



“O leitor”, de Isabelle Germano, giz pastel oleoso, 2022

Mulheres de Tejucupapo – feminismo e história na obra de Tereza Costa Rêgo*

Georgia M. Sousa **
Silvana Barbosa Macedo ***

Resumo

Este artigo aborda o apagamento da mulher na história e na arte, destacando a importância da participação feminina na Batalha de Tejucupapo, durante a ocupação holandesa, em Pernambuco. Reconhecida como a primeira luta armada no Brasil a contar com a participação de mulheres, essa batalha se tornou um símbolo de empoderamento para as mulheres da região e inspirou a pintora Tereza Costa Rêgo a criar um painel que resgata o protagonismo histórico feminino. A obra "Mulheres de Tejucupapo" representa a reescrita da história por meio da arte de uma artista nordestina que enfrentou a opressão patriarcal em sua vida.

Palavras-chave: Feminismo, História, Tereza Costa Rêgo, Heroínas de Tejucupapo.

* Recebido em 02 de maio de 2023, aceito em 24 de abril de 2025. Editoras/r responsáveis pelo processo de avaliação: Natália Corazza Padovani, Julian Simões, Luciana Camargo Bueno.

** Mestranda em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, SC, Brasil. georgiamendes86@gmail.com / <https://orcid.org/0009-0001-9221-2435>

*** Professora efetiva do Departamento de Artes Visuais, Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, SC, Brasil. silvana_b_macedo@hotmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-4741-0595>

Mulheres de Tejucupapo – Feminism and history in Tereza Costa Régo's work

Abstract

The article addresses the erasure of women in history and art, highlighting the importance of female participation in the Battle of Tejucupapo during the Dutch occupation of Pernambuco. Recognized as the first armed struggle in Brazil to involve women, this battle became a symbol of empowerment for women in the region and inspired painter Tereza Costa Régo to create a panel that rescues female historical protagonism. The artwork "Women of Tejucupapo" represents the rewriting of history through the art of a Northeastern artist who faced patriarchal oppression in her life.

Keywords: Feminism, History, Tereza Costa Régo, Heroines of Tejucupapo.

A história invisível das mulheres

Contar a história das mulheres é um trabalho de reparação, considerando o silêncio ao qual foram confinadas por muitos séculos. É o que afirma a historiadora Michelle Perrot (2007), que, ao se inserir na discussão acerca do apagamento das mulheres na história oficial, sugere as seguintes perguntas iniciais: “Mas por que esse silêncio? Ou antes: será que as mulheres têm uma história?” (Perrot, 2007:16). Essas indagações são essenciais, tanto para entender o processo de construção da história como área de conhecimento quanto para reconhecer quais mecanismos mantiveram as mulheres à parte das narrativas oficiais.

A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o relato que se faz de tudo isso... As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal (Perrot, 2007:16).

Segundo Martinez (2013), o processo de seleção de fatos que compõem as narrativas históricas envolve quatro etapas. Primeiramente, ocorre o evento em si, que deixa vestígios. Em seguida, há uma elaboração discursiva desse fato por meio de documentos textuais ou visuais. Posteriormente, é feita a leitura e seleção desses elementos. Finalmente, é composta a história que não necessariamente representa a verdade objetiva, mas revela o regime de verdade que contextualiza os acontecimentos.

Martinez (2013) critica, portanto, a suposta imparcialidade histórica na construção das narrativas oficiais. Isso ocorre porque a história é composta por uma pluralidade de eventos, que, devido à sua vasta quantidade, torna impossível a catalogação completa. Como resultado, é necessário realizar uma seleção dos acontecimentos que comporão a narrativa histórica, e essa escolha é influenciada pelo paradigma de pensamento dominante em um determinado período histórico.

No caso das mulheres, é fundamental considerar-se que sua vinculação à maternidade e ao lar limitou-as, principalmente, ao espaço privado. Enquanto isso, os homens representavam a família em sociedade, o que lhes garantia visibilidade na esfera pública (Guimarães, 2002). Como os eventos públicos eram os que mais interessavam à história, as mulheres tiveram suas trajetórias inicialmente ignoradas e posteriormente esquecidas (Perrot, 2007).

Perrot (2007) também aponta como limitação a ausência de fontes sobre as mulheres, quando diz: “Porque são pouco vistas, pouco se fala delas” (Perrot, 2007:17). Por isso, escritos e documentos são raros. Quando, ocasionalmente, são citadas, geralmente por um narrador homem, são reduzidas a estereótipos que refletem apenas o ponto de vista masculino. “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (Perrot, 2007:17).

Ora, não se é “diferente” senão em relação a alguma coisa ou a alguém. Nesta perspectiva, uma comunidade discursiva se estabelece para fundar o “nós” e os outros, os diferentes. “Nós”, aqueles que têm importância, um lugar de fala, um *status* de sujeito político, de cidadania, de autoridade: nas sociedades patriarcais, o “nós” é o masculino (Martinez, 2013:n.p.).

Foi somente a partir da década de 1970 que a historiografia começou a tentar (re)construir a história das mulheres, impulsionada por fatores científicos, como a busca por novos sistemas de pensamento que resultaram em estudos sobre família e sexualidade. Há também fatores sociológicos, tais quais o ingresso das mulheres na universidade como estudantes e docentes; e fatores políticos, como o feminismo, que motivou a busca por vestígios da participação feminina nos acontecimentos e despertou para uma nova forma de compreender o mundo, para além da visão do sujeito universal (Perrot, 2007). Estavam disponíveis, portanto, os meios para o início da construção de uma nova história.

Entretanto, Joan Scott (1989) adverte sobre o risco de se construir uma história segregada das mulheres, que fique à margem da história oficial. Para contornar essa armadilha, a historiadora

defende a necessidade de uma mudança de paradigma na própria disciplina, que transcendia a mera criação de uma narrativa paralela centrada nas mulheres. Assim, Scott (1989) expande a discussão argumentando que o termo “gênero” é mais apropriado, por não isolar as mulheres, considerando que é na relação entre os sexos que se dá a definição dos papéis sociais e as hierarquias de poder.

Nesse sentido, Scott (1989) defende a necessidade de teorizar práticas e desenvolver o gênero como categoria de análise histórica, argumentando que o gênero não apenas influencia a construção de identidades, mas também as relações de poder nas sociedades. Além disso, acrescenta que a categoria gênero não pode ser analisada isoladamente, desconsiderando os eixos de raça e classe, pois, para historiadores que buscam um panorama abrangente da história, o qual transcende a narrativa dos sujeitos de autoridade e inclua a visão dos oprimidos, essas três esferas devem ser consideradas em suas inter-relações. Essa perspectiva implica uma responsabilidade política ao contar a história, uma vez que questiona se estamos apenas descrevendo essas relações ou também contribuindo para sua construção.

Entre as contribuições para a reconstrução crítica da história, que considere as problemáticas de gênero, destaca-se a pesquisa da historiadora Margareth Rago (2013) sobre a “escrita de si”. Esse conceito, inspirado nas artes da existência, dos gregos, conforme explorado por Michel Foucault, em *História da Sexualidade I: A vontade de saber*, é apresentado por Rago (2013) como um mecanismo ético de formação da identidade. Através da escrita de si, no que concerne a construção de suas próprias narrativas, as mulheres exercem sua liberdade, contrapondo-se às narrativas dominantes.

Portanto, ao contrário dos discursos confessionais – que, aliás, abundam especialmente na internet em redes sociais, em facebook, blogs ou twitters –, na escrita de si, não se trata de um dobra-se sobre o eu objetivando, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo (Rago, 2013:51).

Vale ressaltar que, segundo Rago (2013), a escrita de si, embora inserida na produção autobiográfica, transcende o narcisismo. Constitui-se, sim, em uma forma de apropriação feminina para narrativas que, embora individuais, reverberam no coletivo, contribuindo para a construção da história coletiva. Ademais, essa expressão pode extrapolar a produção textual e alcançar a expressão artística por meio da criação de imagens, o que não apenas forma uma memória imagética, mas também reivindica e ocupa mais um espaço historicamente dominado por homens.

Especificamente nas artes visuais, ainda nos anos 1970, impulsionada por lutas políticas como o feminismo, nascia a discussão sobre o apagamento das mulheres na história da arte. A partir do questionamento de Linda Nochlin (2016), em seu famoso artigo publicado em 1971, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, o incômodo latente que essa dúvida traz tornou-se evidente. Estariam as mulheres ausentes da narrativa oficial da arte por não terem produzido algo grandioso, como os homens que são frequentemente lembrados?

O texto de Nochlin (2016) buscou romper com o mito do artista gênio, aquele que, mesmo em um contexto desfavorável, destaca-se graças ao seu talento natural, como em um conto de fadas. Na realidade, de acordo com as reflexões da autora, a arte é um trabalho como qualquer outro, que requer estudo e prática, para o qual as oportunidades de acesso sempre foram concedidas aos homens, mas, apenas raramente, às mulheres.

No contexto brasileiro, a diferença na formação educacional entre os sexos também foi um fator limitante para a ascendência das mulheres como artistas profissionais. No século XIX, a Escola Nacional de Belas Artes – ENBA era a principal responsável pela formação em atividades artísticas no país, e foi apenas em 1892, dois anos após a modernização da escola com a República, que passou a aceitar matrículas de mulheres (Simioni, 2019).

Ainda assim, as estudantes que ingressavam na ENBA não eram admitidas nas aulas de modelo-vivo, conhecimento fundamental para a pintura histórica, considerada o ápice dos gêneros artísticos na época. De forma que, mesmo acessando a formação acadêmica, as mulheres

permaneciam à margem da produção artística brasileira, como explica Ana Paula Simioni (2019:110):

O acesso ao modelo-vivo era absolutamente indispensável à formação de um artista acadêmico. A ênfase da discussão feminista em torno da exclusão do mundo artístico está, justamente, neste ponto: as artistas mulheres foram impedidas de conhecer e dominar, ao longo dos séculos XVII e XIX, as principais etapas da formação do “gênio” artístico na medida em que o acesso ao nu lhes foi vetado por ser considerado imoral... De sorte que se montava um círculo vicioso: as artes menores passavam a ser vistas como adequadas às inábeis mulheres e toda arte feita por mulheres era colocada entre aspas, rotulada como menor.

Esses apontamentos reforçam que a suposta segregação dos talentos artísticos entre homens e mulheres foi, aos poucos, sendo construída socialmente e não é fruto do gênero. Portanto, limitar a ação profissional das mulheres com base nas diferenças biológicas é uma estratégia ainda usada para subestimar sua capacidade de realização de feitos que merecem compor a memória (Martinez, 2013:on-line).

O masculino expulsa assim o feminino do humano e da história da humanidade a partir de sua “diferença”. Pois há o humano e as mulheres. Há a Arte – masculina e em maiúsculo- e a arte das mulheres, atividade secundária e menor, ou seja, doméstica.

Tereza Costa Rêgo, uma pintora pernambucana

Nesse cruzamento de invisibilidades tanto da mulher nos registros históricos quanto da mulher artista, na história da arte, destaca-se o trabalho da pintora pernambucana Tereza Costa Rêgo. A artista, que teve sua vida marcada pela opressão do patriarcado, dedicou-se a contar, por meio da pintura, as histórias das lutas sociais do Nordeste, reconhecendo nelas a presença das mulheres.

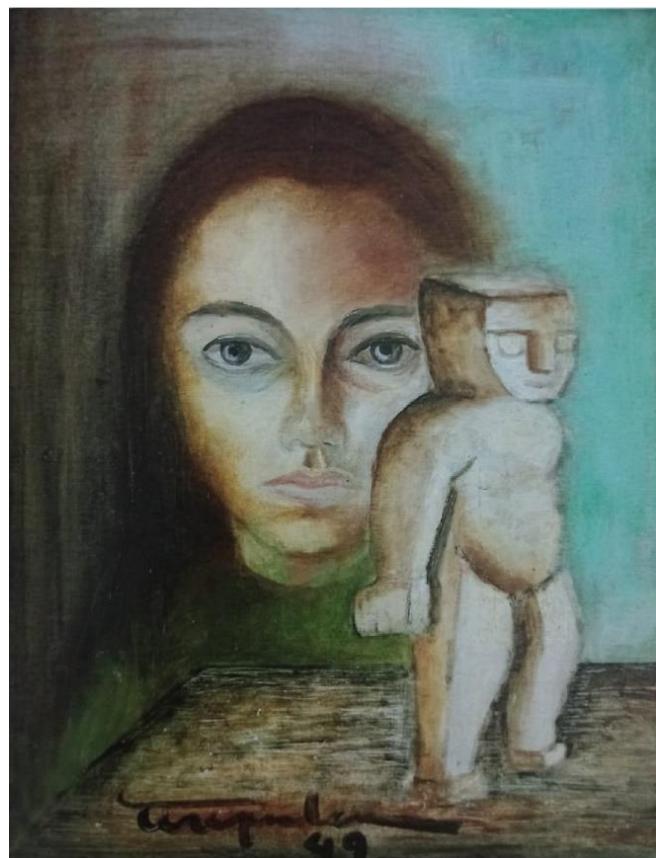
Tereza (Terezinha) Costa Rêgo nasceu em 1929, na cidade de Recife, Pernambuco, herdeira de uma rica família da elite açucareira do estado. A caçula de cinco irmãos, teve uma educação opressora e religiosa, sendo criada para “enfeitar o piano”, como costumava dizer (Albertim, 2021). A ela eram impostos os papéis sociais definidos para as mulheres de sua geração: filha, esposa e mãe.

Batizada como Terezinha – nome docemente diminutivo como apequenada, esperava-se que ela também o fosse, destinada a servir como mulher, à estrutura patriarcal da já decadente aristocracia rural pernambucana –, ao longo de sua infância e juventude a artista resumira-se ao seio da família e, em especial, ao recinto de sua própria casa (Diniz, 2021:48).

Apesar das limitações impostas, Terezinha demonstrava aptidão para o desenho e, por insistência do irmão mais velho, aos 15 anos, obteve autorização dos pais para ingressar na Escola de Belas Artes de Recife, sob a condição de não frequentar as aulas de modelo vivo (Albertim, 2021). Essa restrição, já discutida anteriormente por Simioni (2019), representou um impedimento moral à formação acadêmica da artista. Contudo, a jovem frequentava secretamente essas aulas (Rêgo, 2015).

Durante seu período na Escola de Artes, Recife ainda vivenciava a influência da Semana de Arte Moderna de 1922, e seus professores Vicente do Rego Monteiro e Lula Cardoso Ayres desempenharam um papel fundamental ao incentivá-la a romper com as convenções da composição acadêmica (Albertim, 2021) em seus primeiros trabalhos (Figura 1).

Figura 1: Menina com ex-voto, óleo sobre tela, 70 x 50 cm, 1949



Fonte: Albertim (2021).

Em meio a uma educação repressiva, Terezinha encontrou, no casamento, uma possível fuga para a liberdade e, em 1950, contraiu matrimônio com um juiz, com quem teve duas filhas. Nos 15 anos seguintes, cumpriu o papel de esposa e mãe, seguindo os padrões da época (Carvalho, 2014). No entanto, ao conhecer e se apaixonar por Diógenes Arruda Câmara, um dos líderes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Tereza “deu um pulo no escuro” (Rêgo, 2019) e começou a trilhar sua própria história.

Em 1964, Tereza concluiu seu divórcio e mudou-se para São Paulo, com Diógenes. Devido à Ditadura Militar vigente no país e à posição política de Diógenes, ele foi preso por cinco anos. Durante esse período, enquanto aguardava a incerta libertação do companheiro, Tereza cursou História na Universidade de São Paulo (USP), formação que, posteriormente, influenciou seu trabalho artístico (Rêgo, 2019).

Apesar do contexto de assassinatos e desaparecimentos durante a ditadura militar brasileira, Diógenes foi libertado, e o casal partiu para o exílio em 1969 (Carvalho, 2014). Os dois passaram pela Argentina, pelo Chile – onde acompanharam o golpe militar após a morte de Salvador Allende – e, finalmente, chegaram a Paris (Rêgo, 2019). Durante o exílio, a artista adotou o nome de Joana e teve poucas oportunidades de se dedicar à pintura, ainda assim, realizou exposições na França e na China. No entanto, a produção desse período foi perdida devido às constantes mudanças de residência, impostas pela perseguição da ditadura (Rêgo, 2015).

Ainda nesse período, Tereza, seguindo os passos do companheiro, dedicou-se principalmente ao PCdoB (Rêgo, 2019) e, ao lado de Diógenes, visitou diversos países comunistas, como China (Figura 2) e Albânia, onde eram recebidos com os protocolos destinados aos chefes de Estado (Rêgo, 2015). Além disso, buscando contribuir com o partido, cursou doutorado na Escola de Estudos Políticos da Sorbonne, onde desenvolveu a tese *A formação do proletariado do Brasil: uma classe em si* (Rêgo, 2019).

O partido precisava disso e eu tinha que fazer. Quer dizer, de certa forma, eu hoje vejo que saí de um comando, que era o da minha família, para um outro que era o do PCdoB, que eu sou do PCdoB, continuo sendo. Mas, como artista, vejo que foi uma loucura. Em vez de, em Paris, fazer uma tese sobre o que você está fazendo aí, a escola pernambucana de artes, figurativismo no Brasil, não, eu fui fazer uma tese sobre proletariado (Rêgo, 2019:386).

Figura 2: Tereza Costa Rêgo em viagem à China com o companheiro Diógenes Arruda.



Fonte: Albertim (2021).

Somente em 1979, com a abertura política e a anistia, o casal retornou ao Brasil. Contudo, logo após o retorno, Diógenes Arruda sofreu um ataque cardíaco e faleceu (Rêgo, 2019). Foi então que, pela primeira vez, Tereza assumiu o controle de sua vida, podendo seguir o caminho que escolhesse. Ela optou pela arte, retornou a Pernambuco, adotou Olinda como lar e passou a se definir como Tereza Costa Rêgo, pintora. A artista buscou reinserir-se no circuito artístico local, do qual estivera afastada por quase dez anos, e encontrou uma Olinda vibrante, com diversos ateliês coletivos (Albertim, 2021).

Um dos espaços frequentados por Tereza foi a Oficina Guaianases de Gravura, fundada em 1974, na Rua Guaianases, em Recife, mas transferida para o Mercado da Ribeira, em Olinda, em 1980. Por lá, passaram cerca de 260 artistas, tornando-a um marco na história da gravura em Pernambuco. Para a pintora, a Oficina proporcionou não apenas a oportunidade de aprender a técnica da gravura, mas, sobretudo, a construção de laços afetivos, a experiência de aprendizado coletivo e a legitimação profissional por meio do contato com outros artistas (Carvalho, 2014).

Outro coletivo que contribuiu para a formação de Tereza, após o exílio, foi sua participação na Brigada Portinari (Rêgo, 2019). A Brigada Portinari foi um movimento político composto por artistas que apoiavam a candidatura de Miguel Arraes ao governo de Pernambuco, após sua deposição pelos militares em 1964 (Albertim, 2021). Naquele momento, os partidos de esquerda dispunham de poucos recursos para campanhas, e os murais (Figura 3), que combinavam mensagens políticas e obras de arte, representavam uma mídia econômica, sendo, portanto, amplamente utilizada pelos partidos da época (Córdula, 2021).

Para Tereza, essa experiência foi transformadora e influenciou toda a sua produção artística posterior, pois a fez perceber que seu trabalho era favorecido quando ocupava grandes dimensões. Foi a partir da prática na Brigada Portinari que ela se interessou pela muralística mexicana (Córdula, 2021), e sua pintura se ampliou.

Pintei muito muro. Na hora que você pinta um muro, que vai ser caiado depois, que você não tem compromisso, que você pinta com tinta de bisnaga, de lata e joga na parede, você não tem aquele compromisso de gente dizendo: “Vou vender, vou assinar”, vou assinar nada, é um muro. Eu me soltei muito com as pinturas dos muros. Isso me deu manejo das mãos, a coragem dos grandes espaços e eu me encantei por isso (Rêgo, 2019:390).

Figura 3: Mural da Brigada Portinari assinado por Tereza para a campanha de 1982 do PMDB.



Fonte: Souza (2012).

O universo pictórico de Tereza Costa Régo apresenta características marcantes, que serão brevemente abordadas, pois, mesmo não sendo o foco principal deste artigo, são importantes para compreendermos o imaginário da pintora. Uma característica marcante do trabalho de Tereza Costa Régo é a sua técnica inicial: em vez de partir de uma tela em branco, como é comum na pintura, a artista utiliza um suporte pintado de preto. Para ela, esse fundo proporciona maior transparência à tinta que será aplicada posteriormente, permitindo a construção da obra por camadas (Carvalho, 2014).

Esse procedimento confere às obras uma aura noturna e melancólica, que contrasta fortemente com o cenário que inspira Tereza para sua pintura: a cidade de Olinda, caracterizada pelos “dias de luz, festa do azul celestial” (Banda Eddie, 2008). Ironicamente, o azul e o branco são cores que aparecem em menor escala em sua paleta cromática, definida pela forte presença do vermelho, do amarelo e do preto (Carvalho, 2014).

Outra marca da obra da pintora é o enfoque no nu feminino. Suas representações de mulheres nuas, em seus quartos, expõem corpos considerados sensuais pelos padrões sociais. Embora essas obras possam suscitar questionamentos sobre a possível objetificação do corpo feminino, para a artista, cuja criação familiar foi repressiva, como mencionado anteriormente, “a nudez feminina passa a sintetizar a força da mulher de seu tempo, a primeira conquista essencial” (Lontra, 2021:18). Trata-se de uma apropriação do próprio corpo e do olhar sobre ele, negados a ela durante grande parte da vida.

Determinados elementos, como a maçã e alguns animais, repetem-se com frequência na composição dos trabalhos da pintora. A maçã, por exemplo, é uma fruta recorrente e tem um significado fortemente influenciado pelo cristianismo, representando o símbolo do que é proibido, além de atribuir às mulheres, ainda hoje, a culpa pelos pecados da humanidade, desde Eva (Diniz, 2021).

Tereza recebeu uma educação tradicional, influenciada pelos preceitos cristãos, que enfatizavam um comportamento recatado para as mulheres, como evidenciado pelas limitações impostas quando iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes de Recife. No entanto, ela rompeu com essas expectativas, optando pela separação de seu primeiro marido e construindo uma vida independente após a morte de seu segundo companheiro. Assim, a representação recorrente da maçã, símbolo do pecado, torna-se uma forma de confrontar a culpa imposta às mulheres pelo cristianismo, aproximando-se do fruto proibido, como um caminho para a liberdade.

No caso dos animais, os gatos são presenças constantes nas cenas de intimidade feminina, o que sugere sua companhia às mulheres retratadas e remete ao simbolismo de fertilidade e prazer presente no antigo Egito (Lontra, 2021). Contudo, em algumas obras, o gato também espreita do exterior as cenas internas, revelando sua liberdade de movimento. Em algumas ocasiões, a artista afirmou identificar-se com o felino, por sua aparente mansidão em oposição à sua capacidade de “arranhar”, comportamento com o qual se reconhece (Diniz, 2021). Dessa forma, é possível interpretá-lo também como uma representação da própria pintora em cena.

O quadro *Bairro do Recife a partir de Tomás Seixas* (Figura 4) ilustra a relação entre esses diversos elementos em cena. Em um cômodo luxuoso, com um tapete vermelho-escuro, duas mulheres nuas são observadas por um homem trajando um terno, que segura flores. O contraste entre a nudez das mulheres e a elegância do homem sugere uma dinâmica de poder, embora a postura relaxada das mulheres e a presença de dois gatos acompanhando as duas, dentro do universo pictórico da artista, também possa indicar autonomia e liberdade.

A composição do cômodo revela ainda um espelho, uma bacia com água para higiene pessoal, uma mesa com bebidas, e a janela, que oferece uma perspectiva para outras sacadas, igualmente ocupadas por mulheres. Destaca-se ainda a presença de uma cesta repleta de maçãs vermelhas-vivas no canto inferior direito, enquanto uma das mulheres segura uma dessas frutas, em um gesto que pode ser interpretado como uma alegoria ao poder e à escolha.

Figura 4: Bairro do Recife a partir de Tomás Seixas, acrílica sobre madeira, 220 x 160 cm, 1992.



Fonte: Rozowykwiat (2021).

Por fim, e sem esgotar os diversos aspectos marcantes na obra de Tereza Costa Rêgo, destaca-se a importância da pesquisa histórica, aliada à prática, no processo criativo da artista (Carvalho, 2014). Sua formação acadêmica em História influencia notavelmente os temas que explora. Contudo, a pintora não se limita à história acadêmica, incorporando também os fatos populares (Barbosa, 2021), frequentemente excluídos, seja por negligência ou estratégia, dos livros de história acessíveis durante a educação escolar.

A História, para Tereza, é o útero dos saberes, abrigo e proteção e, também, projeção de futuro. Humanista, sua arte se quer generosa, criando e reinterpretando fatos do nosso passado, fazendo da ação artística uma experiência libertadora. Por isso, ela se propõe corajosamente a trazer para nossos olhos e nosso encantamento, os contos e cantos, encontros e encantos muitas vezes obliterados por uma política cruel de esvaziamento da nossa verdadeira formação, através de uma retórica oficial patrocinada pelos donos do poder (Lontra, 2021:20).

Uma das narrativas que Tereza Costa Rêgo se dedicou a trazer para suas telas é a das heroínas de Tejucupapo, o primeiro confronto armado em território brasileiro a registrar a participação feminina, inserido no contexto histórico da invasão holandesa no Nordeste.

Tejucupapo, a terra das heroínas

Tejucupapo é um distrito do município de Goiana, localizado a 51 km de Recife, a capital do estado de Pernambuco, na região Nordeste e, durante a ocupação holandesa no Nordeste brasileiro (1630-1654), esse distrito foi palco de um evento significativo, embora negligenciado pela historiografia tradicional: a Batalha de Tejucupapo, considerada o primeiro registro da participação feminina em um conflito armado no Brasil (Bezerra, 2004).

É relevante notar que esse período, especialmente durante a administração do conde Maurício de Nassau, foi extensivamente documentado, tanto por meio de relatos escritos quanto visuais, devido à presença de pintores e desenhistas no território. Nesse segundo grupo, sobressaem-se os holandeses Franz Post, especializado em paisagens, e Albert Eckhout, dedicado ao retrato de figuras humanas (Brandão, 2004). Diante disso, a escassez de registros da Batalha de Tejucupapo revela a função política e ideológica da arte colonial em afirmar o poder e a superioridade europeia. Nesse contexto, o registro de uma derrota infligida por um grupo de mulheres locais representaria um constrangimento.

Mas o estudo mais atento da “Insurreição Pernambucana” permite a exposição de duas narrativas históricas interligadas, sobrepostas: uma rica em detalhes, em documentação e registros de seus personagens; outra na qual imprimem-se situações e circunstâncias generalizadas, cujos personagens foram, parcial ou inteiramente, ignorados pelos documentos de época. Uma é a história das elites, nobres portugueses, senhores de engenhos e seus descendentes, outra é a história da população, trabalhadores urbanos, pequenos agricultores, mestiços, negros e índios (Brandão, 2004:21).

Portanto, a história das heroínas de Tejucupapo alinha-se às narrativas históricas populares e foi documentada pelo historiador Frei Manoel de Calado, no livro *Valeroso Lucideno*, publicado em 1648. Entretanto, não são citados os nomes dos personagens ou as datas exatas dos acontecimentos, ficando apenas a certeza do fato histórico (Brandão, 2004).

De acordo com as pesquisas de Brandão (2004), em 1646, por volta do final de abril, um grupo de embarcações holandesas deixou a ilha de Itamaracá, onde os soldados se refugiavam, devido ao movimento luso-brasileiro que buscava a expulsão dos flamengos do território. Esse grupo se dirigiu a Tejucupapo, com o intuito de ocupar o povoado e tomar posse das plantações de mandioca da região. Como o vilarejo já havia resistido a duas tentativas de invasão, a comunidade havia construído um cercado para se proteger enquanto aguardasse reforços militares portugueses. Dessa forma, os holandeses atacaram o povoado com armas e machados para destruir a barreira, enquanto os homens resistiam no interior da proteção com armas de fogo e lanças. Quando, finalmente, o reduto foi invadido, as mulheres, que haviam se juntado aos

homens, portando lanças, facas e pimenta amassada em água fervendo para jogar nos olhos dos intrusos, garantiram a vitória da população de Tejucupapo.

Hoje, na cidade, um obelisco pontua o feito e a coragem dessas mulheres, indicando que naquele lugar, há mais de 300 anos, as mulheres de Tejucupapo conquistaram o título de heroínas por terem lutado e expulsado cerca de 600 soldados holandeses (Brandão, 2004).

A façanha daquelas mulheres, donas-de-casa, agricultoras, gente mestiça, negras e índias, ganhou versão na boca do povo da região, multiplicou-se e propagou-se até os dias de hoje graças à força da tradição oral. O heroísmo das mulheres de Tejucupapo é orgulho do goianense. Os livros de história podem ter esquecido ou ignorado o episódio, mas a população antiga do município não (Brandão, 2004:33).

Mesmo considerando-se criticamente que a luta contra o domínio holandês ainda não enfrentava, de forma efetiva, o colonialismo europeu e que narrativas de guerra geralmente descrevem ações de violência como heroicas, o ponto central a ser destacado reside no protagonismo feminino que foi ignorado. Uma vez que os registros históricos usualmente privilegiam a figura masculina como herói, as heroínas de Tejucupapo merecem ser divulgadas e lembradas. Sua história recorda a atuação das mulheres em eventos históricos, dentro das suas possibilidades, mesmo que a historiografia, por conveniência ou negligência, tenha se esquecido delas.

Com o objetivo de manter vivo o enredo das heroínas, uma peça de teatro é apresentada anualmente, desde 1993, no provável lugar onde a batalha ocorreu. Essa iniciativa surgiu com a auxiliar de enfermagem Maria Luzia da Silva, que, ao tomar conhecimento da história durante um tratamento de câncer, sentiu a força de se identificar como herdeira dessas figuras e assumiu a missão de resgatar essa memória (Coelho, 2004).

Dona Luzia, como é conhecida, acompanhada de outras mulheres da comunidade, realizou pesquisas para a construção do roteiro e se envolveu em todos os passos necessários para a produção do espetáculo. Nesse processo de resgate histórico, foram recuperados os nomes de Maria Camarão, Maria Clara, Maria Joaquina e Maria Quitéria, como personagens que teriam liderado as demais mulheres da vila (Coelho, 2004). Mesmo que não haja confirmação histórica de que elas realmente existiram, a ideia da participação das quatro Marias acrescentou poética à história. Hoje, o discurso feminista popularmente propaga “Somos as netas de todas as bruxas que vocês não conseguiram queimar”, já para as mulheres do distrito de Goiana, elas são as herdeiras das heroínas de Tejucupapo.

Mulheres de Tejucupapo e outras lutas nordestinas

Além dos escritos e da oralidade, a história das heroínas também foi contada por Tereza Costa Rêgo por meio da pintura. O quadro *Mulheres de Tejucupapo* (Figura 5), de 2017, foi uma das últimas obras de grandes dimensões da artista, que faleceu em 2020. Com 8 x 2,2 metros, a tela levou três anos para ser concluída pela artista que já estava com 83 anos de idade (Tereza, 2017).

O painel apresenta uma cena de conflito intensa, onde as figuras femininas desempenham um papel central. Armadas com lanças, facas e água, que sabemos pela história ser fervente e combinada com pimenta, as mulheres misturam-se a homens que trajam uniformes vermelhos, o que indica que são soldados holandeses. Muitos desses soldados estão sendo explicitamente feridos e são retratados sangrando.

A composição da obra é marcada por uma grande quantidade de personagens, que preenchem quase todo o espaço da tela. No primeiro plano, corpos jazem no chão, enquanto ao fundo, uma multidão de cabeças se destaca, sugerindo que a cena representa apenas um instante específico de uma grande batalha.

Além desses elementos principais, o painel ainda apresenta vários aspectos artísticos característicos do trabalho de Tereza, já abordados anteriormente. O céu vermelho, que parte de um fundo na cor preta, proporcionando uma atmosfera tensa, que transmite a sensação de aflição e desespero, intensificando a cena. Já os tons de amarelo predominam na pele dos personagens.

Há também a presença de animais como bodes, serpentes, tatus e cavalos, enquanto as crianças, distribuídas pela cena, não representam apenas as que povoavam a vila, mas também, de acordo com Tereza, suas filhas, das quais teve que se afastar após o conturbado divórcio (Rêgo, 2015).

Alguns críticos estabelecem um paralelo entre *Mulheres de Tejucupapo* e *Guernica* (Albertim, 2013), referindo-se a uma das obras mais significativas de Pablo Picasso (1881-1973). Contudo, a própria artista aponta as *Pinturas Negras*, de Francisco Goya (1746-1828), como sua principal inspiração, citando-as como referência para as representações de terror da guerra presentes em seu painel (Botelho, 2017).

Embora a análise visual do painel proporcione múltiplas perspectivas, ainda não esgotadas, o aspecto histórico é de importância particular para este artigo, considerando que a pintura histórica como gênero ficou praticamente inacessível às mulheres até 1922, ano em que, após a Semana de Arte Moderna, iniciou-se a crise do academicismo (Simioni, 2019).

Figura 5: *Mulheres de Tejucupapo*, acrílica sobre madeira, 220 x 800 cm, 2017.



Fonte: Rozowykwiat (2021).

Como já tratado anteriormente por Simioni (2019), por razões morais, as mulheres não podiam frequentar as aulas de modelo-vivo, e essa limitação também foi imposta à Tereza pela família (Rêgo, 2015). Entretanto, a formação da pintora em História, inicialmente na USP e, posteriormente, na Sorbonne, unida com a frequência escondida às aulas proibidas na Escola de Belas Artes de Recife, permitiu à artista incorporar esse elemento em seu trabalho.

Além da obra *Mulheres de Tejucupapo*, a presença da história na obra de Tereza Costa Régo também é marcante na série *7 Luas de Sangue*, que aborda lutas sociais emblemáticas do Nordeste (Carvalho, 2014). Considerando a importância dessas lutas para a construção da identidade da região, seguem três dos painéis que compõem a série para integrar este texto.

Em *Batalha dos Guararapes ou Árvore da Liberdade* (Figura 6), Tereza retrata a guerra que culminou na expulsão dos holandeses da região de Recife. Em *Canudos ou Guerra do Sertão* (Figura 7), é lembrada a invasão da comunidade de Canudos, no sertão da Bahia, que foi destruída pelo Exército brasileiro. Por fim, *O Cangaço ou A Guerra do Sol* (Figura 8), aborda o banditismo social que desafiava o poder das autoridades nordestinas na década de 1940.

Nesse contexto, *Mulheres de Tejucupapo* serve para coroar os caminhos de Tereza Costa Régo pelas histórias nordestinas. Conforme Simioni argumenta, “Em suma, afirmar-se como pintora de história significa recuperar, mesmo que parcialmente, obras que negavam a existência das mulheres como seres capazes de grandes feitos ou grandes invenções” (Simioni, 2019:278). Além de se afirmar como artista no território dominante mente masculino da pintura histórica, nota-se a forte presença da sua vivência política em sua obra artística. Todos os anos de militância em movimentos de esquerda parecem permear essas representações de eventos políticos protagonizados pela resistência da população oprimida nordestina. Assim, sua temática política e posição progressista aparecem em suas pinturas históricas.

Figura 6: Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade, acrílica sobre madeira, 185 x 245 cm, 1999, série *Sete luas de sangue*.



Fonte: Rozowykwiat (2021).

Figura 7: Canudos ou Guerra do Sertão, acrílica sobre madeira, 185 x 245 cm, 1997, série *Sete luas de sangue*.



Fonte: Rozowykwiat (2021).

Figura 8: O cangaço ou a guerra do sol, acrílica sobre madeira, 185 x 245 cm, 1998, série *Sete luas de sangue*.



Fonte: Rozowykwiat (2021).

É ainda notável considerar que, como tema para um de seus últimos trabalhos, a artista buscou documentar uma luta na qual as mulheres desempenharam um papel de destaque, visto que a imagem do feminino, por muito tempo, foi construída a partir do ponto de vista masculino.

No imaginário masculino a representação da mulher na arte constitui-se sempre como objeto de desejo, e os homens trabalham com a antítese: mulher mãe/ mulher prostituta, dificilmente integrando essa contradição, pois essa dicotomia não deixa lugar para nuances, aprisionando a mulher em rígidas categorias e em papéis pré-determinados (Lamas, 1997:31).

Pondera-se, ainda, o hiato que esse evento deixou na história, pois, mesmo compondo um período abundantemente registrado, com a presença de pintores como Franz Proust e Albert Eckhout (Brandão, 2004), foi uma mulher nordestina contemporânea que abraçou a missão de pintar essa história. Entretanto, é somente quando uma artista, como Tereza, propõe-se a retratar esse momento, “o fator identitário, a consciência de ser mulher cria empatia” (Barbosa, 2019:81), que nasce a oportunidade de se afastar do olhar masculino fetichista e tomar para si a autoria da história do feminino.

Tereza Costa Rêgo é legítima herdeira das heroínas de Tejucupapo, que se anteciparam ao spray de pimenta com o qual as mulheres atuais se protegem, ao vencerem o exército holandês na cidade pernambucana de Tejucupapo no século XVII jogando nos soldados água fervendo e pimenta. Lenda ou história, é um mito constitutivo da personalidade das mulheres pernambucanas (Barbosa, 2021:81).

Esse resgate visa inserir a história das heroínas no período colonial brasileiro, por ter sido um feito por muito tempo ignorado pela historiografia oficial, que carecia de registros, tanto oficiais quanto poéticos, mas sem a intenção de criar uma narrativa isolada, conforme alertou Scott (1989). A recuperação dessa história, primeiramente por Maria Luzia da Silva, que levantou nomes, lugares e datas sobre o acontecimento para uma peça de teatro, e, posteriormente, por Tereza Costa Rêgo, é importante. Por meio da sua pintura, Tereza Costa Rêgo contribuiu para a visão imagética, representando as mulheres pernambucanas contrapondo-se à história dominante. Como uma forma de assumir a narrativa por meio de uma espécie de “escrita de si” (Rago, 2013),

ambas artistas (re)constroem, com poder e liberdade, a história coletiva das mulheres de sua região.

Em suma, ao abordar o apagamento das mulheres na história oficial e na arte, tendo como referência a obra da pintora pernambucana Tereza Costa Rêgo, este texto corrobora o pensamento de que “O Brasil não tem apenas o dever, mas o direito de conhecer com intimidade a obra de Tereza Costa Rêgo” (Lontra, 2021:15). Paralelamente, ao enfatizar a luta das heroínas de Tejucupapo, também negligenciada pela história do Brasil e que culminou na obra *Mulheres de Tejucupapo*, nota-se a importância de um revisionismo histórico protagonizado por autoras mulheres conscientes das opressões de gênero, raça e classe.

Por fim, considerando que disseram 374 anos entre o feito das heroínas e a representação poética desse fato histórico por Tereza Costa Rêgo, fica evidente o enorme atraso que denuncia o apagamento do protagonismo feminino nos registros oficiais. Portanto, trazer essa memória ao presente auxilia na percepção das inúmeras lutas invisibilizadas, fortalecendo as mulheres para prosseguir na luta coletiva.

Senhoras do tempo, as mulheres de Tejucupapo ocupam o seu merecido papel na nossa memória; entre a documentação histórica e a liberdade criativa, Tereza nos remete à ideia permanente da arte como instrumento de subversão do olhar e transformação do mundo (Lontra, 2021:21).

Referências bibliográficas

- ALBERTIM, Bruno. A Guernica de Tereza Costa Rêgo. *Jornal Digital*, 2013 [https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2013/06/23/a-guernica-de-tereza-costa-rego-87402.php – acesso em: 23 dez. 2022].
- ALBERTIM, Bruno. Terezinha, Joana e Tereza. In: ROZOWYKWIAT, Joana (Org.). *Tereza Costa Rêgo: A liberdade em vermelho*. Recife-PE: Cepe, 2021, p.27-45.
- BANDA EDDIE. Bairro novo – Casa caiada. In: *Carnaval no inferno*. Álbum, 2008.
- BARBOSA, Ana Mae. A herdeira de Tejucupapo. In: ROZOWYKWIAT, Joana (Org.). *Tereza Costa Rêgo: A liberdade em vermelho*. Recife-PE: Cepe, 2021, p.71-81.
- BEZERRA, Cláudio. Apresentação. In: BEZERRA, Cláudio (Org.). *Tejucupapo: história, teatro, cinema*. Recife-PE: Bagaço, 2004, p.07-12.
- BOTELHO, Carol. Tereza Costa Rêgo comemora aniversário com exposição. *Folha de Pernambuco*, 2017 [https://www.folhape.com.br/cultura/terezacosta-rego-comemora-aniversario-com-exposicao/25536/ – acesso em: 23 dez. 2022].
- BRANDÃO, Marcílio. Tejucupapo e o registro da Insurreição. In: BEZERRA, Cláudio (Org.). *Tejucupapo: história, teatro, cinema*. Recife-PE: Bagaço, 2004, p.69-78.
- CARVALHO, Adriano José de. *E a mulher se fez pintura: história de vida, gênero e política na obra de Tereza Costa Rêgo*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2014.
- COELHO, Rafael. O espetáculo das mulheres guerreiras. In: BEZERRA, Cláudio (Org.). *Tejucupapo: história, teatro, cinema*. Recife-PE: Bagaço, 2004, p.45-65.
- CÓRDULA, Raul. A herdeira de Tejucupapo. In: ROZOWYKWIAT, Joana (Org.). *Tereza Costa Rêgo: A liberdade em vermelho*. Recife-PE: Cepe, 2021, p.83-96.
- DINIZ, Clarissa. É lá que eu vejo. In: ROZOWYKWIAT, Joana (Org.). *Tereza Costa Rêgo: A liberdade em vermelho*. Recife-PE: Cepe, 2021, p.47-69.
- GUIMARÃES, Maria Beatriz Monteiro. *Saberes consentidos conhecimentos negados – O acesso à instrução feminina no início do século XIX em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2002.
- LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

- LONTRA, Marcos. O cordão encarnado de Tereza. In: ROZOWYKWIAT, Joana (Org.). *Tereza Costa Rêgo: A liberdade em vermelho*. Recife-PE, Cepe, 2021, p.11-23.
- MARTINEZ, Carole. O sexo da arte ou a arte é sexuada. *Labrys - Revista de Estudos Feministas* (23), Brasília-DF, Montreal, Paris, 2013 [https://www.labrys.net.br/labrys23/labrys23/art/o%20sexo%20da%20arte.htm – acesso em: 23 dez. 2022].
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Unicamp, 2013.
- RÊGO, Tereza Costa. *Perfil*: Tereza Costa Rêgo. [Entrevista concedida a] Stella Maris Saldanha. Opinião Pernambuco, Recife-PE, 2015 [https://www.youtube.com/watch?v=QL-tzwKqVsQ – acesso em: 23 dez. 2022].
- RÊGO, Tereza Costa. Um dia eu pinotei do piano e não prestou! [Entrevista concedida a] AMARAL, Vitória. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (Orgs.). *Mulheres não devem ficar em silêncio – arte, design, educação*. São Paulo: Cortez, 2019.
- ROZOWYKWIAT, Joana (Org.). *Tereza Costa Rêgo: a liberdade em vermelho*. Recife: Cepe, 2021.
- SCOTT, Joan. *Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press, 1989.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2019.
- SOUZA, Elizabet Soares de. *Entre a arte e a política: Brigadistas muralistas nas cidades de Olinda e Recife na década de 1980*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura), Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2012.
- TEREZA Costa Rêgo exibe painel gigante sobre Batalha de Tejucupapo. *Diário de Pernambuco*, Recife-PE, 2017 [https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/04/terezacosta-rego-exibepainel-gigante-sobre-batalha-de-tejucupapo.html – acesso em: 23 dez. 2022].