

O CORPO FEMININO EM *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS* E NAS PINTURAS DE TAMARA DE LEMPICKA

Aline de Souza Rocha (UEA)¹
Prof. Dr. Otávio Rios (UEA-Orientador)²

RESUMO: *Novas Cartas Portuguesa*, obra escrita em conjunto pelas autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, publicada na década de 70, evidencia não apenas as repressões do regime militar, mas emprega as representações do corpo como denuncia as condições subjugadas as mulheres. Também no século XX, Tamara de Lempicka, pintora polonesa, representa em suas telas o corpo da mulher sob a perspectiva do olhar feminino, fomentando a importância do autoconhecimento. Este estudo destaca-se por realizar uma análise comparativa entre arte literária e a arte pictórica, cujo tema abordado inclui-se em um mundo que luta por mais direitos conferidos à mulher.

Palavras-chave: *Novas Cartas Portuguesas*; Tamara de Lempicka; representações do corpo;

“Ouve minha irmã: o corpo. Que só o corpo nos leva até os outros e as palavras”
(NCP, 2010, p.146)

Introdução

Ao longo da história, as mulheres têm enfrentado inúmeras conflagrações em relação à sua participação na sociedade. Em meados do século XX, o ser feminino ainda era oprimido em vários campos. Nas relações domésticas, era a mulher quem cuidava da casa, do marido e dos filhos; e no vínculo conjugal, o papel que se impunha era o da submissão. Nesse mesmo viés, a relação das mulheres com a sociedade era subalternizada e aquelas que se insurgiam contra os paradigmas sociais eram condenadas à clausura, em casamentos ou em conventos, como Elisabeth de Hoven; eram apontadas como bruxas ou possuídas pelo demônio, como Maria de la Ralde, Marie Mariagrane e Louise Maillat; ou eram marcadas pela difamatória alcunha de amantes, como Gabrielle de Stréss³. No entanto, de figura marginalizada ao longo

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

² Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde atua no curso de Licenciatura em Letras e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), que atualmente coordena.

³ Mulheres referidas em *Novas Cartas Portuguesas*, entre as páginas 76-85.

Composição da banca: Prof. Dr. Otávio Rios (Orientador), Profa. Dra. Neiva Machado (UEA) e Profa. Me. Elaine Andreatta (UEA). Local: Escola Normal Superior. Data: 6 de dezembro de 2018.

da história, a mulher passou à condição de significativa importância nas relações político-sociais na aurora do século XXI. E a arte, em suas múltiplas manifestações, exerceu papel fundamental nessa silenciosa revolução. Por meio da arte, poderoso veículo de propagação dos anseios de liberdade feminina, tomamos conhecimento não apenas das suas necessidades e desejos mais íntimos, mas se permitiu que fosse atribuído à mulher o papel de falar de si, de construir a sua própria imagem e de ter um papel mais ativo na sociedade.

De figura marginalizada, a mulher passou a ser um elemento de extrema importância nas relações político-sociais. De modo progressivo, as lutas promovidas pelas mulheres ganharam força, de tal maneira que conquistaram em diversos países, ainda no século XIX, a permissão amparada por Lei para frequentar escolas elementares e instituições de nível superior. Ainda no mesmo século, 129 mulheres morreram queimadas em uma fábrica têxtil enquanto reivindicavam a diminuição da carga horária de trabalho e o direito à licença maternidade⁴. Ademais, conquistaram o direito ao voto, a participação em esportes olímpicos como o futebol, a ocupação de cargos políticos como o senado e presidência da república, a criação de centros de autodefesa como forma de inibir a violência contra a mulher, bem como a criação da Lei Maria da Penha e a primeira Delegacia de Atendimento Especializado à Mulher (DEAM-SP). Contudo, para que tais conquistas fossem alcançadas, foi necessário que a clausura social, política e conjugal fosse rompida.

O corpo feminino é representado na arte desde muitos séculos e sua perspectiva aponta mudanças influenciadas por fatores históricos, socioculturais, políticos e econômicos. Uma das primeiras percepções do corpo feminino esteve associada à ideia de beleza e fecundidade, para tal a mulher era relacionada a deusas como Vênus. Contudo, a representação feminina também já foi alusiva a elementos bíblicos que reforçavam a ideia de pureza da estrutura física feminina. Com o passar dos séculos, o corpo admirado pelos homens passou a ser representado sob seu olhar, mas a autorrepresentação do corpo feminino era praticamente inexistente, primeiramente porque não era dada às mulheres a possibilidade de exercer a função social da arte, uma vez que elas deveriam dedicar-se exclusivamente a trabalhos domésticos e, em sequência, porque se encontravam reclusas dentro do tabu do seu próprio ser. Falar de si sob a sua própria perspectiva é um ponto de viragem a partir do qual o corpo feminino não é apenas representado e desejado pelos homens, mas esse corpo passa a falar de si, a induzir o rompimento de clausuras. A partir do autoconhecimento, o debate acerca da situação da mulher se tornou inquietação.

⁴ Em homenagem as vítimas, no dia 8 de março comemora-se o Dia Internacional da Mulher.

Ao longo do século XX, Portugal experimenta o período conhecido como Estado Novo. Apoiado na justificativa de organizar o país, António de Oliveira Salazar permitiu práticas de censura e violência física como estratégia de sustentação política. É natural que nesse contexto a arte, em suas múltiplas formas, tenha sido utilizada como instrumento de protestos contra a repressão. Assim, dentro das vias artísticas, as mulheres encontraram maneiras de expressar suas reivindicações de equidade, inclusive permitindo-se ao direito de falar do corpo feminino. Um representante deste movimento de emancipação é a obra *Novas Cartas Portuguesas*,⁵ escrita em conjunto pelas autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, livro que se tornou referência do Movimento Feminista em Portugal, bem como do rompimento de tabus sociais como a revelação dos desejos femininos.

Também no século XX, Tamara de Lempicka (1898-1980), pintora polonesa, firmava seus traços suavemente cubistas em telas que representam a mulher de forma delicada e ao mesmo tempo obstinada. Suas pinturas revelam o corpo feminino por meio do erotismo, deixando que o interlocutor complemente a significação da tela conforme a sua própria leitura. Ainda que aborde a erótica e a sexualidade feminina, Tamara não deixa de lado questões como a participação da mulher em novas atividades cotidianas, manejando a representação do ser feminino e a identidade da mulher como forma de crítica aos tabus sociais. O corpo feminino, que antes era representado hegemonicamente sob olhares masculinos, passa a ser pensado sob a perspectiva da mulher.

Este estudo tem por objeto as representações do corpo feminino na literatura e na pintura, adotando como método o estudo comparativo entre a arte literária e a arte pictórica. Para além da obra literária em questão (*Novas Cartas Portuguesas*), importa estabelecer um recorte no conjunto da obra artística de Tamara de Lempicka. Para tanto, elegemos *O Modelo*, *Andrómeda*, *Tamara no Bugatti Verde* e *The Convalescent*, telas produzidas entre os anos de 1925 e 1932, período bastante profícuo na carreira da pintora. Este estudo divide-se em três seções: a primeira encaminha o leitor a um percurso entre as diversas representações do corpo feminino em diferentes formas de artes, desde suas primeiras leituras até as representações desprendidas do olhar masculino; a segunda apresenta a obra *Novas Cartas Portuguesas*, destacando sua estética e as diferentes percepções sobre o corpo feminino inseridos na narrativa; a última seção dispõe-se a fazer um diálogo entre as telas de Tamara de Lempicka e a obra literária em evidência.

⁵ A partir deste passo do artigo, sempre que aparecer *NCP* deve-se entender *Novas Cartas Portuguesas*.

1. Um passeio pelo corpo feminino e pelas formas da arte

O sexo masculino vem protagonizando há muito tempo as diversas histórias propostas pela literatura. No mesmo diapasão, as mulheres foram colocadas à margem das vias artísticas, da cidadania e dos desejos do próprio corpo. A ausência do debate acerca das dificuldades e violências sofridas pelas mulheres é uma das temáticas debatidas por Constância Lima Duarte, no ensaio intitulado “Marcas de violência no corpo literário de Conceição Evaristo” (2013, p. 87), no qual a ensaísta discute a ausência da figura feminina nos temas de autores masculinos, visto o contexto em que se encontrou, por muitos anos, a posição da mulher na sociedade. Para além, salienta que esta escassez de discussão também está presente em obras produzidas por mulheres, sendo este um traço a ser problematizado.

Ao longo dos anos, a arte foi um meio reiteradamente utilizado como arma de combate ao patriarcado. Em artigos para o *Inverna Blog*, publicados em 2013 e 2014, Paula Mastroberti recria um breve “percurso” da representação da mulher dentro das artes visuais, desde a antiguidade até as histórias em quadrinhos. Segundo a autora, as representações do corpo feminino iniciaram há milhares de anos por meio das estatuetas pré-históricas, o que se pode confirmar em *Vênus de Willendorf*, artefato da Era Paelolítica, encontrado já no século XX. Na seara da pintura, primeiramente a mulher era idealizada por meio da imagem de Vênus e os artistas se preocupavam em mostrar aspectos de feminilidade e da fertilidade por meio do corpo, como em *Vênus adormecida* (1508-1510), de Giorgione. Mais adiante, o ser feminino apresentava-se cada vez mais mundano: em 1514, com Ticiano, surgem duas representações do amor, na obra *Amor Sagrado e Amor Profano*. A pintura alcança a esfera da vida em sociedade e passa a mostrar mulheres serviçais, aristocratas, mães e religiosas. Já no final do século XIX, emerge a mulher como símbolo sexual, ainda desprovida de identidade, mas, desta vez, pinta-se o nu feminino como ilustração de dois pensamentos: a representação da vida ao ar livre ou a “expressão dos delírios masculinos” (MASTROBERTI, 2013, p.11).

Apesar de o corpo feminino ser analisado como “imagem da mulher”, o que veiculavam eram representações do olhar masculino sob o corpo da mulher. Por este ângulo, o corpo era evidenciado como forma de representação do desejo dos homens, mas pouco pensado como sujeito. Nayara Matos Barreto introduz a temática em seus estudos apontando que este olhar masculino revelado nas artes que ilustram o corpo da mulher revelam uma visão considerada controladora (2014, p. 01). Embasada em Laponte (2002, p.8) e Clark (2006, p.135), Barreto esclarece que a sexualidade feminina, representada pelo nu, coloca em questão um olhar que fora naturalizado e legitimado, no qual o corpo feminino é transformado em “objeto de contemplação”, consolidando tal conjectura como “a única verdade possível”

(BARRETO, p. 4). Assim, a figura feminina é direcionada à Vênus Celestial ou à Terrena, sendo a primeira ligada ao ideal de beleza e a segunda à contemplação carnal.

Com a segunda onda do Movimento Feminista na década de 1960, novas perspectivas foram instauradas, dentre elas novas representações do corpo feminino. Apesar de a década em questão ter sido um momento marcante de ruptura, já nos séculos passados havia mulheres engajadas na luta por equidade, daí que muitas mulheres tenham retratado o ser feminino em busca de uma representação fiel ao gênero e que simbolizasse a quebra do estigma em torno dos seus corpos. Tais mulheres se colocaram como sujeitos não somente da representação, mas do fazer artístico. Essa conquista do meio cultural não se restringe somente às artes plásticas e à pintura, mas está fortemente representada também na literatura. Símbolos que antes, sob o olhar dos homens, evidenciavam partes íntimas do corpo da mulher como marcadores de sua sexualidade e erotização, passaram a ser vistos com desinibição, como “imagens da vagina, do sangue menstrual e da nudez” (VIEIRA, 2010, p. 09), representações amparadas sob o olhar da própria mulher e não mais atrelado à perspectiva masculina.

2. A ficção portuguesa contemporânea: mulheres escritoras

Novas Cartas Portuguesas surge do trabalho em conjunto das autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, popularmente conhecidas como as “Três Marias”, e que, individualmente, produziram obras de relevância política e social. Atuando juntas, as autoras obtiveram contato com as cartas supostamente escritas por Sórora Mariana Alcoforado, que vieram a público sob o título *Cartas Portuguesas*, em 1669. A partir da epistolografia da freira de Beja, as “Três Marias” iniciaram, em 1971, um criativo trabalho de recriação, unindo às cartas de Mariana as suas próprias produções. Entre poemas, relatórios, textos narrativos, ensaios, cartas e citações, *Novas Cartas Portuguesas* totaliza cento e vinte textos entrelaçados de vozes de Marias, Anas e Marianas e, em suas páginas, revela denúncias acerca das repressões ditatoriais, do poderio do patriarcado e, principalmente, da condição social feminina.

Importa sublinhar que a escrita de NCP insere-se no conjunto da ficção portuguesa contemporânea, fortemente influenciada pela Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974. Com a redemocratização portuguesa, a literatura deu vazão a inúmeros temas e questionamentos até então silenciados por meio da forte opressão imposta pelo Estado Novo. Embora não seja objetivo deste estudo, chamamos atenção para outras escritoras que, ao lado de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, inscreveram-se como

renascentistas fulcrais para se pensar a sociedade portuguesa contemporânea. Podemos tomar como exemplo, Lúcia Jorge, Eduarda Dionísio e Maria Gabriela Llansol, como nos apresenta Carlos Reis no artigo “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, o qual salienta que os acontecimentos marcados na história possuem grande influência na criação literária (REIS, 2014, p.03). Portanto, observa-se que paralelamente às autoras de NCP, emergem diversas outras escritoras que põem o leitor, até então acostumado com a escrita predominantemente masculina, a refletir sobre os direitos civis, mas também a conturbada questão africana, que é retratada nas literaturas do colonizador e também dos países colonizados.

2.1 *Novas Cartas Portuguesas: um ménage à trois*

Como dito anteriormente, livro *Novas Cartas Portuguesas* surge de um trabalho em conjunto, que dialoga textos supostamente escritos por Mariana Alcoforado. Entre a mescla inclassificável de gêneros textuais, pode-se dizer que a obra é regida pelo princípio estético da montagem. Assim, nesse jogo de encaixe, as autoras põem em discussão a própria tessitura do fazer literário e a problemática dos gêneros textuais. O hibridismo presente na obra, resultado da junção de vários gêneros, não simboliza a renúncia da narrativa, mas dá à produção a qualidade de inovação. A hibridez e o mistério das autoras provocam uma sensação de proximidade no leitor, desenhando por meio das palavras a realidade enfrentada, não somente pelas portuguesas, mas por todas as mulheres que se encontravam à margem da sociedade e que sofriam com as regras e os tabus impostos. Sheila Colepicolo reitera em sua tese intitulada *Transgressão em Novas Cartas Portuguesas* que, para além desta relação de proximidade, “ao injetarem trechos das *Cartas Portuguesas* em sua obra, as autoras mantêm um diálogo contínuo entre presente e passado e promovem a hipertextualidade” (COLEPICOLO, 2007, p.19).

Trazer aos leitores uma temática diferente que estava contra os costumes e regras de uma sociedade teve impacto tanto na literatura quanto na vida dos portugueses nos anos posteriores. Mariana, Maria e tantas outras vozes presentes no livro estavam para além da representação da personagem de um romance. Cada uma dessas mulheres, do passado e do presente, simbolizavam e, ainda simbolizam, a dor de ser mulher em tempos infaustos. As “três Marias” utilizaram-se de verbos imperativos para instigar, alertando para a reunião de forças contra a clausura, tanto de sóror Mariana quanto das tantas outras representadas: “Amái-nos umas às outras como nós nos amamos órfãs do mesmo bem” (NCP, 2010, p. 76).

Representar todas as mulheres dentro de uma só obra e trazer uma ideia de coletividade capaz de provocar a consciência delas sobre si mesmas, foi o que tencionaram as autoras quando resolveram, em conjunto, falar das outras e, assim, falar de si:

As autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, inseridas nessas mudanças, constroem uma obra repleta de histórias de mulheres que sofrem injustiças familiares, políticas e religiosas, despertando-lhes assim uma consciência coletiva, descrita em seus textos como eco de uma luta que favorece a constituição de uma nova identidade feminina (COLEPICOLO. 2007, p. 09).

Por meio da escrita de *Novas Cartas Portuguesas*, as autoras incentivaram a consciência de muitas mulheres, atravessando as barreiras do século e alcançando a atualidade. Escrever, reunir e construir foram os três passos para a produção da obra e reconstrução da suposta história de Mariana Alcoforado. Ao trazer a público a vida dessa mulher, que representa tantas outras, “atribuindo créditos a Mariana numa suposta autoria/personagem, que elas entretecem passado e presente, carta por carta, palavra por palavra, para reler a identidade sob o prisma feminino” (COLEPICOLO, 2007, p. 29) e, ao mesmo tempo, alimentando o mistério da verdadeira autoria de cada uma das partes do “quebra-cabeças”, “a obra oferece aos leitores um posicionamento ético, político e ideológico de suas autoras e que, possivelmente, contribuiu para as transformações sociais ocorridas no país”, salienta Bethânia Lima (2010, p.1) em seu artigo intitulado “*Novas Cartas Portuguesas: o feminino e inovador*”, publicado no portal de notícias potiguar *Substantivo Plural*.

Entrelaçado ao amor entre Mariana Alcoforado e seu Cavaleiro está a representação da reclusão feminina. Mariana “revestia-se de um peso simbólico” (NCP, 2010, p.05) e evidencia o padrão da mulher “abandonada, suplicante e submissa” (NCP, 2010, p.05) do século XX. As “Três Marias” instigam as mulheres a perceberem as condições em que se encontram, exaltando a consciência de que unidas podem se insurgir contra os padrões e encontrar a sua identidade, levantando a ideia de que “frágil é o sexo do homem se divide sua mãe de si mesma” (sic NCP, 2010, p. 56). Ademais, entre cartas de amor, sofrimentos e recordações da personagem, a voz que se reporta diretamente ao leitor prega a igualdade entre os seres humanos afirmando que “na terra que Deus criou, nós somos todas iguais, e isto nos dá a coragem [...]” (NCP, 2010, p. 56).

As diferenças não se limitam somente no que diz respeito à sexualidade, mas também estão inclusas nas relações de classe e de grupos. Os preconceitos e mitos estão radicados dentro da sociedade e a objeção à dominação, tanto social quanto sexual, sobre as mulheres seria mostrar que o sexo feminino também tem voz. As autoras de *Novas Cartas Portuguesas*

salientam que “a revolta da mulher é a que leva à convulsão em todos os extractos sociais” (NCP, 2010, p.224), desta maneira, o movimento feminista seria o primeiro passo da luta contra a submissão do ser feminino, mitigando a repressão do homem contra a mulher, que acompanha a história dos gêneros “criando o modelo e os mitos das outras repressões” (NCP, 2010, p.224). As diferenças entre o sexo masculino e feminino estão em todos os meios sociais, porém, ao contrário do que se pressupõe, não se trata de uma competição da qual resulta ganhar ou perder, mas na identidade da mulher.

2.2 As faces do corpo feminino em *Novas Cartas Portuguesas*

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa evidenciam diferentes maneiras nas quais o corpo feminino era, e ainda é, pensado. A Vênus celestial, identificada por Clark (2006, p.135), é revelada em *Novas Cartas Portuguesas* por meio do “modelo de beleza” imposto pelo olhar masculino. Neste viés, o corpo de Mariana Alcoforado é colocado sob análise do cavaleiro de Chamilly em uma carta destinada a ela em sua clausura no convento, em Beja. Na referida correspondência, Chamilly relata que “gabava a beleza, os olhos fundos, os seios redondos, a curva branda dos tornozelos, o airoso dos pés, tal como eles vossa bondade e só vos achávamos risos e vãos cuidados” (NCP, 2010, p.120). Esta condição de corpo vangloriado também se revela em “Segunda Carta IV”:

Já mesmo houve quem em modos de ameaça predissesse: «uma de vocês morre»; já cartas que nos mandam recusamos e eu rasgo – já tu, mar, fluida, maina – me olhas de suspeita e meu corpo vejo gabado por quem nunca o teve, o viu, apenas o lendo em livro tido por suspeita de retrato e confissão, afinal sendo-o só de grito, raiva e ventre inconstituido a outrem, aceite por mim própria (NCP, 2010, p.110).

Ao passo que o corpo de Mariana é revelado, temáticas como a violência sexual são evidenciadas. Considerada assexuada, a mulher é declarada vulnerável aos abusos sexuais dos homens. Assim, em uma carta endereçada anonimamente à Mariana recria-se a imagem da violação do corpo da mulher. Nas palavras do homem, “não chameis chantagem as minhas exigências de vosso corpo a fim de que me cale [...]” (NCP, 2010, p. 235), tomar posse do corpo de Mariana não o torna um violador de seus direitos, apenas um reivindicador de seu corpo. Posteriormente, é explicitado que o abuso é recorrente desde a infância, logo o toque é

feito “com o mesmo estonteamento de quando éreis quase menina e ignorante do mundo e dos males dele” (NCP, 2010, p. 236).

A violência sexual à qual a mulher é submetida também se revela em um ambiente interno, dentro do próprio casamento. Por exemplo, as três autoras salientam no fragmento intitulado “Texto sobre a solidão” um episódio de violência do marido contra a sua esposa, no qual o ato sexual é mostrado em seu extrato mais explícito e se retoma a ideia social de que a mulher não possui sexualidade. Contudo, é esse descarte do desejo feminino que estabelece a ideia de frigidez:

Perdido naquele grito, o homem excitou-se, fincou-se na mulher, obrigou-a a virar-se de costas e de joelhos firmes, os dedos cravados nos seios pendentes, forçou-lhe o ânus onde entrou rasgando-a, em gozo, vindo-se logo, enchendo-a com o seu leite aguado e morno. E aí se excitou e se veio de novo a vingar-se dela; lambuzando-lhe com o sexo, em seguida, a boca cerrada a dar-lhe a conhecer o gosto da sua vitória (NCP, 2010, p.248).

A agressão relatada na obra resulta no assassinato do marido e, para além, salienta a condição da mulher-objeto, na qual “não é necessário ser adúltera para ser apedrejada, aniquilada” (NCP, 2010, p. 317). O mesmo se repete em inúmeras passagens de *Novas Cartas Portuguesas* e assim surgem, nos debates literários, outros questionamentos: “por que me trata ele assim, a mim, que lhe cozo as batatas, que lhe trato da roupa e que pari os seis filhos que ele fez” (NCP, 2010, p. 221); “será a mulher obrigada a suportar a um homem todas as humilhações só porque ele é marido: dono, senhor?” (NCP, 2010, p. 275).

Após o despertar de sua condição feminina, as mulheres passam a descobrir o seu próprio corpo e, por meio dele, o do outro, como fonte de prazer. Como estratégia para provocar e estimular a percepção das mulheres quanto ao seu próprio desejo e o direito de falar de si, as autoras empregam o erotismo atrelado a cenas de despir, mas também relatam explicitamente atos sexuais, nos quais a mulher é colocada como sujeito e não mais como ser assexuado ou mero objeto. Se por um lado, a sublevação liberta e quebra a falsa serenidade das mulheres “nas casas, nas camas e nas ruas”, como diz Maria Teresa Horta no poema “Mulheres” (1983, p. 240), por outro o erotismo empregado nas páginas de *Novas Cartas Portuguesas* impactou a sociedade causando grande alvoroço, principalmente sob o olhar masculino que o recebia como afronta.

O erotismo é representado em *Novas Cartas Portuguesas* como a palavra do corpo. O desafio das autoras era o de sublinhar a mulher como donas do seu próprio querer, aspecto identificado em vários fragmentos da obra, tais como no poema “Mensagem de invenção de

Mariana Alcoforado”, que em sua primeira estrofe aponta que “<< Senhora de mim vos sou / corpo por vós bem talhado / que recompensa vos dou / trocando nudez por fato >>”(NCP, 2010, p.75), mas também em “A Paz”:

O hábito despido, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas. As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis; já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera (NCP, 2010, p.71).

Nessa esteira, o erotismo foi empregado dentro da literatura como a representação de um aspecto novo e íntimo, sendo tema de diversas discussões. Entre os estudiosos que exploraram o erotismo e dedicaram-se à sua problematização, encontra-se Octávio Paz e Georges Bataille, autores que discutem o mesmo tema, porém caminhando por metodologias divergentes. Octávio Paz aborda em sua obra intitulada *A Dupla Chama: Amor e Erotismo* (1994) a presença de dois campos entrelaçados à erotização. Segundo o autor, este entrecruzar trata-se de uma “conexão íntima entre os três campos – o sexo, erotismo e amor” (1994, p. 5-6). Por outro lado, na obra intitulada *O erotismo* (1987), Georges Bataille volta seu olhar aos tipos de desejo e suas complexidades, tendo seus conceitos de erotismo e sexualidade equivalentes aos encontrados na obra de Octávio Paz, possibilitando o encadeamento de ambos.

O erotismo é conceituado por Georges Bataille como “aquilo que põe no homem o ser em questão” (1987, p.20), tornando-se a quebra da regra da repressão. Não discrepante, o erotismo, segundo Octávio Paz, trata-se da “cerimônia, representação” (1994, p.12), sendo o prazer como fim em si mesmo ou divergindo-se da copulação. O erotismo é o resultado da imaginação que somente os seres humanos são capazes de produzir, tendo como pontos centrais a imaginação e o desejo. Desta maneira, no fragmento intitulado “Segunda Carta IV”, como em tantos outros, identifica-se a descrição de uma das cerimônias sexuais, porém as autoras, por meio do erotismo, entregam ao interlocutor a tarefa de imaginar:

Volto-me defronte do espelho, desviando os braços para a cama onde ponho a camisa. Viro-me e entorpecida deixo que a nudez me atinja com a sua suavidade adolescente de seios pequenos, firmes e ancas macias por onde os dedos descem, se perdem, se reencontram ainda, na pele esticada, plana da barriga, a fim de logo se abrandar-em na vertigem do púbis. E apenas as pernas, longas, lisas, aguentam o peso do que vejo; apenas os pulsos, tensos,

dirigem o que tenho e te conduzo o p nis na lenta introdu o em mim: minha lonjura e morte consentida, minha total reconstru o de vida (NCP, 2010, p.89).

Novas Cartas Portuguesas revela a mulher sob a perspectiva dela mesma. Neste sentido, o erotismo do corpo foi tomado como arma de rompimento da domina o do sexo feminino. Discutir sobre a mulher em um livro de vozes femininas trouxe questionamentos acerca dos preconceitos e represálias que o ser feminino sofre, do mesmo modo que desestabilizou o pensamento da sociedade em rela o ao olhar sob a mulher, salientando a importância de expor e de tomar posse de sua voz. Este falar, por sua vez, tem a fun o de unir a realidade com a arte, assim reitera Sheila Colepicolo (2007, p. 60). Para além de instigar a reflexão social, o grande desafio das autoras   exteriorizar a sexualidade feminina, “  revelar a percep o de mundo feminino e feminista,   considerar não só as marcas da diferença como também um instrumento de transforma o de mentalidade” (COLEPICOLO, 2007, p. 61).

3. Tamara de Lempicka: o corpo feminino em diálogo com NCP

As representa es artísticas do século XX foram marcadas pelo rompimento com os clássicos e com o conservadorismo. Dentre as novas est ticas do referido século, encontra-se a Art Déco, termo derivado do francês e originado da expressão “arts decoratifs”, em português “arte decorativa”. O movimento prevaleceu em Paris e, a partir da Exposi o Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas (1925), Tamara de Lempicka destacou-se como representante em evidência. A “vedeta da pintura *art déco*” (N RET, 2007, p. 7), por motivo desconhecido esforçou-se para apagar algumas de suas aventuras e revelar somente dados básicos de sua vida (N RET, 2007, p. 13). De Lempicka tinha em si uma determina o em representar mulheres, por vezes muito semelhantes   sua figura. Assim como as “três Marias”, Mariana, Ana e tantas outras mulheres, De Lempicka busca “[...] reencontrar qualquer caminho pelo corpo” (NCP, 2010, p. 130), como forma de reivindicar a voz da mulher.

Em 1925, De Lempicka produz *O Modelo*, pintura em óleo sobre tela, que retrata a figura feminina como um corpo-objeto. De diversas maneiras o ser feminino   imposto   subordina o tanto do olhar masculino quanto da própria figura do homem. Visto que as representa es de mulheres nas artes salientavam a beleza e a pureza feminina, com o decorrer dos anos, estabeleceram-se certos “padrões de beleza”. Na contramão, De Lempicka

expõe em *O Modelo* um corpo feminino de curvas acentuadas, evidenciando o rompimento dos padrões estéticos anteriormente impostos. Observemos a tela em epígrafe:



Figura 1: *O Modelo*, 1925. Óleo sobre tela. Coleção particular.

De Lempicka utiliza traços marcados tanto no corpo representado quanto no fundo do quadro, no qual salienta as curvaturas com uma ondulação em cores quentes, que entram em contraste com o preto de suas bordas. Seguindo tal percepção, nota-se que o confronto permeia a tela desde seu título, que aponta o estereótipo feminino, mas que, em verdade, carrega marcas de resistência quanto ao paradigma. Nessa mesma perspectiva, *Novas Cartas Portuguesas* apresenta “Texto sobre a solidão”, passagem que evidencia fragmentos do estereótipo do corpo feminino, mas que também salienta a submissão associada à violência ao declarar que o homem vislumbra características do corpo da mulher: “gosto dos teus cabelos, do teu ventre côncavo, das tuas ancas magras, dos teus braços, das tuas coxas, do teu cheiro, da tua língua. Gosto que tenhas nojo mas que venha comigo para a cama” (NCP, 2010, p. 246).

Por outro lado, na tela em questão, a pintora desnuda o seio da mulher, sinalizando mais um encaixe feminino. Se em *Novas Cartas Portuguesas* a mulher era fadada a três destinos (casamento, prostituição ou convento), o seio exposto em *O Modelo* evidencia a maternidade, outra função social historicamente atribuída à mulher. Por esse prisma, esse corpo é considerado apenas o suporte para a gestação, enquanto a figura da mulher é, mais uma vez, resignada ao homem. Contudo, este mesmo seio, juntamente com a exibição da coxa, pode ser lido como símbolo do erotismo do corpo feminino e, apesar de a pintura revelar a própria mulher mostrando uma parte de seu corpo, essa visibilidade ainda sinaliza uma crítica ao olhar masculino sob a mulher, que acentua o corpo feminino em detrimento de sua face.

O corpo-objeto evidenciado salienta a erotização do corpo da mulher, mas coloca em pauta a ausência da sua identidade. Tida como o corpo que não tem alma, a mulher é exposta a todas as violências e, portanto, se torna “mulher sem defesa e objeto” (NCP, 2010, p. 100). Assim como em *O Modelo*, *Novas Cartas Portuguesas* retoma a condição da mulher como aquela que se caracteriza pelo corpo, aspecto do qual o homem se recorda: “De vossos peitos/senhora/estou de vós lembrado[...]. De vossas coxas/senhora/estou de vós lembrado [...]. De vossa língua/senhora/estou de vós lembrado[...].” (NCP, 2010, p.122-123). Sob o panorama, as três escritoras destacam que a grande problemática da mulher é o da identidade. Tal premissa é retomada em diversos fragmentos da obra, tanto com o simples ato de esconder o próprio rosto quanto salientando a condição da mulher em se deslocar de si, no momento em que a mulher se retira do próprio corpo “para que aquele possa ser usado e explorado sem resistência pessoal” (NCP, 2010, p.360).

Uma das representações do feminino na história da arte está marcada pela pureza que a figura simbolizava. O vestido que cobre e, ao mesmo tempo, revela o corpo da mulher é preenchido em branco, cor que alude à pureza, à inocência e à virgindade, atributos que são dissemelhantes ao erotismo presente no quadro. Os traços que denotam as curvas do tecido, bem como a luz que o ilumina o torna semelhante à seda, tecido associado à sedução e ao sexo. Na pintura, o corpo da mulher pode ser lido como uma crítica à erotização do corpo feminino na idealização hegemônica do homem. O jogo entre mostrar e omitir sugere a cerimônia erótica, uma vez que ativa a imaginação do interlocutor masculino.

Pode-se enfatizar que tanto De Lempicka quanto as autoras da obra literária trabalham a reivindicação do corpo e a denúncia acerca dos estereótipos femininos. Ambas as produções artísticas abordam a necessidade de tomar a si e de falar de si, como forma de protesto e de conhecimento de suas vontades. Nessa perspectiva, caso a mulher não debele a sua própria

insurreição e não cause inquietação perante a opressão social, política e cultural a que é submetida, toda a existência feminina poderá retornar ao modelo, à exposição do corpo-objeto e à omissão de sua identidade. Como dito em NCP: “poderíeis, portanto, considerar-vos inexistentes” (2010, p. 160).

A nudez, um dos aspectos mais marcantes nas obras de Tamara de Lempicka, foi tema de vários quadros, entre eles *Andrómeda*, de 1929. Relacionada à mitologia grega, a tela faz referência à filha de Cefeu, rei da Etiópia. A princesa Andrómeda ficou conhecida pelo episódio em que ficara acorrentada em um rochedo e, em seguida, fora resgatada por Perseu, com quem se casou. Vejamos a tela:



Figura 2: Andrómeda, 1929. Óleo sobre tela. Coleção particular.

Em um contexto que cerca tanto *Novas Cartas Portuguesas* quanto as produções de Tamara De Lempicka, o papel da mulher na sociedade ainda era irrelevante, subalterno ao do homem. A obra literária, como um passo de liberdade feminina em 1974, evidencia um paralelo com o corpo social do século XX. Nesse viés, as autoras salientam que os homens eram senhores das mulheres e, conseqüentemente, nenhuma casa, nenhum parente e nem mesmo o alimento pertence à mulher (NCP, 2010, p. 81). Assim como Mariana estava presa

em um convento, o ser feminino estava (e ainda está) preso à visão patriarcal. A cela de Mariana Alcoforado representa uma metáfora da realidade, na qual os braços estendidos, fora da cela, buscam uma situação diferente da que se encontram: “quantas vezes me arrancastes assim: hirta, rígida, nua, os braços alteados, estendidos fora da janela e a cara rasgada de a roçar, em lágrimas” (NCP, 2010, p.96).

A cela, que também pode ser interpretada como a prisão do casamento, da prostituição, do convento ou de si, está presente igualmente em *Andrómeda*, nas correntes que seguram e prendem a mulher, que a impedem de declarar ruptura com o estigma e também na cidade que aparece no fundo do quadro em contraste com sua imagem. Em nosso olhar, as correntes que a prendem são os tabus, os preconceitos, o conservadorismo da sociedade, o pensamento patriarcal e o olhar masculino que não cansa de reiterar um estereótipo.

Ao contrario de *O Modelo*, primeira tela aqui analisada, *Andrómeda* exhibe a face feminina e, nela, seu significativo olhar. Os olhos azuis pincelados na tela fogem para longe, em busca do destino que lhe aguarda, mas ao mesmo tempo são olhos de esperança e obstinação, traços destacados por Gilles Néret (2007, p.7) sobre a estética de Tamara De Lempicka. Se o olhar de *Andrómeda* é de quem sofre e luta, ainda assim são olhos distantes, assim como os de Maria, personagem de *Novas Cartas Portuguesas*, que é acariciada enquanto seus olhos vazios e distantes são ignorados ou não notados, olhos que apresentam “por dentro das pupilas verdes, toldadas, um verde cinzento já sem transparências” (NCP, 2010, p.116).

O corpo de *Andrómeda* é evidenciado totalmente nu, mas tem seus desejos reprimidos pelas correntes que o enclausura. O corpo da mulher ainda é visto como “poder de tentação e do pacto com a desordem, poder e escândalo, sentimento de culpa do homem, sua crítica marginal, sua imagem negativa” (NCP, 2010, p.106). Dentro do casamento, a mulher rende o próprio corpo, porque está livre do convento, mas não da clausura de si mesma. É neste ponto que a revolta tem início na narrativa literária. Mariana, em sua cela, conheceu o amor e o corpo, arriscando sua própria vida ao encontrar-se com Chamilly, indo contra as pretensões de sua família e, até mesmo arrisca sua vida ao, supostamente, sofrer um aborto: “em uma aventura amorosa não é o homem que arrisca o corpo e a alma, mas a mulher” (NCP, 2010, p. 157). Da mulher que sofreu violências, sexuais, verbais e psicológicas, via-se os olhos petrificados, fixos, inflexíveis, olhos de amargura e de clausura e, a esses olhos, mulheres como as “Três Marias”, Tamara de Lempicka, Maria, Mariana, Ana e outras se opuseram: “(...) que lindo é o amor de mulher, ah! Mas porquê escondê-lo debaixo de tanto respeito e conveniência, não conviverá mais aproveitá-lo?” (NCP, 2010, p.179)

Tamara de Lempicka fora considerada a “beldade de olhos de aço, a diva da era do automóvel” em 1987, pelo jornal norte americano, New York Times. Segundo Néret (2007, p. 7), a artista tinha por características marcantes de sua personalidade a ambiguidade e a liberdade, componentes que representava a época em que viveu. A vivacidade de De Lempicka, atrelada à produção de um dos seus quadros mais conhecidos, lhe proporcionou revelar uma relação que está para além de seu sentido concreto. Trata-se de *Autorretrato (Tamara no Bugatti Verde)*, quadro que revela a sensibilidade do olhar de De Lempicka para as relações sociais que foram e ainda são condicionadas à mulher.

Autorretrato (Tamara no Bugatti Verde), obra de 1929, em óleo sobre madeira, revela uma relação entre a artista e a própria tela ao estabelecer contato entre a máquina e a mulher. Segundo Néret, a pintora marca sua autonomia de imensa superioridade ao apresentar uma “perfeita harmonia entre mulher e objeto, em que a primeira era glorificada por um costureiro famoso, e o segundo ostentava o emblema de um construtor consagrado” (NERET, 2007, p.07). Assim, o estudioso aponta que a mulher com a cabeça protegida por um boné ao segurar o volante de um automóvel representa o símbolo de emancipação feminina. Observemos a tela:



Figura3: Autorretrato (Tamara no Bugatti Verde), 1929. Óleo sobre madeira. Coleção particular.

Ainda na biografia de De Lempicka, Gilles Néret (2007, p. 07) salienta que o vínculo estabelecido retrata duas possíveis visões: mulher-automóvel ou automóvel-mulher. Apesar de levantadas as hipóteses interpretativas, as análises do estudioso não respondem questões como onde começaria uma hipótese e terminaria a outra, de tal maneira que revelasse o reflexo de suas relações perante a sociedade. Por outro lado, Néret salienta a dubiedade das informações da obra e da própria vida de Tamara de Lempicka, visto que constantemente é possível ser seduzido pela ideia de ter, finalmente, desvendado seus mistérios, mas finda-se retornando ao princípio da ambivalência.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, Mariana escreve indagações, no intuito de despertar o olhar da mãe, mas também de outras mulheres e Mariana declara suas mágoas perante a relação maternal. Em meados da carta, os relatos caminham para uma reflexão acentuada, as ideias de Mariana ultrapassam as grades da cela e se transformam em análise social ao passo que a voz narrativa reflete: “quem me defende? A lei? A que dá aos pais todos os direitos de mordaza, aos machos primazia e a mulher somente o infinitamente menos nada, como dádivas de tudo?” (NCP, 2010, p.68).

Segundo a premissa do estigma do olhar masculino, ao passo que o despertar do ser feminino é iniciado, as correntes dos tabus se tornam mais rígidas a modo de instrumento de dominação e limitação, assim a mulher é vista como um ser que “existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura alienada” (NCP, 2010, p 286). Segundo a obra de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, o papel da mulher é “[...] obedecer ao homem. [...] É disfarçar[...] como somos mais fracas, o homem faz da gente gato-sapato” (NCP,2010, p.289). Na passagem de *Novas Cartas Portuguesas* intitulada “Redação de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num estilo religioso em Beja” as autoras retomam a separação de tarefas salientando quais eram direcionadas as mulheres e quais eram incumbidas aos homens. Nesta esteira, nota-se que “as tarefas de homens são aquelas da coragem, da força e do mando”. Por outro lado, os afazeres femininos são:

Depois há as tarefas das mulheres, que acima de todas está a de ter filhos, ajuda-los e trata-los nas doenças, dar-lhes a educação em casa e o carinho; é também tarefa da mulher ser professora e a mais coisas, tal como costureira, cabeleireira, criadora, enfermeira (NCP, 2010, p. 289).

Em o *Autorretrato*, Tamara de Lempicka evidencia a mulher sob o volante, como dominadora não somente de uma “nova” atividade social, mas também como um símbolo de

rompimento de submissão sexual. Desta maneira, o corpo que antes era visto como “propriedade rural, para ser fecunda” (NCP, 2010, p.8), se torna instrumento de posicionamento social. Néret afirma que existe um jogo entre dominador e dominado na referida tela, no qual “a máquina encontra-se sob o poder da condutora, subjugada a sua vontade, ora obedecendo aos seus mais excessivos caprichos, ora resignando-se que a sua dona a reduza a mais dócil das escravidões” (NÉRET, 2007, p. 8). Para além de questionar a sociedade com sua exibição no volante de um automóvel, De Lempicka retrata a mulher como dominadora na sexualidade masculina, uma vez que seu corpo está sob o carro e suas mãos o dominam, sendo o motor do Bugatti uma representação da virilidade masculina. A partir de então, De Lempicka passa a ser vista como um “paradigma de mulher moderna” (NÉRET, 2007, p. 8).

Para além da representatividade das mãos da mulher ao volante, o olhar de Tamara, pintado na tela, demonstra um encorajamento. Se por um lado *O Modelo* esconde a identidade da mulher e *Andrómeda* ilustra olhos de esperança, o *Autorretrato* atrai o interlocutor ao olhar desafiador de quem rompe a dominação e passa a gerir novas experiências sexuais e sociais. Neste viés, o Bugatti se torna o duplo de Tamara, esta que simboliza que, assim como os homens, “pode conduzir os seus amantes, sejam homens ou mulheres, aos mais gloriosos êxtases” (NÉRET, 2007, p.8). Contudo, a ambivalência presente na biografia da pintora se concretiza também na análise de Néret sobre a referida tela, uma vez que apesar de retratada dentro de um Bugatti verde, Tamara de Lempicka possuía apenas um Renault amarelo e, para a própria artista, o que importa é que “a minha toilet condizia sempre com o carro, e o carro com meu vestido” (NÉRET, 2007, p.7).

Apesar da grande representação da tela evidenciada, a questão da figura feminina perante o mercado de trabalho foi, e ainda é, pauta de discussões. Nayara Barreto, em artigo intitulado “O corpo feminino nas artes visuais: nudez, sexualidade e empoderamento” destaca que enquanto as mulheres avançavam na obtenção do sucesso profissional, competindo no mercado de trabalho, as “imagens de beleza” se tornavam mais sólidas (2014, p. 07). Para que a mulher adentrasse o mercado de trabalho, muitas lutas foram travadas contra tabus, preconceitos e assédios e, para além, a desigualdade estabelecida entre homem e mulher. Em *Novas Cartas Portuguesas*, a “Terceira Carta V” expõe a situação da mulher no trabalho e aponta que à elas “paga-se-lhes uma miséria, pois com certeza, são mão de obra inqualificada, não têm formação profissional específica para a sua actual função de operárias” (NCP, 2010, p.261).

No mesmo artigo, Barreto (2014) retoma a discussão do corpo feminino como objeto de apreciação. Sob o paradigma da visão masculina, o corpo da mulher ainda é analisado como consumível e tal aspecto fora cada vez mais reforçado pela mídia. Assim, Laponte (2002, p.8) afirma que a “pedagogia cultural do feminino naturalizou e legitimou o corpo da fêmea humana como objeto de contemplação, transformando esse modo de ver particular na única verdade possível”. Neste caso, o corpo da mulher, preso aos tabus sociais estabelecidos emerge como arma contra a retomada do poder patriarcal. É neste contraponto que Tamara de Lempicka pincela em suas telas a mulher em seu erotismo, segundo a perspectiva feminina. Vejamos:



Figura 4: *The Convalescent*, 1932.⁶

The Convalescent, pintura de 1932, estabelece uma relação de diálogo com o erotismo abordado por Georges Bataille (1987) e Octávio Paz (2004). Retomando os argumentos já

⁶ A obra de Néret não apresenta informações adicionais sobre a tela.

esclarecidos, o erotismo se relaciona com a imaginação do interlocutor, que ao entrar em contato com um detalhe que lhe aflora o pensamento, tem em seu inconsciente o desfecho da cerimonia erótica. Nesta perspectiva, *The Convalescent* expõe a sensualidade dos ombros femininos como uma pequena parte que estimula a imaginação, mas que também carrega em sua representação a mulher que não mais omite seu corpo. É nesta tessitura que NCP fomenta a necessidade de cessar a clausura do ser feminino e aponta a mulher como agente do ato sexual, tal como Tamara de Lempicka ao dominar o volante de seu Bugatti verde.

Assim como fora destacado em *O Modelo*, *The Convalescent* apresenta o tecido em contraste com a pele. O tecido da camisola da mulher se assemelha com a seda, representação fortemente associada ao erótico e, neste caso a sensualidade não é mais atribuída como denúncia à visão masculina sobre o corpo da mulher, mas torna a mulher a produtora do erotismo de seu corpo. Este aspecto também presente em *Novas Cartas Portuguesas*, na passagem intitulada “Alba”, revela o tecido como delineador das curvas do corpo, “[...]os cortinados assim como a casa, de macia transparência a delinear a nudez, a delinear as ancas” (NCP, 2010, p. 119).

No emaranhado dos tecidos dos lençóis e da camisola, os seios da mulher são expostos. Enquanto em *O Modelo*, a simbologia do seio está marcada pelas funções femininas como a maternidade e o sexo e, em *Andrómeda*, relaciona-se com a sexualidade reprimida pela clausura das correntes, em *The Convalescente* o seio destacado permite uma relação com o conceito de erotismo, uma vez que é revelado somente a sua metade. E, ainda que a tela sob análise aborde o erotismo do corpo da mulher, desta vez a presença da mão que segura a alça da camisola, com a possibilidade de subir ou descê-la, estabelece contato direto com o domínio feminino dentro da esfera sexual. Neste viés, os olhos firmes, sedutores e convidativos complementam a leitura da tela, salientando mais uma vez a mulher como sujeito, uma vez que a sedução parte de si e é transmitido por meio de seu próprio olhar.

O mesmo domínio identificado na tela de De Lempicka é ressaltado em *Novas Cartas Portuguesas* como o despertar do ser feminino para o conhecimento de si e do outro. Em uma carta escrita por Mónica M. (NCP, 2010, p. 251), a voz da mulher apresenta os traços da inquietude que já se manifesta em relação ao corpo objetificado. Assim, Mónica diz que não aguenta mais que seu homem lhe trate como objeto ao inventar todos os dias novas artes sexuais, das quais ela é obrigada a participar (NCP, 2010, p.251). A mulher em NCP passa a mostrar seu desejo, sua participação e sua supremacia e, com liberdade descobre o corpo. Sob tal premissa, tanto De Lempicka quanto as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* impulsionam o posicionamento feminino instigando a mulher a buscar a equidade dos gêneros

e sua participação ativa social e sexualmente. “É tempo de se gritar: chega. E formarmos um bloco com os nossos corpos” (NCP, 2010, p. 319).

Mais algumas considerações

A luta pela liberdade feminina ganhou espaço e ampliou-se cada vez mais, tornando-se um dos assuntos mais debatidos na sociedade, mídia e universidades, sendo alguns nomes mais conhecidos devido à sua força e alcance das massas: Frida Khalo, ícone do movimento feminista; Judith Butler, uma das maiores representantes do feminismo no século XXI; Angelina Jolie, conhecida na temática pela participação em campanhas de fortalecimento do gênero, como “Time to Act”; Emma Watson, Embaixadora da Boa Vontade da ONU Mulheres. E, Atualmente, no Brasil, Marielle Franco, que se tornou um dos nomes mais conhecidos na luta pelos direitos humanos após ser brutalmente assassinada no estado do Rio de Janeiro. Marielle declarava combater o racismo e violência contra homens e mulheres, além de representar o sexo feminino, os negros, o movimento LGBT e o proletariado, tornando-se símbolo das comunidades de periferia, cobrando, especialmente do poder público, a lei e o respeito. Para além de reforçar a luta pelos direitos humanos, a causa da Vereadora acentua a atualidade da abordagem. Falar do empoderamento feminino no século XXI reflete na ideia de valorização da trajetória histórica e das conquistas realizadas pelas mulheres.

Novas Cartas Portuguesas apresenta o corpo da mulher em suas tantas clausuras ao mesmo passo que De Lempicka o faz em suas telas. Na obra literária, as autoras enfatizam a figura da mulher por meio do estereótipo da submissão, cujas representações são o convento, o casamento e a prostituição. À medida que a clausura é evidenciada, as autoras desenham uma trajetória que parte da percepção da condição feminina e avança até a liberdade por meio do corpo e da palavra. Nesse diapasão, Tamara De Lempicka revela inicialmente uma mulher submissa, que tem sua identidade omitida em detrimento da “valorização” de seu corpo, e que, na mesma direção das autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, conduz a mulher enclausurada ao conhecimento e posse do corpo e de sua identidade, empoderando-a. Tanto a obra literária quanto as pinturas aqui elencadas instigam o ser feminino a dominar o sexo e o erotismo, estimulando a participação da mulher em “novas” atividades sociais e no redescobrimto do próprio ser.

Referências

BARRENO, Maria Isabel/Maria Teresa Horta/Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Edição Anotada. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BATTAILE, G. *O erotismo*. 2ª. Ed. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *A imagem do corpo na história da arte: do corpo constituído ao corpo destruído*. 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Jardel%20Dias%20Cavalcanti.pdf>

CLARK, Kenneth. *El Desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

COLEPICOLA, Sheila. *Transgressão em Novas Cartas Portuguesas*. 2007. Tese (Pós Graduação em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DE LEMPICKA, Tamara. *Autorretrato (Tamara no Bugatti Verde)*. 1929. Coleção particular.

_____. *Andrómeda*. 1929. Coleção particular.

_____. *O Modelo*. 1925. Coleção particular.

_____. *The Convalescent*. 1932.

DUARTE, Constância Lima. “Marcas de violência no corpo literário de Conceição Evaristo”. In: *Gênero e literatura: resgate, contemporaneidade e outras perspectivas*/ Edilene Ribeiro Batista [organizadora]. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013. HORTA, M.T. *Poesia Completa*. Lisboa: Listexa, 1983. v1 e 2.

LAPONTE, Luciana. “Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminin”. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 2002.

LIMA, Bethânia. “Novas Cartas Portuguesas: o feminino e inovador”. *Substantivo Plural*. 26 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br/%E2%80%9Cnovas-cartas-portuguesas%E2%80%9D/>.

MASTROBERTI, Paula. “A representação das mulheres na cultura visual”. Parte 1 a 10. *Inverna Blog*: 2013-2014. Disponível em: <https://invernablog.wordpress.com/category/artigos/>.

NÉRET, Gilles. *De Lempicka*. Tradução: Alexandre Correia. Lisboa: Taschen. 2007.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

REIS, Carlos. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”. In: *Literatura Scripta: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Cento de Estudos Luso-africanos brasileiros da PUC Minas*. V. 8, N. 15 (2014).

VIEIRA, Carla Borin. “A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias”. 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5191>.