrávamos pelos corredores e cruzávamos nossos olhos em um juramento de amor eterno, cumplicidade e compreensão.

Ao meu pai, Mario Alexandre, por todas as vezes em que me buscara na cidade intermediária entre a universidade e a minha casa, garantindo a minha segurança e oportunizando não só este, mas todo e qualquer estudo que pude desenvolver durante a minha graduação e depois dela. Hoje, as noites não parecem mais tão frias.

Às minhas irmãs, Mariana e Joana, por conhecerem o feminismo e construírem em suas vidas autonomia e consciência sobre a necessidade de se lutar por dias mais justos. Obrigada, também, por compreenderem todas as ligações rejeitadas e, ainda assim, estarem dispostas a se reunirem em nossas assembleias virtuais para os relatos de nossas crônicas diárias.

Às minhas avós, Helenice e Nara, por me ajudarem tanto no meu ensino básico e garantirem a minha alfabetização. Obrigada por me mostrarem, ainda, com todos os doces e fitas de vídeo emprestadas, o caminho prazeroso que se entrecruzava no processo de aprendizagem. Com vocês, aprendi a ter garra sem perder a mansidão.

A Marcus Gonçalves, por todas as vezes em que eu repetia a frase “não posso, tenho de escrever a minha dissertação” e você, paciente e calmo, me amparava e acolhia. Por aceitar a minha ausência e por se fazer ainda mais presente. Obrigada por todas as vezes em que precisei de refúgio e você, sem hesitação e sem esperar nada em troca, esteve lá.

Ao meu orientador, Maximiliano Torres, por confiar na minha autonomia e permitir que eu seguisse os caminhos que fossem mais pertinentes às minhas escolhas. Obrigada por acreditar neste estudo e, principalmente, acreditar que eu era capaz de trilhar este percurso com independência e liberdade.

A Fábio, Lannes, Wallace, Fabiana, Janaína, Lucas, Murta, Nathan, Sabrina, Letícia, Bianca, John e Tchuliana, presentes que a Universidade do Estado do Rio de Janeiro me deu e que a vida tatuou em minha pele. Vocês fazem parte da minha alma e seria verdadeiramente impossível trilhar estes caminhos sem ter vocês comigo.

Às *maxetes*, Mariana e Larissa, por todos os dias em que precisei de colo e por todas as vezes em que confiaram no meu potencial e me fizeram acreditar que eu poderia seguir em frente com a minha espada, mesmo quando, muitas vezes, me via sem escudo. Por ter vocês nessa batalha junto comigo, poucas foram as feridas.

Aos professores Leonardo Mendes, Maria Cristina Ribas, Norma Sueli Lima, Shirley Carreira, Paulo Oliveira, Madalena Vaz Pinto, Fernando Barros e Eloisa Braem, por proporcionarem a mim uma das experiências mais fantásticas da minha vida. Aprendi muito com vocês e vou levá-los para sempre em meu coração.

À Universidade do Estado do Rio e Janeiro, que expandiu meus horizontes e se fez uma ferramenta social formada por indivíduos que buscavam, juntos, melhores condições para um país que é ameaçado, constantemente, com discursos antidemocráticos e opressores. Obrigada por me fazer acreditar que tempos melhores são possíveis. Enquanto a UERJ resistir, haverá flores colorindo os nossos ipês.

Mexo, remexo na
inquisição Só quem já
morreu na fogueira
Sabe o que é ser
carvão.

Rita Lee e Zélia Duncan

RESUMO

MOTA, Allana. *Do estético ao político: inscrições feministas na produção de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral*. 2020. 116f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

A presente dissertação propõe-se a realizar uma análise comparativa entre *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, e *Operários, Segunda Classe e Costureiras*, de Tarsila do Amaral, de modo a considerarem-se as inscrições feministas presentes no romance e nas telas mencionados. Para atender a estes objetivos, foram consideradas, portanto, as abordagens comparativas propostas por Tânia Carvalhal, que consistem em, por meio de um estudo interdisciplinar, romper com a hierarquia de uma forma de arte sobre a outra. Dessa forma, consideram-se aqui os estudos interartísticos e intermidiais propostos por Claus Clüver, sem deixar de considerar o mimetismo presente nas formas de inscrição, propostas pelas concepções barthesianas. Por considerar, dessa forma, o potencial de referencialidade dos signos em questão, traçam-se relações sociológicas que promovem reflexões a respeito de questões relacionadas ao gênero, à raça, à classe e à sexualidade, de modo a levar em consideração conceitos importantes acerca do feminismo interseccional. Esta análise oportuniza, portanto, um estudo teórico que propõe-se a estabelecer, também, reflexões sobre práticas socioeconômicas que permeiem a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Palavras-chave: Feminismos. Interseccionalidades. Artes Plásticas. Narrativa brasileira.

ABSTRACT

MOTA, Allana. *From the aesthetic to the political: feminist inscriptions in the production of Patrícia Galvão and Tarsila do Amaral*. 2020. 116f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

This dissertation proposes to carry out a comparative analysis between *Parque Industrial*, by Patrícia Galvão, and *Operários, Segunda Classe e Costureiras*, by Tarsila do Amaral, in order to consider the feminist inscriptions present in the mentioned novel and paintings. To meet these objectives, therefore, the comparative approaches proposed by Tânia Carvalhal were considered, which consist of, through an interdisciplinary study, breaking through the hierarchy in the forms of artistic expression. Thus, the interartistic and intermediary studies proposed by Claus Clüver are considered here, while taking into account the mimicry present in the forms of inscription, proposed by Barthesian conceptions. By considering, in this way, the potential of referentiality of the signs in question, sociological relations promote reflections on issues related to gender, race, class and sexuality, in order to take into account important concepts about the intersectional feminism. This analysis provides, therefore, a theoretical study that proposes to establish, also, reflections on socioeconomic practices that permeate the construction of a more just and egalitarian society.

Keywords: Feminisms. Intersectionality. Visual arts. Brazilian narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	O Mamoeiro	56
Figura 2 –	A Gare	57
Figura 3 –	Abaporu	71
Figura 4 –	Estrada de Ferro Central do Brasil	75
Figura 5 –	Operários	79
Recorte 1 –	Operários	80
Recorte 2 –	Operários	80
Recorte 3 –	Operários	80
Figura 6 –	Segunda Classe	86
Recorte 4 –	São Paulo	87
Recorte 5 –	São Paulo (Gazo)	87
Recorte 6 –	E.F.C.B	87
Recorte 7 –	A Gare	87
Figura 7 –	Costureiras	96
Grifo 1 –	Costureiras	98

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANMT	Associação Nacional de Medicina do Trabalho
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
CMB	Centro da Mulher Brasileira
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MMDC	Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo
OMS	Organização Mundial de Saúde
ONU	Organização das Nações Unidas
OPAS	Organização Pan-Americana de Saúde
PC	Partido Comunista
SP	São Paulo
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	“MEXO, REMEXO NA INQUIÇÃO”: PERSPECTIVAS EMINISTAS E PANORAMAS HISTÓRICOS	16
1.1	Mulheres e feminismos: concepções de pluralidades	16
1.2	“Nada nada nada”: a morte e a ressurreição da autora	23
1.3	Por uma crítica feminista: o começo de novos tempos	28
1.4	O mito do “ambiente favorável” ao feminismo	35
2	“SÓ QUEM JÁ MORREU NA FOGUEIRA SABE O QUE É SER CARVÃO”	41
2.1	Fronteiras e margens: a dissolução do cânone como forma de liberdade .	41
2.2	Do estético ao político: concepções acerca de relações interartísticas	46
2.3	Referências intermediáticas: quando as fronteiras se cruzam dentro dos textos	54
2.4	Inexistência da morte: a importância de manter acesa a chama da memória	58
3	INSCRIÇÕES FEMINISTAS: AS OPERÁRIAS DE TARSILA E PAGU	65
3.1	Parque Industrial: concepções estéticas e políticas acerca do romance de Pagu	65
3.2	Política e ideologia: a produção social de Tarsila	71
3.3	Desumanização: a massific(ação) dos operários e operárias de Tarsila e Pagu	76
3.4	Neutralidade e inércia: o Brasil daqueles que não têm voz	85
3.5	As costureiras do Brás: discurso, gênero e sexualidade	94
3.6	Consciência e empatia: um exercício de resistência	102
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109

REFERÊNCIAS	114
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Não é confidencial que o termo literatura vem sendo usado, há tempos, em múltiplas perspectivas. Se, por um lado há aqueles que, em recortes temporais e vivências culturais discrepantes, defendiam uma construção fechada em uma estrutura unificada, há também aqueles que creem na impossibilidade de delimitação de fronteiras, não só entre o literário e o não-literário, mas também em relação ao mundo e às vivências subjetivas. Ao considerar, entretanto, a produção artística feminina, de modo geral, é necessário conceber a impossibilidade de separação entre os contextos sociais e uma análise literária científica, uma vez que o fato de mulheres, em um sistema patriarcal, destinarem-se ao fazer artístico é, por si só, um ato de feminismo.

No caso de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral, estes contextos sociais desempenham atribuições relevantes para este estudo. Patrícia, escritora, poetisa, desenhista e jornalista fora, também, uma notável ativista do Partido Comunista (PC), presa inúmeras vezes por defender os ideais em que acreditava. Tarsila, da mesma forma, constantemente aludida pelo emprego de cores vivas e pela perspectiva alegre com que pintava o Brasil, desempenhara importante impacto na produção de telas que evidenciavam acentuadas críticas sociais, de modo que fora, também, presa pelo regime ditatorial de Vargas.

Uma vez que se depreendam tais aspectos, é possível compreender que o presente estudo busca analisar comparativamente o romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, e as telas *Operários*, *Segunda Classe* e *Costureiras*, de Tarsila do Amaral, de modo a explorar as inscrições feministas presentes nestes textos. Compreende-se, portanto, uma investigação que se proponha a abordar não só as relações entre a literatura e o pictórico, mas também entre os discursos artísticos e as questões relacionadas a temáticas sociais, de modo a envolver campos múltiplos em uma relação mútua. Como afirma Higa (2016, p. 449), “a importância que Patrícia Galvão atribuiu à escrita, como ferramenta de combate às injustiças sociais no campo intelectual, não pode ser ignorada.”

A escolha das autoras em questão justifica-se na medida em que, ainda que se identifique, a cada dia, um crescimento no número de dissertações e teses a respeito de escritoras que foram excluídas da historiografia literária, é possível notar, também, uma relativa manutenção acerca das estruturas canônicas – se, por um lado, as reflexões aumentam, por outro, a inércia atinge grande parte do altar dos escritores considerados “consagrados”. Ainda assim, ao analisar-se o caso de Tarsila do Amaral, uma das poucas

mulheres que, de fato, fazem parte deste espaço privilegiado, percebe-se que raramente se discorre sobre a sua produção social, de modo que os próprios materiais teóricos para viabilizarem este estudo são escassos.

Faz-se necessária, então, a insistência em estudos sobre estas mulheres, relevantes não só por seus aspectos literários e pictóricos, mas também pela sua importância na sociedade brasileira. Depreender o mimetismo presente nos textos que são estabelecidos como os objetos desta análise, por meio de inscrições feministas, é, portanto, assumir perspectivas reflexivas que possibilitam a identificação e, conseqüentemente, a percepção da necessidade de mudanças não só nas relações de gênero – falar de feminismo evidencia-se como um processo relacionado, também, às classes, às etnias e às sexualidades.

Uma vez que tais aspectos sejam compreendidos, busca-se desenvolver uma análise que considere problematizações referentes ao que faz, por exemplo, mulheres como Tarsila, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector atingirem, ainda que de modo insuficiente, visibilidade, enquanto outras como Patrícia Galvão e Maria Firmina dos Reis permanecem ignoradas pela historiografia. Mais ainda, é válido que se questione acerca da viabilidade da inclusão dessas autoras no cânone, uma vez que essa possibilidade consistiria, na verdade, na exclusão de outras. Busca-se, enfim, perceber os modos como a autoria feminina e, conseqüentemente, a crítica feminista, podem promover mudanças nessas estruturas.

É por meio de tais questionamentos que se objetiva, de modo geral, a investigação de símbolos e signos como formas de expressão que remetam a inscrições feministas nestes textos, de forma que sejam considerados, aqui, tanto os aspectos estéticos quanto os políticos. Objetiva-se, também, explorar algumas das múltiplas e infinitas possibilidades de significações políticas, a fim de traçar os indícios de referencialidade que, anos depois das suas datas de publicação, ainda se fazem presentes na sociedade brasileira.

Para viabilizar tais perspectivas, esta investigação conta com o aporte teórico de diversas autoras e autores. A fim de estabelecer direcionamentos que viabilizem um estudo entre mídias, considera principalmente as concepções de Tânia Carvalhal, Claus Clüver e Irina Rajewsky. Para instituir, por sua vez, uma análise pautada em estruturas mais sistemáticas dos signos presentes, conta com o aporte de Roland Barthes, Mikhail Bakhtin e Lucia Santaella. Com o intuito de compreender, ainda, as questões relacionadas ao feminismo, conta com Judith Butler, Simone Beauvoir, Adrienne Rich e Kimberlé Crenshaw. Para promover, enfim, uma maior percepção acerca das produções das autoras, conta com Sarah Holanda, Nádia Gotlib, Augusto dos Campos, Tarsilha do Amaral, entre outros. É, portanto, por meio de uma metodologia que se propõe à leitura das obras selecionadas e do

estudo dos materiais teóricos referentes aos autores supracitados que são tecidas reflexões sobre estas formas de diálogo e suas relações socioculturais em processos miméticos.

A partir de tais perspectivas, o estudo divide-se em três capítulos principais. No primeiro, busca-se traçar um panorama histórico acerca dos processos de invisibilização aos quais foram submetidas as mulheres brasileiras, sem desconsiderar que os próprios termos “mulher” e “feminismo” mostram-se insuficientes para abarcar todas as identidades e experiências vivenciadas. Reforça-se, ainda, a importância da autoria, simultaneamente ao reconhecimento da multiplicidade de significações, de modo a revisitar o pensamento barthesiano em um diálogo amigável.

No segundo, busca-se estabelecer os modos de organização metodológica de um estudo que se propõe a relacionar campos artísticos distintos. Discute-se, portanto, sobre as delimitações de fronteiras por meio das referências intermediais, além de evidenciar os direcionamentos metodológicos e teóricos propostos. Ressalta-se, ainda, a justificativa da escolha das autoras em questão, além de abordar a importância de se manterem vivas, por meio da memória, as recordações da trajetória pela qual a escrita feminina consolidou-se no Brasil, uma vez que é por meio dessa constante recordação que se constrói a consciência e, conseqüentemente, a dissolução dos processos alienantes.

No terceiro, enfim, após delimitarem-se os parâmetros teóricos e metodológicos de análise, realiza-se a comparação destes textos, de modo a ressaltar não só as concepções estéticas e políticas, mas a associar à análise literária o processo de massificação e neutralidade dos operários brasileiros, além de explorar questões relacionadas a discursos conflitantes, a questões de gênero e à sexualidade. Ao propor-se, portanto, a indissociabilidade de pautas relacionadas à justiça e à igualdade em um sistema interseccional, a consciência e a empatia são sugeridas como práticas que, por meio da dissolução da alienação, remetem, enfim, a transformações estruturais significativas.

Dessa forma, entende-se que o estudo de inscrições feministas nos textos analisados promove a possibilidade de novas reflexões acerca da sociedade brasileira, de modo a evidenciar que, se, por um lado, é por mulheres como Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão que muitas conquistas foram realizadas, é também, por outro, importante observar que muito ainda há a ser feito. No entrecruzar do literário e do pictórico, possibilitam-se significações que, em interação com o leitor, remetem a uma sociedade que ainda está longe de atingir o sonho democrático.

1 “MEXO, REMEXO NA INQUIÇÃO”: PERSPECTIVAS FEMINISTAS E PANORAMAS HISTÓRICOS

1.1 Mulheres e feminismos: concepções de pluralidades

Em conhecida entrevista à revista “*Para Todos...*”, em 1929, Patrícia Galvão (1910-1962), carinhosamente apelidada de Pagu, declarava seu amor por Tarsila do Amaral (1886-1973): “com Tarsila fico romântica. Dou por ela a última gota do meu sangue. Como artista, só admiro a superioridade dela” (CAMPOS, 2014, p. 69). Fato interessante, pois, é que se os caminhos dessas grandes mulheres se cruzaram por amor, é também por ele que rumos distintos foram tomados – o amor compartilhado por Oswald de Andrade (1890-1954) estremece a fortaleza que Tarsila do Amaral representara, por tantos anos, para Patrícia. O amor, portanto, exhibe-se, simultaneamente, como abrir e fechar de portas.

É por amor, também, que um novo abrir de portas é objetivado por este estudo. Tarsila do Amaral, embora respeitada como parte do cânone artístico brasileiro, ainda hoje não recebe o mesmo reconhecimento de Mario de Andrade (1893-1945), ou Oswald de Andrade, por exemplo. Patrícia Galvão, por sua vez, sequer é mencionada em muitos manuais de Literatura sua produção, assim como a de muitas outras autoras brasileiras, fora sentenciada às margens. É necessário, portanto, um estudo que busque desvencilhá-la deste estatuto de invisibilização, uma vez que, como afirma Bell Hooks, essa libertação só será possível se “as experiências das pessoas que estão à margem, que sofreram opressão sexista e outras formas de opressão de grupo, forem compreendidas, analisadas e integradas.” (HOOKS, 2019, p.140) A opressão sexista a que Hooks se refere é, também, motivo pelo qual, muitas vezes, ao mencionarem-se os nomes de Tarsila e Pagu, a primeira memória acessada por muitos indivíduos seja o “escândalo” de traição envolvendo o vínculo de Patrícia com o então parceiro da amiga, Oswald de Andrade. A conexão entre as duas, porém, construiu-se de modo muito mais profundo e significativo que por um caso de rompimento em um relacionamento monogâmico. Enquanto amigas, Tarsila cuidara de Pagu como se fosse sua filha – essa, por sua vez, absorvia fragmentos de Tarsila em sua personalidade: seus desenhos assumiam traços característicos da pintora, suas roupas eram estilizadas por ela e, mais que isso, Tarsila e Patrícia compartilhavam o sabor agri-doce das alegrias e tristezas de serem mulheres no Brasil.

Esta perspectiva remete, entretanto, a um questionamento inevitável: o que corresponde, em essência, a “ser mulher”? Mais ainda: seria a opressão sexista sofrida por uma sufragista branca, por exemplo, similar à de uma mulher operária e negra? Afinal, caso seja notória a impossibilidade de um conceito universal de mulher, seria possível falar de um “movimento feminista”? Para lidar com estas questões, faz-se necessária uma concepção que abranja este movimento de modo plural e, ao mesmo tempo, individual, sem desconsiderar as intersecções que nele transcorrem. Como afirma Hooks, “a observação da interligação do caráter do gênero, da raça e da classe foi a perspectiva que mudou o caminho pelo qual seguiu o pensamento feminista”. (HOOKS, 2019, p.8)

Efetivamente, a compreensão desta heterogeneidade exige, por si só, uma perspectiva que reflita sobre a instabilidade de identidades e sobre o rompimento com a tradicional biologização que determinaria o que corresponderia ou não a ser uma mulher. Esta distinção, que se concentra apenas nos aspectos sexuais, mostra-se insuficiente na busca de um estudo que considere também os prismas de concepções sociais – evidencia-se substancial, portanto, uma reflexão que contemple as relações que permeiam as sociedades no que diz respeito às questões de gênero, poder, identidade, etnia, entre outros.

Não seria possível definir, portanto, uma identidade estável que fosse abarcada pelo feminismo, especialmente pelo fato de contestar-se, na contemporaneidade, a concepção binária de sexualidade e gênero. Ao universalizar-se a pluralidade e julgar inexistentes ou ilegítimas determinadas perspectivas, reforçam-se as manifestações de poder que excluem e reprimem. Neste aspecto, Judith Butler, ao revisitar os estudos de Michel Foucault, compreende uma relação entre o poder e as categorizações binárias. Para a autora, o gênero não constitui, portanto, uma questão independente.

Na verdade, “gênero” e “sexo”, para a filósofa, estão intimamente ligados, uma vez que “se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo tenha sido o gênero” (BUTLER, 2003, p. 25). Butler, portanto, não desconsidera a construção social do gênero – a identidade diz respeito também às vivências e à identificação do indivíduo em relação ao mundo. O sexo, porém, não representa uma entidade completamente distinta: na verdade, são as relações sociais que promovem a manutenção das redes de poder e o modo como a coerção é exercida. Segundo Simone de Beauvoir (1980):

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o

castrado que qualificam o feminino. (BEAUVOIR, 1980, p.99)

Essa perspectiva ampara a compreensão de dois fatores: o primeiro, relacionado ao fato de existirem diversos gêneros além da concepção tradicional binária. O segundo, especialmente significativo para este estudo, referente ao reconhecimento de um exercício de poder que interfere na designação do feminino. Este poder não é reconhecido, aqui, como uma entidade detida por instituições, como a visão estruturalista tradicional poderia propor. Na realidade, segundo Foucault:

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui e ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer a sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (FOUCAULT, 1979, p.160)

Por esta perspectiva, é possível que se compreenda a relação entre o gênero e as redes de poder: antes mesmo do nascimento, a sociedade atribui a um determinado sexo expectativas que, quando não correspondidas, geram, de muitos modos, diferentes configurações de violências. O poder seria, assim, uma relação, e todos os indivíduos se encontrariam em posição de serem vulneráveis. Ao tratar-se da rejeição às expectativas relacionadas ao gênero, essa vulnerabilidade torna-se motivo de exploração. Segundo Butler, porém, “quando uma vulnerabilidade é reconhecida, esse reconhecimento tem o poder de mudar o significado e a estrutura da própria vulnerabilidade” (BUTLER, 2006, p.43)¹.

Compreender as relações de poder e a instabilidade referente aos gêneros viabiliza a percepção, portanto, da impossibilidade de uma abordagem que vise a uma mulher universal. Apesar de, por muitos anos, esta ter sido considerada como a categoria contemplada pelo movimento feminista, uma reflexão histórica é capaz de mostrar como esta homogeneização levou a um esgotamento destes ideais. A proposta, portanto, é a de se pensarem feminismos que não se restrinjam a este termo, mas que ampliem seus campos e busquem o rompimento com estas expectativas sociais.

Ao longo dos anos, portanto, muitas foram as formas de se pensar o feminismo, constituindo, enfim, esses diversos feminismos. Em muitas situações, esses pensamentos singulares confluem. Entre elas, destaca-se a busca por condições igualitárias de vencimentos empregatícios, cessação de crimes específicos relacionados a mulheres, o direito ao corpo,

¹ Tradução livre da autora. No idioma original: “When a vulnerability is recognized, that recognition has the power to change the meaning and structure of the vulnerability itself.”

entre outras. Em outros casos, porém, as pautas divergem: a exigência às oportunidades de trabalho, por exemplo, representava uma pauta relacionada a grupos específicos, uma vez que a mulher negra sempre trabalhou.

Ao abordar-se a origem do feminismo, porém, por uma perspectiva reivindicatória, é impossível definir uma década em específico. Isso decorre do fato de sempre haver contestações – o que define, entretanto, os diversos moldes em que elas aparecerão e a recepção que terão da sociedade são, entre outros fatores, os momentos históricos em que ocorrem. Por este motivo, muitas vezes estabelece-se um recorte sob a concepção de “ondas feministas”, que têm seu início no século XIX, principalmente nos Estados Unidos, uma vez que estas reivindicações passam a assumir um caráter mais elaborado e estruturado.

No Brasil, porém, esta “primeira onda” apresenta direcionamento especial às pautas relacionadas a direitos políticos e sociais. Destacam-se, por exemplo, a criação da Associação de Costureiras de Sacos, por Ernestina Lesina, e o manifesto produzido por Maria Lopes, Teresa Fabri e Teresa Maria Carini, ambos com o objetivo de buscar melhores condições de trabalho, incluindo uma redução da jornada. Quanto ao movimento sufragista, destacam-se as reivindicações lideradas por Bertha Lutz, uma vez que estas mulheres “escreviam cartas, concediam entrevistas e pressionavam parlamentares quando havia alguma pauta de seu interesse no Congresso Nacional” (SCHUMARER e CEVA, 2015, p.62).

Dois aspectos precisam ser levados em consideração, entretanto, ao analisar-se este primeiro momento. O primeiro diz respeito aos grupos sociais que eram contemplados – é inegável que, apesar de sua relevância, o movimento abrangia mulheres, em sua maioria, brancas e burguesas. As expectativas sociais relacionadas ao gênero, por sua vez, também não eram questionadas de modo significativo. É por volta da década de trinta, enfim, que a chamada primeira onda do feminismo começa a se dissipar, possivelmente por influência dos regimes ditatoriais que assolariam os próximos anos no país.

Neste contexto, inserem-se Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral. Suas concepções, em especial as de Patrícia, porém, diferem da maioria das feministas desta época: ambas se destacam por sua perspectiva crítica acerca do movimento. Pagu, principalmente, estabelecia opiniões diretas acerca desta questão, como a que apresenta na coluna jornalística *A Mulher do Povo*, em texto publicado no jornal *O Homem do Povo*, em 1931:

Estas feministas de elite, que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução, porque não lhes sobra tempo do trabalho forçado a que se têm que entregar para a manutenção dos seus filhos, se esquecem de que a limitação de

natalidade quase que já existe mesmo nas classes mais pobres e que os problemas todos da vida econômica e social ainda estão para serem resolvido. (GALVÃO, 1931²)

Este debate que foi, por muitas vezes, considerado insuficiente, é ampliado décadas mais tarde, por volta de 1960, na chamada “segunda onda” feminista. Apesar de, em muitos países, as intervenções por direitos políticos haverem surtido efeitos, outras pautas ainda se apresentavam como urgentes. Era necessário, ao falar de uma luta de mulheres, que se compreendesse o que constituía uma mulher e que fossem reconhecidas as suas habilidades e capacidades de modo legítimo. Destacava-se, assim, o ano de 1975, uma vez que passaria a ser definido pela Organização das Nações Unidas (ONU) como o ano internacional da mulher.

Neste momento, o país vivenciava, mais uma vez, um processo ditatorial. Apesar disso, por meio de procedimentos minuciosos e de determinadas associações, uma organização básica ainda era possível. É neste período, ainda, que as contestações relacionadas ao direito ao corpo, e ao que seriam as expectativas sociais associadas ao corpo sexuado feminino, passam a ser levantadas. A primeira coletividade feminista a representar esses novos ideais, o Centro da Mulher Brasileira (CMB), por exemplo, tinha por objetivo mostrar as direções que tomavam os debates feministas deste ciclo.

A terceira onda, enfim, que tem seu início atribuído ao fim da década de 80 e início dos anos 90, recebe forte influência das tecnologias de comunicação que passam a permear a sociedade. É neste momento que Kimberlé Crenshaw, referência em estudos feministas relacionados a questões étnicas e sociais, principia o conceito de *interseccionalidade*. Esta perspectiva associa-se, entre outros aspectos, à compreensão das limitações relacionadas às pautas do feminismo branco. Segundo a autora:

Há um reconhecimento crescente de que o tratamento simultâneo das várias “diferenças” que caracterizam os problemas e dificuldades de diferentes grupos de mulheres pode operar no sentido de obscurecer ou de negar a proteção aos direitos humanos que todas as mulheres deveriam ter. Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. (CRENSHAW, 2002, p. 173)

A vertente feminista interseccional preocupa-se, então, com a união destes conceitos.

² GALVÃO, Patrícia. A Mulher Do Povo. Disponível em: <http://www.pagu.com.br/blog/jornalismo-pagu/a-mulher-do-povo/>. Acesso em: 08 de março de 2020.

De modo dissemelhante à concepção universal de mulher, esta perspectiva implica na compreensão de diversos fatores: primeiramente, considera a existência de pautas distintas de acordo com as diversas categorias que fazem parte da construção individual do ser. Além disso, traz às mulheres uma maior conscientização acerca de privilégios que, dentro de um grupo destes indivíduos, podem oprimir outras ou não - algumas, inclusive, inseridas em corpos que são submetidos a uma aglomeração de múltiplas formas de opressão.

Tal perspectiva evidencia, enfim, “que o mundo a nossa volta é sempre mais complicado e contraditório do que poderíamos antecipar” (DAVIS, 2008, p. 79). Esta multiplicidade de concepções encadeia-se às questões relacionadas ao gênero e representa novas óticas referentes ao movimento feminista. É possível perceber, portanto, por meio deste olhar à heterogeneidade, os modos como essas múltiplas violências estão relacionadas às práticas sociais, desde formas de coação física - como as estatísticas relacionadas à agressão matrimonial e ao feminicídio - às simbólicas - como as imposições aos modos de vestir-se e portar-se. Estas múltiplas formas de violência são abordadas, especialmente, pelo sociólogo Pierre Bourdieu:

A dominação masculina encontra reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas. (...) A representação androcêntrica de reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produtos da incorporação dessas relações de poder e que expressam nas suas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2012, p. 45)

Ao referir-se a conceitos como o de “violência simbólica” e de “poder simbólico”, Bourdieu reflete sobre os modos como este poder pode ser reproduzido: ainda que um indivíduo vivencie os efeitos negativos do poder, por ser latente, este é experienciado de modo que muitos indivíduos aceitem e até mesmo reproduzam, ainda que sejam estes os coagidos. Torna-se possível compreender, portanto, como mulheres podem oprimir umas às outras, ainda que estejam em situações interseccionadas de opressão. A perpetuação do poder simbólico é compreendida como uma responsabilidade, ao mesmo tempo, individual e coletiva.

Sob esta ótica, é legítimo que se pondere sobre as possíveis relações entre o fazer artístico e a reprodução de estruturas patriarcais. Mais ainda, o feminismo passa a ser concebível como uma forma de resistência a estas estruturas, de modo a apresentar com a

literatura e com as artes plásticas, por exemplo, uma relação mais antiga do que muitas vezes se acredita – esta conexão é estabelecida já no primeiro momento em que se dá a autoria feminina, uma vez que ser mulher e dedicar-se à produção artística, negligenciando os valores patriarcais impostos e esperados, já é, por si só, um ato de feminismo. Segundo Muzart, esta perspectiva “já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente. (MUZART, 2003, p. 267)

Não se pode desconsiderar, porém, que no início do século XIX, o acesso à educação e ao letramento feminino não transcorria de modo igualitário e democrático – a aflitiva constatação consiste no fato de este acesso ainda hoje apresentar entraves. Embora a educação pública seja assegurada a todos os cidadãos brasileiros, muitas mulheres – principalmente de classe baixa – são, desde cedo, inseridas nas atividades domésticas associadas a obrigações femininas: é comum observar meninas adolescentes cuidarem dos irmãos para que os pais trabalhem, além de envolverem-se no preparo da alimentação e na limpeza da casa. Muitas mulheres, por sua vez, sequer sobrevivem aos atentados simbólicos cotidianos, especialmente no Brasil.

É, contudo, ainda no século XIX que uma vastidão de escritoras executava este exercício de resistência e persistência, como Nísia Floresta, Josefina Azevedo, Delfina Cunha, Beatriz Brandão, Francisca Diniz, Clarinda Siqueira, Joana Noronha, Júlia Aguiar, entre outras. Estas mulheres constantemente apresentavam em seus escritos a pauta da necessidade de direitos igualitários no que diz respeito ao acesso à educação. Sua produção pode ser percebida como um ato de resistência, ainda que fossem constantemente deslegitimadas e, futuramente, repelidas da historiografia literária.

No século XX, a produção de autoria feminina ganha maior visibilidade: nomes como Alice Ruiz, Ana Maria Machado, Carolina de Jesus, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Cora Coralina e Rachel de Queiroz são recordados com maior perceptibilidade pela historiografia. Isso não representa, entretanto, reconhecimento e legitimação. Na verdade, se hoje estas mulheres permanecem conhecidas, é justamente pela resistência feminista que representam. Há, ainda, autoras que, apesar de sua vasta produção, foram esquecidas ao longo dos anos, entre elas, Patrícia Galvão, Ercília Cobra, Diva Nazário, Rosalina Lisboa e Gika Machado.

1.2 “Nada nada nada”: a morte e a ressurreição da autora

“Nada nada nada/ Nada mais do que nada/ Porque vocês querem que exista apenas o nada”. (GALVÃO, 1931)³. As palavras de Pagu, em seu poema *Nothing*, ilustram com clareza a situação da invisibilização à qual muitas autoras foram submetidas. Na verdade, discutir sobre a produção de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral, sob um viés que reforce aspectos sociais, corresponde a, essencialmente, um rompimento com a perspectiva de que a teoria e a crítica estejam associadas a uma visão autossuficiente do texto. Segundo Claus Clüver, por muito tempo, “o estudo das relações entre literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política econômica foi declarado ‘extrínseco’ às preocupações genuínas de um estudo de literatura” (CLÜVER, 1997, p.38). Hoje, porém, é possível estabelecer um distanciamento de tais perspectivas, uma vez que, igualmente importante ao estudo de um texto, é o estudo de seu contexto.

Na realidade, ao pensar-se em ambas as produções, seja a pictórica ou a literária, como textos em que a atividade de leitura torna-se subversiva, compreende-se que a relação entre o leitor e o texto é, por si só, atividade complexa. Esta operação, por sua vez, envolve um conflito cultural e um atravessar de múltiplas linguagens - o leitor, enfim, inscreve-se no texto, assim como o texto inscreve-se no leitor. Dessa forma, cabe também ao estudo do texto a compreensão de que seus sentidos estão abertos a quem possa ler. Sendo assim, são desmanteladas as possibilidades de margens bem divididas, seja para determinar a origem de um texto, para delimitar uma gama de significados possíveis, ou até mesmo para demarcar uma definição acurada e precisa para o termo “literatura”. Diversas foram, inclusive, as tentativas incansáveis ao longo dos anos, que não raro resultaram em uma pluralidade de conceitos, muitas vezes paradoxais.

A possibilidade de múltiplos sentidos caracterizaria, portanto, o que Barthes chama de escritura:

Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar-se a dizer a escritura), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 1998, p.65)

³ GALVÃO, Patrícia. Publicado em A Tribuna. Santos – SP. 23/09/1962. Disponível em: <http://www.pagu.com.br/blog/obras-e-textos-pagu/nothing/>. Acesso em: 06 de junho de 2020

Um dos fatores mencionados nos estudos *barthesianos*, porém, remete a um aspecto importante para o rompimento com a visão tradicional de um texto como uma estrutura fechada em si mesma: segundo ele, “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil”. (BARTHES, 2005, p. 69). Esse posicionamento origina o crime pelo qual o teórico, até hoje, é conhecido: Barthes matou, enfim, o autor – teria, também, matado a autora? Se sim, por que falar, então, do pensamento *barthesiano* para abordar a autoria feminina?

É necessário que se considere, primeiramente, que a crítica *barthesiana* se direciona ao princípio de filiação, ou seja, à crença reconfortante - e transmissora de segurança ao crítico - de que, ao descobrirem-se as intenções do autor, seria possível compreender o significado de um texto. Segundo ele, “a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’”. (BARTHES, 1998, p.66). Ao ponderar-se sobre uma escritura coletiva, entretanto, seria possível compreender o texto como um sistema infinito de possibilidades, não mais fechado, mas visivelmente aberto.

Por essa razão, é possível viabilizar um estudo comparativo que relacione textos de artes plásticas com textos literários: o texto seria, por si só, uma pluralidade intertextual. Por esse motivo, também, é possível compreender a visão de Barthes ao afirmar que o leitor, sendo este um espaço onde ocorrem inscrições, surge ao matar-se o autor. Obviamente, por não ser o texto uma estrutura fechada, não seria censurado ao autor o retorno ao texto. Segundo ele, porém:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que eu lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que a epopeia de um destino: não é uma pessoa (civil ou moral). (BARTHES, 2005, p.11)

Nesse sentido, é possível compreender que, uma vez que a escritura se encontra em um espaço neutro e que a coerência com os elementos extrínsecos à “obra” não corresponde mais a uma exigência, os sentidos são ilimitados e a hierarquia de significações, na qual o autor encontrou-se, por muito tempo, no topo, é destruída. Seria, entretanto, ingênua a crença de que as relações de poder e opressão na sociedade são descartáveis a esta análise – essa

pluralidade, característica do texto, das escrituras e das significações, associa-se também ao poder:

O poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo. (BARTHES, 1977, p.11)

Ao reconhecer os discursos de poder, é válido, portanto, estabelecer uma reflexão acerca dos vínculos estabelecidos entre elementos externos aos textos analisados e seus fatores internos, especialmente no que diz respeito ao processo de autoria. Além disso, é indispensável considerar as possíveis significações e inscrições de resistência que constituem o fazer artístico feminino em uma sociedade opressora, dada a recorrência de discursos machistas e patriarcais. Compreende-se, portanto, a relevância de um contexto social para um estudo mais aprofundado deste pensamento, ainda que não se desconsidere a relativa autonomia do conteúdo. Sobre esta perspectiva, Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, discorre:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p.12-13)

Uma vez que se opta, portanto, por uma abordagem que permeie as concepções supracitadas, cabe compreender de modo mais diligente a relação entre o movimento feminista e o fazer artístico. Em primeiro plano, mostra-se necessária a reflexão acerca do empenhamento de mulheres em estudos e produções artísticas no Brasil. Um dos fatos mais memoráveis em relação a este aspecto provavelmente está relacionado ao ano de 1832, quando Nísia Floresta, pioneira em educação feminista, publica seu primeiro livro, intitulado *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*.

A promulgação deste livro destaca-se significativa uma vez que, além de assinalar um dos primeiros registros de literatura de autoria assumidamente feminina no país, constitui uma tradução de *Vindication of The Right of Woman*, de Mary Wollstonecraft, o que leva, mais uma vez, à percepção de que os feminismos brasileiros estiveram diretamente ligados aos

feminismos ao redor do mundo. Esta perspectiva permite que se averigüe a importância de estudos relacionados às questões de gênero e às relações, neste caso, entre o literário e social. Nísia, alguns anos após a publicação de seu livro, em 1838, inaugura o Colégio Augusto. Só alguns anos depois, em 1879, foi permitido às mulheres o estudo em instituições de ensino superior.

É necessário retomar tais feitos, uma vez que são estas mulheres, muitas vezes invisibilizadas pela historiografia, que foram as percussoras de conquistas que impactaram toda a sociedade brasileira. Estudá-las evidencia-se relevante não pela hierarquia do autor sobre a obra ou o leitor, mas pelo processo. Tarsila do Amaral, por exemplo, ainda que experimentasse vigorosamente os preconceitos relacionados à rejeição aos padrões impostos, dedicou-se resistentemente a sua instrução dentro e fora do Brasil. Apesar de ter iniciado seus estudos em 1916, no Brasil, vai para Paris já em 1920, para estudar na Academia Julian. Foi, ao longo dos anos, aluna de grandes nomes, como André Lothe e Fernand Léger. Pagu, por sua vez, também se destaca pela multiplicidade de suas produções, que abrangiam formas de arte plurais, contempladas por posturas políticas nítidas e declaradas.

Práticas como as de Tarsila e Pagu evidenciam-se ainda mais audaciosas na medida em que o autoritarismo relacionado ao masculino fora, ao longo dos anos, garantido e legitimado pela própria legislação brasileira. Na verdade, por muitos anos as atividades femininas foram subalternas ao consentimento de homens, fossem eles um pai, um marido ou um irmão, por exemplo. Quando esta perspectiva se expande para a produção artística, de um modo geral, nota-se que essa admissão ocorreu a passos lentos.

Ainda assim, quando reconhecidas, muitas recebiam admiração pelo mito tradicional de que as mulheres são indivíduos versáteis, capazes de realizar diversas tarefas ao mesmo tempo em que cuidam da casa e exercem as incumbências que são esperadas das mesmas. Muitas são as biografias de Tarsila, por exemplo, que acompanham longos trechos sobre como crescera ouvindo sua mãe tocar piano, ou sobre sua alfabetização em Francês, ou, ainda, sobre as aulas de escultura e as relações com as empregadas das fazendas de seus pais.

Estes fatores, entre outros, justificam a necessidade de um estudo que efetue um recorte específico para a autoria feminina, visto que, por este viés, assimila-se a distinção entre esta e, em sua oposição binária, a masculina. Na verdade, segundo Beauvoir (1980):

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher.” Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é evidente. É de maneira formal, nos registros dos cartórios ou nas declarações de identidade, que as rubricas, masculino, feminino, aparecem

como simétricas. A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos. (BEAUVOIR, 1980, p.19)

A condição de homem, portanto, é assumida como natural. A de mulher, subjugada. É, porém, no fazer artístico, na explanação de concepções e posicionamentos e, principalmente, na diligência percebida em produções de outras mulheres, que essa condição secundária passa a romper-se. Se esta perspectiva abrange os efeitos do machismo na produção feminina, é, da mesma forma, impactante refletir sobre o espaço preenchido pela crítica literária feminista. Mais ainda, em como estas teóricas entendem a necessidade de se pensar a produção e o seu contexto de modo interligado. Ao considerarmos a naturalidade da condição de homem, é possível observar que, talvez, a figura da autora sequer tenha ocupado o topo da hierarquia de significações e inscrições à qual Barthes se refere, antes de ser assassinada.

A crítica feminista, então, ressuscita a autora, sob a compreensão de que o fazer artístico feminino, em uma sociedade opressora, já é essencialmente a resistência – é na existência do texto, da obra, das inscrições, que a resistência ocorre, como um sinônimo. Cabe, portanto, a compreensão de quatro pontos fundamentais sobre a relevância das particularidades desta análise. O primeiro está relacionado ao fato de, ao produzirem-se estudos sobre estas mulheres que, por muito tempo, foram inexploradas pela historiografia literária, poder-se, enfim, libertá-las do esquecimento a que foram submetidas. Naturalmente, entende-se que, por muito tempo, a produção literária de autoria feminina ocupara, de fato, menor escala em relação a de autoria masculina. Isso não exprime, entretanto, a inexistência de escritoras mulheres e, mais ainda, uma justificativa para não as estudar.

O segundo diz respeito ao fato de que, uma vez que as produções de autoria feminina estejam associadas a um contexto repressivo, não ser possível desvincular completamente o seu estudo de uma perspectiva que considere a história e o mundo. Mais ainda, além da inevitabilidade de analisarem-se as razões pelas quais foram sentenciadas às margens, é preciso refletir sobre os fatores condicionantes da preservação deste estatuto. Em outros termos, em uma sociedade que continuamente fora orientada por princípios patriarcais, essa produção configura, em essência, um ato de resistência.

A terceira consideração refere-se a serem estes estudos, precisamente, as condições necessárias para remodelar este ciclo de preservação da predominância de homens cisgênero no cânone literário. Assim como o fato de o masculino ser tido como “natural”, evidenciado por Beauvoir, conservou-se pouco contestado, conceber como estatutos naturais da sociedade que determinados autores sejam detentores de um privilégio intelectual que os torna

inquestionáveis é, no mínimo, perpetuar tais perspectivas. Como afirmam Alves e Pitanguy, “a mulher tem sido uma parte silenciosa da memória social, ausente dos manuais escolares e dos registros históricos”. (ALVES e PITANGUY, 2003, p.6)

A quarta, enfim, está relacionada a um aspecto específico: a integração. Uma vez estabelecido o movimento modernista no Brasil - momento em que se teve, enfim, uma maior visibilidade da autoria feminina - foi possível integrar diferentes artes: não só se passou a falar de autoras, como também de pintoras, escultoras, cantoras, entre outras. Este intercâmbio artístico evidencia a possibilidade de estudos que, sob o viés da autoria feminina, relacionem comparativamente textos em suas múltiplas configurações. É necessário, portanto, que o pensamento *barthesiano* seja revisitado sob um viés feminista, não em uma batalha aniquilante, mas em uma reconciliação construtiva.

Vale considerar, nesse sentido, que apesar dos pontos supracitados, entende-se que a finalidade dos estudos literários e, neste caso, interartes, não é exclusivamente estudar o mundo, ou servir como um veículo de protestos políticos ou ideológicos. Mais ainda, compreende-se que também não é propósito dos seus objetos de estudo uma análise dos textos como documentos históricos. Apesar disso, não seria possível, da mesma forma, examinar produções de autoria feminina de modo a desvincular-se a história, do mundo e da própria autora ressuscitada, uma vez que, como já mencionado, é esta, por si, a resistência.

1.3 Por uma crítica feminista: o começo de novos tempos

Se no início deste capítulo abordou-se a perspectiva da existência de diversos feminismos, é fundamental, ao falar-se sobre a crítica feminista, retomar esta ideia: sendo o feminismo um movimento plural, segmentado em muitas pautas, é natural que haja múltiplas vertentes. É imprescindível que se pondere, entretanto, acerca de um fator em comum: a importância das autoras que são ressuscitadas por essas diversas correntes críticas feministas. São estes estudos e produções que abrigam a capacidade de fazer com que mulheres como Tarsila e Pagu, ainda remetidas ao esquecimento, voltem a ser escutadas. Uma vez que o feminismo, como um hiperônimo metafórico, subsiste como o aspecto gerador de questionamentos a respeito da condição social da mulher, ao abordar-se uma crítica feminista, estes fatores são essencialmente conduzidos a indagações similares, por meio de um olhar direcionado à produção artística.

Sem dúvida, a maior expressividade dos estudos feministas relacionados ao fazer artístico centraliza-se na década de 70, mas seria contraditório a esta análise desconsiderar a presença de uma crítica anterior, que se concentra por volta da década de 60, em virtude de ser justamente este o momento em que muitas mulheres se dedicaram à investigação das diversificadas representações das mulheres em produções de autoria masculina. A relevância dessa crítica, a qual realizou tais ponderações, envolve assumir que há uma correlação profunda entre a crítica da década de 60 e a da década de 70, que enfatiza também a autoria feminina. Tal apontamento verifica-se devido a, por muito tempo, os escritos e os modelos femininos estarem intimamente relacionados aos preconceitos e opressões que eram impostos às mulheres. Nesse sentido, essas representações eram saturadas de estereótipos e da concepção já referida de uma mulher universal.

Dessa forma, entende-se que a autoria importa porque o gênero importa. Uma leitora, ao entrar em contato com um texto sobrecarregado de personagens estereotipadas, vivencia um embate cultural de significações que é marcado, entre outros fatores, pelo gênero. Uma escritora, por sua vez, ao criar representações que rompam com esses estereótipos, propicia à leitora uma possibilidade de identificação com personagens que, muitas vezes, é proveniente do lugar de fala feminino. Não cabe mais, portanto, desconsiderar as vozes e as vivências femininas precedentes ao texto - o papel da mulher como leitora, como escritora e como pintora não pode mais ser rejeitado.

A pluralidade de significações está relacionada, ainda, às múltiplas concepções de gênero – não mais o “ser mulher”, mas o existir da multiplicidade neste próprio conceito. Cabe ressaltar, entretanto que a tentativa de se desvincular de um conceito universalizado do indivíduo não é o fator mais surpreendente, uma vez que não é nova. Por outro lado, o fato de, ainda hoje, ser árduo romper com essa concepção ao associar-se o feminino é imprevisível. Segundo Butler:

Embora afirmar a existência de um patriarcado universal não tenha mais a credibilidade ostentada no passado, a noção de uma concepção genericamente compartilhada das “mulheres”, corolário dessa perspectiva, tem se mostrado muito mais difícil de superar. (...) A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poderes, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. (BUTLER, 2003, p.19)

É aflitivo ponderar que as palavras de Butler, publicadas em 1990, ainda sejam tão atuais. Elas ilustram bem, entretanto, a relevância de se considerar a crítica feminista da

década de 60, que versava sobre as representações de personagens mulheres, uma vez que os modelos estereotipados estão diretamente atrelados às relações de poder vinculadas às questões de gênero. Isso não indica, porém, que as escritas literárias, bem como o pictórico, apresentem um gênero explícito e que se dividam em “literatura de mulheres” e “literatura de homens”, mas sim, que ideologias e posicionamentos estão, de fato, atrelados a esta atividade.

É por esse motivo que, anos depois, a crítica feminista passa a dedicar-se a um estudo de produções de autoria feminina. Ainda hoje, é possível perceber notoriamente como as opressões experienciadas moldaram os modos de viver femininos. É expressivamente mais habitual observar, por exemplo, a presença de homens nas ruas durante as madrugadas, ainda que, legalmente, nada impeça mulheres de as frequentarem nestes horários. Da mesma forma, a proporção de mulheres de cabelos longos é abundantemente maior que a de cabelos curtos. Observam-se, ainda, distinções entre profissões que seriam atribuídas ao feminino e outras que seriam atribuídas ao masculino.

Se em tantos setores é possível constatar como essa influência sucedera, são inteligíveis, também, os fatores que direcionaram a produção artística feminina. Seguramente, pode parecer complexo, a um primeiro olhar, versar sobre uma autoria feminina que não ostenta marcas explícitas na sua produção. É, entretanto, a própria escrita, o próprio fazer artístico, a marca – a autoria feminina é resistência. Ainda que essas produções não se dedicassem a fins políticos e militantes, o próprio ato de serem mulheres, finalmente, escrevendo sobre mulheres, é significativo e singular.

Ao afirmar, portanto, que “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último” (BARTHES, 1998, p.69), Barthes questiona (legitimamente) a atribuição de um significado último e definitivo proveniente das intenções do autor. Apesar disso, o crítico desconsidera o leitor e o autor – e neste caso, a leitora e a autora – como seres sociais, de modo que as próprias significações criadas pelos leitores estejam, elas mesmas, atreladas a um imaginário social relacionado ao poder e à opressão presentes na sociedade. Crer na necessidade exclusiva de marcas de uma escrita “de mulheres” para legitimar um estudo que considere o gênero das autoras remete, na verdade, à simplificação que equipara os conceitos de “gênero” e “sexo”. Segundo Lauretis:

Qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero nas diferentes culturas (embora cada qual a seu modo) são entendidas como sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social. (LAURETIS, 1994, p.211)

Ao refletir-se sobre tais aspectos sob o viés de uma vertente interseccional, esta análise manifesta-se de modo ainda mais profundo, uma vez que os estereótipos relacionados a mulheres, como o mito da maternidade instintiva, da sensibilidade, da fragilidade e da delicadeza fora atrelado, sempre, a mulheres brancas. A mulher negra, a trans, a pobre, a lésbica, entre outras, quando não remetidas à incessante invisibilização, foram submetidas a estereótipos que são constantemente testemunhados como negativos: o corpo sexualizado, a prostituta, a barraqueira, a escandalosa, a “mulher-macho”.

As concepções *barthesianas* acerca da recepção, portanto, são extremamente válidas para este estudo, uma vez que faz parte do processo de democratização das possíveis significações do texto. Apesar disso, essas perspectivas precisam ser revisitadas, uma vez que, como afirma Djamilia Ribeiro, “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017, p.33). É inegável, portanto, a influência social na distinção entre homens e mulheres e, mais ainda, entre mulheres e mulheres, dada a impossibilidade do binarismo. É, então, a partir da década de 80, que se busca, com clareza, estabelecer essa distinção entre sexo e gênero e, justamente por esse motivo, compreender a relação destes com a literatura. Esta associação seria pautada, enfim, não em uma questão biológica, mas em uma construção social.

O próprio cânone artístico constitui-se, sobretudo, de uma cultura patriarcal. Como discutido neste estudo, quanto tempo levou, no Brasil, para que mulheres como Tarsila do Amaral conquistassem certa visibilidade? Mais ainda – quanto tempo levará para que outras mulheres, como Patrícia Galvão, a conquistem? Os avanços promovidos pelo modernismo não podem ser negados, mas, assim como a concepção *barthesiana*, precisam ser revisitados. A crítica feminista busca, portanto, não só reforçar a existência da autora, mas refletir sobre ela. Segundo Luana Tvardovskas:

Ao longo da década de 1990 até a atualidade aconteceram, por exemplo, algumas exposições em São Paulo com o recorte “mulheres”, mas que não possuíam intenção ou problemática feminista, nem mesmo questionavam os papéis sociais e culturais determinados às mesmas. (...) No Brasil, podemos citar como exemplos “Mulheres artistas” com trinta pintoras brasileiras, no ano de 1997, na Escola Paulista de Arte e Decoração – SP e “Mulheres artistas no acervo do MAC”, com 95 obras de mulheres, como Tarsila do Amaral, Mira Schendel e Tomie Ohtake, em 1996 (...) A modo de comparação houve, mais recentemente, a abertura de uma exposição promovida pelo governo da atual presidenta Dilma Rousseff, em homenagem ao dia internacional das mulheres, 8 de março de 2011, intitulada “Mulheres, artistas e brasileiras”. Como o projeto da curadoria não era pautado por um pensamento crítico feminista que desconstruísse os papéis de gênero, tal abordagem pretendeu reunir importantes obras de artistas brasileiras, mas deixava intocadas as dificuldades, problemas e silenciamentos inerentes à história que procurava narrar. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 52)

Sob este viés, é possível identificar a importância da crítica feminista. Tarsila do Amaral, apesar de todas as dificuldades atreladas ao seu fazer artístico em uma sociedade opressora, conquista o reconhecimento de um Brasil que se dizia moderno, ainda que em suas telas sejam registradas, muitas vezes, mulheres de proporções irregulares e, frequentemente, ausentes dos traços tradicionais esperados de representações femininas: cabelos curtos, feições tristes, mães fatigadas, crianças melancólicas e operárias exaustas figuram neste espaço. Este reconhecimento, porém, não pode ser apreendido como uma vitória heroica - ainda hoje, em diversos manuais, as menções à pintora dizem respeito, usualmente, a suas excepcionais habilidades no ambiente privado, a suas roupas exuberantes ou, ainda, a sua beleza. Suas produções, muitas vezes, são abordadas como um efeito, e não a causa.

Quando se trata de Patrícia Galvão, esse tipo de manifestação evidencia-se ainda mais ostensível, uma vez que suas representações de mulheres abarcam, ainda, o desejo sexual: mulheres que desaprovam, que analisam, que se excitam - e não só por homens, mas também por outras mulheres. É em *Parque Industrial* que Pagu tece, inclusive, vigorosas críticas às opressões sofridas pela mulher trabalhadora - é realizada, neste livro, uma forma de análise da violência em seus múltiplos estados. Apesar de sua valentia, o reconhecimento recebido fora inferior ao das outras artistas modernas. Ainda hoje, muitos indivíduos sequer sabem da existência de Patrícia.

Isso verifica-se porque, assim como o cânone literário está intrinsecamente relacionado à exaltação de obras de autoria masculina, os “grandes nomes” da crítica literária também correspondem a homens cisgênero, para os quais, muitas vezes, não era interessante atuar em um processo de manutenção do estatuto de poder que os favorece. Isto pode ser associado, porém, a uma das mais expressivas formas de opressão: o ato de contribuir para a continuidade do processo de silenciamento dessas autoras.

Foi necessário que outras mulheres estudassem as produções femininas, a autoria feminina e as questões relacionadas a gênero para que, enfim, este estatuto começasse a ser modificado. Como afirma Scott, “as significações de gênero e de poder se constroem reciprocamente”. (SCOTT, 1989, p.27). Sendo assim, ao considerar-se que o poder não é uma entidade puramente ativa agindo sobre sujeitos passivos, assimila-se que, quando mulheres estudam outras mulheres, e tomam para si a atribuição de divulgá-las, ressuscitam-se, assim, as autoras mortas.

É inegável, porém, que em vez de esta atividade converter-se em uma ação simplificada, com o passar dos anos, ela torna-se ainda mais difícil. Um dos fundamentos para isso está interligado à escassez de materiais. Naturalmente, quanto mais artigos, teses e

dissertações a respeito destas autoras forem produzidos e veiculados, mais instrumentos de pesquisa estarão disponíveis. Entretanto, proporcionalmente, quanto mais análises são realizadas, mais se expõe a longevidade do caminho a ser percorrido, visto que, se autoras brancas e burguesas, como Tarsila do Amaral, sofrem com essa opressão, as demais são ainda mais penalizadas com a intersecção de muitas outras. Tais fatores evidenciam a importância das representações feministas, das autoras, das teóricas e das críticas. Evidenciam, também, a importância do estudo da possibilidade de inscrições feministas.

Mas o que seriam, afinal, inscrições feministas? Ao considerar-se legítima, no pensamento *barthesiano*, a perspectiva de que o leitor se inscreve no texto e o texto se inscreve no leitor, ressuscitando, porém, a autora, a própria gama de significações geradas pela autoria feminina constitui-se, por si só, como um ato de feminismo. Para este estudo, portanto, estabelecido em um contexto opressor relacionado ao gênero, as inscrições feministas são capazes de dissociar e romper com a expectativa estereotipada do feminino, como visto nas personagens de Patrícia e Tarsila. A relevância dessa questão é abordada por Butler, ao afirmar que:

O modo como sou apreendido, e como sou mantido, depende fundamentalmente das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, de como essa consideração e esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível. (BUTLER, 2015. p. 85).

As inscrições feministas, portanto, não correspondem apenas a representações das violências experimentadas por mulheres. Correspondem, na verdade, a um meio de salientar que a elaboração do feminino por meio de mulheres é parte integrante do embate cultural textual e, neste caso, em especial por ser de conhecimento acessível que Tarsila e Patrícia participaram ativamente na construção do modernismo brasileiro, sendo Patrícia a primeira presa política do país. Ao estudar-se as duas, é possível estabelecer uma reflexão não só relacionada ao apagamento, mas também ao que as mantém nesse espaço. Muito se observa, então, sobre uma declarada atividade que vise dar voz a estas autoras, mas é indispensável considerar que essa voz sempre foi delas. Os reais obstáculos, como afirma Heloisa Holanda, encontram-se no processo de escuta dessas vozes:

Se hoje fomos pegos, aparentemente de surpresa, por uma torrente de discursos, experiências, ativismos interseccionais, radicais, LGBTQIs, binários, cis e outros; se apenas hoje se desdobram em cena aberta subjetividades, corpos, vozes, foi certamente porque a escuta dos movimentos sociais e culturais foi fraca. Fraquíssima. (HOLANDA, 2018, p.241)

Pode-se ser questionável, então, o fato de este estudo dedicar-se a trazer mais visibilidade a duas mulheres que são brancas, cisgênero e burguesas. Tais questões são justificadas na medida em que, assim como esta pesquisa legitima a importância de que mulheres examinem e dissertem sobre a autoria feminina, é necessária a consciência de se distinguirem as opressões que não são vivenciadas por determinados grupos, assim como os privilégios que são. Como mulher branca, de classe média e cisgênero, talvez minha perspectiva acerca do feminismo negro, indígena, asiático, entre outros, se apresentasse inconclusiva, o que remete ao conceito de “lugar de fala”.

Sob este viés, são essas narrativas produzidas por vozes silenciadas que reconfiguram o mundo e a sociedade e, mais ainda, permitem o autoconhecimento. Segundo Djamila Ribeiro, “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2017, p. 44). Seria, então, o ato de ouvir mulheres negras pronunciarem-se sobre racismo e silenciamento negro, por exemplo, muito mais valioso a uma mulher branca, que o ato de dissertar, na verdade, sobre racismo. É ao discernir-se o leitor como espaço de inscrição, assim como o local de onde surge a fala, cis, branca, que é possível estabelecer uma reflexão sobre a sociedade, o poder e as opressões.

É válido mencionar, porém, que isso não simboliza que mulheres brancas não possuam o arbítrio de falar sobre racismo ou outras opressões. Esse diálogo, realizado por mulheres que ocupam espaços distintos, precisa existir. É necessário que se reconheça, porém, que “pessoas negras vão experimentar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experimentar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão” (RIBEIRO, 2017, p. 48).

Os fatores apresentados remetem, enfim, a duas conclusões: a primeira diz respeito ao fato de as opressões atingirem as mulheres de modos desigual, dada a própria abrangência múltipla do termo em questão. Enquanto algumas sofrem com uma variedade destas, outras são afetadas por um número menor. A segunda diz respeito a, ainda assim, algumas delas serem comuns à maioria das mulheres: os salários discrepantes, as expectativas sociais, a estereotipização e, no campo artístico, o silêncio das margens. É deste local que se propõe, neste estudo, o resgate de Patrícia Galvão. É também, por esse estudo, que se busca uma releitura sob o viés feminista, das produções de Tarsila.

Seria ingênuo, porém, não questionar o motivo de o modernismo ser o momento em que, ainda que de modo insuficiente, a autoria feminina começa a ser reconhecida como legítima e digna de constar nos manuais escolares de literatura – curiosamente, é também o

momento em que o diálogo entre artes evidencia-se. Pode-se crer, por exemplo, que se trate de uma conquista do feminismo, ou de um contexto histórico favorável, ou ainda da influência da crítica literária modernista. Dadas as diversas possibilidades, cabe investigar os fatores envolvidos nesse processo.

1.4 O mito do “ambiente favorável” ao feminismo

Como supracitado, o movimento modernista apresenta crucial relevância para as produções de autoria feminina no Brasil, uma vez que é neste momento que criações de mulheres passam a ser assumidas como legítimas o suficiente para constarem nos manuais escolares. Na verdade, o modernismo propõe-se, essencialmente, a quebrar barreiras e abrir espaço para uma forma de arte tipicamente brasileira, com seus sincretismos e hibridismos, suas alteridades e multiplicidades. Discordantes da proposta de um Brasil idealizado que era trazida pelos românticos, neste momento espera-se uma arte insólita.

Era relevante, ainda, que a submissão aos movimentos artísticos europeus fosse rompida e, para isso, essa nova concepção de nação envolveria abranger também as múltiplas formas não exploradas pelas artes brasileiras. Nesse aspecto, é compreensível que a presença de mulheres na organização de eventos e o surgimento de seus nomes nos materiais didáticos seja finalmente explorada. Apesar disso, são necessárias ponderações acerca dessas perspectivas.

A primeira delas diz respeito à constante atribuição do “início do movimento⁴” à ocorrência da Semana de Arte Moderna. Antônio Cândido, por exemplo, menciona a localização temporal das “manifestações mais características” (CANDIDO, 2006, p.167) entre 1922 e 1935. Segundo o autor:

Todos sabem, por exemplo, que este movimento é o único, na literatura em São Paulo, cujo início pode ser precisamente datado: começa na famosa Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 no Teatro Municipal. Espanemos mais uma vez a imagem cediça, para dizer que o Brasil teve, ali, a sua "noite do Ernâni"... Com efeito, ali se defrontaram duas facções, uma lutando por renovar a literatura de acordo com o espírito do tempo; outra, defendendo indignada uma tradição que, em São Paulo, correspondia a algo enraizado na sensibilidade. (CANDIDO, 2006, p.167).

⁴ Observa-se, aqui, a impossibilidade de se atribuir uma data de início ao movimento modernista no Brasil, uma vez que seus ideais já perpassavam as discussões e as produções em diversos momentos. Usa-se, então, esta expressão, para remeter ao conceito cristalizado de que o Modernismo se inicia na Semana de 22.

De fato, por reunir diversos artistas em prol do ideal de difundir ao país a nova arte, o evento é de monumental importância e opera, na maioria das vezes, como referência inicial de importantes manifestações modernistas no país. Entretanto, se os princípios de inovação, antipassadismo e nacionalismo crítico regem os dias introdutórios desta estética, como ignorar, por exemplo, a exposição de Anita Malfatti, realizada em 12 de dezembro de 1917?

As enérgicas reações contrárias à Semana de 22 sucederam, também, no evento de Anita – é natural que ela seja lembrada, porém, apenas pelas duras críticas recebidas por Monteiro Lobato, em *Paranoia ou Mistificação?*. Segundo o autor, a pintora “penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura” (LOBATO, 2008, p. 73). Apesar da dimensão da exposição de Anita para o modernismo, observa-se, porém, que ainda hoje a essência deste movimento é atribuída aos Andrade e à elite masculina de artistas.

Da mesma forma, Tarsila do Amaral, em suas telas, já incorporava às produções elementos urbanos como o trabalho, a cidade e a pluralidade étnica brasileira. Além disso, é possível observar, ainda, produções relacionadas ao compromisso de evidenciar essa nova arte, mas também relacionadas à crítica social: as cores alegres de Tarsila contrapõem-se, muitas vezes, ao cinza e às feições desgastadas de suas personagens. A natureza, constantemente contemplada por artistas românticos de modo idealizado, opõe-se, na produção de Tarsila, à perspectiva de uma identidade brasileira associada também ao progresso e à modernização das cidades.

Naturalmente, é indispensável, apesar disso, reconhecer que Tarsila do Amaral divide espaço, de fato, com outros grandes nomes do cânone. Não é improvável que se encontrem manuais escolares, por exemplo, que ressaltem seu papel no movimento antropofágico. Isso se deve, entre muitos fatores, à própria reconfiguração do cânone neste momento, que não se pauta mais em regras bem delimitadas e convenções europeias, mas em uma busca identitária que abranja a multiplicidade existente no Brasil. Seria ingênuo, porém, considerar que este era um ambiente favorável ao reconhecimento do feminino: se assim o fosse, por que Patrícia Galvão, por exemplo, ocuparia um espaço tão diferente do de Tarsila?

De fato, o período que compreende o Modernismo abrange conquistas importantes às mulheres, como o direito ao voto, em 1932. Apesar disso, o contexto mundial já se inseria em regimes totalitários extremamente violentos e repressores. No Brasil, essa situação não foi diferente. É na década de trinta que o processo de industrialização do país principia o seu desenvolvimento. A atividade operária, conseqüentemente, era multiplicada, dada a carência de mão de obra para laborar nessas indústrias. Duas organizações, em especial, destacam-se: a

luta pelos direitos das mulheres e pelos direitos operários. Patrícia Galvão, por exemplo, representa com louvor essa interseção. Como afirma Sarah Pinto de Holanda, “um estandarte é erguido cada vez que a palavra Pagu é evocada. Quase uma sigla-manifesto, esse nome é signo de luta, irreverência, paixão e independência” (HOLANDA, 2014, p.11).

Os efeitos do totalitarismo mundial, entretanto, já exprimiam seus reflexos. Getúlio Vargas, colérico por não obter êxito em sua eleição e munido de apoio militar, impele Washington Luís a deixar o cargo. O autoritarismo que estabelece Vargas na presidência brasileira seria, portanto, apenas um fragmento do que decorreria no país. Neste primeiro ano, suas medidas coercitivas são expressivas: diversos presidentes de províncias (futuramente chamados “interventores”) ligados à elite cafeeira são extraídos de suas funções. Posteriormente, porém, concebe-se a necessidade de conciliação com esta mesma elite para garantir a receptibilidade de suas práticas. Infere-se, enfim, que no primeiro momento do governo ditatorial de Vargas, há uma tentativa de adequação entre polaridades distintas – não por vontade, mas por indispensabilidade.

Poucos anos depois, os traços dessa violência não tardariam a ser nítidos à população em 1932, tropas associadas ao governo assassinam quatro estudantes discordantes de seus princípios ditatoriais: seus nomes, Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo, registraram-se na memória popular pelo acrônimo M.M.D.C.. Apesar dos exorbitantes esforços empenhados em uma resistência paulista, as forças de Vargas eram, muitas vezes, vencedoras dos embates, inclusive por meio de ataques aéreos. Naturalmente, assimilar uma escritora e uma pintora, associadas aos conceitos comunistas, a uma expressão que remeta a “contexto favorável” evidencia-se, no mínimo, incoerente.

Era, na verdade, estratégico para o Estado, dado o contexto nacional e internacional, manter as relações minimamente estáveis com ambos os grupos, principalmente devido às evidentes resistências da população paulista. Na conjuntura especificamente feminina, era notória a intensificação das lutas de mulheres operárias, principalmente contra as circunstâncias desumanas em seus ambientes de trabalho. À vista disso, no mesmo ano em que transcorre o assassinato dos quatro estudantes, desenrola-se também, a expedição de um decreto que garanta melhorias significativas às mulheres:

O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil resolve:
Art. 1º. Sem distinção de sexo, a todo trabalho de igual valor correspondente salário igual.

Art. 2º O trabalho da mulher nos estabelecimentos industriais e comerciais, públicos ou particulares, é vedado desde 22 horas até 5 horas.

Art. 3º. Não estão compreendidas na proibição estabelecida pelo Art. 2.º;

- a) as mulheres empregadas em estabelecimentos onde só trabalhem pessoas da família a que pertencerem;
- b) as mulheres cujo trabalho for indispensável para evitar a interrupção do funcionamento normal do estabelecimento, em caso de força maior imprevisível que não apresente caráter periódico, ou para evitar a perda de matérias primas ou substâncias perecíveis;
- c) as mulheres que pertencerem ao serviço dos hospitais, clínicas, sanatórios e manicômios e estiveram diretamente incumbidas de tratamento de enfermos;
- d) as mulheres, maiores de 18 anos, empregadas em serviços de telefonia e radiofonia;
- e) as mulheres que, não participando de trabalho normal e contínuo, ocupam posto de direção responsável.

Art. 4.º Às mulheres empregadas em estabelecimentos industriais e comerciais é vedado remover materiais de peso superior ao estabelecido nos regulamentos elaborados pela autoridade pública.

Art. 5.º É proibido o trabalho da mulher:

- a) nos subterrâneos, nas minerações, em subsolo, nas pedreira, e obras de construção pública ou particular;
- b) nos serviços perigosos e insalubres, constantes do quadro anexo.

Art. 6.º O ministro do Trabalho, Indústria e Comércio poderá estabelecer derrogações totais ou parciais às proibições constantes do quadro anexo, quando comprovado que, mediante aplicação de novos métodos de trabalho ou sistema de fabricação, ou pela adoção de medidas de prevenção, desaparece o caráter perigoso determinante da proibição.

Art. 7.º Em todos os estabelecimentos industriais e comerciais públicos ou particulares, é proibido o trabalho à mulher grávida, durante um período de quatro semanas, antes do parto, e quatro semanas depois.

§ 1.º A época das quatro semanas, anteriores ao parto será notificada, com a necessária antecedência, ao empregador, pela empregada, sob pena de perder esta o direito ao auxílio previsto no art. 9.º.

§ 2.º No caso do empregador impugnar a notificação estabelecida no parágrafo anterior, deverá a empregada comprovar o seu estado mediante atestado médico.

§ 3.º A falta de notificação determinada no § 1.º ou a sua inexistência isenta o empregador de responsabilidade no que concerne ao disposto neste artigo.

§ 4.º Os períodos de quatro semanas antes e depois do parto poderão ser aumentados até ao limite de duas semanas cada um em casos excepcionais, comprovados por atestado médico.

Art. 8.º A mulher grávida é facultado romper o compromisso resultante de qualquer contrato de trabalho, desde que, mediante certificado médico, prove que o trabalho que lhe compete executar é prejudicial à sua gestação.

Art. 9.º Enquanto afastada do trabalho por força do disposto no art. 7.º e respectivos parágrafos, terá a mulher direito a um auxílio correspondente à metade dos seus salários, de acordo com a média dos seis últimos meses e, bem assim, a reverter ao lugar que ocupava.

Art. 10. Em caso de aborto, que deverá ser comprovado, beneficiará a mulher de um repouso de duas semanas e terá direito a receber durante esse tempo um auxílio na forma estabelecida no artigo anterior, bem como a reverter ao lugar que ocupava.

Parágrafo único. Verificado que o aborto foi criminosamente provocado, perderá a mulher o direito ao auxílio outorgado neste artigo.

Art. 11. A mulher que amamentar o próprio filho terá direito a dois descansos diários especiais, de meia hora cada um, durante primeiros seis meses que se seguirem ao parto.

Art. 12. Os estabelecimentos em que trabalharem, pelo menos, trinta mulheres com mais de 16 anos de idade terão local apropriado onde seja permitido às empregadas guardar sob vigilância e assistência os seus filhos em período de amamentação.

Art. 13. Aos empregadores não é permitido despedir a mulher grávida pelo simples fato de gravidez e sem outro motivo que justifique a dispensa.

Art. 14. O auxílio pecuniário de que tratam os arts. 7.º, 9.º e 10, será pago pelas Caixas criadas pelo Instituto de Seguro Social e, na falta destas, pelo empregador.

Art. 15. A falta de cumprimento dos dispositivos do presente decreto será punida

com a multa de 100\$0 a 1:000\$0, imposta por autoridade competente.

§ 1.º Das multas impostas haverá recurso, com efeito suspensivo, para o ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, dentro do prazo de trinta dias, contados da data da respectiva notificação.

§ 2.º Não se realizando o pagamento da multa dentro do prazo de trinta dias, contados da data da solução do recurso, ou, nos casos de não interposição deste, da data da ciência da sua cominação, proceder-se-á cobrança executiva, perante o Juízo competente.

Art. 16. As importâncias das multas que forem arrecadadas serão escrituradas a crédito do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, afim de serem aplicadas nas despesas de fiscalização dos serviços a cargo do Departamento Nacional do Trabalho.

Art. 17. Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 17 de maio de 1932, 111.º da Independência e 44.º da Republica.
GETULIO VARGAS

Joaquim Pedro Salgado Filho. (BRASIL, 1932, p.260)

É possível notar, portanto, que são inegáveis as conquistas expedidas no novo decreto, mas estes avanços devem ser analisados sob um viés crítico. Era de se esperar, por exemplo, que a sociedade acompanhasse o progresso político alcançado pelo feminismo. Apesar disso, o patriarcado ainda resistia, de modo que hoje, oitenta e oito anos depois, muitos dos questionamentos levantados ainda se repetem. O mais comum talvez seja o fato de uma curiosa aflição acerca dos lares brasileiros: como homens, despreparados para serem pais vigilantes e experimentarem a dupla jornada como as mulheres foram compelidas a vivenciar, conciliarão seus empregos e suas tarefas domésticas? A modernização do Brasil, na mentalidade masculina dominadora, ainda se revelava irrisória.

Na verdade, a apreensão da ameaça aos lares pela inserção de mulheres no mercado de trabalho sempre esteve presente, ao redor do mundo, de modo expressivo. Beauvoir, por exemplo, ao abordar essa questão, afirma:

uma das consequências da revolução industrial é a participação da mulher no trabalho produtor: nesse momento as reivindicações feministas saem do terreno teórico, encontram fundamentos econômicos; seus adversários fazem-se mais agressivos. Embora os bens de raiz se achem em parte abalados, a burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça; mesmo dentro da classe operária os homens tentaram frear essa libertação, porque as mulheres são encaradas como perigosas concorrentes, habituadas que estavam a trabalhar por salários mais baixos. (BEAUVOIR, 1980, p.18)

As modernistas, portanto, ainda sofriam com todas as adversidades relacionadas às condições de artistas, sendo, muitas delas, ativistas políticas e, ainda, encarregadas das funções que eram esperadas de uma mulher na sociedade. Embora o movimento feminista tenha conseguido expandir o espaço atrelado ao feminino, antes reservado ao cárcere das

paredes de suas casas, a ocupação destes ambientes levaria muitas dessas mulheres a uma atividade penosa e intrincada. Tudo isto remete à compreensão de que muitas são as condições enredadas no fato de mulheres tão importantes ainda não obterem o reconhecimento de que são dignas e, mais ainda, permanecerem, em muitos casos, desconhecidas.

É válido, entretanto, destacar um coeficiente fundamental: a crítica literária tradicional, constituída por homens cisgênero, brancos, elitistas, e, em sua maioria, declarados heterossexuais. Como visto, de estruturalistas a formalistas, a relevância de questões relacionadas ao gênero era atribuída de modo escasso ou, em alguns casos, até mesmo inexistente. Para muitos deles, mais pertinente que considerar a autoria e seu processo, era excluir tudo que fosse externo a obra. Para outros, era importante considerar a autoria, mas desvinculá-la da análise literária. Para alguns, enfim, era válido flexibilizar essa exclusão.

Dessa forma, por meio de um viés reflexivo, é necessário reconhecer a validade de determinados conceitos pautados em análises estruturais, uma vez que permitiram uma sistematização mais direcionada neste estudo. Naturalmente, entretanto, ainda que se abordem as inscrições feministas e importância da recepção, seria impossível desconsiderar o mundo. Isso porque o feminismo, como movimento político e ideológico, remete a um estudo da autoria feminina.

Nessa perspectiva, esse apagamento precisa ser revisto, de modo que se “mexa e remexa” na inquisição quantas vezes for necessário, uma vez que, na verdade, o fazer artístico, por si só, remete a uma ideologia. O crítico, por sua vez, ao empregar suas escolhas metodológicas, expõe seus ideais e posicionamentos. Toda escolha é, por si só, também um ato político e ideológico. Os estudos de gênero e o feminismo trazem, então, uma nova perspectiva à estabilidade canônica patriarcal: considera-se, enfim, a importância do gênero de quem escreve, de quem lê e, ainda, da multiplicidade de significações envolvidas nesse processo.

2 “SÓ QUEM JÁ MORREU NA FOGUEIRA SABE O QUE É SER CARVÃO”

2.1 Fronteiras e margens: a dissolução do cânone como forma de liberdade

No capítulo anterior, foi possível refletir sobre a relevância do pensamento *barthesiano* na ruptura das possíveis delimitações na leitura de um texto e compreender a multiplicidade de significações e inscrições possíveis. Apesar disso, seria imprudente adotar tais concepções metodológicas e deixar de realizar algumas considerações acerca de um dos estudos mais conhecidos de Roland Barthes: *A Morte do Autor*.

Foram estruturadas neste estudo, em um primeiro momento, ressalvas que abordaram, principalmente, a relevância da ressurreição da autora e o modo como este processo estruturou-se como necessário ao analisar a produção de autoria feminina. Tais direcionamentos, desse modo, remetem a um questionamento: por que mencionar a morte do autor, se o propósito seria negá-la? Por que não explorar apenas a inscrição e o leitor? A resposta para essa pergunta, ironicamente, é precisamente o que é negado por Barthes: o autor.

Vale considerar, inicialmente, que a relação entre autor e obra já é, há tempos, estabelecida. O próprio Roland Barthes constitui uma figura de autoridade. Ao direcionarem-se perspectivas e apropriarem-se de referenciais teóricos, esses nomes correspondem aos autores associados às suas obras. Além disso, ao mencionar-se, por exemplo, em um diálogo cotidiano, o nome de Tarsila do Amaral, telas como *Abaporu* e *Operários* instauram-se automaticamente no imaginário de grande parte dos interlocutores em questão – a ligação entre autor e obra é inevitável. Naturalmente, a esse impasse, Foucault parece ter uma resposta, inicialmente, coerente: para ele, o autor não seria um cadáver ou uma inexistência. Ele existe, porém, como uma função, e não como uma consciência subjetiva:

O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’, ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 1992, p. 45).

Os problemas relacionados a falar da inexistência do autor, ou até mesmo de enxergá-lo como uma função, assim como o fato de desconsiderar essa consciência subjetiva,

entretanto, vão além dos limites estruturais da obra. Se estes nomes fossem conhecidos, como Foucault prefere chamar, por “fundadores de discursos”, e não pela autoria, não seria possível, por exemplo, criar legislações sobre direitos autorais – uma constatação que, logicamente, desagradaria a burguesia do final da década de 60.

Dessa forma, é necessário que se mencione a “morte do autor” para entender que, como explícito no primeiro capítulo deste estudo, dar uma autora ao texto, como consciência social e subjetiva, não necessariamente remete a um policiamento, a uma autoridade repressora que delimita as possibilidades de significações. Quando se reconhece a consciência subjetiva da mulher escreve, rompendo com as imposições às quais fora submetida, o estatuto assumido é justamente o oposto – constitui-se da negação da dominação, do controle e da servidão. A autoria feminina corresponde, enfim, a uma forma de rebelar-se contra esse lugar de exclusão que fora imposto pela sociedade – o intrínseco e o extrínseco deixam de caminhar paralelamente e passam a entrelaçar-se.

Na verdade, a autoria é apenas um dos muitos aspectos que foram negados por este culto à forma e à estrutura – gênero, classe, etnia e história, sob um pretexto de “fazer científico”, tiveram seus espaços limitados nos estudos literários, até que fossem questionados e, enfim, reconhecidos. Naturalmente, é necessário admitir a importância de um estudo que tenha direcionamentos mais estruturados para o reconhecimento científico – apesar disso, como apontado por Trotsky em *Literatura e Revolução*, ao se preocupar apenas com a forma, assume-se uma visão esteticista que dá as costas à luta de classes e à história. Segundo ele:

Os métodos do formalismo, mantidos dentro de limites razoáveis, podem ajudar a esclarecer as particularidades artísticas e psicológicas da forma (sua economia, movimento, contraste, hiperbolismo etc.). (...) Os formalistas, porém, recusam-se a admitir que seus métodos possuem outro valor a não ser como acessório, utilitário e técnico, semelhante ao da estatística para as ciências sociais, ou do microscópio para as ciências biológicas. E vão muito mais longe: a arte da eloquência, para eles, encontra seu acabamento na palavra, como as artes plásticas na cor. Um poema é uma combinação de sons; uma pintura é uma combinação de manchas coloridas. E as leis da arte são as normas dessas combinações. O critério social e psicológico que, para nós, dá um sentido ao trabalho microscópico e estatístico sobre a matéria verbal é, para os formalistas, apenas alquimia. (TROTSKY, 2007, p. 134).

Tais críticas, entretanto, não necessariamente direcionam uma rivalidade irreparável. Na verdade, busca-se, aqui, uma revisão de conceitos que resulte em uma consonância amistosa. A liberdade, tão substancial a Roland Barthes, é também um aspecto desejado por inúmeras teóricas feministas, assim como por Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão. Nesse sentido, compreender os aspectos aos quais muitas mulheres foram – e ainda são - submetidas

é fundamental para que se assimile a importância de leituras que partem de um lugar de fala feminino. O modo como o texto inscreve-se no leitor e o leitor inscreve-se no texto é, portanto, tão libertário quanto o fato de ressaltar-se a importância da autoria feminina.

Um ponto extremamente relevante a este estudo, levantado por Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu*, diz respeito às obrigações sociais que são cruciais em uma produção de autoria feminina, em oposição às de uma produção de autoria masculina. Segundo ela:

Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite. Não tinham dinheiro, decerto; segundo o professor Trevelyan, eram casadas, quisessem ou não, antes de largarem as bonecas, aos quinze ou dezesseis anos. Teria sido extremamente incomum, mesmo considerando apenas essa amostra, que de repente uma delas houvesse escrito as peças de Shakespeare, concluí, e pensei naquele cavalheiro idoso, já morto, mas bispo, creio, que declarou ser impossível a qualquer mulher, do passado, presente ou porvir, ter a genialidade de Shakespeare. (WOOLF, 1990, p.57)

Percebe-se, por meio do pensamento de Woolf, um aspecto fundamental: não se pode dissociar as opressões de gênero de opressões de classe. A autora destaca, enfim, que não basta às mulheres o desejo de produzir. Não basta a ambição de ter sua voz escutada. O fazer artístico está ligado a questões sociais mais profundas, de modo que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1990, p.6). De fato, ao refletir-se sobre as mulheres modernistas brasileiras, é indubitável que os nomes que se dissociam das margens e hoje ocupam espaços em materiais didáticos correspondem, em sua maioria, a mulheres brancas e burguesas.

Evidentemente, ainda que de modo simplório, o fato de a estética modernista ser o momento em que mulheres passam a ser reconhecidas como parte do cânone artístico nacional é significativo para que haja o reconhecimento deste gênero como parte da tradição brasileira. Como afirma Woolf, “de fato, uma vez que a liberdade e a plenitude de expressão são da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação dos instrumentos devem ter afetado enormemente os escritos das mulheres” (WOOLF, 1990, p.91). Porém, se a inserção do feminino no cânone houvesse sido suficiente, estudos afro-americanos, pós-coloniais, ou até mesmo sobre a teoria *queer* e a performatividade de gênero, não seriam tão necessárias no mundo contemporâneo.

Sob essa perspectiva, ainda que fosse possível construir uma tradição canônica de mulheres, ela seria, portanto, insuficiente. Patrícia Galvão, mesmo convivendo com os modernistas em muitas de suas reuniões, não é sequer reconhecida pela historiografia literária.

Tentar evidenciar a relevância dessas autoras por meio do cânone é, portanto, uma forma de reafirmar que outras não são dignas de estarem ali. Em outras palavras, o fato de finalmente haver, devido ao modernismo, mulheres brancas e burguesas no cânone, apenas evidencia que mulheres negras, lésbicas e periféricas não estão lá. Se as mesmas fossem incluídas, outras muitas ainda não estariam, de modo a perpetuar-se um percurso de exclusão infundável.

Reconhecer essas existências, portanto, não se trata de introduzi-las aos nomes canônicos brasileiros – trata-se de diluir, de uma vez por todas, as fronteiras que limitam este espaço. A relevância destes autores e autoras não precisa estar atrelada a um mecanismo que se configura essencialmente excludente, mas pode, por outro lado, ser revivida por meio da memória. Ao produzirem-se, continuamente, estudos sobre essas autoras, é possível aderir a um processo integrador. Evidencia-se, assim, que o impasse não se configura pela necessidade de criar uma nova tradição de estudos que investiguem apenas mulheres, mas sim de romper, de uma vez por todas, com a tradição.

É interessante notar que nuances destas concepções podem ser observadas nos ideais modernos. O progresso de São Paulo, responsável por grande parte do incentivo à arte modernista, constituía um curioso paradoxo – se, por um lado, era incompatível com os princípios tradicionais, por outro, acirrava as desigualdades socioeconômicas. A arte engajada da conhecida Geração de 30, portanto, não poderia desconsiderar a dimensão do protagonismo de indivíduos que foram, por muitos anos, negligenciados não só pela tradição crítica, mas pelas próprias narrativas ficcionais. De acordo com os propósitos deste estudo, é válido que se ressalte a importância da desconstrução de três paradigmas tradicionais: a falácia do feminino, a imunidade política e ideológica da literatura e a unidade da estética literária.

Por meio dos avanços conquistados pelas feministas que se empenhavam ativamente nas primeiras décadas do século XX, foi possível que mulheres como Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão não se sentissem impelidas a ocupar espaços limitados às paredes de suas casas. As consequências disso remetem a importantes transformações na esfera textual: a personagem feminina que se inscreve de modo mimetizado nas produções dessas autoras assume uma postura muito mais autêntica, que abrange múltiplas classes sociais e etnias. Enquanto Tarsila, mesmo influenciada pelos hábitos burgueses construídos ao longo de sua vida, evocava reflexões críticas por meio de suas telas, Patrícia Galvão era ainda mais explícita em suas produções.

Parque Industrial, por exemplo, denuncia com muita objetividade as falácias envolvidas no processo de ser uma mulher no período de industrialização brasileira – as

trabalhadoras operárias das indústrias têxteis, exploradas pelas classes dominantes, remetem ao contexto vivenciado pelas mulheres do século XX. A ausência de direitos trabalhistas e as condições insalubres constituem, entre outros aspectos, um modo de denúncia. A arte não poderia ser, portanto, imune à política. Como afirma Carlos Abel, “considerar-se o Movimento Modernista como algo apenas de literatos é cometer-se erro grosseiro. A História é uma relação das classes sociais, como mudam, como interagem, umas com as outras ou umas contra as outras” (ABEL, 1995, p.45).

Não é só no campo político, porém, que o modernismo se manifesta como uma atividade que se expande para além da literatura: a Semana de Arte Moderna, por si só, já evidenciava o posicionamento do movimento, uma vez que dela participavam músicos, escritores, artistas plásticos, entre outros. Naturalmente, seria ingênuo acreditar que a estética modernista consistia em uma ideologia única – na verdade, as discordâncias entre os artistas desse movimento eram, em muitos casos, até explícitas. Apesar disso, nesse momento, diversos domínios artísticos conectavam-se em um propósito em comum: destituir a tradição obsoleta por meio do experimentalismo e, em muitos casos, de uma produção engajada em críticas sociais.

Cabe ressaltar, porém, que essa relação entre artes não é exclusiva do modernismo – 20 anos Antes de Cristo, Horácio já discorria, ainda que de modo mais superficial, sobre as relações entre a pintura e a poesia. É no Modernismo, porém, que a ruptura com esses limites se torna explícita: a arte que se propõe a ser realmente brasileira precisa romper com a tradição e evidenciar que, na verdade, a construção de um diálogo entre artes é viável. É possível observar, por exemplo, o *Álbum de Pagu*, criado por Patrícia para presentear Tarsila do Amaral, em que a autora elabora, manualmente, poemas e suas respectivas ilustrações:

Descoberto há poucos anos, por José Luís Garaldi, entre alguns documentos de Tarsila, que ficaram com seu sobrinho Oswaldo Estanislau do Amaral, o *Álbum de Pagu* nos coloca diante da produção mais consistente da poeta-desenhista, entre os dezoito e dezenove anos, em plena efervescência antropofágica. (...) Por amadorísticos que se mostrem os seus desenhos, na insegurança do traço e na ingenuidade ou no “kitsch” modernista de certas soluções, o *Álbum* é, ainda assim, espantoso como ideia e como realização. (CAMPOS, 2014, p. 94 e 95)

Ao relacionar elementos verbais e não verbais, Pagu manifesta a experiência artística modernista – ser moderno é explorar as múltiplas possibilidades artísticas. Ser moderno é, também, sobre liberdade, união e integração. Naturalmente, porém, tais apontamentos se restringem a uma perspectiva otimista das produções artísticas. É preciso que se considere também o desafio de se estabelecer uma análise comparativa interartística, de modo a

contemplar a multiplicidade de aportes teóricos. É necessário que se reflita, portanto, sobre os modos de se tecer esta investigação sem que se hierarquize uma das áreas, mas, ainda assim, reconhecendo o lugar de que se fala em um estudo categorizado como parte de “Estudos Literários”.

2.2 Do estético ao político: concepções acerca de relações interartísticas

Ao sugerir uma análise que, de modo comparativo, relacione áreas diferentes, é fundamental traçar alguns caminhos com maior clareza: o primeiro deles diz respeito ao que se pretende analisar. No primeiro capítulo deste material, foi evidenciada a importância dos Estudos Interartes para esta análise. Foi explorada, também, a relevância do conceito de “texto” para delimitar os objetos de estudo em questão. É necessário, portanto, explorar com mais perspicuidade o viés metodológico pertinente aos objetivos que este estudo se propõe a alcançar.

Ao explorar a relação entre texto e signo, Claus Cüver afirma:

Uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “lêem”; (CLÜVER, 2006. p.15)

Uma vez que se depreende, portanto, a ampliação deste conceito por um viés semiótico, seria paradoxal afirmar que este estudo se trata da relação entre “literatura” e “outras artes”, uma vez que isso consistiria em reforçar uma hierarquia que privilegia as manifestações verbais em relação às não-verbais. Naturalmente, é necessário que se compreenda que os estudos interartísticos estão englobados em uma área maior, intitulada “Literatura Comparada”, o que possibilita, em uma pesquisa classificada como “Estudos Literários”, relacionar estes textos de linguagem verbal aos de linguagem não-verbal.

Nesse sentido, percebe-se, mais uma vez, a predominância das fronteiras como recursos limitadores: Barthes as repudiava ao associá-las às possibilidades de significações atribuídas ao texto por seu leitor. Foram, também, as fronteiras limitadoras que encarceraram mulheres ao ambiente doméstico, de modo que as feministas, em um ato de resistência, passaram a ocupar, cada vez mais, novos espaços. A oposição a estas fronteiras encontra-se,

também, nesta impossibilidade de demarcações de campos restritos em um estudo literário.

Segundo Carvalhal:

Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa "entre" os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. O estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. Essa ampliação se reflete nas conceituações mais atuais de literatura comparada como a que nos dá Henry H. H. Remak considerando-a o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc, de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (CARVALHAL, 2006, p.74)

Um estudo que abarque, portanto, tais concepções e, conseqüentemente, rompa com a hierarquia de um texto sobre o outro, envolve, em sua metodologia investigativa, múltiplas possibilidades de análise. É importante mencionar, porém, que apesar dos estudos interartes ganharem espaço na década de 60, tais conceitos não são integralmente inovadores – na verdade, princípios dessa relação podem ser observado na poética aristotélica, uma vez que, de certa forma, ao explorar as relações da poesia com a música e a dança, por exemplo, constituía-se uma poética comparada e intertextual.

O conceito de “Estudos Interartes”, porém, ainda que extremamente significativo, parece não dar conta dos estudos modernistas: o movimento dadaísta, por exemplo, esgota a possibilidade de uma percepção clara acerca dos limites da arte. Os modernistas, na verdade, acolhem também os textos que, até então, não seriam considerados objetos artísticos legítimos. O próprio conceito de “arte”, em consequência disso, torna-se deficiente. A fim de estabelecer, nesse sentido, um termo capaz de dar conta dessa multiplicidade, buscou-se “uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo” (CLÜVER, 2006, p.18). Esta combinação corresponderia ao termo “intermedialidade”. Segundo Clüver:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2006, p.18)

No contexto apresentado por Clüver, portanto, acredita-se que até mesmo um texto

verbal, em si, sob a perspectiva da inscrição *barthesiana*, já seria, por si só, intermediático. Isso porque, para que ocorra a inscrição, é necessário que se entre na rede de relações intertextuais, de modo que todo texto seria essencialmente intertextual. Além disso, ao depreender um texto por sua natureza simbólica, realiza-se, por meio da escritura, a inscrição. Dessa forma, é possível identificar os modos como *Parque Industrial*, por exemplo, remete à presença de intertextos picturais e musicais por meio da linguagem verbal. O que determinaria essa intertextualidade no próprio texto seria, enfim, a escritura.

As inscrições propostas aqui, porém, vão além dos aspectos verbais ou pictóricos – elas correspondem a inscrições miméticas⁵. Compreende-se, ao considerar este conceito, que o modo como o texto inscreve-se no leitor e o leitor inscreve-se no texto para gerar as múltiplas significações, ao atribuírem-se a autoria e o gênero como elementos significativos, pode ser mediado por uma referencialidade mimética. Ao unificar tais perspectivas, infere-se que essas significações podem estar relacionadas ao mundo, em um embate cultural que, conseqüentemente, revela-se relevante para a realidade subjetiva do leitor.

Esse viés integrador, portanto, dialoga com as propostas modernistas que, por si só, já promoviam relações integradoras entre as artes, entre os espaços brasileiros, entre as classes e, até mesmo, entre as áreas de estudo:

Gerou-se um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e normalizar uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças. (CANDIDO, 1989, p. 27)

O Modernismo, portanto, oportunizou não só uma série de integrações, mas um engajamento político que relacionava o artístico ao mundo externo. Para que seja possível refletir, de modo mais ampliado, sobre a possibilidade de, por meio da arte, estabelecerem-se reflexões sobre a sociedade e o mundo, é necessário retomar o pensamento marxista, que estrutura as bases para que teorias fundamentadas em questões sociais, históricas e econômicas passem a ser reconhecidas. Mikhail Bakhtin, ao revisitar tais direcionamentos e promover uma releitura crítica acerca do sistema linguístico proposto por Saussure, propõe que todo signo está relacionado a uma ideologia:

⁵ É interessante ressaltar, aqui, que já na poética de Aristóteles, as múltiplas manifestações artísticas eram apresentadas como formas de expressão da *mimesis*, de modo que a literatura comparada, em uma vertente interartística, e a sua relação com o mundo, já haviam sido manifestadas.

Todo signo, como sabemos, resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão pela qual as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece. Uma modificação destas formas ocasiona uma modificação do signo. É justamente uma das tarefas da ciência das ideologias estudar esta evolução social do signo linguístico. Só esta abordagem pode dar uma expressão concreta ao problema da mútua influência do signo e do ser; é apenas sob esta condição que o processo de determinação causal do signo pelo ser aparece como uma verdadeira passagem do ser ao signo, como um processo de refração realmente dialético do ser no signo. (BAKHTIN, 1988, p. 35)

No processo de escritura, portanto, ao se amplificarem as significações que remetam aos aspectos opressores, seja pelo texto – por meio das personagens estereotipadas – ou pelas vivências culturais do leitor, é possível perceber a influência de uma sociedade machista e patriarcal. Nesse sentido, as inscrições podem ser portadoras de um potencial referencial mimético que remeta às ideologias dominantes em uma determinada sociedade. Naturalmente, os estudos *bakhtinianos* dedicam-se, de maneira majoritária, às expressões verbais – apesar disso, ao explorar o signo, estes conceitos podem ser ampliados às diversas formas de expressão artística.

Uma vez que seja possível pensar na relação da literatura, e por analogia, das artes plásticas, com a sociedade, é possível refletir sobre como essas inscrições, além de miméticas, podem ser compreendidas como feministas, visto que uma inscrição feminista estaria relacionada não só à autoria feminina, mas também às múltiplas significações atribuídas pelo leitor. Ao lidar com ideologias machistas nas narrativas e, por meio delas, entrar em contato com uma rede de significações que resiste a estes termos, o processo de escritura evidencia-se como um processo de resistência. Da mesma forma, quando mulheres invisibilizadas pela produção artística reconhecem-se, pela primeira vez, em inscrições miméticas, este ato constitui um grande passo para a libertação. É visível, assim, que “o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata” (BAKHTIN, 1988, p.37).

O reconhecimento dessa relação entre as produções artísticas e a sociedade evidencia, portanto, essa importante influência das concepções marxistas para a teoria literária. Apesar disso, não se acredita, aqui, que o valor de uma obra é atribuído ao seu potencial de relação com a realidade, como muitos teóricos marxistas acreditavam. Na verdade, a proposta deste estudo estabelece relevância igualitária entre a compreensão dos elementos externos e, ao mesmo tempo, da relativa autonomia dos textos estudados, segundo seus elementos internos.

Ainda assim, é necessário reconhecer que essa proposta de integração artística trazida pelos modernistas fora, também, a responsável por agregar não só os múltiplos campos de expressão, mas também a experimentação estética explorada, em especial, pela geração de 22,

e o engajamento político, reforçado pela geração de 30. Segundo Antônio Cândido:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CÂNDIDO, 1989, p. 28)

Este experimentalismo estético proposto pela geração de 22 é fator crucial para o desenvolvimento das próximas gerações modernistas, uma vez que está diretamente relacionado ao potencial libertário da linguagem em relação ao rompimento com a tradição. Esse termo, “estética”, que deriva do grego *aisthesis*, esteve, em sua origem, relacionado à habilidade de relacionar-se com o mundo por meio dos sentidos. Sendo assim, a estética remeteria, essencialmente, à interação entre o leitor e o texto – ela estaria relacionada, portanto, ao modo como o texto inscreve-se no leitor e, conseqüentemente, ao gerar significações, o leitor inscreve-se no texto.

Dessa forma, a geração de 22, sob o pretexto de se repensar a identidade do país, apresentava em seu experimentalismo estético os ideais de inovação e identidade. A influência destes procedimentos é concretizada em *Parque Industrial* e nas telas de Tarsila do Amaral. Patrícia, por exemplo, apropria-se de procedimentos que remetam a uma narrativa fragmentada, além da composição sinestésica e da linguagem coloquial. Tarsila, por sua vez, explora o uso de cores e formas por meio de uma liberdade soberana – absolvida das amarras da tradição, sua inovação projeta imagens de um Brasil que, ainda que de modo inovador, remeteria às origens indígenas e ganharia fundamental representatividade no movimento antropofágico.

A influência dessa liberdade expressiva e do experimentalismo estético, portanto, conduzem um caráter mais democrático e acessível às artes brasileiras. Segundo Cândido:

Depois de 1930 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como um direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranquilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de ninguém. Para esta visão tradicional, as formas elevadas de cultura erudita eram destinadas apenas às elites. (CÂNDIDO, 1989, p.34)

O rompimento com este tradicionalismo, portanto, evidentemente remete a uma série de reações negativas da elite que, desprovida do seu espaço de superioridade, reage negativamente. Um ponto importante para esta reflexão, porém, parte do seguinte questionamento: uma vez que o experimentalismo estético influencia tanto a produção de

Patrícia quanto a de Tarsila, por que esta, ainda que de modo superficial, faz parte do seletivo grupo de artistas que compõem o cânone nacional, enquanto aquela, ainda hoje, permanece invisibilizada?

Uma possível resposta a este questionamento nos permite inferir que, na modernidade, o termo “estética” costuma ser constantemente associado às concepções do “belo”, ou seja, aos modos de julgamento de valor atribuídos, neste caso, aos diferentes textos, de acordo com os seus elementos. É inegável, porém, que os critérios selecionados para estas concepções de valor e beleza são, indissociavelmente, relacionados às convicções do próprio crítico. Dessa forma, não seria possível estabelecer uma definição precisa e direta sobre o “belo”, sem a interferência dos arbítrios subjetivos.

Ao considerar-se, assim, que grande parte destes críticos correspondem a uma elite branca e burguesa, as construções de Patrícia em *Parque Industrial*, mais impactantes à maioria das pessoas pelos seus aspectos políticos e ideológicos que por uma erudição linguística, talvez não tenham sido os objetos de estudo mais cativantes e intrigantes para este grupo. Isso talvez explique, também, a razão pela qual a vertente artística mais valorizada pela crítica, no que diz respeito às produções de Tarsila, seja a sua produção antropofágica, enquanto a sua vertente social e política careça, até hoje, de materiais teóricos.

A influência do político no artístico, portanto, há tempos gera resistências. Apesar disso, como afirma Bakhtin:

O indivíduo enquanto detentor dos conteúdos de sua consciência, enquanto autor dos seus pensamentos, enquanto personalidade responsável por seus pensamentos e por seus desejos, apresenta-se como um fenômeno puramente sócio-ideológico. Esta é a razão porque o conteúdo do psiquismo “individual” é, por natureza, tão social quanto a ideologia e, por sua vez, a própria etapa em que o indivíduo se conscientiza de sua individualidade e dos direitos que lhe pertencem é ideológica, histórica, e internamente condicionada por fatores sociológicos. Todo signo é social por natureza, tanto o exterior quanto o interior. (BAKHTIN, 1988, p.50)

No que diz respeito à produção destas autoras, é visível, ainda, a forte influência das teorias marxistas em suas produções. O engajamento político de Patrícia, indissociável dos ideais de justiça e equidade, impulsiona a narrativa de *Parque Industrial*. Se o movimento antropofágico, que vivenciou com Oswald e Tarsila, serviu para que Patrícia pudesse sair de casa e ocupar outros espaços, passada a euforia da fuga, a autora passa a perceber que muitos dos eixos que permeavam as relações entre os modernistas eram, na verdade, similares aos que criticava de modo tão ávido. Em suas palavras:

Aquelas assembleias literárias, como eram enfadonhas. O ambiente idêntico ao que eu conhecia cercado os intelectuais modernistas do Brasil. As mesmas polemicazinhas chochas, a mesma imposição da inteligência, as mesmas comédias sexuais, o mesmo prefácio exibicionista para tudo. (GALVÃO, 2005. p.73)

Dessa forma, em *Parque Industrial*, Patrícia dedica-se a construir uma narrativa que aborde, de modo explícito, os problemas relacionados à luta de classes, presentes no cotidiano de trabalhadores operários do estado de São Paulo. As experimentações promovidas pela geração anterior, portanto, apesar de ainda reverberarem nas produções da geração de 30, são consideradas por meio de uma perspectiva política e crítica sob os olhos de Patrícia, que, influenciada pelo marxismo, percebe que a interação intelectual com estes conceitos – que fazia, inclusive, com Oswald e Tarsila – não é suficiente.

Por sua vez, o contato de Tarsila com os ideais marxistas está relacionado não só à sua produção, uma vez que, assim como Patrícia Galvão, tais conceitos permeiam sua própria história. A autora viaja, inclusive, à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), em 1931, e, ao ter contato com os problemas vivenciados pelos operários franceses, sensibiliza-se de modo a, inclusive, trabalhar em construções – diferente dos discursos vazios de muitos modernistas, Tarsila propõe-se a vivenciar tal experiência, ainda que tenha crescido em uma família burguesa.

Tais reflexões inscrevem-se em suas telas, de modo a interligarem-se com elementos presentes em suas vidas. *Operários*, por exemplo, remete ao esgotamento e ao processo de massificação da mão de obra operária industrial de São Paulo – suas cores alegres dão espaço a feições tristes e esgotadas. *Segunda Classe*, de modo similar, remete aos fluxos migratórios provenientes do êxodo rural decorrente dos processos de urbanização na década de 30. *Costureiras*, por sua vez, evidencia que o processo de emancipação trabalhista feminina talvez não tenha sido tão libertador quanto se pensava.

É devastador, desse modo, que as duas sejam lembradas, comumente, pela sua relação com Oswald de Andrade. Esta perspectiva, porém, não é latente: o direito de pensar e reagir às imposições de um sistema político e econômico patriarcal, há tempos, não é garantido às mulheres brasileiras. O escasso material que é encontrado, hoje, sobre ambas, segue acompanhado de longas descrições sobre suas aparências – o famoso poema *Coco de Pagu*, produzido por Bopp⁶, que é constantemente mencionado nesses estudos, não passa de mais uma versão da sexualização de Patrícia. Aqui, porém, ele dá lugar à conhecida canção de Rita Lee e Zélia Duncan, intitulada *Pagu*:

⁶ In: CAMPOS, Augusto. *Pagu: Vida e Obra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

Mexo, remexo na inquisição Só quem já morreu na fogueira Sabe o que é ser carvão
Hum! Hum!

Eu sou pau pra toda obra Deus dá asas à minha cobra Hum! Hum! Hum! Hum!
Minha força não é bruta
Não sou freira, nem sou puta

Porque nem toda feiticeira é corcunda Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito homem

Ratatá! Ratatá! Ratatá! Taratá! Taratá!

Sou rainha do meu tanque
Sou Pagu indignada no palanque Hanhan! Ah! Hanran!
Fama de porra louca, tudo bem! Minha mãe é Maria Ninguém Hanhan! Ah! Hanran!

Não sou atriz, modelo, dançarina Meu buraco é mais em cima

Porque nem toda feiticeira é corcunda Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito homem⁷

Rita e Zélia parecem remeter o leitor, de modo mais relevante que o de Bopp, a um olhar sobre o que é ser feminista no Brasil – é ser “Pagu indignada no palanque”. O feminismo, seja em suas vertentes políticas, artísticas ou psicológicas, é um exercício constante e, muitas das vezes, penoso. Tarsila do Amaral, após sensibilizar-se com as questões operárias, é presa por envolver-se com a esquerda. Patrícia, além de passar pela mesma situação – fora, como já mencionado, a primeira presa política do Brasil – teve de reviver esse processo vinte e três vezes, mais do que muitas de nós aguentaríamos. Os pensamentos suicidas presentes em sua autobiografia são marcas de um sistema opressor que, apesar dos avanços, ainda está longe de chegar ao fim.

É necessário, portanto, a este estudo, a compreensão de que tanto as construções estéticas quanto o empenho político fazem parte, juntos, do fazer artístico das autoras selecionadas. Ainda que muitos, hoje, apresentem resistências a este entrecruzar de relações, acredita-se que todo fazer artístico está interligado, por si só, como visto até aqui, a uma experiência política e às relações de poder. Ao associar os aspectos políticos aos estéticos, é possível compreender modos de manifestação de resistência ao machismo e ao patriarcado não só nas relações de produção, mas no ato de escritura que relaciona o leitor com o texto, e vice-versa.

⁷ A canção “Pagu” trata-se de uma composição de Rita Lee e Zélia Duncan e consiste na sétima faixa do disco “3001”, produzido por Roberto de Carvalho e gravado pela Universal Music, em 2000.

2.3 Referências intermidiáticas: quando as fronteiras se cruzam dentro dos textos

Se foi possível, até aqui, propor a relevância de um estudo interartístico e, de modo mais abrangente, intermidial, a fim de relacionar texto e imagem, além do entrelaçar dos aspectos estéticos e políticos, cabe, ainda, discutir sobre os modos de execução dessa investigação. É preciso que se pense, portanto, sobre os modos de leitura de textos verbais, textos não-verbais e, além disso, sobre como estabelecer uma relação metodológica que abranja os dois de modo coerente, dada a diversidade de campos teóricos.

A partir das reflexões tecidas até aqui, já é possível depreender, em um primeiro momento, que não é necessário que, como Barthes sugerira, o autor morra para que o leitor nasça. Ainda assim, é pertinente considerar as concepções *barthesiana* sobre a multiplicidade de significações que podem ser geradas uma vez que ocorre a escritura. São essas múltiplas escrituras que compõem o texto e ligam-se aos aspectos culturais. Barthes parece ser capaz de revisitar a semiótica de Pierce, de modo a ressaltar os aspectos políticos que estão envolvidos nos mais diversos signos – as significações de um texto estão, dessa forma, relacionadas à sociedade.

Compreender o papel da subjetividade nas relações de significações é fundamental para este estudo, uma vez que, por meio do leitor, concretizam-se o que Irina Rajewski chama de referências intermidiáticas:

Intermidialidade, no sentido de *referências intermidiáticas*, por exemplo, trata-se de referências em um texto literário a um filme, por exemplo, por meio da evocação ou imitação de certas técnicas de filme, como fotos com zoom, fades, dissolves e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, transposição da arte, *ekphrasis*, referências, no filme, à pintura, ou, na pintura, à fotografia, e assim por diante. As referências intermidiáticas devem, portanto, ser entendidas como estratégias constitucionais de significado que contribuem para a significação geral do produto de mídia: o produto de mídia usa seus próprios meios específicos, seja para se referir a um trabalho individual específico que fora produzido⁸. (RAJEWSKY, 2005, p.52)

Ao realizar-se a leitura – ou escritura - de um texto, portanto, seja ele de linguagem verbal ou não-verbal, é necessário que se considere a evocação de múltiplas mídias. A

⁸ Tradução livre da autora. No original: “intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition of art, ekphrasis, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced.”

linguagem é, essencialmente, intertextual. Ao considerar-se a leitura de *Parque Industrial*, por exemplo, é notória a presença da musicalização. Ao compreender-se, porém, a relevância de uma perspectiva que abranja as referências intermediáticas em *Parque Industrial* para este estudo, é necessário que se reconheçam os desafios de se explorar o pictórico.

Em primeira instância, é válido ressaltar que o conceito de lugar de fala, explorado por Djamila Ribeiro e abordado no primeiro capítulo deste estudo, não diz respeito apenas às questões sociológicas, mas também metodológicas. Ainda que, como mencionado, não se pretenda considerar a literatura como superior ao pictural, é necessário que se reconheça que, naturalmente, o campo de abrangência de referenciais teóricos literários parece mais realizável. Isso não quer dizer, entretanto, que estes campos artísticos não possam ser relacionados.

Djamila fala, entretanto, justamente sobre o modo inadequado de se considerar perspectivas sobre esse diálogo, uma vez que a concepção que “comumente ouvimos é de que o conceito de lugar de fala visa restringir a troca de ideias, encerrar uma discussão ou impor uma visão” (RIBEIRO, 2017, p.46). Na verdade, o diálogo deve ocorrer de modo a considerar as particularidades de cada voz de onde se fala. É, dessa forma, válido que se proponha, aqui, a falar sobre as telas de Tarsila do Amaral, ainda que o local de fala deste estudo contemple referenciais teóricos que são assimilados, muitas vezes, apenas aos textos de linguagem não-verbal.

Esse diálogo, que faz com que, no modernismo, os limites entre o literário e as artes visuais sejam cada vez mais difíceis de serem estabelecidos, remete a uma conexão que perpassa o conceito de *ekphrasis*. Desde a retórica de Dionísios de Halicarnasso, o termo vem sendo usado para explorar as relações entre artes visuais e as palavras. Ao fazer isso, funcionaria como um elo entre o pictural e o verbal. Como afirma Diniz:

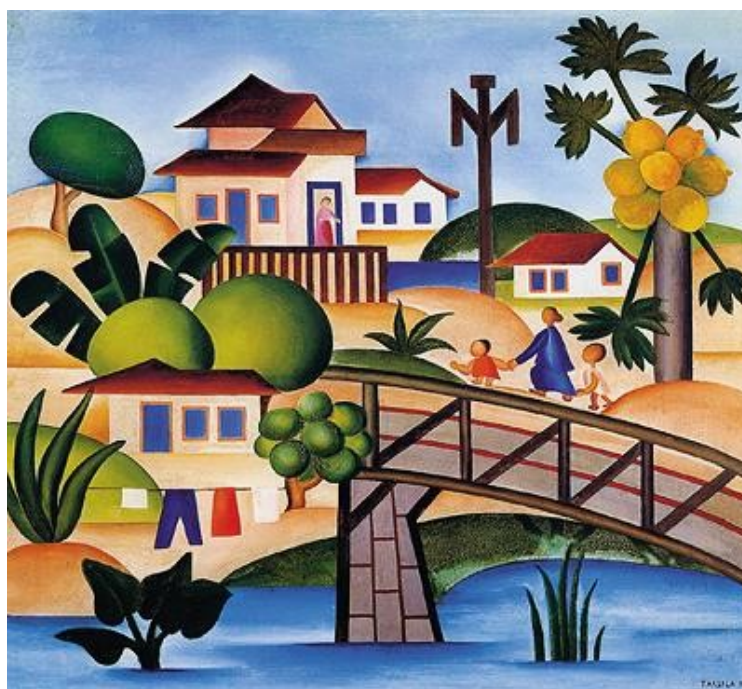
Em determinado momento da cultura ocidental, a literatura e as artes visuais eram estudadas em departamentos separados. Com o passar do tempo, as fronteiras entre elas ficaram cada vez mais tênues, até o ponto de se apagarem. Com o movimento de vanguarda do início do século passado, surgiram trabalhos literários a partir da apropriação e uso de técnicas das artes visuais e os artistas passaram a explorar as relações entre dois ou mais sistemas sógnicos (verbal, visual e auditivo) o que resultou em trabalhos intersemióticos. (DINIZ, 2011, p.149)

O conceito de *ekphrasis*, portanto, serviria como mais um recurso a ser utilizado para, ao explorar as possíveis significações geradas pelas telas de Tarsila ou por *Parque Industrial*, não só relacionar as múltiplas mídias, mas explorar, também, as referências intermediáticas encontradas no interior de cada um desses textos. Naturalmente, não se pressupõe, aqui, a

possibilidade de uma descrição exata e imparcial destes elementos, uma vez que seria impossível desconsiderar a subjetividade neste processo. Considera-se, porém, a possibilidade de percepções sobre tais aspectos.

Caso fosse buscada neste estudo, essa suposta imparcialidade corresponderia, na verdade, à tentativa de construção de uma despreensão impostora, uma vez que a imparcialidade não existe. Os critérios de valor estarão sempre implícitos em qualquer estudo, já na seleção dos elementos a serem analisados. É válido, porém, refletir sobre a possibilidade destes critérios serem includentes ou excludentes. Ao explorar um estudo intermidial, por meio do conceito de *ekphrasis*, é indispensável perceber como, nesta infinidade de significações, elementos sinestésicos ganham vida. É possível observar, por exemplo, a tela *O Mamoeiro*:

Figura 1 – O Mamoeiro



Fonte: AMARAL, Tarsila do. *O Mamoeiro*. 1925. Óleo sobre tela. 65cm x 70cm

Descrita como a preferida de Mário de Andrade⁹, a tela evidencia elementos típicos da fauna e da flora brasileiras, de modo a comporem uma imagem rural que, apesar de apresentar elementos relacionados ao início do processo de povoação que dá origem aos grandes centros

⁹ Informação disponibilizada em portal virtual oficial, desenvolvido por Base Comunicação: “Esta era a obra preferida do escritor Mário de Andrade. Ele elogiou muito a figura do Mamoeiro, tão típica da nossa flora. Quadro da fase Pau-Brasil, mostrando a paisagem rural brasileira. A infância que Tarsila passou nas fazendas de seu pai influenciou muito sua obra, tanto pelas cores, como também pelos temas” Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/>

urbanos, ainda assim remetem à simplicidade de um ambiente pouco urbanizado. Essa genuinidade, explorada, inclusive, nos traços geométricos que compõem a tela em questão, reflete também, em um processo de referências intermediáticas. Para além das relações entre o verbal e o pictural, propostas pela *ekphrasis*, é possível considerar a musicalidade do texto em questão: o caminhar destas personagens, o som das águas, das folhas. O som, também da ausência – a inexistência de elementos urbanos promove uma musicalidade contrastante, por exemplo, com a tela *A Gare*:

Figura 2 – A Gare



Fonte: AMARAL, Tarsila do. *A Gare*. 1925. Óleo sobre tela. 84,5cm x 65cm.

Nesta paisagem, a musicalização do ambiente rural de *O Mamoreiro* dá espaço ao urbano: reúnem-se sons de rodas sobre trilhos, de chaminés e de sinalizadores. O processo de industrialização pode ser percebido por meio de inúmeras significações, construídas a partir de percepções visuais, auditivas e sinestésicas. Não se trata, aqui, de perceber, portanto, onde uma fronteira se inicia e onde termina – trata-se de um estudo interartes, de intermédias, do inter – um estudo entre. O cruzamento que impossibilita a delimitação de um campo preciso e bem definido entrelaça-se à impossibilidade de um feminismo que represente uma unidade de

pauta única. O cruzamento, também, que revisita os preceitos marxistas, de modo a mostrar que a classe importa, enlaça-se às questões relacionadas ao gênero, à sexualidade e às identidades performadas.

Não seria possível determinar, portanto, quais são as mídias presentes em um texto – ao considerar-se a escritura e a multiplicidade de significações, inúmeras são as possibilidades. É possível compreender, porém, o texto como este espaço em que as mídias se cruzam, assim como o leitor, como espaço onde ocorrem as inscrições, sem a necessidade de hierarquias. Compreender este cruzamento é compreender a liberdade: o masculino não mais como superior ao feminino, a literatura não mais como superior às outras expressões artísticas, o lugar de fala como um diálogo: o gênero importa, a classe importa, a autoria importa. Este diálogo permite que, ao identificar-me como mulher, estudando outras mulheres, este processo estabeleça significações mais profundas – trata-se do local de onde se fala, de quem se identifica, de quem “já morreu na fogueira” e “sabe o que é ser carvão”.

2.4 Inexistência da morte: a importância de manter acesa a chama da memória

“Só quem já morreu na fogueira sabe o que é ser carvão”. As palavras de Rita e Zélia, na canção *Pagu*, evidenciam mais que os desafios envolvidos no processo de ser mulher no Brasil – elas remetem ao modo como, ao reconhecer-se nesse local de fala do feminino, na voz, nas narrativas de outras mulheres, é possível desenvolver um processo de autoconhecimento. Conhecer as dores e conquistas de outras mulheres não se trata de promover um estudo documental – trata-se de conhecer a si mesmo, de encontrar forças para promover transformações sociais mais profundas, que vão do estético ao político. Acreditar neste poder transformador das artes justifica, assim, a escolha das autoras que compõem esta pesquisa.

A indignação de Patrícia Galvão surge muito antes do “palanque” explicitado por Rita Lee. Ao se tratar dela, porém, os estudiosos dividem opiniões – há, por um lado, aqueles que dedicam longos parágrafos à sua vida, aos feitos políticos e às irreverências que construíram sua personalidade forte e seu espírito livre. Por outro, porém, há aqueles que acreditam em um estudo autônomo sobre suas produções artísticas, munidos do argumento que afirma que, ao apegar-se à vida da autora, deixe-se de lado um estudo estruturado em análises expressamente literárias sobre seus textos que, por si sós, merecem essa atenção. Aqui, porém, por considerar

o entrelaçar do artístico com o político, consideram-se os dois aspectos.

Escrever sobre Pagu é escrever sobre muitas mulheres: Patsy, Mara Lobo, Kind Shelter, Zazá, Miss Boa, Solange Sohl, Leonnie, entre outras. Antes de assumir seus multifacetados pseudônimos, ainda, nascia, em 09 de junho de 1910, Patrícia Rehder Galvão – nenhuma delas, porém, é a “musa de Bopp”, ou, ainda, “a namorada de Oswald”. Não há espaço, em um estudo que se proponha às visões mencionadas até aqui, para percorrer tais caminhos. O que importa a esta análise, e que fundamenta a presença de Patrícia aqui, é o fato de, em autonomia, negar os rótulos impostos. Quando se nega o cânone, quando se nega a solidez das identidades, as fronteiras, trata-se de ser, com Pagu, parte do combustível que alimenta a memória. Trata-se de negar a invisibilização.

Nascida em São João da Boa Vista¹⁰, em São Paulo, Patrícia crescera em uma família que seguia todos os preceitos tradicionais esperados pela sociedade paulista de 1910. Filha de Thiers Galvão de França e Adélia Rehder Galvão, a menina tinha, ainda, dois irmãos: Conceição, que tinha 7 anos quando Pagu nascera, e Homero, que tinha 5 anos nesta época. Posteriormente, Patrícia teria, ainda, uma irmã mais nova, chamada Sidéria, por quem nutria profunda admiração e intimidade. Frequentara, também, uma unidade do grupo Escolas Normais do Brás e da Praça da República, o que direciona críticas interessantes construídas em *Parque Industrial* sobre as estudantes normalistas brasileiras.

Já em 1925, porém, aos 15 anos, a adolescente Patrícia teria uma publicação, sob o pseudônimo Patsy, no *Brás Jornal*. Apesar de ser um momento pouco mencionado em estudos sobre Patrícia, é de fundamental relevância, uma vez que é lá que conhece Guilherme de Almeida. Posteriormente, ao frequentar o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, conhece Mário de Andrade e Fernando Mendes de Almeida. Três anos depois, após o contato com outros modernistas, Raul Bopp publica, finalmente, o poema que dera origem ao nome pelo qual ficou conhecida: *Coco de Pagu* contava com a ilustração de Di Cavalcanti e apresentava à sociedade o apelido que, ainda hoje, marca sua trajetória.

Como já mencionado, o poema não dá conta da infinidade de elementos que compõem a figura Pagu, de modo a constituir, apenas, uma visão sexualizada da jovem de 18 anos. Apesar disso, deve-se reconhecer a importância de Raul Bopp na trajetória de Pagu, uma vez que fora ele o responsável por apresentá-la a Oswald e Tarsila:

¹⁰ Essas e outras informações sobre a trajetória biográfica de Patrícia Galvão encontram-se disponíveis em *Pagu Vida-obra*, antologia produzida por Augusto dos Campos que reúne noções sobre a vida da autora, além de fotografias inéditas e relatos de momentos importantes da vida da autora. CAMPOS, Augusto de (org.). *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Raul Bopp publica na revista *Para Todos...*, do Rio (ano X, no 515), com ilustração de Di Cavalcanti, a primeira versão do poema “Coco de Pagu”:

*Pagu tem os olhos moles Olhos de não sei o que
Se a gente está perto deles A alma começa a doer
Ai Pagu eh
Dói porque é bom de fazer doer*

Segundo Raul Bopp, foi ele quem deu a Patrícia o apelido de Pagu, brincando com as sílabas do seu nome. Ela lhe mostrara alguns poemas e ele sugeriu que adotasse esse nome de guerra literário (Depoimento ao autor, em 6 de dezembro de 1981). Sidéria recorda que Patrícia chamava a Bopp de seu “padrinho” e que ele, a princípio, pensara que o seu nome fosse Patrícia Goulart, donde “Pagu” teria derivado (Depoimento ao autor, em 13 de dezembro de 1981). Patrícia frequenta as reuniões de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, no solar da alameda Barão de Piracicaba. Afirma Bopp ter sido ele quem a apresentou ao casal. (CAMPOS, 2014, p. 275)

A partir de 1929, em contato com Bopp, Tarsila, Oswald, Mário, Olívia, entre outros, Patrícia passa a ter publicados seus desenhos e poemas, especialmente na *Revista da Antropofagia*. Ao experimentar a liberdade, tão presente em sua alma, casa-se com Waldemar Belisário para conseguir, finalmente, sua independência. O casamento é anulado pouco tempo depois, de modo que, grávida de Oswald, decide casar-se com ele em 1930, mesmo ano em que nasce o seu filho, Rudá de Andrade. Tais informações são relevantes na medida em que um dos momentos mais intrigantes da vida de Patrícia se situa no ano de 1931, quando a escritora ingressa no Partido Comunista e passa a redigir *A Mulher do Povo*, em um jornal editado por ela e Oswald, intitulado *O Homem do Povo*.

Neste mesmo ano, Patrícia é presa pela primeira vez, no dia 23 de agosto de 1931. Essa seria apenas uma das várias prisões pelas quais passaria durante a sua trajetória. É essa força que a motivou a continuar e que permitiu que Patrícia publicasse *Parque Industrial*, de modo não só a tecer um romance proletário com duras críticas às opressões relacionadas às classes sociais, mas a revisitar o marxismo, atribuindo a ele um olhar sobre gênero. Patrícia não se importou em encaixar-se nos grupos aos quais era exposta – suas críticas eram direcionadas também aos modernistas, ao comunismo e às próprias feministas. Esse ativismo sem falsas modéstias e teorias impraticáveis é, enfim, o fator fundamental que motiva a admiração explícita neste estudo.

Desde este momento, Patrícia viaja o mundo e traz, inclusive, as primeiras sementes de soja para o Brasil. Seu retorno, em 1935, é acompanhado de uma condenação de prisão promovida pelo Tribunal Militar do Rio e só é libertada em 1940, quando assume seu relacionamento com Geraldo Ferraz. Tais vivências, porém, têm um preço caro a ser pago – Patrícia teve não só as suas relações interpessoais abaladas, como toda a sua saúde psicológica. Em 1949, recorre à primeira tentativa de suicídio. Em 1962, à segunda. Durante

todo este tempo, porém, Patrícia permanecera produzindo não só os seus poemas e desenhos, mas também participara em apresentações teatrais, debates e composições de inúmeras crônicas, muitas relacionadas às suas vivências. A arte e a luta estiveram presentes em toda a vida de Patrícia, em seus momentos mais radiantes e nos mais dolorosos.

Ao observar uma trajetória tão impactante quanto a sua, talvez se construa o mito comum a muitas mulheres na sociedade contemporânea: o da docilidade imutável, o do indivíduo que, apesar das diversas opressões vivenciadas, permanece forte. Esta perspectiva não é real – Patrícia não fora uma heroína. Seu corpo e suas palavras lutavam, mas sua mente adoecia. Ainda hoje, segundo dados da Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS), o suicídio é a segunda principal causa da morte de jovens com idade entre 15 e 29 anos.¹¹ A opressão, em suas mais diversas formas, não pode ser vista com passividade – ela mata os indivíduos. Enquanto, hoje, ainda trilhamos tentativas de que se entendam tais informações, Patrícia parecia haver compreendido isso há tempos, indignando-se em palanques e dando a sua vida por tantas outras.

Este mesmo pensamento deve ser expandido às ponderações acerca de Tarsila do Amaral, uma vez que as suas cores chamativas e divertidas, assim como sua condição financeira favorável e como suas vestimentas caras, constantemente mencionadas em estudos sobre a pintora, também não apagam uma série de dificuldades e desafios. Nascida em 1 de setembro de 1866, em Capivari, São Paulo, Tarsila era filha dos fazendeiros José Estanislau do Amaral e Lydia Dias de Aguiar. Apesar de ter sido a primeira filha do casal, a menina teve mais sete irmãos, com os quais dividia momentos importantes de sua vida. As fazendas São Bernardo e Santa Tereza do Alto, em que vivera sua infância, foram influências importantes em suas telas e em sua construção social.

Por crescer em uma família rica, influenciada pela cultura Europeia, Tarsila pôde experimentar oportunidades de estudos que foram extremamente importantes para a sua carreira. Além destes, porém, os elementos culturais franceses influenciavam suas práticas, suas roupas e até mesmo seus cosméticos. A criação de Tarsila, ainda, remetia a todos os elementos esperados pela burguesia paulista: fora estudar em um colégio de freiras e, posteriormente, em Barcelona, no Colégio Sacré-Coeur, em que teve seus primeiros contatos com as artes plásticas. Era de se esperar que uma infância marcada por privilégios e elementos culturais estrangeiros influenciasse sua personalidade de modo alienante, mas Tarsila subverte essas expectativas.

¹¹ Disponível em: <https://www.paho.org/pt/node/72968>

Um dos momentos mais marcantes dessa subversão ocorre quando seu primeiro marido, André Teixeira Pinto, além de fazê-la vivenciar inúmeras e recorrentes traições, se recusa a aceitar os estudos de Tarsila, de modo a pressioná-la a dedicar-se exclusivamente ao trabalho doméstico, como era esperado de muitas mulheres de sua época. Diferente do que acontecia com essas mulheres, porém, Tarsila não encara o fato com resignação - decide, ainda que enfrentando inúmeros preconceitos e repulsas sociais, separar-se do marido:

É importante lembrar que o primeiro marido de Tarsila foi um primo de sua mãe, André Teixeira Pinto, com quem ele teve sua única filha, Dulce. Mas o casal tinha entre si grande diferença cultural e ele, além de tudo, a traiu. Antigamente traição era comum, mas Tarsila não aceitou e exigiu a separação. Foi um grande choque para a sociedade. Devemos ressaltar aqui a figura do pai de Tarsila, José Estanislau do Amaral, o Dr. Juca, rico fazendeiro que foi militante dos movimentos relacionados à Abolição e à República, e que deu à filha não apenas o necessário apoio em suas decisões, como também suporte financeiro e uma liberdade nada comum naqueles tempos. Tal apoio foi fundamental para o desenvolvimento artístico de Tarsila, assim como para sua formação pessoa. (AMARAL, 2008, p.9)

A pintora, branca, cisgênero e burguesa, não foi capaz de libertar-se das opressões relacionadas ao seu gênero. Apesar disso, tais acontecimentos não impediram Tarsila de continuar seus estudos. Em 1917, começa a estudar com Pedro Alexandrino e, alguns anos mais tarde, conhece Anita Malfatti, com quem compartilha as glórias e os infortúnios de ser uma artista mulher no movimento modernista, assim como as inúmeras correspondências em que trocavam informações sobre os ideais modernistas que começavam a surgir na sociedade paulista. Além de suas telas, Tarsila passa a compor, também, sonetos, alguns deles publicados na *Revista Castália*, em 1919. Um ano mais tarde, estuda, ainda, com Georg Elpons e Emile Renard, mas retorna ao Brasil em 1922, ano em que ocorre, enfim, a Semana de Arte Moderna.

Anita Malfatti, além dos fatos supracitados, tem papel fundamental em sua trajetória, uma vez que é ela quem apresenta os modernistas à Tarsila e com quem compõe, com Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, o Grupo dos Cinco. Tarsila não só permanecera estudando e expondo suas telas no Brasil e na Europa, como formara a “caravana modernista”, de modo a divulgar seus trabalhos pelas cidades mineiras em 1924. É em 1923, porém, que Tarsila produz uma de suas mais conhecidas telas: *A Negra*. Apesar de toda a sua criação e das incessantes viagens à Europa, um dos trabalhos mais conhecidos de Tarsila diz respeito a elementos da história brasileira que, durante muito tempo, foram negligenciados pelas exposições artísticas: não mais a visão identitária idealizada construída pelos românticos. Tarsila pinta elementos relacionados ao gênero feminino, à escravidão, à

pele negra.

A consciência social de Tarsila parece mostrar-se ainda mais evidente por volta de 1930, quando passa a pintar telas que envolvem críticas sociais explícitas:

Com a quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929, a vida de Tarsila mudou radicalmente. Foram novos tempos, muito difíceis para uma pessoa que vivia com ela. Depois de viagem à ex-União Soviética, onde realizou uma exposição em Moscou, a artista pintou *Operários* e *Segunda Classe* em 1933. Oswald já fazia parte do passado, após tê-la traído com a jornalista Patrícia Galvão, a Pagu. (AMARAL, 2008, p.9)

Esta visita permitira à Tarsila não só um contato mais intrínseco com os ideais comunistas, mas também com visões críticas mais acentuadas que interferem profundamente em suas concepções sobre o Brasil. Apesar de sua prisão, em 1932, Tarsila pinta, um ano depois, as demais telas que compõem este estudo. Permaneceu, ainda, até poucos anos antes de sua morte, a produzir. É em 1973, porém, que é registrado o falecimento da artista. Sua memória, porém, assim como a de Patrícia, por meio dos diversos estudos reunidos ao longo destes anos, permanece viva. É sobre essa vida que se constitui esse trabalho – manter viva, negar a invisibilização, ressignificar a fogueira à qual muitas outras escritoras foram lançadas. Isso porque, se o cânone é composto por homens supostamente visionários, os gênios incompreendidos, isso se dá porque suas esposas, ainda que não artistas, cuidavam de suas casas, sustentavam seus lares. Se vestiam-se com seus belos paletós para compor as reuniões modernistas, as costureiras ocupavam os espaços fabris que produziam suas roupas. Se soldados foram aplaudidos ao retornarem das guerras, se presidentes brasileiros foram premiados com enormes campanhas eleitorais, é porque essas mulheres encaravam todas as dificuldades relacionadas ao seu gênero. Tarsila e Pagu não são as namoradas de Oswald. Tarsila e Pagu são as artistas brasileiras que, contra tudo e todos, abriram mão de muitos de seus prazeres em prol da sua liberdade artística.

Só quem já morreu na fogueira sabe o que é ser carvão. Sentenciadas ao silenciamento, muitas mulheres como Patrícia foram lançadas às fogueiras que compuseram as margens. Outras, como Tarsila, relegadas a contentarem-se com migalhas de reconhecimento quando comparadas aos fartos banquetes ofertados às divindades falocêntricas do cânone artístico. “Mexer” e “remexer” em uma inquisição que nunca acabou, porém, não se trata de se lançar à fogueira do esquecimento, ou até mesmo de apagá-la. A memória é um modo de manter viva a indignação, de nunca esquecer pelo que lutar. Trata-se de unir-se a estas mulheres de modo a perceber, que, na verdade, somos o carvão, o

combustível que alimenta esse fogo, o fogo que consome e que, enquanto alimentado pelo recordar da memória, jamais será apagado.

3 INSCRIÇÕES FEMINISTAS: AS OPERÁRIAS DE TARSILA E PAGU

3.1 Parque Industrial: concepções estéticas e políticas acerca do romance de Pagu

Como foi possível observar até o presente momento, as vidas de Patrícia Galvão e Tarsila do Amaral entrelaçam-se não só devido ao momento histórico em que produzem, ou às pessoas que compõem seus ciclos sociais, ou, ainda, às experiências que vivenciam juntas. Seus ideais e ambições, muitas vezes, envolvem-se em um objetivo maior: a crítica a um Brasil que, ainda hoje, está longe de ser justo e igualitário. Tarsila e Pagu parecem enxergar que as diversas opressões, como as de gênero ou etnia, por exemplo, estão atreladas ao conhecido conceito da “luta de classes”. Enquanto Tarsila, porém, com toda a sua visibilidade, dedica apenas alguns anos de suas produções a estas críticas, Patrícia recusa-se a ser silenciada – se nem as grades da prisão, entretanto, emudeceram a voz de Patrícia, tampouco o encarceramento das margens pôde fazê-lo.

Falar de Pagu é falar de uma voz que recusou o silenciamento, ainda que muitos teóricos e críticos deliberassem por não mais escutá-la. Filiada ao Partido Comunista, não poderia, em 1933, logo após sair da prisão, publicar um romance como *Parque Industrial* com seu próprio nome. Apesar de se tratar de um relato ficcional, a narrativa tece ousadas críticas não só à classe burguesa de São Paulo, mas também às próprias sufragistas, uma vez que, como afirma a autora, “as teses isoladas irritavam” (GALVÃO, 2005, p. 77). Pagu entendia a necessidade de ir além dos discursos vagos de muitos modernistas, ainda que, para isso, fosse necessário criticar as próprias feministas, por exemplo. Dadas as situações vivenciadas, cria, então, o pseudônimo Mara Lobo, que usa para concretizar a publicação de seu livro.

A pretensão de Patrícia, expressa em *Paixão Pagu*, sua autobiografia, não era a de entrar para o cânone literário nacional, mas sim a de, assumidamente, produzir um romance que estivesse ligado à divulgação dos preceitos comunistas:

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim nasceu a ideia de *Parque Industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem. Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido comecei a trabalhar. (GALVÃO, 2005, p. 112)

Pensar em *Parque Industrial*, portanto, sob um viés puramente estruturalista, seria

desconsiderar aspectos inatos à sua criação. É necessário que se considere, porém, que os espaços onde encontrara pessoas que acreditavam fervorosamente nos mesmos ideais que os seus evidenciavam-se repletos de práticas incompatíveis com os discursos proferidos. Ainda assim, de um lado, Pagu sentia-se contemplada pelas inovações propostas pelos modernistas, que conferiam à sua produção uma liberdade que se encontrava em sua essência. Do outro, via também no Partido Comunista uma possibilidade de encontrar-se como figura atuante na reconstrução da justiça social. Ao produzir *Parque Industrial*, porém, esse apoio não surgira de nenhum dos lados.

Enquanto Tarsila tinha suas telas constantemente admiradas e mencionadas pelos companheiros do movimento, há pouquíssimos registros de menções ao livro de Pagu pelos modernistas. Não cabe aqui discutir os motivos pelos quais estes sujeitos, que tanto falavam da aparência de Pagu e de sua sensualidade, sequer se deram ao trabalho de tecer comentários sobre sua produção. Muitos críticos, por sua vez, alicerçados em critérios de valor que não contemplavam a construção e os objetivos da produção de *Parque Industrial*, também não pareciam interessados em debater sobre a sua existência. Enquanto Patrícia encontrava-se na liberdade estética que desfazia a concepção de blasfêmia ao tirar da arte o título de divindade intocável, começava a perceber as hipocrisias e incoerências dos modernistas.

Ela, porém, não era inocente. Apesar da grande amizade com estes artistas que a envolveram em muitos eventos e reuniões, a escritora sempre reconheceu a sua sexualização, tanto por parte dos homens modernistas quanto do partido:

Eu sempre fui vista como sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda a parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, incômodo nas horas em que queria estar só. (GALVÃO, 2005, p.139)

Se não foram as artes que abandonaram Pagu, mas sim os artistas, tampouco fora a filosofia marxista que inspirara profunda frustração na autora, mas sim o Partido Comunista. É necessário que se considere, primeiramente, que a própria popularidade de Patrícia entre os modernistas e os trabalhadores da sociedade paulista, não agradava ao partido, pois “só a organização e o nome da organização deveriam ser comentados” (GALVÃO, 2005, p. 91). Assim como ocorrera com os modernistas, porém, houve momentos oportunos em que a popularidade de Pagu seria não só aceita, como também desejada pelos membros do Partido – a proposta era a de que Patrícia vendesse seu corpo para conseguir um documento com, de acordo com ela, informações ridículas:

Vi como tremeu, seus dentes minúsculos, negros, apertando cigarro de palha.

– Você não parece inteligente ... – e, depois de um silêncio. – Na cama, ele dirá tudo. E você terá o que quiser.

Não me indignei com isso, porque o ridículo enchia de comicidade a situação. Coisa de fita de cinema. Pretensão a representações baratas de folhetim. Era apenas indecente e vexante.

– Mas é ridículo! – disse eu. – Estou de acordo com o sacrifício total, se se tratasse de uma coisa que valesse a pena, se se tratasse de vidas e vidas, num momento de luta armada em plena revolução. Mas assim, para obter ridículas informações, que nem sequer sabe se serão aproveitadas. Eu acho que é exigir demais das mulheres revolucionárias. Eu não sou uma prostituta.

– Não se exige isso das mulheres revolucionárias. Exige-se de você, que é uma mulher excepcional. (GALVÃO, 2005, p.126)

É válido mencionar, ainda, a declaração de Geraldo Ferraz, seu parceiro até os últimos dias de sua vida, sobre o modo como o Partido Comunista traíra Patrícia, mesmo após ter dedicado toda a sua vida aos ideais em que acreditava. Segundo ele, “quando foi traída pelo Partido Comunista, (...) um documento do PC a chamou de ‘agitadora individual, sensacionalista e inexperiente’” (FERRAZ, 2006, p.8).

De modernistas a comunistas, muitos foram os descasos com a vida de Patrícia. Bopp, um dos grandes amigos de Pagu, tentara beijá-la em certa ocasião. Oswald de Andrade, apesar de sua condição financeira, investira pouco na divulgação da primeira edição de *Parque Industrial*, com a qual contribuía. O Partido, enfim, além das exigências absurdas já mencionadas, estabeleceu um processo de controle e vigília constante na vida de Pagu, além de exigir a sua proletarização. Como ocorre com muitas mulheres brasileiras, porém, todo o esforço, a dedicação de uma vida, fora recompensado com o afastamento e Patrícia do partido. Tais acontecimentos, apesar de indignantes, deram frutos que só uma mulher essencialmente revolucionária conseguiria produzir: nasce, desta paixão, deste fervor, deste fogo que tudo consome, *Parque Industrial*.

O romance proletário *Parque Industrial* não deixou de contribuir para a lenda. Ela o terminou em 1932, publicou-o em 1933. Com o pseudônimo, por causa do Partido. Um escândalo! Como alguém poderia dizer tantas verdades por linha, denunciando a vida dos humilhados e ofendidos da sociedade paulistana? Como alguém poderia mostrar a desigualdade inata das classes no sistema capitalista? Como alguém poderia ousar tanto, numa sociedade moralmente hipócrita, mostrando que havia perversões e corrupção, não se furtando às cenas sexualmente explícitas? A propósito, isso deve ter desagradado também os comunistas, em estado de policiamento moralizante. Como alguém se atrevia a estampar a linguagem das ruas? Finalmente, como alguém podia querer exaltar daquela forma a condição feminina? (FERRAZ, 2006, p.8)

A linguagem não fora, porém, o único fator que gerara desconforto em relação a esta publicação. Na verdade, apesar dos ideais de liberdade formal serem amplamente propagados

desde o início do movimento modernista, *Parque Industrial* fora considerado, por muito tempo, um texto esteticamente pobre. Os membros do Partido Comunista esperavam, de fato, uma produção que abarcasse a classe operária por meio de uma visão romantizada e idealizada – a construção de Patrícia, porém, remete a personagens que se assemelham aos indivíduos reais, com suas qualidades e defeitos, com suas alegrias e dores. A rejeição, portanto, contemplaria não só o Partido, mas também a crítica e a historiografia literárias, que apesar de compreenderem a proposta modernista, não foram, em muitos casos, capazes de tomarem consciência dos seus próprios julgamentos de valor. A crítica e a historiografia, segundo Joviano:

(...) mesmo analisando um movimento que pretendeu uma transformação na estética e na linguagem literária e artística, manteve o olhar habitual das ciências naturais, cuja metodologia consiste na classificação e enquadramento do objeto em um determinando conjunto, distribuindo-o em fases e linhas evolutivas. (JOVIANO, 2014, p.12)

É interessante a este exame, portanto, observar a construção de *Parque Industrial* sob uma outra perspectiva, que envolva tanto os seus ideais políticos - uma vez que, como visto até aqui, torna-se indissociável do tipo de análise a qual este estudo se propõe a fazer – quanto o seu experimentalismo estético, principalmente no que diz respeito às composições miméticas, aos processos de referências intermediárias e à fragmentação da linguagem, especialmente em um contexto em que estes recursos, tão caros a outros modernistas e, inclusive, protagonistas de inúmeras dissertações e teses, são negligenciados ao referir-se a Patrícia. Para que se possa explorar melhor estes aspectos nas próximas páginas, então, é válido ilustrar com maior clareza tais ponderações.

Primeiramente, cabe ressaltar que esse processo de composição escolhido por Patrícia, que abrange escolhas linguísticas responsáveis por períodos curtos, em um procedimento de coordenação sintática que fragmenta e sintetiza os processos narrativos, fora extremamente comum em produções de Oswald de Andrade, por exemplo. Como afirma Larissa Higa, “a fragmentação como base da construção estilística era uma característica muito em voga nos meios literários modernistas, da década de 1920, com os quais a autora dialogou” (HIGA, 2011, p. 28). Este processo pode ser evidenciado, por exemplo, pela seguinte passagem:

Chegam. Uma casinha muito feia.
 - Por que você me traz aqui?
 Ela nunca pensara em ceder completamente. Lhe daria tudo, menos a virgindade.
 Assim, ele se casaria. Ela não seria trouxa como as outras.

Abatida, de olhos úmidos. Ele aperta ainda o corpo machucado.
 - Choras?
 - Claro que não.
 - Vais te casar com um homem rico...
 Ela não acredita em mais nada. Não fala nada. (GALVÃO, 2006, p.39)

A cena descreve a primeira relação sexual de Eleonora e Alfredo, que ocorre de modo inesperado e sem consentimento, configurando, dessa forma, um ato de estupro¹². O silêncio de Eleonora, ao “não falar nada”, além dos machucados em seu corpo e de suas lágrimas, evidenciam tal prática. Da mesma forma, o silêncio de Pagu, na ausência de operadores discursivos que integrem os períodos, na predominância de construções nominais, na fragmentação, evidenciam a prática. É o implícito que explicita, por meio da narrativa de Pagu. O não-dizer como forma de denúncia.

Do mesmo modo, a estética de Pagu, para construir sua crítica, parece abranger uma série de recursos que fazem referência a outras mídias. *Parque Industrial*, em seu processo de leitura (ou, como já mencionado aqui, escritura), constitui-se em um texto para ser lido, ouvido e sentido. Não se trata, porém, de um direcionamento impositor. Trata-se de o leitor ter contato com a possibilidade de inscrições complexas em um processo intermidial aberto, de modo a proporcionar uma gama infindável de significações. Para ilustrar esta questão, é possível observar a seguinte passagem:

O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulada, longa, coroada de bicos. Resfolegam como cães cansados, para não perder o dia. Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sarjeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando alcançar a porta negra. O último pontapé na bola de meia. (GALVÃO, 2006, p. 18)

É possível perceptível o modo como os períodos curtos, evidenciando situações específicas, inscrevem-se como uma espécie de *zoom* que, ao passar por cada situação, a coloca em evidência. Além disso, é possível observar, por meio das personificações presentes não só neste trecho, mas em muitos momentos da narrativa, a caracterização negativa de elementos que representam a modernização – crítica essa, inclusive, presente em muitas produções modernistas. Ao estabelecerem-se, portanto, as inscrições proporcionadas pelo contato do leitor com o texto, é possível perceber a incapacidade do homem perante a modernização – enquanto homens silenciam outros homens, quem silenciaria as máquinas?

¹² Segundo a lei nº 12.015, configura estupro todo o ato de “constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso.”
 <Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/112015.htm>

Todos estes fatores, entretanto, estão relacionados a uma crítica maior: “o mecanismo de exploração capitalista” (GALVÃO, 2006, p. 21). São inegáveis, em *Parque Industrial*, as interlocuções entre texto e mundo, entre literatura e sociedade, como pode ser visto nas seguintes passagens:

Os quatro se dirigem para um botequim. Sentam. As mesas estão ocupadas por trabalhadores.

- Esta merda nunca foi revolução!
- Enquanto não vier o Luiz Carlos Prestes... Alexandre intervém na conversa.
- Seria a mesma coisa...
- Como?
- A mesma coisa! Ele faria de novo essa comédia suja que está aí!
- Então quem é que endireita?
- Quem?

-Nós os trabalhadores! Os explorados é que precisam fazer a revolução.

As inscrições estudadas aqui, portanto, correspondem a inscrições miméticas. (GALVÃO, 2006, p. 100)

- Todos os trabalhadores devem entrar para dentro do Partido dos trabalhadores. Os dissidentes se calam. A voz possante domina, contagia, marca um minuto da revolução social.

A casa de Alexandre fica perto do Parque São Jorge. Ele diz que é casa. Os vizinhos burgueses, galinheiro. Os seus dois crioulinhos, de 9 e 10 anos não se batizaram mas, se chamam Carlos Marx e Frederico Engels. Marcos e Enguis, como fala da cama suja, a avó paralítica. Do colchão murcho, feito de retalhos, ela olha ferver a sopa num fogão de gravetos. (GALVÃO, 2006, p. 101)

- O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!
- Quem foi que te disse isso?
- Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?
- Você quer que eu arrebeste o automóvel dele?
- Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutra automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.
- Os tenentes?
- Não. Os tenentes são fascistas.
- Então o quê?
- O Partido Comunista... (GALVÃO, 2006, p. 101)

As referências a Luiz Carlos Prestes, a Karl Marx, a Friedrich Engels e ao Partido Comunista são exemplos, portanto, de processos de referencialidade que não só intensificam o potencial crítico da narrativa de Patrícia, mas também evidenciam a possibilidade de inúmeras inscrições miméticas relacionadas a esta produção. As inscrições feministas exploradas nos próximos momentos, portanto, dizem respeito a essas possibilidades miméticas, que, relacionadas às personagens, possibilitam não só a promoção de uma experiência múltipla e complexa, mas também de um processo de conscientização e transformação.

3.2 Política e ideologia: a produção social de Tarsila

Discorrer sobre os aspectos políticos de produções de Tarsila do Amaral configura-se um significativo desafio. Enquanto Patrícia costuma ser mencionada por seus posicionamentos explícitos, de modo que muitas vezes se deixe de lado o seu experimentalismo estético, com Tarsila ocorre o oposto: muitos são os estudos sobre a sua estética, mas a fase que ficara conhecida como “social” parece ter sido esquecida pela historiografia. Dessa forma, falar sobre os aspectos políticos presentes nas telas de Tarsila que foram selecionadas para este estudo é lidar com um campo de referenciais teóricos escassos.

Apesar disso, este desafio é passível de ser executado uma vez que se compreenda que todo posicionamento (ou, até mesmo, a ausência dele) constitui-se como um ato político. É a partir dessa perspectiva que, observando a tela *Abaporu*, produzida pela pintora em 1928, Raul Bopp propõe a Oswald de Andrade a criação do Movimento Antropofágico:

Figura 3 - Abaporu



Fonte: AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. 1928. Óleo sobre tela. 85 cm x 73cm

Tarsila consegue, ainda que usando recursos inovadores, admiração. Sabe-se, porém, que esta não fora uma tarefa fácil – Anita Malfatti, por exemplo, sofrera duras críticas de Monteiro Lobato, no conhecido artigo *Paranoia ou Mistificação?*, que, como já observado neste estudo, por meio de efusivos modos de expressão, evidenciava a recepção de parte da população às inovações artísticas da época. *Abaporu*, porém abre portas para um momento significativo do modernismo brasileiro: um momento em que se passa a repensar o Brasil, dada a insuficiência das construções que abarcavam um viés colonizador. Nádía Gotlib, importante pesquisadora e biógrafa de Tarsila do Amaral, ao falar sobre a trajetória da artista, afirma:

O maior legado de Tarsila é o de ter recuperado, de modo criativo e inovador, as nossas raízes culturais, a partir dos anos 1920, ao rever nossos valores, crenças, costumes, cores, espaços, num registro engatado nos novos procedimentos estéticos em voga na Europa. Natural que, com esse repertório, fiel a nossa terra e a nossa gente, sensível, pois, à inclusão social, e mediante procedimentos avançados para a época, sua arte permaneça afinada com os nossos tempos, quase um século depois. (GOTLIB, 2019, n.p.)

Ao observar as palavras da pesquisadora, é possível que surja um questionamento: por que falar de 1920 quando as telas contempladas por este estudo se localizam, cronologicamente, a partir de 1930? Trata-se, aqui, de reconhecer que, desde o início de sua produção modernista, Tarsila posicionava-se politicamente: a pintora negou os parâmetros que, até então, direcionavam as manifestações culturais da sociedade brasileira sob uma visão de inferiorização colonizadora. A necessidade de reavaliar, como Nádía salienta, valores, crenças e costumes constitui-se, essencialmente, política.

É necessário que se compreenda isso antes de abordar a especificidade da produção de 30, ainda, porque estes poucos estudos em que se encontram referências a este momento estão comumente associados ao seu relacionamento amoroso com o psiquiatra Osório César, como se ele, por ser marxista, fosse o verdadeiro propulsor da produção social de Tarsila. Naturalmente, a convivência com Osório – e outros marxistas – influenciara a sua vida. É necessário ter em mente, porém, que Tarsila fora, desde sua infância, uma mulher extremamente audaciosa e crítica. Tratar dessa relação como se a pintora fosse, nesta fase, apenas uma mulher ingênua e apaixonada é, no mínimo, incoerente.

Na verdade, a consciência social da pintora teve como grande influência, também, a crise econômica provocada pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, que prejudicara a produção agrícola cafeeira de São Paulo e a família de Tarsila. É a partir deste momento que a artista passa a desenvolver reflexões que vão além da sua consciência social, mas que se

inscrevem em suas telas. Sua vivência burguesa não a impedira, portanto, de construir uma perspectiva do país que fosse além das cores alegres com as quais registrava suas percepções da fauna e da flora:

Tarsila pertence à alta burguesia cafeeira paulista e chamava a atenção por sua elegância e originalidade ao andar pelas ruas de Paris. Isso é, entretanto, sinal de contradição para uma mulher que sofreu as influências de toda a intelectualidade ligada ao Partidão (o Partido Comunista da época) e se ocupava com aspectos sociais, depois representados em sua obra. (ABDALLA, 2008, p. 5)

É válido mencionar, ainda, que a viagem de Tarsila à União Soviética, em 1931, ainda que acompanhada de Osório, só fora possível, em um momento tão difícil, por meio da venda de algumas de suas telas. Lá, em Moscou, expôs outras no Museu de Artes Ocidentais. Essa viagem, porém, acarretara sua prisão, em 1932. É neste momento que Tarsila produz as duas primeiras obras escolhidas para este estudo: *Operários* e *Segunda Classe*. Posteriormente, em 1950, pinta, ainda, *Costureiras*.

Apesar das evidentes marcas de consciência social presentes nessas três produções, não há indicativos das razões pelas quais Tarsila deixara de abordá-las em composições posteriores. Um dos possíveis motivos, porém, talvez seja o fato de ter sido profundamente afetada pela experiência da prisão no regime ditatorial de Getúlio Vargas. Outro, porém, possivelmente diz respeito à estética que trouxera maior visibilidade à produção pictórica de Tarsila:

(...) Tarsila estava namorando o médico comunista Osório César, mas o tema social não durou muito em sua arte, bem como o namoro com Osório. As cores e semblantes tristes não faziam parte de seu universo pictórico. Ela era alegre de temperamento e feliz. (AMARAL, 2008, p.9)

As palavras de sua sobrinha revelam, curiosamente, um traço importante na estética de sua produção social. Até a década de 30 (e, algum tempo depois, também), Tarsila dedicara um longo percurso de sua trajetória ao uso, para representar o Brasil, de “cores fortes – ditas caipiras – que seus professores diziam ser de mau gosto” (AMARAL, 2008, p. 8). Esta passara a ser, durante muito tempo, uma das grandes marcas da artista em questão. Ao produzir *Operários*, *Segunda Classe* e *Costureiras*, porém, as cores vivas dão lugar ao cinzento, ao marrom e ao neutro. A alegria de Tarsila ao compor o Brasil, sob uma perspectiva crítica, materializa-se em uma massificação cinzenta – o país, enfim, não é tão alegre.

Se é impressionante, porém, o fato de essa massificação ser representada de modo tão

significativo por Tarsila, de modo que, hoje, a abordagem de telas tão conhecidas ainda encontre bases em que se sustentar e novas possibilidades de significação, é igualmente surpreendente que o mimetismo crítico presente nas inscrições dos seus momentos de produção, ainda hoje, permaneça vivo na sociedade.

Os indivíduos que ocupam a “2ª classe” são vistos, todos os dias, nos metrô lotados em horários de pico, nos pontos de ônibus – as mesmas feições cansadas, as mesmas crianças magras. Os *Operários*, múltiplos sujeitos com consciências, personalidades e vivências próprias, massificados nas empresas cinzentas, produzindo os luxos de quem nunca precisou trabalhar. As *Costureiras*, amontoadas, espetando suas mãos nas agulhas do capital por pratos de comida fria ao fim do expediente. O Brasil não tão colorido de Tarsila ainda pode ser visto a olhos nus.

Outro fator relevante a esta análise diz respeito a, assim como Patrícia, Tarsila ser capaz de mimetizar um Brasil fragmentado: em planos, em classes, em vozes. Essa fragmentação, extremamente presente na estética Pau-Brasil, denuncia marcantes influências do cubismo que vivenciara durante o tempo em que manteve seus estudos em Paris. Aracy Amaral, em *Tarsila: sua obra e seu tempo*, apresenta uma carta que Tarsila enviara, em 1920, a Anita:

Estou te escrevendo aqui da Academia Julian. Venho todas as manhãs. Estou trabalhando num grupo de umas 50 alunas. Está me parecendo que muitos são os chamados mas poucos os eleitos. Não vejo uma aluna forte. Algumas trabalham bem, mas falta aquilo que nos impressiona. Já estive no “Grand Palais”, no salão de Outono: olha, Anita, quase tudo tente para o cubismo e o futurismo. (AMARAL, 2010, p.48)

Apesar de ser um momento especialmente significativo, percebe-se que, afinal, as influências cubistas nunca deixaram totalmente as produções de Tarsila. Essa fragmentação, explorada nas próximas páginas, atrelada ao potencial mimético de suas telas remete, ainda, a mais um fator: as referências intermediais. Ao entrar em contato com as telas em questão, é possível ouvir a paisagem brasileira, o som das máquinas de costura, dos veículos de transporte – só não se ouve, nestes momentos, a voz dos brasileiros. A metáfora denuncia a ironia do progresso industrial e da modernização.

Estes recursos são observados, por exemplo, por Nádia Gotlib, ao dissertar sobre *Estrada de Ferro Central do Brasil*:

Figura 4 – Estrada de Ferro da Central do Brasil



Fonte: AMARAL, Tarsila do. Estrada de Ferro Central do Brasil. 1924. Óleo sobre tela. 142cm x 126,8cm

A tela, que hoje encontra-se na Coleção do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, fora criada em 1924 e evidencia o processo de modernização não só por cores e formas, mas por uma gama complexa de sonoridades:

Essa paisagem sugere barulho e movimento, em objetos acumulados sem perspectivas, eliminando o trabalho de distinção entre frente e fundo: janelas, chaminés, árvores, postes, sinais de trânsito ferroviário, pontes metálicas, vagões, trilhos espalham-se em horizontais, verticais, diagonais, numa rede que traduz, por geometria das formas e cores chapadas, a nova era da máquina e da comunicação. (GOTLIB, 2012, p. 116)

É por ter acesso a um processo de escritura que remete aos modos como a tela inscreve-se em Nádia que este estudo, portanto, é possível. É, também, por conhecer Tarsila pelos olhos de Aracy Amaral. Pelo incansável trabalho de Tarsilinha e Guilherme do Amaral, e muitos outros e outras que dedicaram seus estudos a possibilitar este, e por todos aqueles que ainda virão, na inesgotável jornada de se realizar uma pesquisa que fale da produção de Tarsila. Por permitirem avanços que entrelacem os caminhos de Tarsila e Pagu, sem exaltar um triângulo amoroso que tivera tão pouca relevância comparado aos inúmeros entrecruzares dessas vivências.

É, também, por Geraldo Ferraz, que fora fundamental na vida de Patrícia – não só na experiência que o seu corpo vivera, diante de tantas humilhações e traições, mas na vida que

ainda vive. Se hoje a escritora permanece viva, se ainda hoje se reafirma a inexistência da morte, se é possível ler e falar sobre Pagu, é por Geraldo. Mais ainda, porém, é por Norma Sueli, Larissa Higa, Augusto de Campos, Gênese Andrade, Lúcia Helena Joviano, Márcia Costa e muitos outros pesquisadores e pesquisadoras que permanecem, todos os dias, “mexendo e remexendo na inquisição”.

3.3 Desumanização: a massific(ação) dos operários e operárias de Tarsila e Pagu

O processo de urbanização do Brasil, especialmente no ambiente de São Paulo, fora retratado em muitas produções modernistas. Como foi possível observar até aqui, as cores vibrantes que permitem ao leitor ter contato com um Brasil sob os olhos de Tarsila não a impediram de manifestar suas críticas a este processo. Apesar dessa consciência social, porém, e de toda a luta de Patrícia, a justiça e a equidade parecem, ainda hoje, muito longe de serem alcançadas. Para que este processo seja concebido em um país capitalista, é indispensável analisar a atuação do Estado diante de muitos aspectos, inclusive dos relacionados às mulheres brasileiras. Ao abordar inscrições miméticas referentes às operárias de Tarsila e Patrícia, portanto, é necessário que se compreenda como o Estado atuara, por volta da década de 30, em relação ao trabalho feminino.

Como já explorado ao longo deste estudo, as condições de trabalho às quais as mulheres operárias eram submetidas revelavam-se degradantes e absurdas. Houve tentativas, anteriores à década de 30, de se estabelecerem direitos mínimos às mulheres nos ambientes laborais. Estas, porém, muitas vezes pautavam-se em justificativas machistas, como o zelo pela família¹³. Não se tratava, no fim, de defender os direitos trabalhistas das mulheres, mas sim de defender a moral e os bons costumes do ambiente doméstico, supostamente prejudicados pelas longas jornadas de trabalho assumidas.

É neste período, porém, que o movimento operário passa a fazer parte de negociações importantes – não porque o governo oportunizara de modo gentil e acolhedor. Tal fato ocorria em virtude de não ser mais sustentável uma política que ignorasse os trabalhadores operários e os movimentos feministas, dada a força de suas reivindicações. Ao se tratar do feminino, porém, um paradoxo surgia: de um lado, defendia-se o direito de ocupar os mesmos espaços

¹³ LACERDA, M. de. Discurso. Anais da Câmara dos Deputados, sessão de 17 de julho de 1917. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, v. 3, p. 486, 1918.

que os homens, ainda que em condições degradantes e insalubres. De outro, aquelas que pareciam reconhecer que a opressão de gênero estava atrelada, no fim, diretamente à classe social – seria necessária, além da conquista destes espaços, garantir legislações que abordassem questões específicas para o gênero feminino, como as pautas relacionadas à maternidade, por exemplo.

Este conflito de opiniões esteve relacionado, inclusive, à defesa do trabalho noturno por mulheres, que se manteve, por tempo considerável, proibido pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Vale mencionar que, além dos fatores já abordados neste estudo, a oportunidade de expandir a ocupação em ambientes e horários diversificados representava não só a independência de gênero, mas a independência financeira, como Woolf, já em 1929, parecia perceber:

Por bem ou por mal, espero que vocês se apoderem de dinheiro bastante para as viagens e o lazer, para contemplar o futuro ou o passado do mundo, para sonhar com livros e vaguear pelas esquinas e mergulhar a linha do pensamento fundo na corrente. Pois de modo algum as restrinjo à ficção. Se quiserem agradar-me — e há milhares como eu —, podem escrever livros sobre viagens e aventuras, sobre pesquisas e estudos, história e geografia, crítica e filosofia e ciência. (WOOLF, 1990, p.132 e 133)

Como evidenciado, portanto, não seria suficiente, para combater as opressões de gênero, desvincular-se das opressões de classe. O fato de a naturalização do papel social da mulher estar relacionada à ocupação de ambientes domésticos remetia, indissociavelmente, à impossibilidade de ascensão social. Patrícia Galvão, porém, parecia enxergar além das perspectivas de seu tempo: enquanto houvesse, no país, um regime capitalista que permanecesse pautado na luta de classes, tais medidas seriam insuficientes. Para lidar com outras opressões seria necessário, portanto, lidar com as disparidades entre classes. No capítulo intitulado “Num setor da luta de classes”, observa-se o seguinte fragmento:

Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos. Os que procuram na união o único meio de satisfazer as suas reivindicações imediatas. Os que são atraídos pela burocracia sindical. Os futuros homens da revolução. Revoltados. Anarquistas. (GALVÃO, 2006. p. 31)

As primeiras palavras narradas neste trecho, apresentadas sob o recurso estilístico da fragmentação, remetem a um fator importante: ao se tratar de classe, englobam-se homens e mulheres em um conjunto maior – operários. Mais importante que preocupar-se com a “moral e os bons costumes”, ou com os “lares brasileiros”, é preocupar-se com o lucro. Isso pode ser

evidenciado, por exemplo, pela possibilidade de mulheres ocuparem cargos como telefonistas, enfermeiras e professoras – uma vez que, naturalmente, os homens não queriam ocupar estes cargos. Fazer concessões aos valores machistas burgueses seria válido, portanto, em favor da manutenção das redes de poder.

Nesse sentido, gêneros e sexos massificam-se em forma de uma força de trabalho útil, submetida a violências e punições ao não cumprirem com as expectativas de seus patrões. O processo de massificação é reforçado, ainda, ao notar-se que “Rosinha Lituana e Otávia estão espremidas numa cadeira só” (GALVÃO, 2006. p. 32). Naturalmente, Patrícia evidencia as pautas e reivindicações das mulheres proletárias, colocando-as em destaque. Ainda assim, ao se tratar de reivindicações relacionadas à luta de classes, o capitalismo não escolhe o gênero.

Esse processo pode ser percebido, também, em *Operários*. Na tela de cento e cinquenta por duzentos e trinta centímetros, pertencente ao Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (Campos do Jordão – SP), Tarsila constrói, em primeiro plano, uma aglomeração de trabalhadores que somam cinquenta e um rostos amontoados, uns sobre os outros, formando uma grande massa cinzenta. A diversidade, porém, também é encontrada neste primeiro plano: a multiplicidade de etnias e gêneros evidencia que o processo de industrialização afetara não apenas um determinado grupo: as opressões, aqui, interseccionam-se. Os corpos mimetizados neste processo remetem a múltiplas violências – desumanizam-se, esgotados, exaustos, em uma grande massa cinzenta.

Figura 5 - Operários



Fonte: AMARAL, Tarsila do. Operários. 1933. Óleo sobre tela. 150cm x 230cm

Tais corpos carregam marcas, sinais da morte das cores de Tarsila, da morte de suas expressões faciais, assumindo uma dualidade em que se inscrevem, ao mesmo tempo, as individualidades e o neutro. Os matizes amarelos, vermelhos e azuis manifestam-se de modos menos saturados que o usual, evidenciando a presença do cinza não só nas chaminés, mas também nos rostos das personagens. Estes aspectos evidenciam-se como fundamentais para a análise do texto em questão, uma vez que, segundo Santaella:

Nas artes visuais, as cores estão intimamente relacionadas com as emoções. Por isso, pode ser empregadas para expressar ou reforçar a informação visual. Mas não só isso, pois a cor, ela mesma, está carregada de informações e significados associativos, inclusive simbólicos. (SANTAELLA, 2012, p. 31)

Compreender a estética predominante nas telas de Tarsila, portanto, com suas cores vibrantes usadas como forma de resistência às críticas que recebera, é fundamental para esta análise, uma vez que, como afirma Bakhtin, “encontramos autor (percebemos, compreendemos, sentimos, temos a sensação dele) em qualquer obra de arte. Por exemplo, em uma obra de pintura sempre sentimos o seu autor” (BAKHTIN, 2003, p. 314). Nesse sentido,

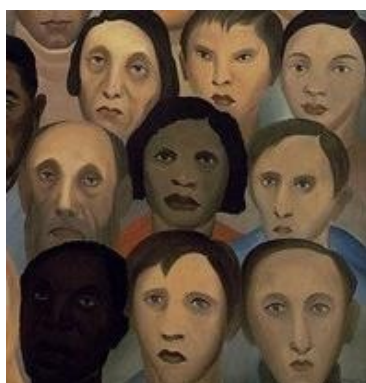
a análise de um sistema de signos remete não só à autoria, mas, neste caso, também à consciência social de Tarsila perante o processo de industrialização brasileira.

Foucault, por sua vez, ao discorrer sobre os corpos, assume que os mesmos estão, na realidade, mergulhados em um campo político. Segundo o autor:

As relações de poder têm alcance imediato sobre o corpo; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação. (FOUCAULT, 1987, p. 29)

Compreender, portanto, a influência e o alcance das relações de poder sobre os corpos é fundamental para este estudo, uma vez que se tenha em mente o potencial mimético das telas selecionadas para esta análise. Neste caso, “os elementos visuais são postos a serviço da vocação mimética, da imitação, de modo a produzir a ilusão de que as figuras representadas são iguais ou semelhantes aos objetos da realidade visível”. (SANTAELLA, 2012, p. 32). Dessa forma, é possível perceber que os corpos operários, mimetizados na produção pictórica de Tarsila, ou nas personagens de Patrícia, evidenciam as marcas dessa relação de dominação. Por ser, precisamente, uma relação, é possível perceber que não se trata, dessa forma, de uma massa que existe, integralmente e sem possibilidade de mudanças, no espaço e no tempo. Trata-se de um sistema político e ideológico cujas estratégias pautam-se, além de outros fatores, em garantir a esses corpos a alienação, de modo a não ser possível conceber uma realidade diferente da que vivenciam. A estes indivíduos, muitas vezes, é negada a possibilidade de sequer reconhecerem as violências aos quais são sujeitados. Trata-se, enfim, de um processo – um processo de massificação. Este processo pode ser evidenciado, especialmente, em razão do uso da cor cinza na tela em questão.

Recorte 1 – Operários



Recorte 2 – Operários



Recorte 3 - Operários



Diante de todos os fatores supracitados, assim como por meio dos recortes, é possível perceber com mais clareza a tonalidade cinzenta como signo relevante a este estudo. É necessário ter em mente, dessa forma, que “compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos” (BAKTHIN, 1988, p. 25). É interessante, pois, que essa tonalidade esteja presente na estética de uma artista que recorre, frequentemente, a cores vivas e chamativas. Os locais onde o cinza mostra-se mais nítido evidenciam, ainda, características importantes deste procedimento: as olheiras que atribuem maior expressividade às feições cansadas e o *dégradé* que faz com que as roupas das personagens se transformem, pouco a pouco, em um borrão cinzento.

Não é só Tarsila, porém, que se solidariza, em seu fazer artístico, com o cansaço da classe operária. É possível observar, em *Parque Industrial*, no momento em que a classe operária verbaliza as suas demandas, a exaustão que, como narrado, representa “a voz da verdade”:

- Nós não podemos conhecer os nossos filhos! Saímos de casa às seis hora das manhã. Eles estão dormindo. Chegamos às dez horas. Eles estão dormindo. Não temos férias! Não temos descanso dominical!
A voz da verdade, todos se agitam nos bancos duros. A sala toda sua. (GALVÃO, 2006, p. 32)

Ao associar o coletivo, evidenciado pelas expressões “nossos” e “saímos”, ao singular da palavra “verdade”, percebe-se, mais uma vez, o processo de massificação. Trata-se de um sistema que, para fins exploratórios, não desempenha distinções de gênero. Esse processo inscreve-se nos corpos mimetizados por Tarsila, que, apesar das suas roupas coloridas, de suas etnias, de suas origens, de seus símbolos religiosos, permanecem, juntos, compondo uma massa cansada, de rostos em pequena escala quando comparados a todo o arranjo diagonal que, por não ter um final bem delimitado, remete ao infinito.

A partir da “justaposição com outras propriedades visuais” (SANTAELLA, 2012, p.32), portanto, é possível perceber que, dentro de um contexto maior, estes indivíduos em suas multiplicidades e subjetividades ocupam um plano de escala menor. É por meio do *dégradé*, também, que as roupas coloridas e diversificadas, aos poucos dissolvem-se na referida massa cinzenta, evidenciando, na verdade, a massificação como uma ação, um ocorrer simultâneo à leitura e, muitas vezes, à vivência do leitor.

A construção do trabalhador oprimido desenvolvida por Patrícia, entretanto, é permeada pelo ressaltar do feminino: enquanto em *Operários* as personagens femininas encontram-se mescladas aos homens, em Patrícia, ganham destaque – não só como a mão de

obra oprimida, mas como aquelas vozes, como a de Rosinha Lituana, que são capazes de desvincular o trabalhador da alienação e, conseqüentemente, romper com o ciclo de exploração. Como afirma Foucault:

Sua contribuição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto, ser violenta. (FOUCAULT, 1987, p. 29)

O autor parece evidenciar, portanto, a relevância da construção política e ideológica para a manutenção de um sistema constantemente opressivo. Apesar disso, Foucault evidencia, também, a possibilidade de resistência, de reação. Rosinha apresenta-se como essa voz que, por meio de um protagonismo, busca conscientizar, incansavelmente, os outros operários acerca da luta de classes:

A polícia investiga. (...)
 - Já disse. A Rosinha Lituana... Ela que falava em todas as reuniões...
 - Idiota! Uma criança revoltar uma multidão!
 - Foi ela! (GALVÃO, 2006, p. 91)

Naturalmente, a presença dessa oportunidade de esperança, manifestada por meio de uma personagem feminina, não é evidenciada em *Operários*. Apesar disso, os elementos presentes na tela de Tarsila revelam dois fatores importantes: o primeiro, relacionado às existências de corpos de múltiplos gêneros, idades e etnias – todos amontoados sob o domínio das chaminés. O segundo, relacionado à simples presença dessas mulheres, de modo a possibilitar ao leitor a visibilidade de uma classe social muitas vezes ignorada: a mulher operária. É necessário que se observe tais questões, portanto, de modo mais direcionado.

Primeiramente, cabe refletir sobre a multiplicidade de características físicas inerentes aos corpos das personagens que figuram a tela de Tarsila do Amaral. De indivíduos negros de pele clara aos de pele retinta, de homens a mulheres, os sujeitos figuram a imersão de todos os indivíduos no ambiente fabril – inclusive dos migrantes. É possível perceber, portanto, que o progresso brasileiro proporcionado pela industrialização esteve estruturado sobre bases opressoras – fora necessária a presença de mulheres, homens, migrantes e muitos outros para sustentar a consolidação desse processo de industrialização.

A concentração de riquezas, porém, ainda se dava nas mãos de sujeitos que, em sua maioria, jamais trabalhariam naqueles espaços insalubres e violentos. Ao representar as

mulheres operárias - assim como Patrícia, ao construir as personagens de *Parque Industrial* - Tarsila trabalha com recursos dimensionais que, por meio da manipulação de tons claros e escuros, destacam o esgotamento referente a esta profissão no Brasil. Desse modo, ainda que não haja necessariamente um destaque para essas figuras femininas na tela de Tarsila, a presença de mulheres, de modo a atrair visibilidade para tal questão, já se inscreve, por si só, como uma significação feminista.

É interessante observar, porém, que Rosinha Lituana, a principal figura responsável por apresentar o Partido Comunista e a possibilidade de uma construção social diferente da experienciada em *Parque Industrial*, é, também, uma imigrante:

Rosinha Lituana, desembarca cercada de “tiras” no presídio colossal da Imigração. Estivera naquela casa, dez anos atrás como Imigrante, pequenina. Viera da Lituânia com os pais miseráveis. **O depois da guerra os fizera imigrar como tanta gente. Foram misturados com muitos outros no casarão de tijolos da rua Visconde de Parnaíba.**¹⁴ O mesmo de hoje. Sem os jardins e sem as grades. Depois, tinham sido endereçados como uma mercadoria para a fazenda feudal que os escravizara aos pés de café. Até a criança apanhava. O camponês calava-se. Um dia lhe quiseram tirar a mulher. O moço da casa desejava as tranças fartas da lituana. Encerraram-no num quarto do curral. Tinham conseguido fugir de noite. Rosa se lembrava da despedida na estrada quatro dias depois. O pai dissera:
 – Eles nos pegam! Foge com nossa filha...
 Vira seu pai pela última vez, de um capinzal alto. Escondida e assustada. Ele fora amarrado como um touro e reconduzido ao feudo moderno. Atravessando cidades policiadas!
 Depois tinham chegado ao Brás, as duas sozinhas. A miséria. As idas inúteis ao Patronato Agrícola, donde um dia um velho as expulsou. Tinham ficado num porão. A mãe morrera. Entrara na fábrica de tecidos com 12 anos. A revolta contra os exploradores e os assassinos. Conhecera o sindicato. Compreendera a luta de classes. (GALVÃO, 2006, p. 92 e 93)

A presença de imigrantes nas representações do processo de industrialização faz-se, nos dois casos, significativa, na medida em que inscrevem corpos que carregam as marcas de sofrimento e humilhação responsáveis pela consolidação do comemorado “progresso” brasileiro. O trecho supracitado, porém, evidencia um aspecto ainda mais específico: a violência sofrida pela mulher imigrante. *Parque Industrial* e *Operários* reforçam, portanto, um paradoxo inerente ao processo de industrialização: a construção dos recortes frente ao processo de massificação.

Assim como as personagens da tela de Tarsila encontram-se massificadas, como força de trabalho, o grifo acima evidencia consciências similares na narrativa de Pagu. Apesar disso, é possível perceber um reforço da multiplicidade de individualidades, de modo a construir um símbolo de resistência em meio a este processo. No que diz respeito ao feminino,

¹⁴ Grifos meus.

em especial, Patrícia constrói recortes importantes em sua narrativa, que notabilizam os modos como as agendas do feminismo precisam ser revistas, a fim de considerar o movimento por meio de sua multiplicidade de pautas.

Da mesma forma, o modo como a construção dessa mudança é retratada está longe de ser romantizado. Assim como as críticas ao feminismo sufragista burguês, *Parque Industrial* evidencia o quão árduo pode ser o caminho para romper com essas opressões: Rosinha é demitida de seu trabalho e presa, assim como Tarsila e Patrícia. Tanto em *Parque Industrial* quanto em *Operários*, não se trata de construir personagens femininas, apenas, mas sim de “mulheres operárias”, “mulheres imigrantes”, “mulheres brancas”, “mulheres negras”. Nas produções em questão, são evidenciadas, enfim, as múltiplas categorias englobadas no termo “mulher”.

Testemunha-se, assim, o potencial dessas representações artísticas de construir signos em que o processo de escritura englobe, enfim, escolhas políticas e ideológicas por natureza. Segundo Chartier, “práticas e representações pressupõem usos e funções diferenciais dos mesmos objetos, leituras plurais de indivíduos, de grupos e da sociedade sobre os mesmos fenômenos e os variados argumentos possíveis”. (CHARTIER, 1990, p.25) O fato de serem mulheres, portanto, representando mulheres, desempenha fundamental importância na construção das personagens em questão. Esses processos de inscrição revelam corpos femininos esgotados - marcas das violências experienciadas.

Apesar disso, são estas inscrições miméticas, também, que evidenciam o longo caminho a ser trilhado no Brasil, ainda que anos depois da criação das produções em questão. Segundo dados da Associação Nacional de Medicina do Trabalho (ANMT), 30% dos trabalhadores brasileiros sofrem com exaustão emocional, dores e trabalho excessivo, conhecidos como a *Síndrome de Burnout*¹⁵. Além disso, segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), o Brasil ocupa o primeiro lugar no ranking do número de casos de depressão na América Latina¹⁶. É imperioso destacar, ainda, que segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), as mulheres ainda trabalham 3,1 horas, em suas jornadas semanais, a mais que os homens no país do país¹⁷.

Tais estatísticas evidenciam a alarmante realidade do sistema socioeconômico

¹⁵ Disponível em: <https://www.anamt.org.br/portal/2018/12/12/30-dos-trabalhadores-brasileiros-sofrem-com-a-sindrome-de-burnout/>

¹⁶ Disponível em: https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5635:folha-informativa-depressao&Itemid=1095

¹⁷ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/24266-mulheres-dedicam-mais-horas-aos-afazeres-domesticos-e-cuidado-de-pessoas-mesmo-em-situacoes-ocupacionais-iguais-a-dos-homens>

brasileiro. Apesar disso, ainda há diversas formas de expressão artística que possibilitam a construção de uma conscientização acerca dos problemas sociais que envolvem a sociedade, de modo que, nem em *Operários*, nem em *Parque Industrial*, são reproduzidos os estereótipos que fortaleçam uma concepção homogênea do feminino. Na verdade, observa-se justamente o oposto, uma evidência dos recortes que envolvem as múltiplas formas de existir como mulher brasileira, ainda que, em todas, interseccionem-se as violências atreladas às classes sociais em que estão inseridas.

3.4 Neutralidade e inércia: o Brasil daqueles que não têm voz

Assim como *Operários*, Tarsila apresentara, na mesma época, no I Salão Paulista de Belas-Artes, *Segunda Classe*. A tela, de cento e dez centímetros de altura e cento e cinquenta e dois centímetros de largura, está associada, hoje, ao acervo Fanny Feffer e ressalta o processo de êxodo rural que fora proporcionado pela industrialização brasileira. Nela, porém, é representada uma família que, assim como em *Operários*, não exhibe feições alegres nem cores chamativas associadas aos padrões estéticos da pintora.

Figura 6 – Segunda Classe



Fonte: AMARAL, Tarsila do. Segunda Classe. 1933. Óleo sobre tela. 110cm x 151cm

Este processo evidenciava, entre outros fatores, as consequências do declínio das oligarquias cafeeiras no Brasil: o tão sonhado progresso chegaria, enfim, junto a um importante questionamento: para quem? A expectativa de melhores oportunidades, ligada aos interesses políticos de que a mão-de-obra fabril passasse a ser composta por brasileiros de diversos Estados, resultou em um encadeamento de êxodo rural significativo. Este transcurso decorreria especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo que, por suas infraestruturas favoráveis à instalação de indústrias, necessitavam de uma parcela numerosa da população para o trabalho.

A promessa de modernização estaria, portanto, fortemente atrelada a este sistema. Com ela, porém, a influência do êxodo rural apresentaria como um de seus efeitos a exacerbada urbanização, que atrairia os migrantes para os grandes centros industriais, muitas vezes em busca de novas relações empregatícias. O crescimento das cidades é acompanhado, portanto, do crescimento das concentrações populacionais. Esse curso, que influencia tão profundamente a vida dos indivíduos brasileiros, parece ter influenciado, também, a produção de Tarsila.

Se antes os signos usados para compor a maior parte de sua produção pictórica constituíam um mimetismo vibrante, em *Segunda Classe*, já não é possível observar os tons amarelos, azuis e rosas alegres, tão presentes nos inúmeros modos de inscrever em suas telas as percepções do Brasil. Tais fatores remetem ao “modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 17). Cabe analisar, portanto, esses modos de construção que, também em *Segunda Classe*, diferenciam-se visivelmente de seus padrões estéticos usuais.

O primeiro elemento a ser observado, então, remete ao trem – e aos veículos em geral. Presente em muitas telas de Tarsila, este meio de transporte, assim como os elementos relacionados a ele, consiste em um importante fator da modernização brasileira. Essa percepção expande-se, inclusive, a outros países que, envolvidos nas ideias de modernização, já exibiam em suas produções artísticas elementos relacionados ao movimento, à velocidade e aos automóveis. Antes de sua visita à União Soviética, Tarsila costumava representar estes elementos com as cores vibrantes que tanto gostava, como pode ser observado em alguns dos recortes abaixo:

Recorte 4 – São Paulo



Recorte 5 – São Paulo (Gazo)



Recorte 6 – E.F.C.B.



Recorte 7 – A Gare



Nota-se, nos recortes acima, os sinais da modernidade: as locomotivas e seus vagões colorem-se com os tons vibrantes que preenchem o Brasil de Tarsila. Os matizes correspondem, justamente, ao amarelo, ao vermelho e ao azul vivos, de modo a atribuir grande expressividade às representações, ao considerar-se que “quanto mais intensa é uma cor, mais expressividade ela adquire” (SANTAELLA, 2012, p. 33). As linhas, por sua vez, evidenciam contornos de um processo de urbanização evidente. Em um paradoxo interessante,

o cinza mescla-se às paisagens, especialmente nas sinalizações e nas ferrovias. Em meio à euforia de cores vibrantes, a neutralidade – nuances de uma modernização que, posteriormente, renderia frutos não tão doces.

As locomotivas, por sua vez, parecem evidenciar marcas ainda mais explícitas deste paradoxo: são esses elementos que evocam a interseção entre as linhas retas e as curvas exploradas pela artista, promovendo a ideia de dinamismo e movimento prototípicos de uma cidade urbanizada. Segundo Santaella:

Quando a proximidade entre dois pontos é tão estreita que não se pode reconhecer a individualidade de cada um, a sensação de direcionamento aumenta e a cadeia entre os pontos se converte em um elemento visual com especificidade própria: a linha. (...) Nas artes visuais, a linha tem uma grande energia e nunca é estática. Apesar de sua flexibilidade, ela não é vaga, mas precisa. Impõe-se ao olhar. Também é um meio indispensável para visualizar o que não se pode ver, o que só existe na imaginação. (SANTAELLA, 2012, p. 30)

As composições por meio de traços, ao mesmo tempo, ondulados e retilíneos, promove, então, a perspectiva de movimento. Este dinamismo, porém, não corresponde apenas às imagens. É possível perceber as referências intermediárias relacionadas a estas construções: o pictórico de Tarsila pode ser, mais uma vez, ouvido. O som da urbanização, presente nos elementos relacionados à locomotiva, contribui para a significação resultante das múltiplas representações da modernidade. Ela inclui movimento, inclui o ruído. O som do bonde, dos trilhos e dos sinais são evidenciados pelas telas de Tarsila.

Em *Segunda Classe*, porém, a tonalidade amarela, apesar de permanecer presente, assume tons mais acinzentados que, unidos às manipulações de tons claros e escuros e às expressões faciais das personagens, contribuem para a percepção da monotonia e da neutralidade diante do progresso. Essa modernização, para a futura classe operária, é muda. O vagão, campo que engloba estes indivíduos, assume também os tons neutros – o Brasil modernizado, colorido e barulhento sustenta-se na mudez daqueles que não têm voz.

Essas referências constituem-se significativas, também, em *Parque Industrial*. No capítulo intitulado “Trabalhadoras da Agulha”, é possível escutar a voz da industrialização, mais uma vez relacionada aos meios de transporte:

O Largo da Sé é uma gritaria. Voltam cansadas para seus tugúrios as multidões que manipulam o conforto dos ricos.
Os jornais burgueses gritam pela boca maltratada dos garotos rasgados os últimos escândalos.
O camarão capitalista escancara a porta para a vítima que lhe vai dar mais duzentos réis, destinados a Wall Street.
O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos.

Toda a população de mais explorados, de menos explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás.

O camarão para ofegando, segue. Otávia, Rosinha Lituana, Corina, Luiz, Pepe. Luiz e Pepe são caixeiros de camisaria na Rua Direita.

Otávia não perde um momento. Lê. É um livro de propaganda. Simples como uma criança. Cruza as pernas infantis nas meias ordinárias. Rosinha Lituana, acompanha a integração revolucionária da companheira e passeia os olhos pelos bancos. Corina é a única isolada, de olhos fechados. A cabeça pintada, na boina azul. Acha pau o proselitismo das outras. Julga a vida um colosso! (GALVÃO, 2006, p. 26)

O bonde, assim como o trem, movimenta esperanças. Os indivíduos, como evidenciado na narrativa, “explorados”, seguem suas rotinas para garantirem a sobrevivência. A paisagem, por meio de construções intermediais, pode, também, ser ouvida: não são os trabalhadores que falam. É o Largo da Sé que (ou quem) grita. São os jornais. O camarão ofega. As personagens, por sua vez, seguem mudas. Não se trata, porém, de uma alienação plena e irredutível. É possível perceber, neste fragmento, a interação de Otávia e Rosinha que, conscientes de suas situações, buscam mudanças efetivas nas estruturas sociais.

A resistência, portanto, é representada, em *Parque Industrial*, em mãos femininas. Corina, ainda assim, desempenha um papel importante neste momento: ela evidencia a exploração de mulheres que, ainda que vivam em condições degradantes e violentas, muitas vezes não conseguem identificar o estado de alienação no qual estão inseridas. De modo similar, imersos na esperança de melhores condições de vida, os migrantes da década de trinta buscavam, muitas vezes, novas possibilidades no sudeste do país, sem saberem que, na verdade, enquanto imersos em um sistema exploratório e violento, pouco poderia ser feito.

O trem em que esses migrantes se inserem em *Segunda Classe*, portanto, não é colorido ou alegre: é neutro. A neutralidade, em um sistema coercitivo, funciona como um mecanismo simbólico de um grito opressor. A predominância de traços retilíneos e horizontais evidencia, também, uma grande diferença dos meios de transporte anteriormente pintados por Tarsila: o trem está parado, assim como as expectativas e esperanças que deveriam estar associadas ao desembarcar em uma região de um desenvolvimento industrial supostamente promissora.

Essas personagens, por sua vez, constituem catorze indivíduos. É possível perceber, em suas roupas e em suas faces, nuances de tons que Tarsila tanto usara para representar o Brasil: o vermelho, o azul e o amarelo. Diferente das cores vibrantes que costumavam manifestar-se, porém, em *Segunda Classe* elas também assumem a categoria de tons menos saturados e mais cinzentos, de modo a interferir nas possíveis sugestões de luz e calor ativo. No lugar destas sugestões, surgem rostos apáticos representados por elementos simbólicos de nuances acromáticas. A manipulação de tons claros e escuros reforça, ainda, mais uma vez, o

esgotamento destes indivíduos.

A promessa de circunstâncias melhores não passaria, na verdade, de uma perspectiva incerta. As certezas, porém, que estão presentes nestes indivíduos, correspondem a um passado doloroso e a penosas despedidas. As personagens são representadas, deste modo, com corpos desprovidos de uma nutrição adequada, olhares exaustos e posturas curvadas. O símbolo composto por estes migrantes que, posteriormente, ocupariam grande parte dos cortiços brasileiros, é constituído de modo similar no capítulo “Habitação Coletiva”, de *Parque Industrial*:

- Gente pobre não devia ter filho!
 - Aí vem a Didi! Você viu a criança dela, que mirrada!
 Uma preta deformada aparece com o filho cinzentinho. Uma teta escorrega da boquinha fraca, murcha, sem leite. O avental encarvoado enxuga os olhinhos remelentos.
 - Gente pobre não pode nem ser mãe! Me fizeram esse filho num sei como! Tenho que dar ele pra alguém, pro coitado não morrer de fome. Se eu ficar tratando dele como é que arranjo emprego? Tenho que largar dele pra tomar conta dos filhos dos outro! Vou nanar os filhos dos rico e o meu fica aí num sei como.
 Ninguém diz nada. Estão quase todas nas mesmas condições. ! (GALVÃO, 2006, p. 81)

O fato de que “estão quase todas nas mesmas condições” parece indicar, metonimicamente, a realidade de muitos brasileiros. Da mesma forma, os tons acinzentados que compõem o Brasil dos trabalhadores de Tarsila assemelha-se à descrição redigida por Pagu. O fato de Corina, diferentemente de Otávia e Rosinha, não reagir às opressões que lhe são impostas, seria apenas um exemplo da situação de muitas mulheres no Brasil que experienciam, constantemente, muitas outras opressões, como a narrativa evidencia ao relatar o momento em que Corina passa a prostituir-se, “nas 25 casas iguais, nas 25 portas iguais, estão desgraçadas iguais”. (GALVÃO, 2006, p. 54)

As questões socioeconômicas enfrentadas pelas mulheres e, neste caso, especificamente por Corina, assim como os aspectos relacionados à etnia, interseccionam-se, ainda, com as questões referentes ao seu gênero. É possível observar, em uma análise superficial, dois aspectos preponderantes: em um primeiro plano, as onze personagens que parecem ter acabado de sair do vagão da 2ª classe. No outro, o vagão que figura não só o cenário, mas abriga mais três personagens. Estas onze personagens, porém, que compõem o primeiro plano de *Segunda Classe*, também são fragmentadas. Nesse sentido, por meio de outros pontos de percepção, assomam-se outros planos. É possível perceber, por exemplo, que

as personagens masculinas e femininas se ordenam de modos diferentes¹⁸.

Na representação pictórica, mulheres parecem organizar-se atrás dos homens. Apesar das inúmeras possibilidades de significações acerca deste tipo de disposição, é possível observar o modo como a composição evidencia que muitos indivíduos sofrem, em seus corpos, não só as violências relacionadas às classes sociais, mas também aos seus gêneros. É ao saírem do vagão da 2ª classe, antes mesmo de descarregarem o peso de seus pertences, que se inscrevem nessas mulheres as marcas de uma sociedade que, ainda que em um momento de expectativas por dias melhores, já as conduz a determinado modo de organização.

Como visto até aqui, durante muito tempo, os modos de se representar as mulheres nas personagens literárias ou pictóricas correspondera a idealizações ou, até mesmo, objetificações que as colocassem em patamares de corpos nus a serem contemplados em perspectivas heteronormativas. Como afirma Santaella, “mesmo quando as imagens simbólicas reproduzem a aparência das coisas, (...) esses são os símbolos que costumam representar mais ideias do que coisas visíveis.” (SANTAELLA, 2012, p. 32). Os modos de mimetizar as mulheres, portanto, constantemente evidenciam os traços de uma sociedade machista e patriarcal.

A maternidade, constantemente idealizada e romantizada por este sistema é, também, desconstruída por Tarsila e Patrícia. Em *Segunda Classe*, é possível perceber que nenhuma dessas mulheres está feliz. Nem as adultas, nem as crianças – todas reproduzem o mesmo olhar cansado, as mesmas feições cinzentas, os mesmos vestígios de uma vida marcada por opressões que se interseccionam e manifestam-se nas representações de seus corpos. Em *Parque Industrial*, por sua vez, a maternidade não só é desmistificada, como entrelaçada a uma crítica profunda:

A ambulância tilinta baixo numa curva da Rua Frei Caneca. Para diante do portão enferrujado da Maternidade. Uma padiola muito branca, um braço muito moreno, acenando na polidez do lençol. Mais uma para o pavilhão das indigentes. No vasto quarto, uma porção de camas iguais. Muitos seios à mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas.

– Deixe o meu filho aqui. Vocês me trocam ele!

Não percebe que a distinção se faz nas próprias casas de parir. As criancinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige. As crianças burguesas se amparam desde

¹⁸ Segundo Santaella, “O ponto é a unidade visual mínima, responsável por sinalizar e marcar o espaço ocupado pelos elementos visuais. Um ponto no plano ou no espaço exerce grande atração sobre a vida humana. Dois pontos funcionam como uma ferramenta para medir o espaço e seu entorno ou para o desenvolvimento qualquer plano visual. Quanto mais vários pontos estão próximos uns dos outros, mais aumenta sua capacidade de guiar o olhar”. (SANTAELLA, 2012, p. 30)

cedo, ligadas pelo cordão umbilical econômico. (GALVÃO, 2006, p. 63)

A metáfora do cordão umbilical econômico evidencia que, desde antes do nascimento, muitas são as expectativas atreladas aos indivíduos – neste caso, especialmente às mulheres. Seja por sua classe, por sua etnia ou por seu gênero, seus destinos - em um sistema socioeconômico baseado em estruturas patriarcais de classes economicamente instáveis - estariam relacionados, portanto, a possibilidades pré-determinadas. Não se trata, aqui, de considerá-las como categorias equânimes, mas sim de conceber as relações entre as perspectivas relacionadas ao gênero feminino e as opressões relacionadas às classes sociais. Essas opressões não só são perpetuadas, de geração em geração, como reproduzidas, devido principalmente à alienação, por muitos dos oprimidos. Em *Parque Industrial*, é possível reconhecer tais aspectos especialmente no que diz respeito à personagem Corina.

Ela, uma mulher negra, apesar de não estar ligada aos ideais do Partido Comunista, como Rosinha Lituana ou Otávia, vivencia as violências deste sistema de modos ainda mais estritos, uma vez que, em seu corpo, interseccionam-se as opressões de classe, de gênero e de etnia. É reforçada, em determinados momentos, a ingenuidade de Corina ao vivenciar tais questões - a personagem, “a mulata do atelier” (GALVÃO, 2006, p.25), ao relacionar-se com um burguês, engravida e, conseqüentemente, é demitida. Esse processo de intersecção pode ser percebido com clareza no momento em que Corina é expulsa de casa por estar grávida: “Corina expulsa, chora na sarjeta, rodeada. Algumas mulheres falam com ela. Mas as crianças gritam, implacáveis de moral burguesa”. (GALVÃO, 2006, p. 50). É necessário que se considere, porém, que, como afirma Hooks:

As negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situações de opressão, muitas vezes adquirem uma consciência sobre a política patriarcal a partir de sua experiência de vida, da mesma forma com que desenvolvem estratégias de resistência (mesmo que não consigam resistir de forma sustentada e organizada). (HOOKS, 2019, p. 204)

Corina, dessa forma, desenvolve suas próprias estratégias de defesa: torna-se prostituta. Não se trata, aqui, de resistir por meio das condições humilhantes, violentas e insalubres às quais fora exposta. Essa, porém, é a escolha que garante a sua sobrevivência – sobreviver em um sistema que, estatisticamente, relata todos os dias, muitas décadas depois, indicativos alarmantes de mulheres negras, pobres e trabalhadoras é, por si só, um ato de enfrentamento. Ainda assim, por todas as condições precárias às quais fora submetida, Corina

contrai uma doença¹⁹ que resulta na morte de seu filho. O momento do nascimento da criança, porém, é extremamente simbólico: Corina estivera, durante a gravidez, preocupada com a cor da pele do bebê:

Corina remenda, esforçando a vista.
 Por que nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos? Xi! Se o Florino soubesse da gravidez! Tem ímpetos de contar pra mãe. Adora a criancinha que vai vir! Que tamanho estará agora? Já terá olhinhos? E a mãozinha?
 O vômito engasga o riso. (GALVÃO, 2006, p. 49)

É interessante observar o modo como a gravidez é mimetizada no fragmento acima. Há um momento em que a frustração e a preocupação de Corina são descontinuadas em lampejos de expectativas idealizadas da gravidez, por meio de referências aos diminutivos afetivos em “olhinho” e “mãozinha”. Este momento, porém, é interrompido pelo vômito, processo comum na maioria das mulheres grávidas, mas ignorado pelas percepções romantizadas. Além disso, a cor da pele criança, como elemento significativo, dialoga com o capítulo “Casas de Parir”, em que o nascimento ocorre e o bebê emerge sem pele:

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobranças denuncia a surpresa.
 Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança.
 - Não deixe ver!
 - É um monstro. Sem pele. E está vivo!
 - Esta mulher está podre...
 Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados, o chorinho do monstro perto dela. (GALVÃO, 2006, p. 65)

Se a criança de Corina seria julgada, portanto, pela cor de sua pele, é também sentenciada pela ausência da mesma. Corina mimetiza, portanto, a realidade dessas opressões: a personagem é oprimida por ser pobre, por ser negra e por ser mulher. De modo semelhante, a organização das personagens femininas, atrás das masculinas, nos planos de *Segunda Classe*, é extremamente significativa ao considerar-se que “aquilo que é visível, nas imagens simbólicas, funciona como um meio de expressão de ideias ou de valores como democracia, justiça, liberdade, progresso etc.” (SANTAELLA, 2012, p. 32). É possível perceber, portanto, por meio das inscrições feministas em Tarsila e Pagu, uma perspectiva relevante: não se pode

¹⁹ Apesar de não ter o seu nome explicitado no corpo dos capítulos, é possível deduzir que a doença aqui referida corresponde à sífilis, uma infecção sexualmente transmissível que, em estados mais graves, pode afetar a criança em gestação.

abordar a equidade de gêneros sem explorar os aspectos relacionados às classes sociais e ao racismo que, ainda hoje, estão presentes no país.

Uma vez que é possível perceber, portanto, o potencial mimético que denuncia as opressões vivenciadas pelas mulheres na década de trinta, é igualmente relevante refletir sobre os modos como essas opressões ainda se constituem na sociedade. Segundo uma análise realizada pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), em 2019, a mulher negra ainda precisa trabalhar por mais tempo para receber os mesmos salários que os homens brancos²⁰. Ainda assim, a taxa de desocupação nacional evidenciara que negros e pardos ocupam os maiores níveis no Brasil²¹. Não se pode falar em uma sociedade justa e democrática, portanto, sem associar as opressões de gênero às desigualdades socioeconômicas e ao racismo presentes no país.

Se as mulheres não sofrem de modo generalizado, porém, estas opressões, o movimento feminista constitui-se como o espaço em que os diversos feminismos podem dialogar e reconstruir possibilidades sociais – como evidencia Pagu, porém, apenas por meio de reformas estruturais profundas. Percebe-se, portanto, que se por um lado podem-se observar mulheres que, imersas em processos de alienação, reproduzem discursos opressores, inclusive em suas relações com outras mulheres, há outras que identificam a necessidade de empatia. Essas também podem, enfim, ser depreendidas nas personagens femininas de Tarsila e Pagu, especialmente no que diz respeito às suas relações nos ambientes de trabalho que frequentam.

3.5 As costureiras do Brás: discurso, gênero e sexualidade

Foi possível perceber, até aqui, que se por um lado as mulheres da década de trinta ocupam significativamente os espaços de trabalho que não cativavam os homens, como é o caso dos atelieres de costura, por outro, o discurso moralista patriarcal que evidenciava uma falsa preocupação com os ambientes domésticos constituía um limitador para a ascensão financeira do gênero feminino. Da mesma forma, se por um lado havia mulheres que, em um processo de empatia e sororidade, acolhiam e confortavam as companheiras nas violências

²⁰ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/11/22/mulher-negra-trabalha-quase-o-dobro-do-tempo-para-obter-salario-de-homem-branco>

²¹ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/11/19/pretos-e-pardos-tem-maior-taxa-de-desocupacao-segundo-ibge/>

experienciadas diariamente, havia aquelas que reproduziam os discursos dominantes, de modo a sustentarem a perpetuação destas opressões.

De um modo ou de outro, a presença de mulheres na indústria têxtil da década de 1930 estendeu-se até muitas décadas posteriores, influenciada, inclusive, pela Consolidação das Leis de Trabalho (CLT), em 1943. Se em 1934, a Constituição da República Federativa do Brasil passaria a proibir as distinções salariais baseadas no sexo, além de desautorizar os ofícios insalubres e garantir a assistência às gestantes, por meio da Previdência Social, é em 1943 que se consolidam garantias relacionadas às relações trabalhistas de exploração e às jornadas abusivas. Ao estabelecer-se uma análise de *Parque Industrial* e *Costureiras*, é necessário que se situe temporalmente as produções em questão, uma vez que, neste espaço de tempo, muitas foram as alterações legislativas.

Parque Industrial, por exemplo, fora publicado em 1933, um ano antes da Constituição promulgar as medidas supracitadas. Dessa forma, as denúncias às explorações e à insalubridade são testemunhadas na narrativa, de modo a serem revelados, em muitos momentos, embates entre as próprias mulheres, tanto no que diz respeito aos preceitos machistas que guiam as percepções femininas da sociedade, quanto aos enfoques relacionados às violências socioeconômicas e raciais. Neste momento, trabalhar na indústria têxtil estava diretamente relacionado a lidar com a dupla jornada, sem garantias ou direitos prescritos.

A tela *Costureiras*, por sua vez, fora produzida anos depois, em 1950. Composta nas dimensões de setenta e três centímetros por cem centímetros, faz parte da Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Por meio da técnica de óleo sobre tela, Tarsila parece captar as nuances envolvidas no processo de produção têxtil. Ainda que nesta década já fosse possível estabelecer distinções entre o trabalho formal e o informal, o reconhecimento da dignidade e da cidadania ainda não fora concebido.

Figura 7 - Costureiras



Fonte: AMARAL, Tarsila do. Costureiras. 1950. Óleo sobre tela. 73cm x 100cm

Da mesma forma que *Operários*, é possível perceber, anos depois, o modo como as nuances de marrom sobressaem aos tons coloridos. O espaço laboral, por sua vez, remete a um ambiente caseiro – é possível identificar a simplicidade da mesa, dos manequins e até mesmo a presença do gato. As cores não assumem altos níveis de saturação, mas sim tons sutis de rosa, azul e verde que neutralizam o ambiente. É possível depreender, ainda, gradações que, por meio das variações de luz, compõem as múltiplas tonalidades de peles – na indústria têxtil, muitas mulheres, de vivências plurais, encontram-se e experienciam processos coletivos, de modo a sentirem os embates destas vivências.

Uma vez que se considere, como já mencionado, a inexistência de um conceito de mulher universal, é possível perceber que as inscrições miméticas de Tarsila e Pagu também revelam tais apontamentos. Em *Parque Industrial*, por exemplo, é notório como mulheres, inseridas em vivências específicas relativas às suas etnias, além de posições socioeconômicas que entram em embate com a luta de classes, manifestam-se, simultaneamente, em posições de opressoras e oprimidas. Tal fator é evidenciado no capítulo “Trabalhadoras da Agulha” – apesar de, assim como em *Costureiras*, todas as personagens presentes na cena serem

mulheres, a passagem abaixo ressalta os mecanismos de opressão no ambiente laboral:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

- Que é isso? exclama a costureira empurrando-a com o corpo para o interior da oficina. Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas! Hoje haverá serão até uma hora.

- Eu não posso madame, ficar de noite! Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio pra ela!

- Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

- Mas eu preciso!

- Absolutamente. Se você for é de uma vez.

A proletária volta para seu lugar entre as companheiras. Estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar.

Madame corre de novo acompanhando a freguesa que salta para um automóvel com um rapaz de bigodinho. (GALVÃO, 2006, p. 25)

O primeiro ponto a ser analisado na passagem acima diz respeito às distinções hierárquicas marcadas pelas classes, em uma sociedade em que as mulheres ocupam o mercado de trabalho, mas não possuem nenhuma garantia que assegure condições dignas deste exercício, de modo a serem submetidas, muitas vezes, a humilhações e violências em seus cotidianos. Não é possível falar, portanto, de uma opressão exclusiva, uma vez que o mesmo gênero é mimetizado de acordo com as desigualdades provenientes das classes sociais. Tal perspectiva dialoga com o que Marx e Engels abordam, no manifesto comunista, ao afirmarem:

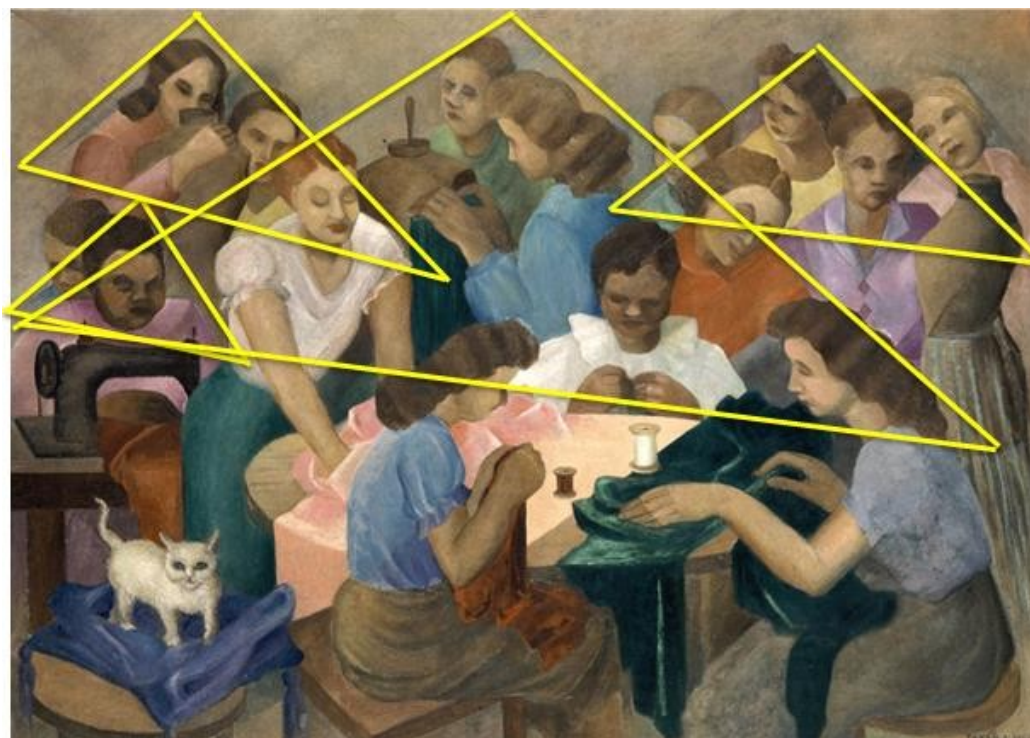
A indústria moderna transformou a pequena oficina do mestre patriarcal na grande fábrica do capitalista industrial. Massas de trabalhadores, concentradas na fábrica, são organizadas militarmente. Eles são colocados como soldados rasos sob a supervisão de uma hierarquia inteira de suboficiais e oficiais. Não são apenas serviçais da classe burguesa, do Estado burguês; são oprimidos todos os dias e horas pela máquina, pelo supervisor e, sobretudo, pelos próprios donos das fábricas. Tal despotismo é tanto mais mesquinho, odioso, exasperante, quanto mais abertamente proclama ter no lucro o seu objetivo exclusivo. (MARX e ENGELS, 2008, p. 22)

Dessa forma, sinais dessa opressão manifestam-se no trecho de *Parque Industrial*, tanto no medo ao afirmar-se a impossibilidade de terminar a encomenda em tempo hábil, quanto no ato de dissimular a opressão por meio da alcunha “preguiçosa”, ou até mesmo pela imposição coercitiva à proletária por meio da ameaça direta – mediante às classes, mulheres oprimem umas às outras. Patrícia já percebia, em 1930, portanto, a impossibilidade de se falar de um feminismo unilateral, dada a complexidade das relações sociais presentes na sociedade brasileira.

A luta de classes evidencia, portanto, tais condições: mesmo após a promulgação dos

direitos adquiridos pela CLT, as costureiras de Tarsila encontram-se amontoadas, de modo que as tensões são evidenciadas pelas próprias construções relacionadas aos contornos. Segundo Santaella, "no contexto das artes visuais, diz-se que a linha articula a complexidade do contorno. (...) Ao triângulo, associam-se a ação, o conflito e a tensão". (SANTAELLA, 2012, p. 30). É possível observar, por exemplo, entre as costureiras, a presença de linhas que, em uma perspectiva geral, compõem esses triângulos:

Grifo 1 - Costureiras



A opressão entre classes não é, porém, o único aspecto que pode ser evidenciado pela análise dos textos em questão. O conceito de uma mulher universal é refutado, também, pelas constantes menções de Patrícia às cores que mimetizam a pluralidade étnica envolvida na exploração operária. Assim, em determinado momento da narrativa, é ressaltado que “as seis costureirinhas têm os olhos diferentes. Corina, com dentes que nunca viram dentista, sorri lindo, satisfeita” (GALVÃO, 2006, p. 25). Este instante, extremamente simbólico para a narrativa, revela a alienação que, por meio de um ato de ingenuidade, impede os indivíduos de perceberem as condições às quais estão submetidos.

Corina, portanto, sorri, mesmo que seus dentes nunca tenham visto um dentista. Essa mesma alienação a impede de identificar a opressão relacionada ao seu gênero, uma vez que “pensa no amor da baratinha que vai passar para encontrá-la de novo à hora da saída”

(GALVÃO, 2006, p.5), sendo este o mesmo personagem que abandona a mulher, grávida e desabrigada, de modo que a única opção encontrada pela personagem seja recorrer à prostituição.

É importante ressaltar, porém, que o Manifesto do Partido Comunista não prevê pautas específicas relacionadas a gênero, etnia ou sexualidade. Pelo contrário, afirma que “diferenças de sexo ou de idade não têm mais qualquer relevância social para a classe trabalhadora. Só há instrumentos de trabalho.” (MARX E ENGELS, 2008, p.23). A perspectiva feminista, porém, ao revisitar os preceitos marxistas, resalta a relevância do gênero, da etnia e de outras opressões nesse processo. Um exemplo disso pode ser testemunhado mediante as vivências da personagem Eleonora, que, em suas ambições de pequena burguesa, sonha constantemente com o casamento.

Em “Instrução Pública”, porém, a questão das classes em relação ao racismo estrutural presente na sociedade parece inscrever-se na cena:

O pai de Eleonora ganha seiscentos mil réis na Repartição. Fora os biscates. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas.
 – Enquanto Nora não se casar, eu não sossego. Uma preta ajuda o serviço da casa. Na paz doceira do aniversário, aparecem os amigos e parentes. O secretário da Escola. O padrinho deputado. E aquela tia animal e moralista, apertando os travesseiros da gordura na poltrona verde e arrotando chopos. (GALVÃO, 2006, p.39 e 40)

Enquanto todas as personagens associadas à família de Eleonora são marcadas pelo artigo definido (a mãe, a tia, o padrinho, o secretário etc.), uma preta ajuda o serviço da casa. Uma preta. Sem nome, sem vida, uma entre as tantas outras que, ainda hoje, fazem parte de uma maioria significativa responsável pelos serviços domésticos brasileiros. Atribuir visibilidade a tais questões evidencia-se, por si só, como um ato de feminismo. Não se trata, portanto, de assumir que uma opressão seja mais significativa que outra. Trata-se, sim, de compreender que não é possível dissociá-las. É necessário que se perceba, porém, que em um sistema capitalista, em que a sociedade se estrutura por meio da exploração das mulheres trabalhadoras, como força de trabalho, essas personagens massificam-se e essas individualidades são invisibilizadas.

Dessa forma, em *Costureiras*, é possível observar que estes tons neutros que compõem o plano geral da tela evidenciam o processo em que as mulheres, juntas, formam a força de trabalho do sistema industrial têxtil brasileiro. Apesar disso, as tonalidades de amarelo e marrom asseguram não só o volume e a dimensão das expressões das personagens, mas

também compõem o tom de suas peles, de modo a substanciarem as individualidades e, conseqüentemente, as vivências. A escolha de cores, portanto, reforça a informação visual, do mesmo modo que, em *Parque Industrial*, são explorados termos que reforçam a questão étnica como ponto fundamental.

Não é a cor, porém, o único elemento que perpassa a opressão de gênero nos textos em questão. A normatividade heterossexual é, ainda, um fator relevante a este estudo, uma vez que se considera a heterossexualidade compulsória²² como um fenômeno fundamental para a manutenção das redes de poder e dominação em que se inserem os homens cisgênero. O reforço da heterossexualidade, portanto, como o processo natural, estaria ligado ao machismo e ao patriarcalismo que constituem as relações sociais. Desse modo, se em *Costureiras* não é possível observar referências à sexualidade das trabalhadoras operárias, a existência lésbica em *Parque Industrial*, por outro lado, figura uma manifestação feminista.

É necessário que se observe, primeiramente, o modo como a romantização das personagens femininas é desconstruída por meio de *Costureiras* e *Parque Industrial*. Se na tela de Tarsila as personagens não demonstram expressões faciais que remetam a qualquer tipo de apreço pelo trabalho, as de *Parque Industrial* não só se indignam com as condições às quais estão submetidas, como também são expostas como corpos inseridos em um ambiente de sexualização. A alienação, em *Parque Industrial*, faz com que muitas dessas mulheres, como Eleonora, identifiquem os homens burgueses como um meio de ascensão social, como é possível observar na seguinte passagem:

Línguas maliciosas escorregam nos sorvetes compridos. Peitos propositais acendem os bicos sexualizados no suéter de listas, roçando.
O caixeirinho de calçados morde de longe.
Clélia, a portuguesinha chique, lisa como uma tábua, sorri na boca enorme para um estudante rico. (GALVÃO, 2006, p.36)

Neste fragmento, é visível que a sexualidade emerge como forma de possibilitar um casamento com um homem rico, de modo a reforçar as relações de dominação presentes na sociedade. Dessa forma, as concepções de Rich, que evidenciam a heterossexualidade compulsória como uma “instituição política que retira o poder das mulheres” (RICH, 2012, p.19) parece adequar-se à crítica tecida por Patrícia. Não bastaria, portanto, a inserção das mulheres no mercado de trabalho para a sua independência – é necessário que os discursos teóricos cheguem à consciência destes indivíduos, para que sejam capazes de libertarem-se,

²² O termo “heterossexualidade compulsória” fora explorado por Adrienne Rich e diz respeito a uma espécie de apagamento da existência lésbica, mediante à imposição, a todos os indivíduos, de uma existência baseada na heterossexualidade, de modo a atribuir-se a existência lésbica a um processo de “desvio” ou “anormalidade”.

também, da alienação.

A crítica de Patrícia parece tomar forma, também, por meio de Eleonora que, ainda que se case com Alfredo para elevar sua condição financeira, mantém relações com Matilde. A perspectiva da lesbiandade como dissonante é, ainda, explicitada na crítica de Patrícia, uma vez que o modo como esta crítica inscreve-se na obra constitui o trecho que afirma que “Eleonora da Normal beija Matilde que entrou de novo. Como um homem” (GALVÃO, 2006, p. 37). É possível perceber este processo de dominação, ainda, por meio do machismo evidente nas personagens masculinas de *Parque Industrial*, uma vez que, no carnaval, todos deixam de lado as opressões constantemente reforçadas, visto que a sexualidade torna-se uma forma de reafirmação do poder:

O confete vai da cabeça pro chão. Do chão pra cabeça.
 - Olha o bando! Olha o bando! Chiquita! As meninas atiram-se como gatas pegando os rolos de serpentinas. Os sexos estão ardendo. Os grilos estrilam nos sinais. Os burgueses passam nos carros concordando que o Brás é bom no Carnaval.
 No Colombo, as damas brancas, pretas ou mulatas como as meninas fugidas de casa, não pagam entrada.
 - Alerta, rapaziada maxixeira!
 Um urso vende serpentinas nos estribos dos carros em movimento. Mocinhas urram histericamente com medo do bicho.
 Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas. Os irmãozinhos seguram as velas a troco de balas. A burguesia procura no Brás carne fresca e nova.
 - Que pedaço de italianinha!
 - Só figura. Vá falar com ela. Uma analfabeta.
 - Pruma noite, ninguém precisa saber ler. (GALVÃO, 2006, p. 43 e 44)

É perceptível, portanto, o interseccionar dessas opressões, de modo que, de um jeito ou de outro, elas são constantemente vivenciadas pelas personagens mimetizadas por Tarsila e Patrícia. É notório, também, que esse mimetismo, ainda hoje, é facilmente identificável e referenciado em diversas estatísticas sociais. Assim como evidenciado por Patrícia, ainda em 2020, as mulheres negras são as mais responsáveis pelos afazeres domésticos, segundo dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2019²³. Além disso, o Sistema de Informação de Agravos de Notificação (SINAN) registrou, em sua última pesquisa, que, no Brasil, 6 mulheres lésbicas são estupradas por dia²⁴. Dessa forma, Adrienne Rich, ao abordar a heterossexualidade compulsória na sociedade, afirma:

As mensagens da Nova Direita dirigidas às mulheres têm sido, precisamente, as de que nós somos parte da propriedade emocional e sexual dos homens e que a

²³ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/2020/06/04/mulheres-pretas-sao-as-mais-responsaveis-por-afazeres-domesticos-segundo-ibge>

²⁴ Disponível em: <https://www.saude.gov.br/vigilancia-em-saude/vigilancia-de-violencias-e-acidentes-viva/vigilancia-de-violencias/viva-sina>

autonomia e a igualdade das mulheres ameaçam a família, a religião e o Estado. As instituições nas quais as mulheres são tradicionalmente controladas – a maternidade em contextopatriarcal, a exploração econômica, a família nuclear, a heterossexualidade compulsória – têm sido fortalecidas através da legislação, como um fiatreliigioso, pelas imagens midiáticas e por esforços de censura.” (RICH, 2012, p.19)

O fragmento acima evidencia, portanto, o quão árdua e longa ainda pode ser a jornada em busca da liberdade e do direito de uma existência plena para as mulheres de todo o mundo. Sabe-se, aqui, que ainda que Patrícia tenha publicado *Parque Industrial* como um romance panfletário, ou ainda que, ao analisar-se as telas de Tarsila, permeie-se o campo do reconhecimento e da identificação, ambas as produções tratam de personagens ficcionais, por meio de um mimetismo que faz com que tais personagens assemelhem-se à realidade.

Ainda assim, é necessário ter em mente, como explorado nos primeiros momentos deste estudo, que seria impossível desconsiderar a referencialidade dos textos que compõem esta análise. Os signos escolhidos pelas autoras, ressuscitadas do assassinato barthesiano, são significativos e permitem o estabelecimento de uma relação cultural com o mundo. Dessa forma, um fator importante não pode ser desconsiderado: “tanto a coerção como a compulsão estão entre as condições nas quais as mulheres têm aprendido a reconhecer sua própria força”. (RICH, 2012, p.20)

As inscrições feministas presentes nas telas de Tarsila e Pagu não se constituem, portanto, de vítimas passivas em um sistema de exploração e dominação. Constituem-se, também, de indivíduos que reagem às opressões, de modo a figurarem em espaços que não deveriam ser ocupados segundo a normatividade patriarcal, ou a transparecerem comportamentos considerados inadequados pelo grupo dominante. Há, para estas personagens, uma poderosa arma que faz com que, como afirma Rich, essa coerção e compulsão evidenciem a força: trata-se da resistência. Os feminismos, em confluência, configuram-se como este espaço, em que se torna possível reagir e não só resistir, mas reexistir.

3.6 Consciência e empatia: um exercício de resistência

Se foi possível perceber, até aqui, como as personagens femininas de Tarsila e Patrícia mimetizam as opressões vivenciadas pela mulher nos seus ambientes de trabalho, é possível

perceber, também, como esse processo está relacionado a uma questão profunda da sociedade, uma vez que, como afirma Rich:

É fato que o local de trabalho, dentre outras instituições sociais, consiste em um lugar onde as mulheres têm aprendido a aceitar a violação masculina de suas fronteiras psíquicas e físicas como o preço para sobrevivência; onde as mulheres vêm sendo educadas – não menos que na literatura romântica ou na pornografia – a perceber a si mesmas como presas sexuais. Uma mulher que procura escapar de tais violências eventuais junto da desvantagem econômica pode muito bem voltar-se para o casamento como uma forma esperada de proteção, sem trazer para o casamento nem poder social, nem econômico, adentrando, portanto, tal instituição a partir de uma posição desvantajosa. (RICH, 2012, p. 28)

O fragmento acima parece evidenciar as configurações das violências sobre as mulheres na sociedade brasileira, de forma que esses modos possam ser associados às personagens analisadas. Um fator importante, porém, emerge como consequência deste processo: a perpetuação das relações de poder. Conceber tais perspectivas pode, portanto, remeter a uma tristeza profunda relacionada ao fato de hoje, muito tempo depois, ainda ser às personagens das autoras inscreverem-se como miméticas por meio de uma identificação referencial com questões associadas à vivência social dos leitores contemporâneos. Haveria, portanto, uma possibilidade real de modificação dessas estruturas?

Uma proposta de resposta a esta questão, que tem sido evidenciada ao longo das décadas, é apresentada nos limites ficcionais de *Parque Industrial*: os feminismos, ainda que em suas pautas múltiplas e seus recortes específicos, configuram, certamente, esse espaço de resistência. Para que seja possível compreendê-los, tanto na ficção de Pagu quanto na sociedade brasileira, é necessário ter em mente que, de fato, mulheres podem oprimir umas às outras, seja por meio da classe, da etnia, da pressão estética ou até mesmo de discursos machistas e patriarcais, muitas vezes reproduzidos compulsoriamente.

É necessário admitir, portanto, a importância do reconhecimento dos múltiplos locais de fala que entram em embate nas estruturas sociais. Como afirma Rich, “no capitalismo, as mulheres são segregadas horizontalmente por gênero e ocupam uma posição estrutural inferior no ambiente de trabalho” (RICH, 2012, p. 27). É possível identificar, portanto, um exemplo do modo como as mulheres são tratadas, em *Parque Industrial*, por meio do fragmento abaixo:

Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando.
Bruna está com sono. Estivera num baile até tarde. Para e aberta com raiva os olhos ardentes. Abre a boca cariada, boceja. Os cabelos toscos estão polvilhados de seda.
- Puxa! Que esse domingo não durou... Os ricos podem dormir à vontade.
- Bruna! Você se machuca. Olha as tranças! É o seu companheiro perto.

O Chefe da Oficina se aproxima, vagaroso, carrancudo.
 - Eu já falei que não quero prosa aqui!
 - Ela podia se machucar...
 - Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda!
 Bruna desperta. O moço abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca!
 Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos! (GALVÃO, 2006, p. 19)

A repetição do termo “todos” reforça, por meio da estética, a persistência de práticas opressivas que parecem não findar. Uma vez que as mulheres passam a reproduzir estes discursos sobre outras mulheres, porém, este ciclo se torna cada vez mais consistente – trata-se, enfim, de um sistema que garante, por meio de suas próprias formas de organização, a sua manutenção. Desse modo, a opressão de mulheres sobre mulheres é exemplificada, em *Parque Industrial*, também no momento em que Corina é julgada devido à morte de seu filho. Os trechos abaixo evidenciam, respectivamente, as opiniões de quem a vê e, posteriormente, das mulheres que a conhecem na prisão.

É aquela mulata indigente que matou o filho!
 - Estúpida! Só para não ter o trabalho de criar! Vagabunda! Devia morrer na cadeia...
 - Deixe, querida! Vê o nosso bebezinho que maravilha! Que gorducho! Olha as covinhas... Que saúde!
 - Vou dar pra ele todos os meus brinquedos. Agora já tenho um boneco de verdade. E você tem que comprar aquele carro alto. É o último tipo de Nova York! Para ele passear no parque da Avenida com a nurse. (GALVÃO, 2006, p.65)

As mulheres presas se alvoroçam no quadrado.
 - Diabo! Não quero louca aqui não!
 Uma franzina cheia de espinhas, se aproxima da porta gritando:
 - Bandidos! Onde é que vou roubar dinheiro pra pagar a carcerage? Duas comentam:
 - Xii! É uma mulata! Magra que é isso... Mas é bem bonita...
 - É sim.
 O pesado gradil se abre, se fecha. Corina está presa.
 - Por que veio?
 Sempre a mesma pergunta para quem entra. Corina não responde. Senta-se a um canto, num trapo de cobertor vermelho.
 - Xii! Sai! Olha só onde ela foi sentar. Tá assim de muquirana.
 - Por que você veio?
 - Matei o meu filho...
 - Trau! Credo!
 Se afastam. Se chegam de novo.
 - Vim aqui por causa de dinheiro. Estava com fome. Roubei!
 - Eu também. Matei porque o freguês queria me roubar. Foi por causa da carona.
 - Eu bem que estava de barriga cheia. Mas queria um manteau!
 - Afinal, nós todas está aqui por causa do dinheiro. Só essa porcalhona que matou o filho!
 Ninguém sabe que foi por causa do dinheiro. (GALVÃO, 2006, p. 65 e 66)

Os dois trechos remetem à falta de empatia de indivíduos que, imersos em suas

perspectivas, não identificam Corina como uma mulher que fora, também, oprimida pelo sistema. Constitui-se, enfim, a alienação intrínseca ao sistema capitalista, que afeta não só as questões econômicas, mas também as opressões relacionadas ao gênero, muitas vezes dentro do próprio ciclo de indivíduos oprimidos. Trata-se, afinal, de um processo de naturalização da opressão, de modo que a estrutura se perpetua e potencializa, muitas vezes, por meio dos próprios indivíduos oprimidos. É necessário que se considere, entretanto, que as críticas de Tarsila e Patrícia não se resumem a uma visão apocalíptica das mulheres brasileiras.

É sabido que Tarsila, posteriormente, por volta da década de 60, retoma as cores vibrantes nas formas de mimetizar o Brasil em suas telas. Patrícia, por sua vez, já em *Parque Industrial*, evidencia lampejos de esperança promovidos pelo ato de sororidade: as mulheres, em diversos momentos, ainda que oprimidas, são também aquelas que acolhem e fortalecem umas às outras. Esse sentimento, que as une em uma rede estruturada, configura lapsos de identificação, uma vez que, ainda que em recortes diferentes, todos esses feminismos perpassam a opressão de gênero. É neste espaço de intersecção que se insere essa rede e, em suas linhas, as mulheres. Dessa forma, nesta mesma prisão, por exemplo, a identificação das personagens femininas, por meio das dolorosas experiências vivenciadas, emerge como um momento de solidariedade e empatia:

As presas de cócoras conversam eternamente as suas histórias simples. Pequenas, iguais.

- Se tivesse um cigarro!

- Tira. Só um, hein?

- Obrigada.

- Você tem homem?

- Tinha...

Corina revê o seu romance passado.

Ainda seria capaz de perdoar. Se ele quisesse... Chora alto.

- Não chegue perto. Te pego doença. Se você visse! Minha boceta é um buraco!

- Ora boba! Eu também estou podre! Vem comer comigo! Xii! Caraio de boia! Tenho vontade de meter essa porcaria no queixo do carcereiro. Todo dia, esse macarrão fedido. Filho da puta! (GALVÃO, 2006, p. 67)

O cigarro e o acolhimento, como um convite à Santa Ceia, anunciam, enfim, a identificação. Por meio do termo “iguais”, que se repete ao longo de toda a narrativa, é possível perceber a inscrição deste espaço em que se interseccionam as opressões: trata-se do gênero. O ato de empatia promove, então, até mesmo a resistência à alienação, como observado no momento em que Corina começa a prostituir-se: “ela se lembra que com as outras costureirinhas, caçoava das mulheres da rua Ipiranga. Sente uma repugnância, mas se acovarda. Faz entre lágrimas, como as outras” (GALVÃO, 2006, p. 54). Por mais que sejam

evidenciados, portanto, os recortes que impossibilitam a constituição de um movimento feminista uniforme, é também evidenciada a perspectiva de que o machismo atinge mulheres de todas as classes, raças e sexualidades.

Se até aqui falou-se, portanto, dos processos intertextuais e das inscrições miméticas, seria indispensável encerrar estas considerações com as mesmas perspectivas. Este entrecruzar de componentes ficcionais e elementos sociológicos pode servir não só como um processo de reflexão, mas como ato de esperança. Retirar Patrícia do esquecimento é, portanto, contribuir para um feminismo menos elitizado, por meio de discursos que não se dirijam apenas a teóricos e acadêmicos, mas também às massas. Mediante às significações concebidas entre o leitor e o texto, é concebível que sejam efetuadas ponderações complexas.

A empatia impõe-se como mecanismo fundamental neste processo. A vida confortável de Tarsila não a impediu de manifestar, em suas telas, concepções de um Brasil muito diferente do que via em seus ciclos sociais. Da mesma forma, estar entre os modernistas não impedira Patrícia de criticar o elitismo exibicionista que permeava o movimento. Não se pode concluir este estudo sem falar, portanto, de Alfredo – típico homem opressor que, em um determinado momento, passa a solidarizar-se com as causas comunistas, relacionando-se, inclusive, com Otávia.

Um ponto importante, porém, não pode deixar de ser considerado: apesar de seu comprometimento com os ideais revolucionários, Alfredo, no decorrer da narrativa, estuprara sua então namorada, Eleonora. É este mesmo personagem que paga a “criada chinesa”, Ming, para ter relações sexuais com ele em sua casa. Se ao proletarizar-se, então, Alfredo parece rever suas concepções acerca das opressões de classes, permanece produzindo comentários machistas e opressores:

Um ano de luta, Otávia! Dá pra muito proletário se desiludir da colaboração com a burguesia. Compreender a luta de classes. Diversos intelectuais foram expulsos, daqui; outros entraram. Você conhece um. Saiu definitivamente da burguesia. O Alfredo... Está transformado. Mas custou a perder os desvios... E o gosto pelo Hotel Esplanada. Olha ele aí!

– Já sei...

– Otávia... você!

Abraça-a indizivelmente.

– Se proletarizou mesmo?

– Deixei duas vacas... a burguesia e Eleonora...

Alfredo Rocha ri sadiamente mal vestido. (GALVÃO, 2006, p. 98 e 99)

Percebe-se, portanto, que as opressões, por mais que se interseccionem no que diz respeito ao gênero, precisam de recortes específicos para que sejam contempladas de modo mais delineado. Se, por um lado, as mulheres evidenciam-se como mais propensas a

solidarizarem-se umas com as outras, por outros, a conscientização dos homens acerca das opressões de gênero pode constituir um caminho muito mais longo. Isso não quer dizer, porém, que todas as mulheres professem esta empatia. A personagem Eleonora, por exemplo, apesar de ter sido violentada por Alfredo, trata Matilde, sua amiga e amante, como um corpo objetificado:

Matilde chega, pálida no tailleur modestíssimo. A boina russa esconde os olhos ternos. Alfredo lhe beija as mãos e sai no mesmo instante.

Ming serve aperitivos.

O risinho infantil desaparece pouco a pouco nos beijos. O almoço foi curto. Ming saiu. Matilde foi despida e amada.

– Não te deixo hoje. Vamos fazer uma farra de noite. Temos que acabar estas garrafas.

O champanhe escorrido ilumina os seiozinhos virgens, machucados.

– Gostas de luxo, Matilde...

– De você...

– Por que nunca quiseste, quando eu estava na escola?

– Não tinhas este apartamento nem estas bebidas gostosas... Eleonora dilacera-lhe os lábios.

– Alfredo chegou... Vai te levar de automóvel.

Matilde se vestiu abatida. A carteira cinzenta está cheia de dinheiro.

– Vou só Eleonora. Obrigada! (GALVÃO, 2006, p. 70 e 71)

Tais trechos evidenciam que não se trata, portanto, apenas de ser mulher, mas sim de compreender-se como indivíduo oprimido nos múltiplos contextos, para que, só então, não mais em um estado de alienação, seja possível reagir a estas opressões. Matilde, ao fim da narrativa, participa do movimento comunista com Otávia e Rosinha. Alfredo, por sua vez, ao ser descoberto como trotskista, é rejeitado por Otávia. Nos termos da personagem: “todos os camaradas sabem que ele é o meu companheiro, mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio”. (GALVÃO, 2006, p. 112).

As palavras de Otávia evidenciam, portanto, a importância da conscientização para a autonomia feminina. Enquanto Corina, após ter passado por todas as formas de abandono e opressão, ainda chora ao pensar no amado e propõe-se a voltar para ele, Otávia, mesmo estando ao lado de Alfredo, escolhe os ideais em que acredita. A luta por essa conscientização, porém, não é agradável nem fácil: muitas são as referências, no fim da narrativa, às violências experienciadas pelos operários revolucionários. Fora dos limites ficcionais, um breve olhar para a história brasileira permite perceber que situações similares fizeram parte da vida de muitas mulheres.

Nísia Floresta, por exemplo, importante escritora brasileira e diretora de um colégio para mulheres no Rio de Janeiro, fora obrigada a casar-se aos 13 anos. Bertha Lutz, por sua

vez, bióloga sufragista brasileira, encerrara sua carreira política no mesmo ano em que Vargas decretara o Estado Novo no Brasil. Conceição Evaristo, respeitável escritora brasileira, fora a primeira de sua casa a conquistar um diploma universitário. Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro e ativista dos direitos humanos e causas feministas, tivera seu carro baleado em 14 de março de 2018. A estrada, até aqui, não foi (e não tem sido) fácil.

É por este motivo que este item se dedicou, integralmente, à discussão de elementos presentes em *Parque Industrial*: por entender a importância de reforçar que, enquanto houver memória, haverá resistência. Se Tarsila conquistara, ainda que de modo insuficiente, o seu espaço no cânone, é válido, portanto, atribuir maior visibilidade a Patrícia Galvão neste estudo. Pagu evidência, por meio de suas personagens, a necessidade de que sejam revisitados os preceitos e valores que compõem o sistema sociopolítico brasileiro, em uma perspectiva que aborde não só o gênero, mas também a etnia, a sexualidade e as classes sociais.

Uma vez que se promovam, portanto, estudos responsáveis por manter acesa a chama de Patrícia, torna-se possível, por meio da mimetização, que o leitor se identifique (ou não) com as pautas levantadas pela autora. É possível perceber, ainda, que por mais penosa que possa parecer, a luta das mulheres brasileiras tem sido fundamental para o progresso do país. Dilma Rousseff, duramente torturada durante a ditadura militar no país, fora responsável por importantes programas sociais, além de ser a primeira mulher eleita presidente do Brasil. As novas gerações, por sua vez, em contato com estes discursos, são capazes de reagir, desde cedo, às opressões.

Malala Yousafzai, por exemplo, notável ativista paquistanesa, além de ser a pessoa mais nova a ser contemplada com um prêmio Nobel, nascera em uma região extremamente conservadora no Paquistão. Ainda assim, a jovem resolvera criar um blog onde registrava as duras experiências relacionadas à existência feminina em seu país. Com apenas 15 anos, em 2012, fora baleada em uma tentativa de assassinato pelos talibãs. Posteriormente, com apenas 17 anos, Malala recebeu o Nobel da Paz e se tornou um poderoso símbolo de força e resistência.

Todas essas mulheres evidenciaram não só as duras vivências da luta em prol da igualdade, mas também a importância dessas conquistas para inúmeras mulheres. Estudar Patrícia e Tarsila, portanto, não corresponde apenas a uma análise estrutural de elementos pictóricos e linguísticos, mas sim a modos de se observar a sociedade e compreender que, enquanto não houver caminhos que perpassem as opressões de classe, sexualidade, etnia e gênero, não será possível falar, enfim, de um movimento feminista justo e democrático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Nos caminhos trilhados até aqui, foi possível perceber que é inconsistente, na contemporaneidade, versar sobre identidades estáveis e perspectivas unilaterais, a menos que se escolha, deliberadamente – como muitos o fazem, sob um claro viés político e ideológico – desconsiderar a multiplicidade de vivências e experiências. Ao se tratar do feminismo, uma vez que o próprio termo “mulher” não dá conta de abarcar todas as identidades de gênero atreladas às expectativas sociais do sexo feminino, tampouco poderia o termo “feminismo” dar conta de todas as pautas desses sujeitos.

Apesar disso, há um ambiente em que os múltiplos feminismos confluem: este espaço, comumente chamado de “feminismo” ou “movimento feminista”, não só transverteu, no decorrer dos anos, o modo como as mulheres identificavam-se nos contextos sociais, como também modificou as formas como, por meio do acolhimento, viram-se capazes de reagir às opressões vivenciadas. Desse modo, se hoje podemos observar, no Brasil, mulheres em cargos políticos, em ambientes acadêmicos e, muitas vezes, em cobranças efusivas por direitos ainda cerceados, os efeitos de anos de enfrentamentos feministas podem ser presenciados.

Ainda assim, é possível observar, em contextos contemporâneos, a persistência de uma extrema resistência a este movimento por parte de muitos indivíduos, de civis a líderes políticos, de modo a evidenciar posicionamentos que se configuram, por ignorância ou por deliberações assumidas, como contrários à equidade brasileira. Muitos dele, ainda, promovem a ideia ultrapassada de que tais apontamentos seriam dispensáveis e inoportunos, como se configurassem um delírio coletivo de centenas de mulheres históricas.

Se nos campos sociológicos e históricos o patriarcado resiste, no cenário artístico e acadêmico, também é possível identificar sinais desta contraposição. Como Rita e Zélia apontam, “só quem já morreu na fogueira sabe o que é ser carvão”. Dessa forma, há décadas atrás, por volta de 1970, tornava-se institucional o movimento que visava um estudo acerca da produção feminina, por meio de um recorte que contemplasse as mulheres. A crítica feminista, composta, justamente, por mulheres, revelava o potencial transformador da sororidade feminina.

Diante destes aspectos, foi destacada, no estudo dos textos e das autoras em questão, a indissociabilidade da análise textual de questões sociológicas e ideológicas que permeiam os modos de escritura. Se hoje ainda precisamos lutar pelo direito de fala, de existência e de visibilidade, os caminhos trilhados por mulheres como Patrícia e Tarsila não podem

permanecer esquecidos. Mais que isso, é ao manter-se viva, por meio da memória, a trajetória destas mulheres, que estes sentidos permanecem, também, imortais.

Este estudo buscou, portanto, não apenas ressaltar a importância do entrecruzar do literário com o pictórico, assim como o das artes com os feminismos, mas, ainda, ressaltar a necessidade de um recorte que evidencie a pluralidade no movimento. Se são múltiplos os feminismos, são igualmente plurais as trajetórias femininas. Dessa forma, se por um lado a luta por direitos básicos parece infindável, muitas também são as conquistas já alcançadas. É devido a estes pequenos triunfos que, ao serem demandadas para servirem como mão de obra no processo de industrialização da década de trinta, muitas mulheres traçavam, ainda que sem saber, os primeiros passos de sua emancipação. Apesar disso, as dinâmicas que envolvem esta trajetória estão relacionadas, também, há muitos fatores que precisam ser revisitados.

Como foi possível depreender ao longo deste estudo, uma vez que seja considerada a existência desses múltiplos feminismos, estruturados em pautas objetivas e particulares, faz-se pertinente a escolha por uma abordagem interseccional, de modo a acreditar efetivamente que não se pode dissociar as questões relativas à gênero de uma perspectiva que aborde, também, as relações de poder, classe, sexualidade e etnia. Não se trata, portanto, de identificar tais categorias como equiparáveis, mas sim de perceber que, na verdade, todas são relevantes.

Nos momentos, portanto, em que a teoria marxista ortodoxa não versa sobre questões relacionadas ao gênero, Patrícia o faz. Há, naturalmente, vertentes feministas extremamente críticas à sociologia marxista, de modo a, muitas vezes, negarem a sua viabilidade. As bases que indignam, porém, as feministas de um modo geral, parecem similares às questionadas pelo marxismo: trata-se da construção e da perpetuação de injustiças. Se elas são perpetuadas, é, também, por meio da sua manutenção que permanecem na sociedade.

Por considerar, afinal, a impertinência desta manutenção de injustiças, seria inaceitável que Tarsila e Pagu permanecessem invisibilizadas. Da mesma forma, a consciência dessas formas de violência projeta-se na construção de personagens - em especial, nas operárias da década de 30 - que manifestam as consequências dessas opressões em seus corpos. Um estudo sobre estes panoramas não se trata de versar, portanto, exclusivamente sobre mecanismos estruturais da linguagem, mas sim sobre como estes mecanismos podem projetar, por meio da inscrição, consciências que rompam com este ciclo de opressões.

É necessário que se recorde, portanto, constantemente, não só do estatuto de esquecimento ao qual foram submetidas as autoras em questão, mas dos modos como o ato de produzir estes textos, em essência, já se organiza como um ato de resistência. Naturalmente, este processo não pode configurar-se, como evidenciou-se aqui, como se estas experiências

fossem equivalentes. Elas interseccionam-se, porém, em questões relacionadas ao gênero. Como afirma Djamilia Ribeiro, ao comentar a perspectiva de Beauvoir e Kilomba:

De forma simples, seria pensar na mulher como algo que possui uma função. Uma cadeira, por exemplo, serve para que a gente possa sentar, uma caneta, para que possamos escrever. Seres humanos não deveriam ser pensados da mesma forma, pois isso seria destituir-lhes de humanidade. Mas esse olhar masculino, segundo a pensadora, coloca a mulher nesse lugar, impedindo-a de ser um “para si”, sujeito em linguagem ontológica sartreana. E isso também se dá porque o mundo não é apresentado para as mulheres com todas as possibilidades, sua situação lhe impõe esse lugar de Outro. Se, para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba, a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade. (RIBEIRO, 2017, p.22)

Percebe-se, portanto, que a própria existência feminina, de modo geral, passara por um processo de invisibilização cujas raízes ainda não foram totalmente extraídas das práticas sociais. Naturalmente, uma vez que essas mulheres sequer tinham suas existências artísticas reconhecidas, é válido refletir sobre a possibilidade de o autor hipotético assassinado por Barthes nunca ter sido uma mulher – ainda assim, foram mulheres, por meio da sororidade promovida pelos feminismos, que ressuscitaram umas às outras.

Da mesma forma, ao considerar-se o pretexto de revoluções capazes de tomarem o trono canônico, talvez pouco se tenha refletido sobre as autoras que, “vencida” a batalha, não estariam neste espaço. Ao referir-se à literatura e às artes plásticas, em especial, se é que é possível estabelecer este recorte de modo preciso, não seria viável, portanto, desconsiderar a influência do feminino no processo de autoria, mas seria incoerente desconsiderar que se tratam, na verdade, de autoras com vivências múltiplas e plurais.

Portanto, esse ato de ressuscitar autoras, por meio dos próprios conceitos barthesianos, assim como o processo de apropriar-se do marxismo para falar de gênero, remetem a uma possibilidade otimista de conciliações. Se ainda é longa a trajetória para que seja alcançada, de fato, a garantia de direitos que deveriam ser ingênitos ao feminino, torna-se ainda mais árdua a batalha quando as próprias feministas não conseguem estabelecer recortes em seus lugares de fala e identificarem os modos como, ainda que mulheres, reproduzem mecanismos de opressão umas sobre as outras.

É importante perceber que, ainda que sob um viés conciliador, a existência de críticas é extremamente necessária, como Patrícia fizera, inclusive, em *Parque Industrial*. Isso porque, de fato, não se trata de novos silenciamentos. A crítica é necessária – não se constroem mudanças sem reflexões. Como afirma Davis, é precisamente a noção de interseccionalidade que “encoraja a cada acadêmica feminista a se envolver criticamente com

suas próprias hipóteses seguindo os interesses de uma investigação feminista reflexiva, crítica e responsável” (DAVIS, 2008, p. 79). Trata-se de fazê-lo, portanto, em um espaço de empatia e humildade, como fora mencionado nos últimos momentos deste estudo, para que os recortes evidenciem que, em um mesmo gênero, ocorrem opressões referentes às etnias, às classes sociais, às sexualidades, entre outras. Como afirma Kimberlè Crenshaw:

A lógica da incorporação da perspectiva de gênero, ou seja, focalizar a diferença em nome de uma maior inclusão, aplica-se tanto às diferenças entre as mulheres como às diferenças entre mulheres e homens. Há um reconhecimento crescente de que o tratamento simultâneo das várias diferenças que caracterizam os problemas e dificuldades de diferentes grupos de mulheres pode operar no sentido de obscurecer ou de negar a proteção aos direitos humanos que todas as mulheres deveriam ter. Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. (CRENSHAW, 2002, p.173)

Uma vez que esses fluxos de consciência empática ocorram, os processos de sustentação de uma cultura machista podem ser enfrentados com mais eficácia. Nesse sentido, a ressurreição da autora ocorre, como evidenciado neste estudo, quando mulheres passam a estudar outras mulheres. Dessa forma, é fundamental que, enquanto pesquisadoras, perpetuemos este trabalho, para que muitas outras autoras também possam ser resgatadas do esquecimento. Uma vez que isso ocorre, outros estudos passam a ter à disposição novos materiais teóricos acessíveis, de modo que se preencha o vazio da inexistência. Não se desconsidera, portanto, a relevância do movimento modernista para a visibilidade feminina, mas é necessário ressaltar que há muitas pautas imersas na busca pela possibilidade de existência.

Se todas as escolhas correspondem, portanto, a um viés ideológico, é responsabilidade da academia não só a construção de espaços em que seja possível executar este resgate, mas, mais ainda, repensar as configurações canônicas de modo mais efetivo. Assim como Tarsila e Patrícia empenharam-se em ações concretas, da teoria à prática, é necessário que estes discursos se concretizem. É possível perceber que, como Rita e Zélia apontam, é necessário “mexer” e “remexer” na inquisição, de modo a, por meio da memória, não permitir que sejam esquecidas as mais cruéis formas de opressão que fazem parte da história brasileira. Não é suficiente, portanto, explorar a invisibilização – é necessário negar a sua perpetuação.

Pagu e Tarsila, por meio das obras aqui selecionadas, evidenciam os modos em que as opressões se interseccionam, atrelando às suas construções estéticas importantes referências

políticas. A arte, portanto, é compreendida aqui, também, como parte de um mecanismo sociológico em que se pode observar a inscrição de uma sociedade que, na década de trinta, perpetuava valores racistas e hegemônicos que, ainda hoje, podem ser percebidos por meio das inscrições feministas. O sistema opressor, como observado, se retroalimenta.

Se essa produção feminina fora, por muito tempo, silenciada por meio das múltiplas formas de opressão que cercearam, muitas vezes, a sua existência, estudar as inscrições feministas, por meio das escolhas linguísticas, dos signos, das referências intermediáticas e da autoria faz com que não seja mais necessário a essas mulheres esperar as migalhas de reconhecimento ofertadas, até então, por muitos críticos. A trajetória feminina, analisada por meio de um lugar de fala que contempla mulheres acadêmicas, passa a ser vista não só como uma forma de compreensão de histórias e contextos, mas como uma forma rompimento com este ciclo de violências.

É necessário, portanto, um exercício de empatia que permeie não só a identificação do lugar de fala, mas que esteja centrado na dissolução do mecanismo de alienação que garante a manutenção de muitas dessas opressões. Diversas são as mulheres que, por não se perceberem no lugar de oprimidas, reproduzem estes discursos, de modo a retroalimentarem este ciclo. Trata-se, portanto, de uma longa trajetória, que inclui o exercício de empatia, de conscientização e de dissolução dos processos alienantes. Tudo isso só é possível, porém, por meio de passos iniciais que constituem condições básicas, sendo, a primeira delas, o direito à existência.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos. O movimento modernista - 1922 - 1945; caráter literário, econômico e político. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 4, 1995.
- AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e tempo. 34 ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- AMARAL, Tarsilinha. AMARAL, Guilherme. Exposição Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro. In: ABDALLA, Antônio ; AMARAL, Tarsilinha. **Tarsila do Amaral**: Percurso Afetivo (Catálogo da Exposição). Museu Oscar Americano, 3 de julho a 5 de outubro, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUTLER, Judith. **Precarious life**: the powers of mourning and violence. Nova Iorque: Verso, 2006.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPOS, Augusto de (org.). **Pagu**: vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHAL, Tânia. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CLÜVER, Claus. **Estudos interartes**: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter Artes / Inter Media. **Revista Aletria**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais. n. 14, p. 11-41, 2006.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

DAVIS, Kathy. Intersectionality as buzzword, a sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. **Feminist Theory**, vol.9(1), 2008, p. 67-85.

DINIZ, Thaïs. SANTOS, Ariane Souza . Imagens em palavras: as cinco formas efrásticas nos poemas de Shawna Lemay. **Todas as Letras**. São Paulo , v. 13, p. 149-159, 2011.

DINIZ, Thaïs. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução** (UFSC), Florianópolis, SC, v. 3, p. 313-338, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Organização e tradução de Roberto Machado. 27. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GALVÃO, Patrícia. Álbum de Pagu. Nascimento, Vida, Paixão e Morte. In: CAMPOS, Augusto. **Pagu**. Patrícia Galvão. Vida e Obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**. Rio de Janeiro: Agir, 2005

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA, 2006.

HIGA, Larissa. O feminismo solitário na obra do jovem Pagu. In: RODRIGUES, Carla; BORGES Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. (Org.). **Problemas de Gênero**. 1.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

HOLANDA, Sarah Pinto de. **Um caminho à liberdade**: O legado de Pagu. Dissertação (Dissertação de Mestrado) – UFRJ. Rio de Janeiro. 2014.

HOOKS, Bell. **Teoria Feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **História da Literatura, teorias, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédialités**, n. 6. p. 43-64, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. Coleção Feminismos Plurais.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SCHUMAHER, Schuma; CEVA, Antônia. **Mulheres no poder**: trajetórias na política a partir da luta das sufragistas do Brasil.1.ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2007.

TVARDOVSKAS, Luana. **Dramatização dos Corpos**. 2013. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

Pictóricas

AMARAL, Tarsila do. **A Gare**. 1925. Óleo sobre tela. 84,5cm x 65cm

AMARAL, Tarsila do. **Abaporu**. 1928. Óleo sobre tela. 85 cm x 73cm

AMARAL, Tarsila do. **Costureiras**. 1950. Óleo sobre tela. 73cm x 100cm

AMARAL, Tarsila do. **Estrada de Ferro Central do Brasil**. 1924. Óleo sobre tela. 142cm x 126,8cm

AMARAL, Tarsila do. **O Mamoeiro**. 1925. Óleo sobre tela. 65cm x 70cm

AMARAL, Tarsila do. **Operários**. 1933. Óleo sobre tela. 150cm x 230cm

AMARAL, Tarsila do. **São Paulo (Gazo)**. 1924. Óleo sobre tela. 50cm x 60cm

AMARAL, Tarsila do. **São Paulo**. 1924. Óleo sobre tela. 57cm x 90cm

AMARAL, Tarsila do. **Segunda Classe**. 1933. Óleo sobre tela. 110cm x 151cm