

Faculdade de Letras

Paula Rego - Teatro do Sacrifício

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	PAULA REGO – O TEATRO DO SACRIFÍCIO
Autor	Jaime de Amaral Beja da Silva
Orientador	Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro
Júri	Presidente: Doutora Joana Rita da Costa Brites
	Vogais:
	1. Doutora Maria Dalila Aguiar Rodrigues
	2. Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro
Identificação do Curso	2º Ciclo em História da Arte, Património e Turismo Cultural
Área científica	História da Arte, Património e Turismo Cultural
Data da defesa	16-09-2013
Classificação	16 valores



Índice Geral— O Teatro do Sacrifício.

Introdução

I- Acto: O Sacrifício

- 1- O Medo.
- 2- A Fantasia.
- 3- A Família.
- 4- O Interseccionismo.
- 5- A Intersexualidade.
- 6- Untitled (Aborto).
- 7- O Militarismo.
- 8- O Auto-retrato.
- 9- A Mulher Cão.
- 10- Franz Kafka.
- 11- O Sacrifício.

II- Acto: O Teatro

- 2.1- O Gesto.
- 2.2- O Signo.
- 2.3- A Dramaturgia.
- 2.4- A Teatralidade.
- 2.5- A Máscara.
- 2.6- A Personagem.
- 2.7- A Cenografia.

3- Conclusão.

4- Bibliografia.

Valsa dos Detectives

Tem medo do escuro tal criança sem futuro
É falso velhaco cobarde armado em duro

Vai pelo mundo guiado pela mão
Até depois de morto dá uma volta no caixão

Treme e vacila nem na cama está seguro
Teme que alguém o chame geme sofre de medo puro

Evita o olhar dos mortais que o rodeiam
Esconde-se em mentiras que mesquinhas serpenteiam

É só paranoia mania da perseguição
Desconfia de todos, resulta da sua traição

REININHO, Rui, *Líricas Come On & Anas*, Lisboa, Palavra, 2006, p.39.

Introdução

A primeira vez que o autor deste texto esteve presente numa exposição de Paula Rego foi na retrospectiva realizada pelo Centro Cultural de Belém, em 1997. Durante a visita, procurou estabelecer pontos de contacto entre as obras. Quando surgiu a figura humana, as pinturas ganharam uma luz inesperada: percebia-se que as mulheres, que se encontravam em maior número e das quais apenas se aproximou de forma empírica, procuravam contar uma história. Não recorda já as outras razões pelas quais a exposição teve tal impacto encantatório num jovem de vinte e cinco anos mas, paradoxalmente, reteve sempre um quadro na memória, como se fosse um avatar sanguinário: denominava-se “Salazar Vomiting the Homeland” (1960).

Posteriormente, visitou a retrospectiva realizada na Fundação Serralves em 2005, onde foi perceptível o constatar de uma evolução: Paula Rego havia refinado o seu discurso, tornando-o mais irónico e substancialmente mais subtil.

Na retrospectiva que teve lugar no Centro de Arte Manuel de Brito (2008), “Paula Rego no CAMB” já com a presente tese a decorrer, realizou a descrição de cada uma das obras presentes. Posteriormente, ao analisar os apontamentos tomados, estranhou constatar que começavam indubitavelmente da esquerda para a direita, como se estivesse a realizar a leitura de um livro. Percebia-se que as personagens eram representantes de duas vozes: a do escritor ou dramaturgo e a de Paula Rego. Era perceptível que existia algo que sustentava o trabalho da artista portuguesa e lhe concedia a força de quem pinta em nome de diversas causas. As personagens encontravam-se sobre um palco e reagiam umas às outras, e mesmo que estivessem sozinhas transmitiam inúmeros sentimentos: desespero, solidão, abandono, tristeza...

Na inauguração da Casa das Histórias em Cascais, em Setembro de 2009, foi fascinante observar as obras de Paula Rego já em posse da informação crítica fornecida pela leitura exaustiva de ensaios sobre a sua obra. Isto permitiu explorá-las e, conseqüentemente, obter uma análise mais aprofundada sobre os seus trabalhos mais emblemáticos.

Foi neste contínuo encontro com Paula Rego que o autor se encantou pela sua obra. Ao iniciar a presente tese, esse estado preliminar ampliou-se e gerou uma reflexão que recorria à

consciência e inconsciência. Foi através destes pontos que se idealizou “O Teatro do Sacrifício”, uma velada homenagem ao “Teatro da Crueldade” de Antonin Artaud.

Há dois pontos que devem ser sublinhados em “O Teatro do Sacrifício”: em primeiro lugar o prescindir-se da análise comparativa com outras sensibilidades; em segundo, a opção por uma escolha das obras que não corresponde, obrigatoriamente, a uma linearidade temporal. A análise de cada uma delas serviu um determinado propósito, independentemente da época em que se encontra inscrita. Isto possibilitou a implementação de uma maior plasticidade narrativa na construção desta tese, aproximando-a de uma estrutura em que impera uma paradoxal desconstrução. O equilíbrio entre texto e imagem foi uma obrigatoriedade sempre presente, já que o primeiro tem a possibilidade de revelar/codificar-descodificar os conceitos inscritos nas obras. Estas são evidenciadas a partir do pormenor, que depois se vai alargando geometricamente até permitir revelar o “big picture”. Esta regra foi instituída, parcialmente, no início da tese, para especificamente se institucionalizar a partir do ponto sete do “I Acto: O Sacrifício”, denominado “Untitled” (Aborto) e, mais precisamente, através da análise da série de gravuras “A Cruzada das Crianças” (1996-1998). É a partir deste ponto que os temas subsequentes vão encontrar a sua estrutura de contínua decomposição.

A bibliografia consultada incidiu maioritariamente sobre a perspectiva estética, filosófica, psicanalítica e político-social. Pontualmente, abordou-se a questão sacrificial, assim como a temática teatral, mas estas foram trabalhadas apenas para definir pormenores que surgiam momentaneamente nas obras.

Complementarmente, e para aceder a uma ampla aproximação ao discurso e permitir uma identificação exaustiva dos temas dominantes na sua obra, realizou-se a dramaturgia do Catálogo da exposição retrospectiva realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2007), que posteriormente transitou para o National Museum of Women in the Arts, em Washington. Este compila obras datadas entre 1953 e 2006, num total de 205. Na realização dessa dramaturgia cada obra foi decomposta a partir dos seguintes enfoques: Título; Data; Espaço/Cenário; Personagens; Movimento/Síntese; Acção; Gesto; Animais. Este exercício possibilitou a identificação da questão sacrificial: as inúmeras vítimas que surgem constantemente na obra de Paula Rego - maioritariamente animais - não morrem por um acaso ou em resultado de um qualquer acidente; existe um propósito. Obviamente que esta

dramaturgia também permitiu a descodificação de todos os elementos relacionados com o Teatro e a aproximação aos elementos que norteavam as personagens.

Na posse destes elementos, no “I Acto: O Sacrifício” verifica-se uma diversificação de pontos de análise sobre temas estruturais na obra de Paula Rego. Os dois primeiros pontos - “O Medo” e a “Fantasia” - têm como objectivo permitir ao leitor a obtenção de uma perspectiva abrangente do imaginário criado pela artista plástica. A partir daí há uma contínua particularização de aspectos que delineiam um quadro aprofundado dos traços estruturais do universo criado pela pintora, e que aparecem desenvolvidos nos oito pontos seguintes. O primeiro acto culmina com o “Sacrifício”, na análise do qual foram utilizados exemplos pictóricos que se julgaram representativos deste conceito e que, simultaneamente, são reveladores do papel da mulher como a principal veiculadora da questão sacrificial.

Assim, no primeiro ponto referido, “O Medo”, pretende colocar-se o leitor a reflectir sobre este sentimento, que prevalece na sociedade portuguesa e que a artista plástica identificou e gradualmente combateu, através da sua contínua descodificação/codificação.

No segundo ponto, “Fantasia”, procura apresentar-se um quadro psico-social, a partir do qual o leitor tem a possibilidade de criar uma “imagem” da personalidade de Paula Rego.

No terceiro ponto, “A Família”, que se assume transversalmente à sua obra, tenta-se a demonstração de diversas perspectivas exploradas subsequentemente a partir daqui.

Em “Interseccionismo” apresentam-se os diversos pontos de partida para a criação das suas narrativas: a literatura, a ópera, ou a obra de um outro artista plástico. Estes elementos revelam-se como se fossem uma rede que sustém todo um imaginário que se instala na memória do observador.

No quinto ponto, “A Intersexualidade”, exploram-se as diversas vertentes dos diferentes tipos de mulher apresentados, assim como a intercomunicabilidade com o comportamento animal.

“Untitled (Aborto)” é o ponto em que se apresenta um dos temas pelos quais Paula Rego lutou: a revogação da lei que criminalizava as mulheres portuguesas que praticassem o aborto.

“O Militarismo” apresenta as diferentes vertentes proporcionadas pelos conflitos armados e a sua transposição para as relações familiares.

Em “Auto-retrato” revelam-se as diferentes máscaras cujo uso permite a Paula Rego estar omnipresente na sua obra.

“A Mulher Cão” expõe a relação entre o homem e o animal, e mostra de que forma a fronteira que aparentemente os separa é ténue, permitindo um fluxo comportamental entre um e outro.

No décimo ponto, “Franz Kafka”, aprofunda-se o conceito explorado anteriormente, usando a obra deste escritor checo, “A Metamorfose”, e a obra pictórica que daí decorre, denominada “Metamorphosing after Kafka” (2002), para descrever a transição do Homem para a condição animal.

Por fim, “O Sacrifício” descodifica a questão sacrificial em diversas obras, sublinhando o seu carácter religioso e partindo dessa sua origem para um universo mais vasto. Paula Rego insere este conceito nas suas obras de forma a impregná-las de uma auréola que lhes consigna imortalidade. Aparentemente, muitas das obras aí discriminadas ocultam esse facto, mas, paradoxalmente, exibem-no até, por último, se revelar exclusivamente no inconsciente do espectador. Assim, as obras negam o tempo real que parecem revelar e, conseqüentemente, o que as passa a dominar é o tempo psicológico.

O “II- Acto: O Teatro” é totalmente composto a partir de conceitos teatrais que são identificados nos trabalhos de Paula Rego. Este tema permitiu perspectivar a obra pictórica a partir de uma focalização dramatúrgica, como se um encenador tivesse a incumbência de levar à cena uma peça de teatro com os elementos das pinturas da artista. Do “Gesto” à “Cenografia”, o esquema de trabalho incidiu, primeiramente, sobre aspectos das obras onde era preponderante a visibilidade da síntese que evidenciava cada um dos conceitos. Os obstáculos eram indubitavelmente as pinturas, principalmente as que taxativamente correspondiam aos temas, já que inequivocamente obrigavam a uma procura do seu inverso. As conclusões demoraram a surgir, até se conseguirem os encaixes no mecanismo narrativo da artista. A partir daí, esta parte da tese encontrou a sua base e desenvolveu-se “automaticamente”.

As principais dificuldades estiveram ligadas à descodificação de domínios como os do “Signo” e do “Gesto”. Se na bibliografia dramatúrgica à qual se teve acesso estes conceitos eram taxativamente explicados, já na análise das obras que constavam do catálogo da exposição de Madrid, essa identificação não se verificava de forma linear, uma vez que a sua

codificação aparecia invertida. Dessa forma, “Signo” e “Gesto” assumiam-se como conceitos impregnados com uma crescente e acutilante ironia, mas que surgiam explanados de forma tão violenta que era difícil estabelecer ligação com a respectiva bibliografia. Os restantes domínios relacionados com a vertente teatral foram, sem dúvida alguma, mais acessíveis na sua descodificação, mas nunca se revelaram de forma linear. Aparentemente, Paula Rego não condiciona o olhar do espectador, para que este julgue que o que vê é uma ilusão, quando efectivamente acontece o oposto. Ultrapassar esta “barreira de fogo” apenas foi possível após uma contínua reflexão sobre os mecanismos que a artista portuguesa instituiu como “verdadeiros”. Para o conseguir, contribuiu a minha formação inicial ligada aos Estudos Teatrais, não somente na vertente teórica, mas também na realização de trabalho prático de actor e de encenador.

Procurou-se, desta forma, identificar no primeiro ponto, “O Gesto”, os diferentes níveis de gestualidade que são usados pelas personagens, para assim lhes dar uma intencionalidade comunicacional e, conseqüentemente, o seu quadro psicológico.

“O Signo” é uma variável que permite conceber um quadro cénico apenas com elementos simbólicos e que permite transportar o espectador para o espaço onde decorre a acção.

A “Dramaturgia” consistiu no processo de descodificação das peças de teatro que Paula Rego adaptou para a tela e aferir da relação entre texto e a imagem.

No quarto ponto, “A Teatralidade”, exemplifica-se a forma como este conceito é utilizado no espaço teatral e como Paula Rego o instituiu de forma quase invisível, sendo precisamente esta característica que permite a sua exploração.

Em “A Máscara” procura determinar-se com que fim e como é utilizado este mecanismo de comunicação, já que nas obras estudadas é prevalecte o acto de esconder com o intuito de revelar.

No último ponto, “A Cenografia”, especifica-se o uso de meios para enquadrar as personagens e de que forma estas são influenciadas psicologicamente por eles.

Como já se referiu anteriormente, há um aspecto da maior relevância que se apresenta como transversal a todos os pontos anteriormente analisados: é a crueldade do destino das personagens delineadas por Paula Rego, consignadas a um irrevogável fim. Talvez esta perspectiva tenha tido maior aprofundamento a partir do momento em que o seu marido,

Victor Willing, foi diagnosticado com esclerose múltipla. No acompanhamento que lhe dedicou, era sobre ele que Paula Rego depositava um carácter de observador externo, que a ajudava a dominar o tempo e a sobriedade das cores que expressavam estados de alma soturnos. Ele era o seu “guru”, o seu guia espiritual que orientava uma inteligência criativa em constante ebulição, mas que, simultaneamente, precisava do seu testemunho para considerar acabada uma obra. “A Partida” (1988), a última obra que Victor Willing viu, é representativa de uma obsessão que assaltava a artista portuguesa: o desaparecimento prematuro do homem pelo qual se apaixonou na “Slade School of Fine Arts”. A partir de 1988, Paula Rego emancipou-se, mas jamais abandonaria a mágoa da morte lenta de Victor Willing.

Paula Rego ocupa a partir de então, indubitavelmente, um outro lugar. É esta a grande mudança: de “pupila” passa a “tutora”, mas não se separa da sua modelo Lila Nunes, enfermeira particular de Victor Willing. Este cordão umbilical prende-a à sua memória: revela a Paula Rego na tela, e neste espaço pode livremente comunicar com Victor Willing. É a partir destes dois pilares que se constroem as novas personagens: a mulher é plasticamente explorada numa perspectiva de contínua subalternidade que Paula Rego passa a personificar. O homem é representado como o manipulador obsessivo, o castrador, o violador, algo que é sintetizado na dramática série consignada ao romance “Crime do Padre Amaro” (1998).

As crianças, na sua maioria - exceptuando obviamente a série “Girl and Dog” (1986) -, aparecem protegidas pelo “manto” da inocência que se deixa seduzir pelo magnetismo encantatório de um adulto, algo bem patente na série “Peter Pan”(1992). Seria um lugar comum denominar as pinturas de “manifestos dramáticos”, reveladores do domínio de uma hipocrisia transgeracional, mas continuamente apresentados através de situações contemporâneas. Trata-se, antes de mais, de um espelhismo que pretende actuar sobre o espectador, a nível do inconsciente, como único meio de o acusar, frontalmente, de conivência com um contínuo sectarismo exercido em especial sobre as mulheres. A relação de poderes na família, enquadrada num espaço fechado, como sucede na maioria das obras que constam do Catálogo do Museu Rainha Sofia, corresponde às dinâmicas morais empreendidas pelas sociedades.

Paula Rego tem uma história pessoal e social que encontrou motivação no desenho e na contínua experimentação pictórica. Dessa forma, atravessou diferentes fases que permitem reflectir sobre as suas diversas problematizações. A presente tese procurou isolar e tratar

diversos temas que até aqui foram marginalizados por diversos estudiosos, provavelmente por culpa dos múltiplos conceitos que Paula Rego se predispôs a compor e a decompor, em ciclos em que a sua contínua circularidade ilude o espectador. Este aspecto é absolutamente central e confere à artista o papel de encenadora, mestra em criar uma universalidade cujo reflexo no observador corresponde a uma imagem que atinge o consciente através do inconsciente.

I- Acto: O Sacrifício

1- O Medo

A obra de Paula Rego é um contínuo e profundo espelho de uma mulher que pretende revelar um enigma. Inicialmente este representava o elemento que a artista portuguesa procurava desvendar, através do desenho que desenvolvia no seu quarto, na sua quinta da Ericeira. O resultado desse trabalho obsessivo correspondia à construção de imagens que representavam os contos da avó. Desta forma Paula Rego introduzia elementos que propiciavam diferentes desenvolvimentos às histórias que a apaixonavam. Eis, pois, a ficção como fonte que abastece o inconsciente, tornando-o a matéria a ser continuamente explorada pelo consciente¹. Se

¹ *“Em ordem a dominar os problemas psicológicos do crescimento (ultrapassagem das feridas narcisistas dos conflitos edipianos, das rivalidades fraternas, das dependências infantis; obtenção de um sentimento de personalidade a valor próprio e um senso de obrigação moral), a criança precisa de compreender o que se passa no seu consciente de forma a que possa enfrentar o que se passa no seu inconsciente”*: BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998, p.14.

inicialmente este intercâmbio era algo que Paula Rego não dominava, o seu crescimento obrigou a uma alteração da sua percepção da realidade, e consequentemente o seu trabalho tornou-se o espelho dessa mudança. Para se proteger Paula Rego foi instituindo mecanismos de defesa, nomeadamente através do distanciamento, ou, colocando a dramaturgia no passado. Como refere John McEwen, *“a arte de Paula Rego poderá ter necessitado sempre do motor da experiência pessoal, mas por um processo que tem a ver com a forma ou com os meios terapêuticos ela tem sistematicamente mantido essa experiência a uma certa distância. Em várias instâncias isso é conseguido através da abstracção, do antropofornismo, ou até — é o caso das pinturas figurativas mais recentes — pelo facto de os quadros serem colocados no passado”*². É como se pretendesse fazer parte de uma cadeia de relações em que ao acrescentar a sua perspectiva sobre a história, estivesse a trabalhar para uma alteração da sua realidade e expandindo, dessa forma, o seu poder para fora do “gradeamento” da tela.

A obra de Paula Rego está impregnada de uma perspectiva política, a partir da qual expõe continuamente as mulheres. Estas apresentam-se integradas em diversas perspectivas, que variam conforme a mensagem que pretende transmitir ao receptor. Os corpos das suas mulheres revelam dois níveis: o feminino - algo que é facilmente perceptível no uso que faz dos vestidos rodados, das batas, dos cabelos compridos com rabo-de-cavalo, ou da roupa interior; o masculino – perceptível na configuração que dá aos corpos, maioritariamente constituídos por estruturas ósseas pesadas, que congregam uma massa de carne consentânea. Esta dualidade interligada à proibição imposta pelos homens sobre as mulheres portuguesas de se exporem fisicamente, obrigadas que eram a esconder o corpo (numa inscrição cultural inibidora), o que levava muitas delas a não o cuidarem numa perspectiva feminina, mas masculina. Eram reveladores os buços e os pêlos nos sovacos, e nas pernas, algo predominante em culturas mediterrânicas, e é esta memória estética que as personagens de Paula Rego exalam a partir da década de oitenta. No entanto há algo mais que se encontra no interior destas personagens, que José Gil sintetiza: *“Mais que tudo, o salazarismo foi uma doença que pôs de rastos o povo português. Doença do espírito (e dos corpos) e, enquanto tal, raramente tomada em consideração pelos historiadores e sociólogos da época. Hoje, celebra-se mesmo Salazar em biografias e fotobiografias de autores de ‘esquerda’.* Mais uma consequência lógica da não-inscrição”³. Para este autor, a “não-inscrição” é a incapacidade revelada por um povo em encerrar um ciclo histórico, para se poder libertar do passado e, consequentemente, desenvolver um outro tipo de sociedade.

² MCEWEN, John, *Paula Rego*, Lisboa, Phaidon, 1992, p.31.

³ GIL, José, Portugal, *Hoje — O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p.25.

Paula Rego revela essa incapacidade através de “Salazar Vomiting the Homeland” (1960): *“Assim, de um só golpe, de forma condensada, somos confrontados com um mundo duma agressividade feroz onde confluem medos pessoais e colectivos, a autoridade paternal e a autoridade do estado”*⁴. Para além das figuras de signo indefinido que compõem a obra, que se encontram na esquerda e no centro, encontra-se, na direita, um homem que devora uma mulher, que está inconsciente. Ao lado destes, um cão observa o espectador.



“Salazar vomiting the Homeland” (1960)

Em “When we had a house in the Country” (1962), a ironia recai sobre as ex-colónias, mas há bastante mais: *“Desde o princípio que o trabalho de Paula Rego se tem desenvolvido segundo um desejo de narratividade. Tal como os contadores de histórias mais estimulantes, a artista sabota o ‘era uma vez’ da temporalidade narrativa convencional através de um sentido disruptivo do presente. Este tempo do presente anula a potencialidade que a ‘preteridade’ narrativa revela para nos embalar, contrariando a sua linearidade*

⁴ ROSENGARTEN, Ruth in *Paula Rego*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1997, p.44.

plana e inconsútil. A narrativa é, para Paula Rego, mais do que o contar distanciado de uma história: é também a forma de criar um determinado ambiente onde as contradições são mantidas vivas, e não abafadas, e onde as diversas versões do eu se encenam”⁵. “When we had a House in the Country”⁶ revela, pois, a disruptia que a autora estabelece com a realidade: as figuras que compõem os três momentos não são reveladoras do seu significado, nem tão pouco se estabelece entre elas uma relação de princípio/meio/fim; por outro lado o “eu”, é uma categoria mutável e cúmplice das personagens, que se transmuta através de uma perspectiva dramatúrgica inscrita numa abstracção, que impede o espectador de obter uma visão clara do que decorre na tela.



“When we had a house in the Country” (1962)

Estas duas obras estão datadas da década de sessenta, altura em que se iniciava a guerra colonial portuguesa em África. António Oliveira Salazar assumia, então, a face sanguinária de um regime que correspondia à imagem de um pai que Paula Rego, através destas obras, pretendia desmascarar, posição que encontra eco no excerto deste poema de Heiner Müller: “O Pai”⁷: “Um pai morto talvez tivesse/ Sido um pai melhor/ Melhor ainda/ É um pai nado-morto/ Volta sempre a crescer erva sobre a fronteira/ Tem de ser arrancada a erva/ Sempre a erva que cresce sobre a fronteira”. Porém, a herança do ditador – o “Salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade — reduzindo-nos a crianças, crianças grandes, adultos infantilizados”⁸ - ainda hoje assombra a memória dos portugueses,

⁵ ROSENGARTEN, Ruth in *Paula Rego*, (...), p.43.

⁶ Segundo a artista tinha uma denominação mais extensa: “When we had a House in the Country, we used to give marvelous parties, and then we used to go out and shot all the black people”: REGO, Paula in *Paula Rego*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, p.249.

⁷ MÜLLER, Heiner, *O Anjo do Desespero*, Lisboa, Relógio d`Água, 1997, p.23.

⁸ GIL, José, Portugal, Lisboa, *Hoje— O Medo de Existir*, (...), p.17.

e é esta perspectiva de infantilização que é explorada por Paula Rego em “Snow White swallows the Poisoned Apple” (1995): a Branca de Neve tem os olhos fechados e encontra-se com a cabeça sobre um pano que está no chão. A mão esquerda puxa a saia para encobrir as pernas que estão sobre um sofá. A mão direita está sobre a garganta, no interior da qual está a escorrer o veneno que a irá vitimar.



“Snow White swallows the Poisoned Apple” (1995)

É o mal a destruir o bem: “*As personagens dos contos de fadas não são ambivalentes—não são boas e más ao mesmo tempo, como na realidade somos. Mas uma vez que a polarização domina o espírito da criança, ela domina também os contos de fadas. Uma pessoa é boa ou má, sem meios-termos*”⁹. A criança através do conto de fadas estabelece um jogo de interesses definido, pois a sua mente é capaz de reconhecer opostos, algo que corresponde a uma força imagética limitada, o que, de forma consentânea, lhe dá segurança na narrativa, anulando o medo. Como diz Bruno Bettlheim, “*Estas personagens polarizadas permitem à criança compreender facilmente a diferença entre ambos os pólos, coisa que ela não poderia fazer facilmente se os protagonistas fossem desenhados mais próximos da realidade, com todas as complexidades que caracterizam as pessoas reais*”¹⁰. Salazar personificou o “bem”, agraciado pela religião católica e sacrificou a sua vida privada pelo seu povo, habitante na sua “quinta”. Ele como “pai” encontrava-se omnipresente, da mesma forma que Deus perante os crentes, proporcionando-lhe uma aura de “Santo” protector das famílias, que corporizavam o núcleo da estrutura social, e que tinham por “missão” respeitar e obedecer ao chefe, o “pai” da família¹¹. Ruth Rosengarten salienta a importância fundamental da actuação de Paula Rego neste domínio: “*Obras como ‘A Partida’ ou ‘A Família’ (ambas de 1998), ‘Segundo ‘Marriage à la Mode’ de Hogart’ (1999), ‘A Casa de Celestina’ (2000-1), ou ‘Vasto Mar de Sargaços’ (2000) expõem o âmago da família salazarista ideal, tal como ela foi representada em inúmeros cartazes, manuais escolares e filmes, particularmente entre 1936 e 1944, o período da primeira infância de Paula Rego, que corresponde à fase de mais agressiva fascização do regime. Se uma das responsabilidades do estado era a salvaguarda da família enquanto fonte de conservação racial e social, a família, por seu turno, servia de modelo à própria nação*”¹². A propaganda Salazarista tinha como objectivo impor um conjunto de códigos de conduta com

⁹ BETTLHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, (...), p.17.

¹⁰ BETTLHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, (...), p.17.

¹¹ “Se é dentro da família que o poder simbólico e institucional da paternidade se corporiza mais intimamente, é também graças ao apoio de vastas instituições sociais (legais, educativas, médicas, religiosas, tecnológicas) que o próprio pai se consegue aproximar do pai simbólico e que os poderes paternal e político se tornam mutuamente representativos”: ROSENGARTEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p.13.

¹² ROSENGARTEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, (...), p.13.

base em regras morais conservadoras e retrógradas. Paula Rego ao invadir um território estético que o regime acarinhava, e que considerava a representação da realidade como a ideal, procurou, invariavelmente, a sua subversão, exibindo a sua consequente perversão.

A série das “Óperas”, da década de oitenta, revela uma aparente unidimensionalidade narrativa, mas, na verdade, está-se perante “pessoas reais” a conjugar uma irracionalidade fraterna. Bruno Bettlheim chama a atenção para isso: *“Esta é também a maneira como o conto de fadas retrata o mundo: as figuras são a encarnação da ferocidade ou da benevolência desinteressada. Um animal é devorador ou prestimoso. Todas as figuras são essencialmente unidimensionais, habilitando a criança a compreender as suas acções e reacções facilmente. Através de imagens simples e directas, o conto de fadas ajuda a criança a destrinçar os seus sentimentos complexos e ambivalentes, de forma que eles vão cada um para o seu lugar, em vez de constituírem uma enorme trapalhada”*¹³. Nas “Óperas”, as “pessoas reais” representam seres antropomorfos e animais, e essa é uma característica que procura sublinhar que os *“animais vagueiam livremente pelo mundo”*, e é, por isso, *“natural que estes animais possam guiar o herói na sua demanda, que o leva a locais diferentes. Como tudo o que se move está vivo, a criança pode acreditar que o vento possa falar e levar o herói para onde pretende ir (...)”*¹⁴. Os animais fomentam a liberdade que, aliada ao herói da fábula, permite vencer os obstáculos que o tentam impedir de atingir os objectivos. Para a criança eles são os representantes do inconsciente, assumindo-se como os vectores de aliança entre os homens e a natureza, e esta harmonia permite-lhe atingir uma bonomia que, até aí, era negada pelo medo de existir. Seguindo ainda este autor: *“Para o pensamento animista, não são apenas os animais que sentem e pensam como nós, mas até as próprias pedras estão vivas; ser transformado em pedra significa simplesmente que se tem de permanecer silencioso e imóvel por algum tempo”*¹⁵. Esta situação decorre também de um egocentrismo alimentado pela criança e, como tal, é-lhe natural conceber que os animais falem. Aliás, a realidade fará mais sentido se gravitar à sua volta. Sobre esse facto alerta Eduardo Lourenço: *“O anedotário quotidiano tem também uma face positiva na medida em que traduz mesmo sob a forma suspeita que é sempre a sua—como forma de ócio imerecido e fácil fuga diante do real—a verdade de um imobilismo de alma ou de uma mobilidade sem objecto tão própria do nosso projecto de vida colectiva desde a época crepuscular em que deixámos de ser um povo de acção paralela ao verbo”*¹⁶. Este “imobilismo” é contrariado pela

¹³ BETTLHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, (...), p.98.

¹⁴ BETTLHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, (...), p.62.

¹⁵ BETTLHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, (...), p.62.

¹⁶ LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2001, p.53.

movimentação das “pessoas reais” nas “Óperas” que, ao actuarem umas contra as outras, exacerbam uma revolta que estava contida e que pretende perturbar o observador, de forma a fazê-lo reflectir sobre a sua letargia. Esta tem condicionado a vida dos portugueses, que se deixaram embalar pelo sopro de um vento que lhes disse que o futuro será determinado por um ser superior, e que o seu papel é o de serem meras “pedras” na narrativa. Para Eduardo Lourenço, *“o 25 de Abril não libertou os corpos, senão formalmente, como não alargou o horizonte dos espíritos, senão teoricamente. Não foram os extraordinários e temerários princípios de liberdade substancial que os vários ‘processos revolucionários’ propuseram e quiseram inscrever (pelo menos na Constituição), que transformaram o espaço dos corpos encolhido e enquistado pelo medo e os hábitos de submissão interiorizados durante décadas. A democracia formal criou as condições para a sua transformação mas não a realizou. Depois de várias experiências voluntaristas de abertura — logo abortadas ou engolidas pela prática e pelo discurso político — os corpos e os espíritos voltaram aos velhos padrões arquissedimentados”*¹⁷. Ou seja, apesar da mudança de regime, em Portugal manteve-se o medo como o principal elemento agregador -- algo que paradoxalmente proporciona segurança -- e este repercute-se em tudo o que é realizado. Muitos dos comportamentos são regidos pela desconfiança e pela inveja que, misturados, se transformam em “cocktails molotov” que envenenam a sociedade.

“Regicide” (1965), que regista o “Regicídio” ocorrido a 1 de Fevereiro de 1908, no Terreiro do Paço (onde se julga que esteve envolvido o avô paterno¹⁸ de Paula Rego) segue a mesma lógica narrativa de “Peter Pan: The Neverland” (1992). Na primeira obra, há uma charrete que se desloca para a esquerda e sobre a qual está uma figura laranja: é o Rei D. Carlos, vítima de macrocefalia, com um chapéu. Na sua mão esquerda tem uma bandeira branca. Nos seus pés, ao seu lado direito, está a cabeça do cadáver do Príncipe D. Luís Felipe. Deitado à esquerda do Rei, encontra-se o cadáver de uma mulher com a perna direita a sustentar o seu rosto cinzento. Os golpistas, que se encontram atrás da charrete, estão parados e descarregam as armas sobre sua alteza, enquanto aves sobrevoam o veículo, por entre as quais um dos tiros rasga o céu azul e atinge o crânio do príncipe.

¹⁷ GIL, José, *Portugal, Hoje— O Medo de Existir*, (...), p.67.

¹⁸ O pai de Paula Rego “era um liberal, ao passo que o pai [o avô de P.R] possuía inclinações revolucionárias, provavelmente esteve implicado no assassinato do rei D. Carlos; nunca confessou, mas levantou suspeitas o facto de estar ausente no dia do regicídio; voltou a casa tarde, ainda com o fato de véspera, e celebrando animadamente, na companhia de amigos a morte do rei”: MCEWEN, John, *Paula Rego*, Lisboa, Phaidon, 1992, p. 24.



“Regicide” (1965)

Em “Peter Pan: The Neverland”, o Capitão Gancho desloca-se numa charrete, que é puxada, na parte dianteira, por crianças e, na retaguarda, empurrada por homens-criança, seguidos por dois ratos, um ouriço, um castor e um crocodilo. O rosto do Capitão é uma caveira que esfumaça um cachimbo e vai em direcção à linha do horizonte onde está suspenso Peter Pan. Sob os seus pés emerge um gigante do lago.

No plano lateral direito ao Capitão Gancho encontra-se a continuação do lago, onde um boi, com duas crianças a nadar atrás de si, observa a deslocação do Capitão Gancho.

E à esquerda das crianças um hipopótamo abre a boca. Ao seu lado direito uma cabra encontra-se, sobre um tronco, a beber água. Sobre a cabra, está suspensa Wendy, de braços abertos, ao nível dos ombros. Ao seu lado esquerdo, mas num nível inferior, encontra-se um espantalho, com caveira de vaca a substituir-lhe a cara.

No centro, antes de se deixarem encobrir por uma vegetação negra, um casal de índios e um cão navegam, assim como um barco a remos, com diversos ocupantes.



“Peter Pan: The Neverland” (1992)

A diferença entre “Regicide” (1965) e “Peter Pan: The Neverland” (1992) é que, no primeiro, as figuras que se encontram atrás da charrete, estão fixas a descarregar as armas sobre os seus ocupantes. Sua alteza abana, em vão, a bandeira da rendição por oposição à fila ordeira de animais que segue o Capitão Gancho. No segundo as personagens seguem a charrete. “Regicide” impõe uma nova ordem na sociedade portuguesa, a partir da qual os portugueses são vistos como seres infantilizados, dependentes do poder paterno. Em “Peter Pan: The Neverland” as personagens seguem o Capitão Gancho que pretende capturar e destruir Peter Pan, por este personificar uma liberdade numa terra que: *“é sempre, mais ou menos, uma ilha, com admiráveis manchas de cor, aqui e ali, e recifes de coral e elegantes navios no mar alto, e selvagens e luras solitárias, e gnomos que são sobretudo alfaiates, e cavernas através das quais correm rios, e príncipes com sete irmãos mais velhos, e uma cabana já quase em ruínas, e uma velha muito pequenina com um nariz aquilino. Seria um mapa fácil se fosse só isso, mas também lá está o primeiro dia de escola, a religião, os pais, o Round Pond, os bordados, assassínios, enforcamentos, verbos que pedem o dativo, o dia dos pudins de chocolate, os*

aparelhos ortopédicos, diz trinta e três, três pence se conseguires arrancar o teu dente, e assim por diante, e ou estas coisas fazem parte da ilha ou então formam um outro mapa que se vê à transparência por baixo do primeiro, e é tudo muito confuso, especialmente porque nada está parado”¹⁹.

No Capítulo V de “As aventuras de Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll, o diálogo é entre dois animais: *“A Lagarta e Alice contemplaram-se mutuamente em silêncio durante algum tempo. Por fim, a Lagarta tirou o cachimbo de água da boca, e dirigiu-se-lhe numa voz sonolenta e lânguida.*

–Quem és tu? — perguntou.

Não era um princípio de conversa muito animador. Alice retorquiu, com bastante timidez:

–Eu... eu..., neste momento nem sei, minha Senhora... sei pelo menos quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que devo ter sido transformada várias vezes desde então.

– Que queres dizer com isso? — Inquiriu a Lagarta, rispidamente — Explica-te!

– Receio bem que não possa explicar-me, minha Senhora — disse Alice — É que não me sinto eu própria, bem vê.

– Não vejo nada — disse a Lagarta.

– Desculpe, mas não posso esclarecer melhor as coisas — replicou Alice, muito educadamente— porque, para começar, nem consigo perceber o que se passa comigo. E ter tantos tamanhos diferentes num só dia é muito confuso.

– Não é nada.

– Bem, se calhar ainda não se apercebeu disso— disse Alice, —mas quando se transformar numa crisálida, que é o que lhe vai acontecer, bem sabe, e depois disso numa borboleta, julgo que há-de sentir-se um bocado esquisita, não acha?

– De modo nenhum.

– Bem, se calhar os seus sentimentos são diferentes— disse Alice. — Eu cá havia de sentir-me muito esquisita.

– Tu! Exclamou a Lagarta, desdenhosamente. — Quem és tu?”²⁰

Neste texto, fica-se perante a incapacidade de Alice encontrar uma realidade estável, que lhe permita reconhecer algo que lhe provoca angústia, mas que não perturba a Lagarta, que

¹⁹ BARRIE, J.M, *Peter Pan- Ilustrações de Paula Rego, (...)*, p.10-11.

²⁰ CARROL, Lewis, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado Espelho*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000, p.51-52.

constantemente e secamente a contrária. Alice revela o seu egocentrismo e consequente superioridade, quando refere, no final, que os seus “sentimentos” são diferentes e que ela haveria de se sentir esquisita com tanta mutação. Mas a Lagarta responde: “Quem és tu?”. Alice, sente-se assim desenraizada do seu ego, o que é algo que a perturba.

Na obra de Paula Rego “Alice in Wonderland” (1952), encontra-se no centro Alice, com uma bata branca sobre o bibe azul, com as mãos a tapar os ouvidos e a gritar, simultaneamente. Atrás do seu cotovelo esquerdo, encontra-se uma lagarta roxa, deitada de pernas para o ar; na sua boca tem a boquilha de um cachimbo. Atrás da lagarta, uma garrafa com licor. Atrás do cotovelo direito de Alice, está um homem em pé, encapuzado com um preservativo, a segurar uma bandeira branca, tendo ao seu lado a Dama de Copas. No lado direito de Alice, uma árvore de ramos sem folhas. À direita desta, um coelho branco veste um colete escuro e saltita, com um relógio de bolso na sua mão esquerda. Próximo da perna direita de Alice, o único ser antropomórfico presente, coloca as mãos a tapar as orelhas pontiagudas: é o representante do medo. A sua boca semi-circular está preenchida por dentes de predador, e sorri, e delira com o grito de Alice. Na boca de cena, dois gémeos de camisa vermelha: um encontra-se deitado sobre a relva e tem sobre si o irmão, que lhe coloca a mão sobre a cara, e sorri. O gémeo que se encontra em baixo exhibe uns dentes cerrados, e estende o braço sobre a relva, onde crava os dedos da mão direita. Ao centro, uma lebre transporta, na mão esquerda, uma chávena de chá enquanto segue um homem de fato azul-escuro, com o chapéu a encobrir-lhe o olhar. A expressão corporal de Alice demonstra que está em pânico: *“O espaço do corpo — o território que, como uma pele, prolonga o corpo para além dos seus contornos, o abre afectivamente e o leva a misturar-se com o espaço exterior e os outros corpos — volta-se para dentro, paralisa-se, recolhe-se numa carapaça que o impede de se expandir e dilatar-se”*²¹. O corpo de Alice dilata-se, reage ao mundo que a rodeia, mas quando acabar a fantasia, voltará a uma normalidade castradora imposta por uma comunidade temente a Deus, e fechar-se-á no seu universo. Incapaz de contrariar a imposição do passado no presente, o único meio para se debater contra o isolamento, é através do grito que liberta o seu corpo da dor e permite-lhe recuperar uma mente que se reconhece no reflexo através do qual atribui *“uma face ao medo”*²².

²¹ GIL, José, *Portugal, Hoje— O Medo de Existir, (...)*, p.126.

²² MCEWEN, John, *Paula Rego, (...)*, p.72.



“Alice in Wonderland” (1952)

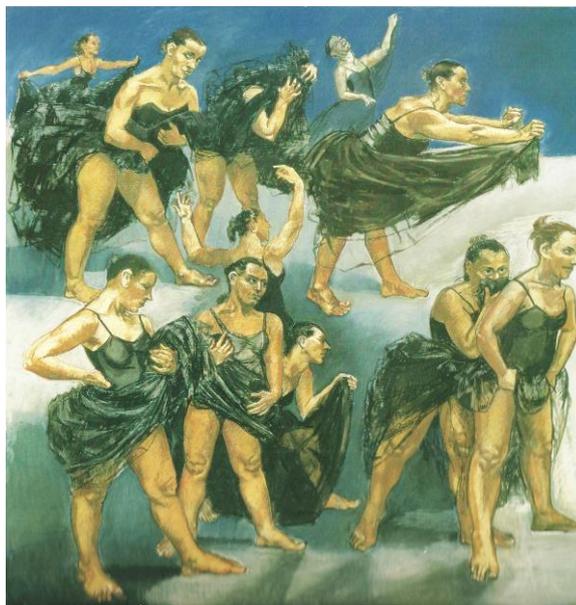
Em “The Little Mermaid” (2003) - que reporta à obra homónima de Hans Christian Anderson - está uma mulher deitada numa margem do Atlântico. Ela tem a cabeça direccionada para a sua direita, tal como os seus olhos. O seu braço esquerdo estende-se sobre a areia. Subsequentemente, duas gaivotas negras aterram na areia e dirigem-se para a cabeça existente, que tem algas presas na sua base. O topo da cabeça tem uma abertura circular que expelle vento em direcção a um moinho com flores artificiais, que vibram com o vento. Há uma gaivota, que se desloca no horizonte em direcção ao norte. A mão direita da mulher encontra-se acima da cintura. Os seus dedos percorrem, lentamente, a área perfurada pela penetração de um peixe. Este facto revela que a mulher foi cuspidada pelo mar, que antes a reconhecia como sereia, mas que agora condena à mortalidade. Preso ao seu pé direito, está um sapato de salto alto. Entre este e o pé esquerdo, vê-se um peixe que foi amanhado por um alicate.

No primeiro plano, na margem, encontra-se um boneco com a cabeça e tronco circulares. Sob este uma pá de fantasia. À esquerda, encontram-se mais objectos: uma cana; um coração azul-escuro; um balde; um barco à vela; uma pá, que é calcorreada por um caranguejo. Sobre uma rocha minúscula está uma sereia de cauda de porcelana, com escamas amarelas e verdes, que olha quieta para a sua congénere. Entre as quais ainda se destacam um bule e um prato com uma lagosta em relevo, típico das Caldas da Rainha. Nesta obra de Paula Rego, a mulher que representa uma sereia imóvel, está incapaz de reagir aos estímulos que a circundam, como se este mundo fora de água lhe incutisse um medo que, segundo José Gil lhe fosse incapaz “*de se inscrever metamorfeando-se de tal maneira que se torna irreconhecível*”²³. Os portugueses rejeitam inconscientemente abdicar do passado, assumindo-o como um apoio constante à realidade que encaram diariamente, o presente está continuamente condicionado. Assim, a mudança de regime apenas proporcionou a continuação de um tempo estanque que transmite ao povo s ça, desta forma negarão o medo, num ciclo vicioso.

²³ O processo pós- revolucionário apenas “contribuiu, mais uma vez, o modo como o 25 de Abril (e o processo que se seguiu) varreu das consciências o regime anterior. (Não seria, por exemplo, e por si só, a transformação em monumentos memória- em vez do abandono a que foram votados- dos edifícios emblemáticos prisionais destinados aos presos políticos que poderia sustentar uma inscrição duradoira do medo.)”: GIL, José, Portugal, Hoje- O Medo de Existir, Lisboa, (...), p.78.

Rego afasta-se da visão perspectivada por Walt Disney, através de “The Dancing Ostriches from Disney’s Fantasia” (1995): as mulheres ensaiam poses de dança clássica que, ao irromperem das avestruzes, as libertam do anátema criado por Disney.

A ironia contida em “The Dancing Ostriches from Disney’s Fantasia” impele-as a assumirem-se como bailarinas que não temem o voo e ensaiam a viagem que reporá a dignidade que Disney anulou. Através desta confrontação do poder masculino Paula Rego procura revelar a inexplicável prisão a que as mulheres são submetidas antes, durante e após o casamento. Se por vezes parece que as “avestruzes” de Paula Rego estão na expectativa de que alguém apareça para as orientar nos estiramentos, isso é apenas um pretexto para sublinhar que são donas do seu corpo e que não se encontram disponíveis a receber ordens dos homens. O facto de “The ‘Dancing Ostriches from Disney’s Fantasia’” corresponder a uma adaptação, não se imiscuem na condição em que, como diz Ruth Rosengarten *“não podem ser reclamadas sob o estandarte do pastiche pós-moderno”*²⁴. Há um profundo sarcasmo que contamina o comportamento das bailarinas: algumas riem e usam a saia como se esta fosse um capote para desafiar o touro que está ausente. Quem irá ao encontro das “avestruzes”?



“The Dancing Ostriches from Disney’s Fantasia” (1995)

²⁴ ROSENGARTEN, Ruth in *Paula Rego*, Porto, Museu Serralves, 2005, p.40.

A partir da década de 80, Paula Rego escolhe como figuras principais da sua obra, diversas personagens: a menina dócil, a mãe, a matrona dona do bordel, a lutadora pela vida, a assassina, a abortiva, a bailarina, a frustrada, a prostituta, a louca e a alcoólica. Ao assumi-las como objectos de trabalho, não está somente a revelar o seu carácter humano, mas também a atribuir-lhes a relevância social que sempre lhes foi negada, ao serem reduzidas a adereços da sociedade. Esta discriminação revolta Paula Rego, que encontra na realidade a matriz do seu trabalho, numa solidariedade contínua que evidencia a injustiça e que, embora possa parecer paradoxal, politiza a sua arte. Uma revolta que a impeliu a seguir um caminho de constante denúncia, ao assumir o papel de uma “Mãe Coragem” que tem como bandeira defender todas as que estão espoliadas da sua dignidade por razões estranhas à sua existência; que não se demite dos seus ideais, a partir dos quais pretende alertar a sociedade para os constantes e diversos atentados de que as mulheres foram alvo ao longo dos séculos.

Victor Willing²⁵, o artista que casou com Paula Rego, é exacto na descrição: *“a questão gira muitas vezes à volta da capacidade de dominar, ou rebeldia combinada com essa capacidade ou então, liberdade e repressão; sufocação e fuga. Em tais situações dramáticas, a sua atitude para com os protagonistas é ambivalente e hesitante – tal como quando ela, numa feira, observou uma criança – prostituta, o pai ao lado, e os labregos, de olhar obscuro, desfilando. Quem era vítima, prostituta, proxeneta ou cliente? Com o correr dos anos, o aspecto lúdico e mimético da criança verga-se aos objectivos adultos, mas a maturidade nunca nos oblitera a infância. A imagem infante poderá ser o pai do homem adulto, ou um prenúncio de virtualidades ainda por tomar forma em nós. As jovens na obra de Paula são tanto uma recordação como um pressentimento”*²⁶. Estamos pois perante uma relação empática, que a artista nutre para com os mais desfavorecidos, em particular para com a mulher vítima das mais diversas discriminações sociais, e por isso depreciada, dada a sua condição de fraqueza provocada por séculos de subalternização. Esta solidariedade prende-se e deve-se acrescentar à simples constatação: Paula Rego pertence ao sexo feminino e é detentora desta sensibilidade, na qual assenta a sua linguagem.

Na série “Girl and Dog” (1986) constam obras onde o espaço é fruído de uma forma racional e a perspectiva é sujeita a uma reflexão, abrindo novos vectores de entendimento da realidade.

²⁵ Falecido em 1988 vítima de esclerose múltipla.

²⁶ WILLING, Victor in *Paula Rego*, Lisboa, Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Casa de Serralves, 1988, p.21.

Simultaneamente, são o reflexo da apropriação de uma sexualidade contida por contraposição ao tropicalismo das “Vivian Girls” (1985) ou à irracionalidade da série “Red Monkey” (1982). Em “Girl and Dog” a relação entre as personagens - menina e cão – corresponde a uma contracena. A personagem do cão incorpora um homem, que na realidade correspondia ao marido de Paula Rego. Marco Livingstone chama a atenção para esse facto e para a importância que esta série viria a ter para a afirmação, em Inglaterra, da sua pintura: *“The dog, undoubtedly, is Vic, and the girl a stand-in for the artist herself. She tends to him, feeds him food and drink, strokes him, teases him, shaves him, caresses him on her lap and in one case rather provocatively – and with more than a touch of impatience and despair– lifts her skirts up to him, taunting him with an offer of sexual availability to which he can no longer properly respond. Eight of these deeply affecting pictures, when shown together at the Edward Toteh Gallery in London in 1986, were an immediate sensation and raised her profile in Britain overnight at the age 51”*²⁷. Victor Willing viria a falecer três anos após estes trabalhos, em que existe uma interdependência emocional entre estes dois mundos aparentemente distantes: o “irracional” e o “racional”. Vergílio Ferreira em “Aparição” refere que o cão passa a ganhar um carácter humano a partir do momento em que o homem se descobre no seu interior, como se fosse uma alma obscura encerrada num outro corpo, um duplo. Paula Rego substitui-se a uma enfermeira dedicada que vê o amante ser vítima de uma doença degenerativa. A mulher é aí representada como o elemento que se sacrifica pelo próximo, pelo amante desprovido de saúde. Nas oito pequenas obras a acrílico, há uma constante vontade de mudar a realidade, de retirá-lo da sua condição de doente crónico sujeito à morte prematura. Mas o facto de a contracena ser com um cão também se relaciona com um outro facto, ocorrido em 1965, como relata John McEwen: *“Vic aos trinta e cinco anos, teve um ataque cardíaco enquanto passeava com o cão. O cão foi a correr ter com Paula e conduziu-a até ao ponto onde Vic tinha caído inconsciente (Vic descreveria mais tarde como, com o rosto no chão, se viu morto e enterrado)”*²⁸. Um salvamento proporcionado pelo instinto do cão, revela que a fidelidade é algo que faz parte da natureza. Nesta série o cão submete-se às exigências da menina; ele é o seu companheiro mais íntimo. Paula Rego assume também assim a solidariedade para com outros seres vivos, como os inválidos e bebés, criaturas impotentes que põem à prova, até ao limite, o amor dos que deles cuidam. A este propósito, é ainda este último autor a chamar a atenção para a importância, nesta série, donde se inclui, “Girl Lifting Up her skirt to a Dog” (1986): *“Paula revela a frustração e a zanga*

²⁷ LIVINGSTONE, Marco in *Paula Rego*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, p.49.

²⁸ MCEWEN, John, *Paula Rego*, Lisboa, Phaidon, 1992, p.67.

que tantas vezes fervilham dentro de uma relação em que é central a dependência de um ou do outro. O cão parece não reagir; a menina está furiosa. Está a provocar o cão e ao mesmo tempo a escarnecê-lo pela sua incapacidade. O paradoxo é um dos processos favoritos desta artista; e é-nos apresentado aqui o paradoxo que fere mais profundamente: ferimos sobretudo aqueles que mais amamos”²⁹.

²⁹ MCEWN, John, *Paula Rego*, Lisboa, (...), p.145.



“Girl Lifting Up her skirt to a Dog” (1986)

O período a que corresponde a esta série, iniciado a meio da década de oitenta, é determinante para o futuro da artista, porque cava um outro início, que lhe impõe um novo caminho, em

que o detalhe ganha uma dimensão perifrástica. Ruth Rosengarthen observa que *“a partir de 1986, o trabalho de Paula Rego apoia-se na ideia de que quanto mais observadora e atenta for ao detalhe físico, tanto mais detalhada virá a ser a leitura que o trabalho propiciará. Esta lógica, que favorece o que poderia parecer ser um maior naturalismo, não se mantém ao serviço de um empirismo aleatório, mas desenvolve-se, sim, como meio para desvendar a verdade emotiva subjacente”*³⁰. A maternidade exulta-se em cada trabalho da série “Girl and Dog” e é, na sua essência, o fundamento da relação entre uma menina independente e racional que se intromete na vida de um ser inábil e dependente. É aqui que reside o poder de Paula Rego: o estabelecer do contraponto entre as personagens, onde a contracena se torna perfeita por exhibir opostos. Diz ainda esta autora: *“O cão, embora não apresentando sinais físicos visíveis de doença, é obviamente um ser inválido. O seu corpo dúctil e passivo é embalado e posto ao colo, é-lhe dado o comer à boca, é barbeado, são-lhe administrados os remédios e é ajudado a fazer exercício. Aqui o amor não é tanto uma posse devastadora e possivelmente humilhante – como viria a tornar-se mais tarde na série Mulher-Cão, de 1994 – mas o instigador de um redesenhar de fronteiras nas situações de intimidade. A saúde e a vitalidade contida da figura que cria e amamenta dão, de forma clara, poder, poder esse que, no entanto, respira vergonha e zanga. Esta ambiguidade paira sobre a disposição mais manifesta da menina, de paciência e de compaixão—para, subitamente, emergir de forma ainda mais perturbadora”*³¹. A dependência entre cão e menina não é somente de ordem sentimental ou funcional: há algo de inconsciente que está presente quando os olhares se cruzam, mesmo quando o cão se encontra num ângulo em que a sua visão está desviada da sua interlocutora; o toque da navalha sobre a sua queixada revela delicadeza, para não o ferir. Há uma harmonia profunda entre ambos, apesar da relação ser pontuada pela rejeição assumida pelo animal. A beleza reside na estranheza da situação, que é “anti-natura”, mas que, paradoxalmente, os remete para um reduto de unicidade harmoniosa. A duplicidade reside no animal, já que a aparência esconde os impulsos de um ser humano e, como tal, é-lhe impossível fugir da dona, que aparentemente apenas o quer como um brinquedo, ao qual aplica os mesmos cuidados que a um bebé. O presente é o imediato que se desvanece num gesto; a mortalidade reside na síntese de um complexo jogo de dependências que pretendem representar a sociedade através das suas interligações - familiares, sentimentais, comerciais - ou perversões: pederastia, incesto, violação, prostituição. Cada um destes pontos corresponde a núcleos temáticos que representam o acesso a um universo em que predomina uma profunda subversão social, e que sendo explorados fantasiosamente, nunca são exibidos de forma sensacionalista.

³⁰ ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego*, Liverpool, Tate Gallery Liverpool, Lisboa, Centro Cultural de Bélem, 1997, p.64.

³¹ ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego*, (...), p.68.

3- A Família

A família ganha preponderância a partir da série “Girl and Dog” (1986). Mas este tema havia sido iniciado na série “Red Monkey” (1981), onde a componente humana nos era dada através do comportamento dos animais que se travestiam de humanos. São obras de carácter quase caricatural, como se através deste espelho o homem tenha acesso ao seu devir-animal. Paula Rego impõe ao espectador a inversão da lógica da sensação e explora a sua vertente predominantemente irracional; os animais representam uma família que têm os valores dos humanos que se realiza através da inversão de papéis, o homem é animal e o animal homem.

As dicotomias perpassam a obra, como se fossem átomos que se unem apesar de não terem aparências comuns: o conflito entre filha-pai é semelhante ao de filha-pátria; o crescimento obriga indubitavelmente a uma emancipação que encontra oposição na figura paternal: *“Se o laço com a mãe é uma ligação que ameaça constantemente o sujeito feminino com a identificação ou a submersão, a presença paterna no triângulo familiar introduz diferenciação e separação. No âmbito do clássico romance familiar psicanalítico, é a intervenção do pai (quer o ser real, em Freud, quer o que ocupa esse lugar, em Lacan) que interrompe o envolvimento íntimo da díade mãe-filho, lançando brutalmente a entrada da criança na Ordem Simbólica: o campo da troca, da linguagem e da lei. Essa entrada no simbólico por acção do pai é, segundo Freud, o momento em que a divisão sexual se produz socialmente, de modo que a emergência do sujeito e a sua identificação com um dos sexos são ocorrências simultâneas”*³².

Durante o Estado Novo a pátria era dominada por uma ideologia que limitava a liberdade e que impunha um poder tipicamente paternal, de protecção extremo para com os seus. O slogan “orgulhosamente sós” é sintomático da orientação política que controlava e censurava os portugueses. Paula Rego insurge-se contra o Estado Novo na obra “Salazar vomiting the Homeland” (1960), e contra o Franquismo em “Stray Dogs (Dogs of Barcelona)” (1965), *“concebidas em parte como diatribes contra as ditaduras fascistas que então dominavam o seu país natal e a vizinha Espanha”*³³.

³² ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego*, Porto, Museu Serralves, 2004, p.27.

³³ LIVINGSTONE, Marco in *Paula Rego*, Porto, Museu Serralves, 2004, p.49.



“Salazar vomiting the Homeland” (1960)

Na primeira obra, Salazar devora os seus “filhos” para de seguida os vomitar. É a substância de quem ama: ser sempre o primeiro a destruir os seus entes queridos caso estes sejam insubmissos e pretendam libertar-se do tirano. É desta revolta que Paula Rego se alimentava: a dificuldade de aceitar que a sua pátria estivesse consignada a um poder absoluto que obliterava de forma brutal a liberdade. A destruição de um povo passa pela subtracção do que tem de mais sublime, a sua alma. Através da epopeia Camões enalteceu Portugal. Para ele, a ousadia lusa deveria corresponder a uma estrutura literária complexa, semelhante à “Ilíada” de Homero, mas alicerçada em feitos reais. Camões submeteu a realidade à ficção, a verdade à fantasia, e é destes binómios que também se alimenta Paula Rego seja através do recurso a fontes literárias ou de cunho meramente lendário, seja a partir de um acontecimento publicitado nos jornais (como foi o caso dos cães envenenados pela Câmara Municipal de Barcelona, “Stray Dogs (Dogs of Barcelona)”) - para criticar a sociedade. O complexo é o destrinçar dos universos e o reconhecimento do propósito da sua inter-relação, para a partir

daí compreender o porquê de se imiscuírem dinâmicas que apenas são opostas se forem colocadas perante o espelho de Alice no seu “País das Maravilhas”. Este livro revela um universo que perturba o espectador, já que as personagens subvertem os mecanismos impostos pela realidade.



“Stray Dogs (Dogs of Barcelona)” (1965)

O objecto de estudo de Paula Rego é a família que, como refere Ruth Rosengarten, “é o microcosmos da vida social e é sem dúvida o romance familiar que sustenta todas as outras relações: as ambíguas ligações de amor e ódio, de ternura e vingança. Com um olhar certo, no entanto profundamente empático, Paula Rego disseca o drama humano tal como ele é representado no cenário doméstico: mães e

filhas, maridos e mulheres, criadas e patroas”³⁴. Com base nestas dicotomias, Paula Rego procura o aprofundamento social que lhe permite associar-se a este universo dos agregados familiares para se aproximar do retrato psicológico de um povo. Ao fazer sobressair a parte por oposição ao todo, Paula Rego impõe o pormenor que anula o excesso, e desta dinâmica o que sobressai é o jogo dos actores. Ruth Rosengarten destaca a “*vasta dimensão política*” das cenas “*que se desenrolam num palco íntimo. Impotência e poder, vergonha e orgulho, solidão e sociabilidade: todos são expressões de uma articulação entre o indivíduo e o grupo. Para Paula Rego, esses atributos são relativizados e apresentados de modo a convencer-nos de que todas as pessoas são simultaneamente heróis e vilões, que a distância que vai do perpetrador à vítima é pequena e fácil de percorrer. Mas há mais: talvez nenhum artista contemporâneo tenha exposto tão infalivelmente a discrepância entre o que pensamos de nós próprios e o modo como os outros nos vêem: na obra de Paula Rego, a humilhação está sempre ao virar da esquina e a diferença entre submissão e arrogância é apenas uma diferença de contingências*”³⁵. Toda esta ambivalência provoca desorientação no observador que não encontra na narrativa um cúmplice no qual se possa apoiar e, conseqüentemente, lhe inspire confiança. Esta encontra-se contaminada com minas que ao serem activadas estilhaçam todo um *complot* social que incute medo ou vergonha, mas a sua sedução é de tal forma forte que o espectador é impelido a descodificar a narrativa. Victor Willing problematiza-a ao reflectir a partir de uma obra de Max Ernst: “*Even if you cannot immediately recall 'The Virgin spanking the infant Jesus', by Ernst, it will be no surprise to find that it is not paint in search of a subject. Evidently what it is about matters. But this title does give rise to uneasy speculation. In what circumstances could Jesus have deserved chastisement? Could Mary be unjust, or domineering? Ernst's own unease (real or assumed) is apparent in the style which reminds us of the Roman Mannerists, their snooping perspective, sinuous silhouettes, air of menace and always, through disrupted hierarchies, the rumour of plots*”³⁶. As questões colocadas por Victor Willing não são meramente da ordem da retórica e a situação criada por Max Ernst, ao colocar Jesus numa posição de subalternidade perante o poder da mãe, questiona o domínio do homem e enaltece a mulher que não se sujeita ao poder masculino. Contudo, a família funda-se a partir do fecundador e não da fecundada: foi a lógica cristã que se impôs aos núcleos familiares através de uma moral restritiva e manipuladora, que estabeleceu normas morais limitadoras da sua liberdade. Como bem evidenciou Victor Willing, “*This historiography is underpinned by one predominant*

³⁴ ROSENGARTHEN, Ruth in *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*, Colecção de Arte Contemporânea Público/Museu Serralves, Lisboa, 2004, p.6.

³⁵ ROSENGARTHEN, Ruth in *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*, (...), p.6.

³⁶ WILLING, Victor in *Paula Rego*, Londres, Serpentine Gallery, 1988, p.7.

metaphor – that of paternity. The argument runs thus: a mother is always unquestionably connected to her child in a link of causality, of continuity and contiguity. The power to create and lay claim to posterity, to pass down a name, is, however, granted by social contract to the father. In James Joyce's Ulysses, Stephen Dedalus remarks that paternity is a 'legal fiction' invented by man."³⁷. A procriação assenta a sua lógica na herança do nome, a sua origem está no homem e é este que tem relevância social. A metáfora é clara: mesmo que na obra de Max Ernst a mãe bata no filho, este obterá o domínio vindo do nome paterno e conseqüentemente terá a predominância social. Em nome de Cristo, o Homem irá suplantar o poder doméstico que naturalmente extravasará para as artérias das cidades. Será a mãe a determinar quem foi o procriador e a sua relevância extingue-se subsequentemente: o seu filho terá de se subjugar à sua revelação e aceitá-la como verdadeira, pesem embora os problemas de identidade que possam surgir: *"Dans la suggestion que l'identité elle-même n'est pas tant une qualité inhérente ou qui appartient à l'essence mais est plutôt inhérentt toujours une mascarade, toujours une représentation ou une interprétation"* ³⁸.

Na série "Red Monkey" (1981) a identidade é posta em causa, seja quando o macaco percebe que o filho não é seu, algo que o enfurece; seja quando a Coelha anuncia aos pais que está grávida e desconhece a paternidade. Percebe-se que o comportamento dos animais é racional já que há uma causalidade e um efeito. Logo, o jogo dramático é o de escárnio perante os factos que ocorrem na realidade. As personagens são antropomórficas e é através do absurdo que se inter-relacionam: há risos, gritos, sangue, vômito, e também a decadência do mundo moderno colocada no reino animal. A fábula é assim invertida para construir um quadro familiar tétrico e decadente, e a reflexão que suscita é concretizada através do riso que se incute no inconsciente. Victor Willing chamou a atenção para este último aspecto: *"A propósito de humor, Paula desapontou alguns admiradores que 'queriam mais' numa altura em que ela decidira que determinadas coisas nada tinham de divertido. Espírito, ter espírito, é a capacidade de tratar coisas graves com leveza- produto, talvez, de uma certa exigência pueril- mas isso revela-se na inflexão da voz; o problema em questão poderá ser grave, mas embora uma carantonha solene não ajude a resolver nada, mesmo assim a insistência obsessiva em encontrar motivos para o riso acabaria por traír timidez, vergonha, perante o lado escuro da existência. Paula nunca sofreu disso"*³⁹.

³⁷ WILLING, Victor in *Paula Rego, (...)*, p.20.

³⁸ ROSENGARTHEN, Ruth in *Secrets Dévoiles (Dessins et Gravures de Paula Rego)*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999, p.38.

³⁹ WILLING, Victor in *Comprender Paula Rego 25 Perspectivas, (...)*, p.49.

Entre estas duas séries, “Red Monkey” (1981) e “Girl and Dog” (1986), existe um paralelismo evidente: ambas têm como protagonistas os animais, sendo da sua responsabilidade a espiral comportamental que se dissemina na narrativa familiar. Como Ruth Rosengarthen bem salientou: *“Originado na fantasia e na imaginação, o romance familiar é acima de tudo uma estrutura narrativa. Ele expõe os múltiplos modos em que convergem as fantasias de realização sexual, o desejo de um estatuto social e a transmissão da propriedade. Na descrição de Freud, a intersecção das aspirações sociais e sexuais marca o ponto crucial em que o ego toma contacto tanto com a história individual como com a história colectiva. A libertação do sujeito das amarras que inicialmente o prendem, a sua passagem da família para o mundo exterior, efectua-se através de actos imaginativos e de procedimentos narrativos”*⁴⁰. Nestas narrativas os animais imitam o comportamento dos humanos e, por isso, perante uma situação extrema reagem violentamente, destituindo os mais fracos da sua dignidade. A relação de opostos que emite uma mensagem para os restantes parceiros sociais, e o predomínio de um poder falocentrista são severamente castrativos para toda e qualquer sociedade, porque estão intimamente ligados à violência. Na família chocam e são geridas inúmeras expectativas, e as relações que se estabelecem entre os diferentes intervenientes é pautada por um contínuo jogo de forças que os obriga a reagir e a reflectir sobre a sua relevância na sociedade.

4- O Interseccionismo

Paula Rego habituou-se a cultivar a sua imaginação a partir de relatos da avó ou do pai: a primeira narrava histórias; o segundo lia-lhe romances e, para rematar a imaginação da criança, mostrava-lhe as respectivas ilustrações. Estes dois campos - a tradição oral e a escrita - serão fundamentais para a construção da sua obra. A primeira molda-se aos objectivos da narradora que poderia, por exemplo, ter de adormecer a menina tímida e introvertida que vibrava com a narrativa da avó. A história influencia o inconsciente e, conseqüentemente, a produção de imagens era algo que se tornava incontrollável para a criança. No segundo caso, através da leitura e da imagem, Paula Rego tinha acesso ao cerne da história, a parte que representa o todo; a partir deste ponto a ouvinte tinha oportunidade de visualizar as personagens que, em contracena, eram representadas pelas palavras. Desta forma, reconhecia os diferentes tempos narrativos e familiarizava-se com as figuras de estilo e, desta forma, com acontecimentos que não faziam parte da sua rotina. O imaginário de Paula Rego era assim

⁴⁰ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p.46.

alimentado por uma forte componente lúdica, a partir da qual criava um quadro de referências que inicialmente eram abstractas mas que, posteriormente, se materializaram em elementos que convergiram para a formação da sua personalidade artística.

A constatação destes factos está explícita na afirmação da artista, citada por Ruth Rosengarthen: *“Acho que tudo o que faço transporta em si a voz das histórias que me foram contadas pela minha avó, mas também as histórias contadas pelo meu pai. O meu pai costumava ler-me poesia. E Eça. Na realidade, estes quadros são uma homenagem ao meu pai (...). Tem a ver com o tom que as histórias portuguesas ganham quando se utilizam determinadas palavras. Há tantas coisas tão precisas e que têm a ver com a maneira como se conta uma história em português. A maneira de se sentar—há toda uma forma de a pessoa se acomodar numa cadeira e de contar uma história que nos dá a sensação de expectativa, de curiosidade, um sentido agudo de gratidão, uma sensação de bem-estar. Como se todo o mundo se abrisse aos nossos olhos. E interrogamo-nos: o que te vai acontecer a seguir? Vão-nos contar um segredo? É como se, subitamente, um mistério estivesse prestes a ser revelado. Lembro-me, pois, de o meu pai se sentar, de abrir o livro para me mostrar as imagens, e da minha excitação. É isto que está nas minhas pinturas. Em todas elas. Tudo vem daí”*⁴¹. Quando Paula Rego se refere a *“estes quadros são uma homenagem ao meu pai”*, refere-se à série que evoca *“The Crime of Father Amaro”* (1997), a obra homónima de Eça de Queirós, publicada em 1875. O Padre Amaro é representado como um homem que depende física e espiritualmente da presença das mulheres: são estas que o acarinham enquanto criança; é por elas que cede ao *“pecado”* ao relacionar-se com Amélia, a jovem que virá a morrer durante o parto, assim como o bebé. Paula Rego associa-se a uma obra literária que relata a concretização de um *“pecado/crime”*, representativo de uma sociedade que alicerça os seus pilares morais nos mandamentos da Igreja Católica, onde os seus representantes juram votos de castidade masculina: *“fazem-se acompanhar por um voluntário dessexuar simbólico, ou, na verdade, por um re-sexuar”*⁴², impondo uma inversão e ou a anulação da sexualidade masculina, o que para um jovem é castrador. Ruth Rosengarthen põe em relevo a importância deste facto: *“A ansiedade de género de Amaro no romance de Eça é fundamental para a leitura que Paula Rego faz do livro. Em ‘Entre as Mulheres’, ela não coloca o seu Amaro no mundo adulto da camaradagem profissional e social masculina, entre a qual ele circula na maior parte do romance de Eça. Rego rejeita o mundo profissional e social das ligações masculinas em Eça, preferindo concentrar-se antes no doméstico, um campo tradicionalmente relacionado com as mulheres. Ela situa o corpo adulto de Amaro no enclave feminino e caseiro da sua infância, deixando-o envolto em ambiguidade (entre adulto e criança, masculino e feminino,*

⁴¹ ROSENGARTHEN, Ruth, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1999, p.5.

⁴² ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar- A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, (...), p.100.

corpo vivo e cadáver). O seu estado de paragem edipiana é realçado pelo pormenor da toalha colocada sob o seu corpo, um adereço que faz lembrar a palavra 'sujar': uma mulher, uma criança, um inválido – tudo menos um 'homem sério' precisam de se deitar sobre uma toalha"⁴³. Paula Rego coloca-lhe a toalha sob o seu corpo, retirando-lhe a autoridade da batina, e transfere-o para o domínio dos comuns, incluindo-o, assim, no grupo restrito da mulher, da criança e do inválido, temática que já havia sido explorada na série "Girl and Dog" (1986). Um padre não precisa de se deitar sobre uma toalha. A artista plástica portuguesa associa-se a Eça de Queirós na desconstrução de um conjunto de categorias normativas que se associam ao jovem e ao adulto. Ao subtrair estas duas categorias enquadra o padre Amaro na adolescência, o período mais profícuo para procriar. A sotaina protege-o do olhar e da voz da população, escondendo, nas palavras de Ruth Rosengarten, "as formas do corpo masculino, evitando a cobiça da mulher, consignando-lhe neutralidade sexual mas que na prática é uma castração dos impulsos que o corpo produz, porque não podem ser identificados pelos outros"⁴⁴. Mas o valor simbólico da sotaina chega mais longe, até ao modo "como ela perturba as categorias de género convencionais: por outras palavras, o modo como se assemelha à roupa feminina"⁴⁵. O Padre Amaro subjugou-se a uma instituição à qual deve a alma e o corpo, mas o facto de se encontrar celibatário corresponde a "um estado do desejo mais vasto e mais intenso do que o desejo incestuoso e o desejo homossexual"⁴⁶, que o impele a saciar-se através de Amélia e desta forma aniquilar o vazio que o acompanha desde que assumiu o seu lugar no seminário.

As regras instituídas obrigavam os padres a usar a batina para que os seus corpos estivessem escondidos do olhar dos católicos mas, paradoxalmente, esta indumentária é similar aos vestidos. De certa forma, o Padre Amaro travestia-se duplamente: vestia a roupa com que intimamente pretendia despir a Amélia. É este paradoxo que nutre "The Company of Women" (1997), onde o Padre Amaro se encontra deitado placidamente na companhia de duas

⁴³ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar- A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego, (...)*, p.101.

⁴⁴ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar- A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego, (...)*, p.100.

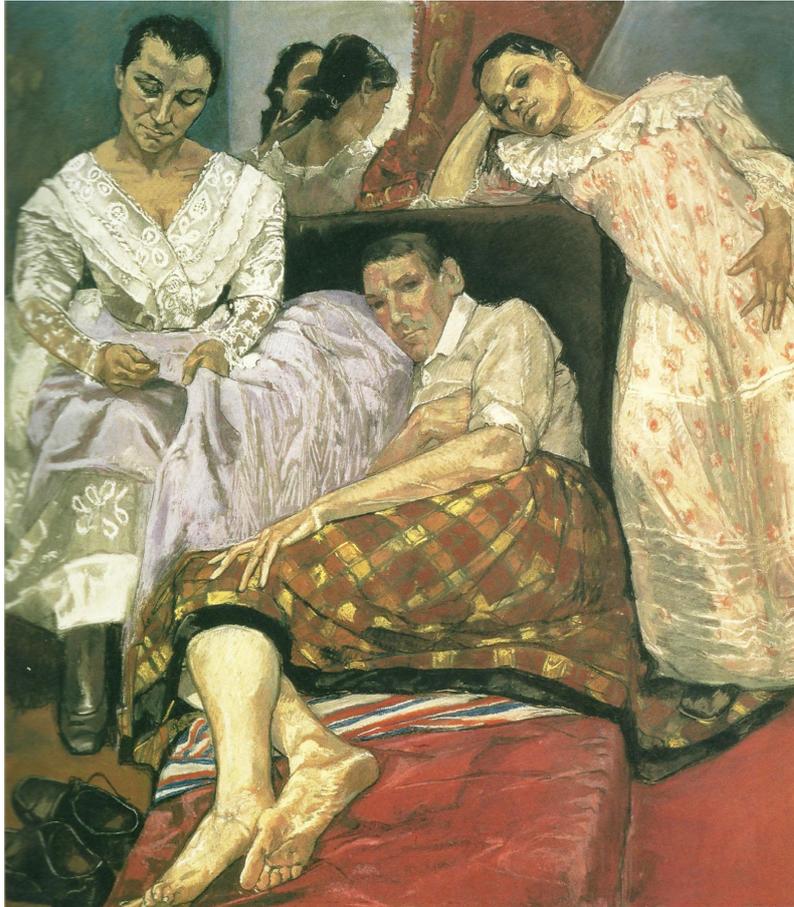
⁴⁵ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar- A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego, (...)*, p.100.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka para uma literatura Menor*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2003, p.122.

mulheres: uma cose e a outra está ao lado esquerdo do padre a olhar para o espectador. O que os une é a saia mas é também o que os separa, já que para o Padre Amaro simboliza a assexualidade, enquanto para as suas acompanhantes é a forma habitual de se apresentarem. O silêncio persiste, como se as presentes fossem coniventes com os desejos de Padre Amaro; há uma subalternização por parte destas que as torna cúmplices e vítimas do domínio que o homem exerce sobre a sociedade. É através do silêncio e da convivência social, e clerical, que o Padre Amaro se apoia para atingir o seu objectivo, mas não estará também refém dos seus impulsos? Observe-se a ironia com que *“Rego compara o seu Amaro às efigies medievais espanholas de Cristo vestindo saio, que sugerem uma metáfora sacrificial: um homem de saia é um objecto de troca e de propiciação entre as mulheres”*⁴⁷. No fundo, o saio de Amaro é a capa que o esconde perante o olhar dos outros mas que, paradoxalmente, agudiza a curiosidade das mulheres. É também de assinalar como a pintora se aproxima da temática de Eça, nomeadamente, como refere Fiona Bradley, *“por crimes sociais e pelo poder e vulnerabilidade da unidade familiar no seio da sociedade”*, que lhe forneceram *“uma nova direcção na qual pode prosseguir as suas investigações sobre as relações públicas e privadas entre homens e mulheres”*⁴⁸.

⁴⁷ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar - A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego, (...)*, p.101.

⁴⁸ BRADLEY, Fiona in *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, s/d, p.87.



“The Company of Women” (1997)

Na série das “Óperas” (1983) destaca-se a narrativa na vertical, como se esta fosse um labirinto onde não se encontra o fim, e o princípio é determinado aleatoriamente. Esta estrutura permite visualizar uma contínua dinâmica entre os diferentes níveis, como se a tela fosse uma pauta na qual as notas variam melodicamente e ritmicamente e as personagens reflectissem diferentes estados de espírito, numa encenação pontuada pelo absurdo. A ópera esteve presente na infância de Paula Rego, pois era hábito acompanhar o pai ao S. Carlos, onde “Aida” de Verdi, ou “Carmen” de Bizet tiveram lugar.

Nesta série, a escrita das personagens remete para o universo infantil, coordenando ou relacionando de forma anárquica a informação das tramas sociais e sentimentais. Retira a ópera da sua vertente trágico-épica e recoloca-a num meio social popular, acrescido de animais que imitam os comportamentos humanos, e, por conseguinte, traduzem os seus rituais numa vertente de escárnio constante, desmistificando um universo ao qual somente, na época, tinha acesso uma elite. Desta forma, há uma inversão da estrutura narrativa, numa clara

decomposição de um género que conjuga música com representação, e onde os seus actores comunicam através do canto, algo que os retira automaticamente da realidade e os projecta num domínio onde a plasticidade é da ordem do drama. As relações comuns ganham uma perspectiva de intangibilidade. Contudo, a música é um indutor que transporta o espectador para o interior da trama e este, ao integrar-se, passa a fazer parte do jogo. Desta forma a ópera introduz-se no inconsciente e defende o espectador de qualquer tentativa de identificação.

Um outro artista que fascinou Paula Rego foi o pintor inglês William Hogart (1697-1764), autor de “Marriage à la Mode” (1743), título que corresponde a seis obras sequenciais que narram um casamento por conveniência que, após o enlace, entra em decadência. Através deste conjunto de obras, Hogart crítica directamente as classes dominantes e os seus negócios, subjacentes aos quais existia uma estratégia matrimonial, que estimulava adolescentes da burguesia a casar com idosos da nobreza decadente. Hogart satiriza uma sociedade que alicerçava as relações humanas num conjunto de esquemas comerciais, muito relacionados, no dizer de Mark Hallet: *“with mid-eighteenth-century debates and anxieties relating to modern forms of wedlock. Numerous texts and images published at this time, ranging from conduct books to satirical prints, dealt with the topic, and collectively established and confirmed a recognizably modern ideal of companionate marriage. In this discussion, model marriages are contrasted with those destined to failure, frequently because of insurmountable differences of class, or because the desire for wealth and social prestige has overridden the need for companionship and compatability”*⁴⁹. Paula Rego adapta um tríptico à versão de Hogart e denomina-o de “Tryptych after ‘Marriage à la Mode’ by Hogart” (1999), em que sublinha a decadência do original. No primeiro trabalho (a leitura do tríptico realiza-se da esquerda para a direita) está a decorrer uma negociação entre uma mulher, que se presume seja a mãe da menina vestida puerilmente de branco, que pretende casá-la com o filho da sua interlocutora. É notório que este é consideravelmente mais velho, mas que é pertencente a uma classe socialmente superior. Contudo, a criança não está interessada no rapaz que lhe está destinado: como refere Paula Rego, *“she is interested in her daddy, who is looking at her in the mirror and flirting with her. He doesn’t seem to have anything to do with it at all, because the women run the joint, not him. In the background, behind the ground mother, is a picture of a rape”*⁵⁰. No segundo trabalho, seguindo a artista, *“the mother-in-law teaches the little girl how to become a real woman, that is to say by pleasing your*

⁴⁹ HALLET, Mark, *Hogart*, London, Phaidon, 2000, p.178.

⁵⁰ REGO, Paula in *Paula Rego*, (...), p.265.

husband. To have your hair always nicely done, and your nails done and all that”⁵¹. Após o casamento, o marido parte para o Brasil de onde volta com um filho, totalmente falido, e o cenário representa essa situação: “The travelling case is all broken, everything is broken, and she holds him up”⁵².



“Tryptych after ‘Marriage à la Mode’ by Hogart” (1999)

Na reescrita de Paula Rego são as mulheres as negociadoras e estas determinam a união entre os respectivos filhos. É esta alteração de domínio do género que coloca a obra de Paula Rego no século XX, período em que as mulheres gradualmente se emanciparam do poder masculino. A este é-lhe concedido um protagonismo mais pejorativo: o pai da menina explora-a sexualmente através do olhar e um outro viola uma mulher. Para além de destinar ao cônjuge o papel de infiel e de esbanjador (algo que sucedeu com muitas famílias portuguesas), ainda lhe destina um outro: no final apenas lhe restarem os braços da mulher com a qual casou após negociações. Do primeiro para o terceiro trabalho nota-se que há uma humanização da mulher: se no primeiro persiste a insensibilidade e a frieza que caracteriza este género de acordos, no segundo esta perspectiva desaparece, já que a menina recebe

⁵¹ REGO, Paula in *Paula Rego*, (...), p.265.

⁵² REGO, Paula in *Paula Rego*, (...), p.265.

conselhos da sogra, e no fim a redenção é total, pois a mulher perdoa ao marido os actos que levaram a família à ruína. Sobre o chão deste último quadro encontra-se um livro, que poderá ser a comédia, “Marriage à la Mode”⁵³ de John Dryden, que inspirou William Hogart.

5- A Intersexualidade

Pretende-se aqui evidenciar a mutabilidade de Paula Rego ao encarnar em três tipos de mulheres: a dominante, que se impõe como elemento aglutinador das histórias; a que é vítima e congrega a dor física e moral imposta por outrem, e a mulher que se transmuta em animal.

O primeiro trabalho que exemplifica a mulher como elemento aglutinador é “Under Milk Wood” (1954). Ela veste bata, tem um galo na mão direita, e os dois homens à janela surgem atraídos pelos ovos que se encontram a fritar e pelo frango no interior de uma caçoila. A mulher encontra-se entre a janela e o fogão a lenha. Vai matar o galo enquanto cozinha a galinha e frita os seus ovos, numa rotina sacrificial para proveito próprio. Para G. Deleuze e Guattari, o ovo tem potencialmente: *“dois pólos reais, o devir-animal é uma potencialidade dotada de dois pólos igualmente reais; um, propriamente animal e outro familiar”*⁵⁴. Isto é, um paradoxo *“o animal oscilava efectivamente entre o seu próprio devir inumano e uma familiarização demasiado humana”*⁵⁵. A autoridade na cozinha é a mulher que veste uma farda que a consigna a ser a sua própria prisioneira. O seu poder é exercido sobre os animais, as suas vítimas. A galinha que cozinha na caçoila estabelece dois pontos de ligação simbólica com a cozinheira: produz organicamente a ovulação, do qual resultam os ovos, capazes de produzirem novos seres após a fecundação. Não podemos esquecer que “Under Milk Wood” é datado de 1954, quando ainda estava longe a revolução sexual da década de sessenta – potenciada pela invenção da pílula -, que contribuiu para a emancipação da mulher do domínio masculino. Mas “Under

⁵³ “First performed in 1671 and frequently republished during the first decades of the eighteenth century. Dryden’s play includes a comic plot focusing on the upcoming marriage of a male courtier, Palamede, and an affected member of urban bourgeoisie, Melantha, whose desire to appear sophisticated takes form of a ridiculously exaggerated adoption of French manners and phrases. Recognizing these features of Dryden’s play; it becomes apparent that Hogarth’s ‘Marriage à la Mode—in which Squanderfield and his wife enjoy similar backgrounds and affectations—self-consciously modernizes and adapts a canonical satiric treatment of marriage in ‘high life’”: HALLET, Mark, *Hogart*, London, Phaidon, 2000, p.175-178.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka Para Uma Literatura Menor*, (...) p.70.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka Para Uma Literatura Menor*, (...), p.70.

Milk Wood” é também o retrato da situação das mulheres portuguesas durante o Estado Novo, cuja moral impedia as mulheres de usar calças ou de sair à noite, e as sujeitava às ordens dos seus maridos, que representavam dois poderes: o paternal e o clérical. O único sinal de poder da cozinheira em “Under Milk Wood” é o facto de dominar o galo. Representará este o homem? O desejo desta mulher será o de subjugar o homem às mesmas vicissitudes a que foi submetida ao longo da sua vida? Ao cozinhar a galinha e os seus ovos não estará a contribuir, de forma simbólica, para o despontar da revolução sexual que iria deflagrar na década seguinte, ainda que sem simultânea repercussão em Portugal?



“Under Milk Wood” (1954)

A mulher “vítima” pode encontrar-se em “The Coop” (1997). Na esquerda pendurado de “cabeça” para baixo está um galo de penugem branca, à esquerda do qual se encontra uma mulher sentada num maíple vermelho que veste uma bata branca sobre o vestido e põe a mão direita na barriga fecundada. No seu colo tem um bebé minúsculo e a dimensão indica que é um boneco. À sua esquerda encontra-se uma mulher, com semelhante indumentária, sentada e reclinada para à frente, com as mãos sobrepostas sobre a barriga.

No plano recuado está uma mulher sentada de perfil numa cama, usa uma bata branca, estende os braços e com as mãos carrega para a cama, o pé direito da sua colega similarmente vestida, ajudando-a a deitar. Esta última é a única das quatro a projectar o olhar sobre o espectador, como que a procurar quem a engravidou e se demitiu de a apoiar quando decidiu abortar. O silêncio prevalece como denominador comum, já que os olhares nunca se cruzam entre as personagens. Paula Rego evita, desta forma, que existam culpados, pois a cumplicidade entre todas é regida essencialmente por uma aparente inexistência do próximo, uma invisibilidade que as defende de assumir a subalternização ou o abandono.



“The Coop” (1997)

A mulher que se transmuta em animal é assinalada em “The Portuguese Duck” (2003). Neste trabalho há uma incorporação na mulher prenhe da gestualidade de uma pata. A mulher está sentada sobre almofadas, com um vestido que lhe dá volumetria, e as mãos seguram um cinto que aperta uma cintura de onde sobressai a barriga fecundada. À esquerda, sentada numa cadeira, está a sua mãe que enverga um blazer cinzento; tem os braços cruzados, numa gestualização da contenção da ira, que é subtilmente transmitida pelo seu olhar que inside sobre o espectador, no qual pretende identificar o homem que engravidou a filha. O que as une é o laço na cabeça e o facto de terem à sua frente, entre ambas, um boneco desarticulado

sobre o chão. Há quem entenda que este conjunto de relações revela uma obsessão de Paula Rego: a de pretender “*alterar a hierarquia das coisas e, por tabela, da natureza. Deus e depois o homem e depois um bule, por exemplo. Há que alterar (ou subverter) essa suposta hierarquia, arredar-lhe o fundamento, descategorizar-lhe o poder*”⁵⁶. É desta inversão que se nutre a pintora para, desta forma, se imiscuir num domínio que lhe é, na prática, impossível atingir: o de alterar o curso da natureza, para lhe incutir uma outra lógica e, assim, criar um novo universo sociopolítico. Pode encontrar-se uma ressonância deste posicionamento na definição que Fernando Pessoa deu de si próprio, ele que tinha dificuldade em definir-se: “*sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem, e é nisso que consistem o temperamento e a sua expressão, são de mulher. As minhas faculdades de relação— a inteligência e a vontade, que é a inteligência do impulso – são de homem (...)*”⁵⁷.

Esta dificuldade de relação masculino/feminino é a base de uma dicotomia que permite à artista colocar-se, alternadamente, no papel de ambos os sexos, compreender as motivações destes e destrinçar o que os nutre, através da identificação dos impulsos e dos comportamentos específicos que geram. A repetição destes provoca o surgimento de um tipo que é transversal à história da humanidade, que alberga atitudes semelhantes em diferentes tempos históricos. Ao cultivar a subversão, Paula Rego está a insurgir-se contra a lógica imposta por conceitos que derivam de preconceitos, que ao serem postos em prática repetidamente por diferentes gerações resultam em pilares aglutinadores de uma moral que dá sentido às comunidades.

⁵⁶ PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, *Paula Rego ou a Comédia Humana*, Lisboa, Caminho, s/d, p.11.

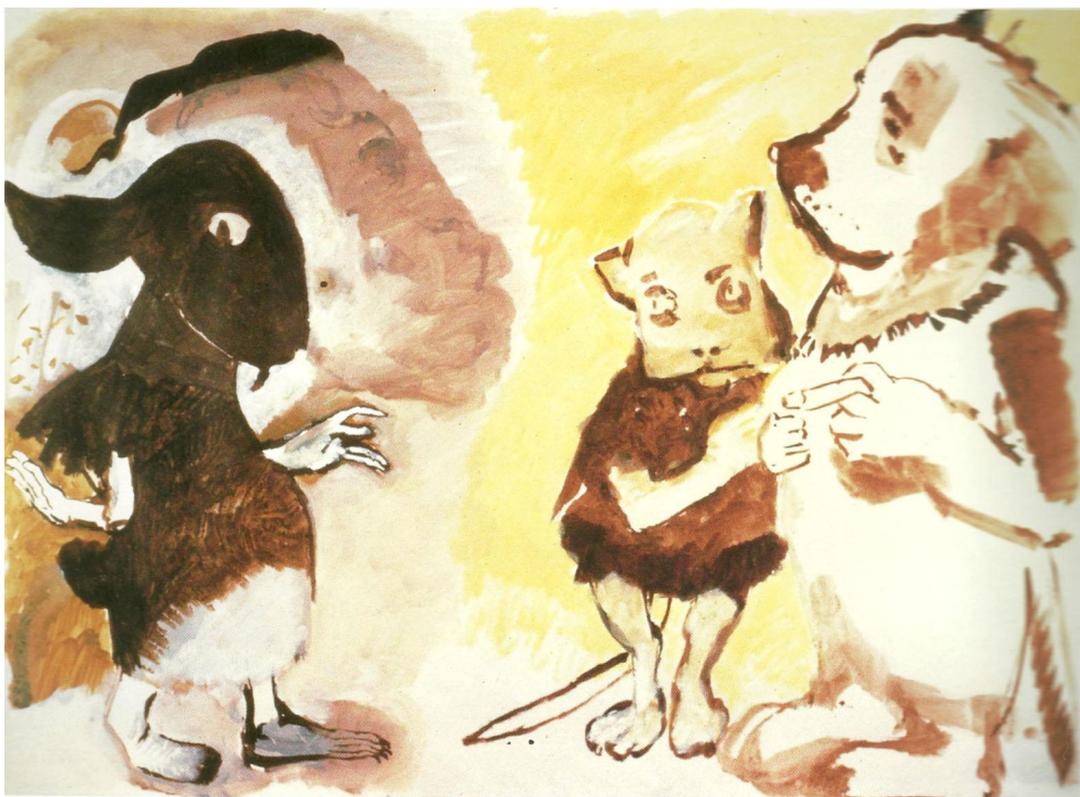
⁵⁷ Fernando Pessoa citado por Maria Irene Ramalho, *Poetas do Atlântico, Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo Americano*, Porto, Edições Afrontamento, 2007, p.187-188.



“The Portuguese Duck” (2003)

Num segundo exemplo, em “Pregnant Rabbit telling her Parents” (1981), a mulher surge a incorporar a figura de uma coelha. Os pais são também mamíferos mas pertencem a raças que historicamente foram domesticadas pelo homem: cão e gato. Estes são os elementos de poder: o cão fuma e projecta um olhar consternado sobre a filha; a gata-mãe segura o marido pelo braço e dirige o olhar pesaroso sobre a coelha grávida. Esta encontra-se à frente dos pais, tem a mão direita aberta sobre as costas, para realçar o peso que transporta, e a esquerda suspensa com os dedos separados e apontados para os progenitores. O seu rosto exhibe a orelha direita caída, em sinal de obediência, que é projectado sobredimensionadamente em direcção aos seus pais, como se fosse um apelo subreptício à sua solidariedade. Porém, o facto de a filha de ambos estar grávida é uma tragédia, mas é ainda mais perturbador ser a personagem uma coelha – por natureza desvairada no acasalamento, podendo procriar a partir dos sete meses de vida -, que aqui aparece a simbolizar a mulher prisioneira da leviandade sexual. Algo que não agrada aos pais é assumirem que a filha é ninfomaniaca e, como resultado da sua insaciabilidade e inexperiência, irão ser avós. Que fazer?, pergunta-se o pai. A mãe preferiria que a filha fizesse um aborto, mas já é tarde porque o feto está muito desenvolvido. Ficam em cena, emoções diversas e contraditórias, com ligações à vida pessoal da artista: *“All of it comes from my own experience. It’s when I had to tell my father that I was pregnant. She loves her father, but she has to put nails on his feet. The mother is all wrapped up like a mummy, trying to hide. I don’t know why I’m a rabbit, thought I’ve heard the expression ‘Fucking like bunnies’. I think rabbits are also supposed to get pregnant very easily. My father was very kind, smoking his cigar. Nevertheless I hurt him, sticking things on him”*⁵⁸.

⁵⁸ REGO, Paula in *Paula Rego*, (...), p.252.



“Pregnant Rabbit telling her Parents” (1981)

6- Untitled (Aborto)

Desde a proibição absoluta que vigorou até à Lei 6/84, que veio permitir a interrupção voluntária da gravidez legal - nos casos de perigo de vida ou lesão grave para a mulher, de mal formação fetal ou por violação, situações aprofundadas pelas Leis 90/97 e 16/2007 - a decisão de abortar esteve sujeita em Portugal a várias condicionantes: caso a mulher não agisse conforme a lei, seria criminalizada. Quem foi ganhando com as sucessivas indefinições legais foram as abortadoras que, através de um conhecimento empírico, realizavam a interrupção da gravidez sem as mínimas condições sanitárias, algo que foi deixando lesões irreversíveis em muitas mulheres ou as levou à morte. Noutras situações, as clínicas que o realizavam clandestinamente aproveitaram-se desse facto para enriquecer. Muitas mulheres com poder económico realizaram-na em Espanha ou na Inglaterra, onde a legislação era mais permissiva.

Esta estrutura de repressão e perseguição, que condicionou durante tantas décadas a vida das mulheres portuguesas, impeliu Paula Rego a denunciar a hipocrisia que grassava no seu país.

Na série “Dancing Ostriches from ‘Disney’s Fantasia’” (1995), o corpo da mulher⁵⁹ é apresentado como uma estrutura que não está apta à prática de ballet. Vesti-las de tutu e colocá-las em posição de exercício é confrontar a realidade com a existência de uma elite, que sucumbe às determinações de um estereótipo. Este subjuga a mulher a ser uma “pauta”, na qual os corpos têm de ter medidas estreitas para suportarem os exercícios de estiramento, que as conduzirão a um progressivo domínio do equilíbrio.

A mulher que engravida tem inúmeras contrariedades: terá de reaprender a andar, a sua gestualidade é lenta, o peso que suporta é um acréscimo à sua vida. Paula Rego adiciona-lhes outra vertente: o grotesco. John Mcewen evidencia-lhe a profundidade: “*grotesque, a word she is careful to distinguish from caricature. Caricature is mockery; grotesque, derived from caricature. Caricature is mockery; grotesque derived from grotto describes ark, secret, vulnerable side of human character. Like a middle-aged aerobics class ostrich women strive heroically against increasing odds*”⁶⁰. O grotesco predomina a partir da década de oitenta, como se fosse um elemento que estabelece a ligação à terra, “infectando” as personagens, obrigando-as a assumirem uma representatividade do verdadeiro que estabelece o elo com a realidade.

Através de “Abortion Series [Triptych]” (1997) a artista portuguesa assume a luta das suas congéneres, alertando para a injustiça de uma lei que discriminava e mutilava as mulheres. Este tríptico representa as mulheres numa contínua expectativa, que provoca inquietude no espectador ao ser confrontado com uma comunicação abertamente panfletária. Como sublinha Ruth Rosengarten, “*embora a sua obra defenda o reforço do poder das mulheres, não tem propriamente uma agenda emancipadora. Em vez disso, expõe as ambiguidades subjacentes à luta pela liberdade e pela autonomia, mostrando que elas se relacionam intimamente com a emergência do sujeito e a posição que ele ocupa na família*”⁶¹.

A família é um elemento condutor que cruza a obra de Paula Rego. Veja-se os exemplos de “Birthday Party” (1954) ou “Under Milk Wood” (1954). Nestes, o trabalho pictórico é de uma

⁵⁹ “*‘Mutton dressed as lamb’ is a cruel saying, a double put-down. It confirms the status of women as meat, while ridiculing old specimens for trying to retain their place in the meat market—for resisting consignment to the knacker’s yard, and appealing for love and affection. Crammed into skimpy black tutus and pink ballet pumps, Paula Rego’s Ostrich women are the embodiment of the phrase. Neither satin bodices nor frothy tulle skirts can make their lumpen bodies seem girlish, slim or graceful*”: KENT, Sarah, *Paula Rego (The Dancing Ostriches from Disney’s ‘Fantasia’)*, London, Saatchi Collection, 1995, p.5.

⁶⁰ MCEWEN, John in *Paula Rego (The Dancing Ostriches from Disney’s ‘Fantasia’)*, (...), p.15.

⁶¹ ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego*, (...), p.34.

crueza atroz; a ruralidade é preponderante e os corpos das personagens são pesados e assimétricos.

“Abortion Series [Triptych]” (1997) não é um manifesto contra a família⁶²: é antes o espelho da desolação e miséria que vitimiza as mulheres subjugadas ao poder da sociedade, da família e da Igreja, que se arrogam detentoras do seu útero⁶³.



“Abortion Series [Triptych]” (1997)

A presença da perspectiva religiosa, ligada agora à importância determinante das crianças, está também presente na série de gravuras denominadas de “The Children’s Crusade” (1996-1998). Estes trabalhos derivam de uma lenda da Idade Média que relata um levantamento de crianças lideradas por Stephen of Cloyes de 12 anos; este havia recebido uma carta de Jesus a instigá-lo a realizar uma peregrinação com o desígnio de libertar a Terra Santa dos infiéis. A aventura foi uma tragédia, muitas morreram de fome, outras desistiram e algumas foram alvo

⁶² A civilização ocidental assenta a sua moralidade no milagre de Maria, que dá ao Mundo o filho de Deus e é nele que se estabelece o fundamento de uma nova sociedade que defende e instiga o nascimento de semelhantes.

⁶³ “O aborto no contexto bíblico dos nascimentos sagrados também deve ser visto como fonte destes quadros de Paula Rego, já que eles apontam para a intervenção católica num debate legislativo secular. Como tal, tanto o aborto como os quadros em questão evocam três conceitos suprimidos de qualquer desejável lista bíblica de pedidos. Primeiro, uma ênfase renovada no complicado (trabalho de) parto pecaminoso de Eva e não no abençoado parto de Maria que idealmente a ele se sobrepôs. Em segundo lugar, um parto infrutífero, sem criança no fim, em vez de um parto redentor. Em terceiro lugar, e em associação com este último, o fruto – que aqui significa tanto prole como resultado – do crime de aborto (sangue e coágulos), em vez de uma descendência sagrada (o fruto puro do ventre divinamente ungido, nomeadamente o Bebê Sagrado”: LISBOA, Manuel Maria in *Compreender Paula Rego, 25 Perspectivas*, Lisboa, Coleção de Arte Contemporânea Público/Museu Serralves, 2004, p.107.

de violações. As mais persistentes alcançaram o sul da actual França e esperaram que a margem do Mediterrâneo se abrisse como sucedeu no Mar Vermelho, algo que não se concretizou. Foram obrigadas a negociar a travessia com mercadores que as traficaram para escravatura em África. Paula Rego narra o sucedido, começando por descrever um grupo em movimento que vai particularizando e associando a diferentes tipos sociais. Os rostos estão invariavelmente cansados e sujos; a dor é constante e a coragem é, por fim, vencida por factores que não constavam na consciência de quem não soube prever o futuro. Paula Rego estabelece uma relação directa entre o meio que circunda as crianças e o seu estado de alma: *“Dans plusieurs des oeuvres de cette série, Rego place une jeune fille seule qui occupe une place importante devant un paysage désolé. Ces eaux fortes ont une connotation biblique de par leurs allusions: la métaphore de la Crucifixion est nettement évidente: (Voix II- Voices II) mais dans Voix I et III (Voices I and III) on sent aussi la présence de la silhouette honteuse de Marie l’Egyptienne”*⁶⁴.

Em cada uma das primeiras três gravuras o título aparece no plural mas a respectiva personagem é apresentada individualmente: “The Voices (I)”, “The Voices (II)”, “The Voices (III)”, o que pressupõe que através destas existam outras vozes. Isto é: por cada uma destas três crianças existem outras que as seguem; as representadas são as líderes dos mártires e, por conseguinte, as principais vítimas. A partir da quarta gravura as personagens multiplicam-se, mas os títulos surgem no singular: “Illumination”, “Ecstasy”, “Armour”, “On The Hill”, “Execution”, “Farewell”, “Messenger”, “Lost Girl”, “Black Dog”. “On The Hill” é a gravura que representa a multidão de crianças a serem divididas por grupos para posterior venda. Há sacrifícios e inúmeros bodes a surgirem como representantes do Demo. As cores quentes acentuam a dor que perpassa esta série. A partir de “On The Hill”, onde afluem todas as personagens, há de novo uma particularização dos protagonistas surgindo em duplas que se individualizam quando a narrativa progride para o fim. A desolação e a tristeza são os ângulos por onde se pode vislumbrar, como refere Blacke Morrison, *“duas versões bem diferentes desta lenda. A versão da catequese, ‘Avante, soldados cristãos’ acentua a fé, a coragem e a determinação das crianças, mas a versão pós-moderna, mais objectiva, vê as crianças como peões indefesos, exploradas por adultos sem escrúpulos, enredadas na histeria de massas e condenadas à catástrofe”*⁶⁵. As gravuras “The Children’s Crusade” representam esta segunda versão ao sublinharem a sua solidariedade para com as crianças vítimas de escravatura por parte dos adultos, muitas das quais trabalham para

⁶⁴ ROSENGARTHEN, Ruth in *Secrets Dévoilés (dessins et gravures de Paula Rego)*, (...), p.37-38.

⁶⁵ MORRISON, Blacke, citado por, ROSENTHAL, T.G, *Paula Rego-Obra Gráfica Completa Vol. 2*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2003, p.78.

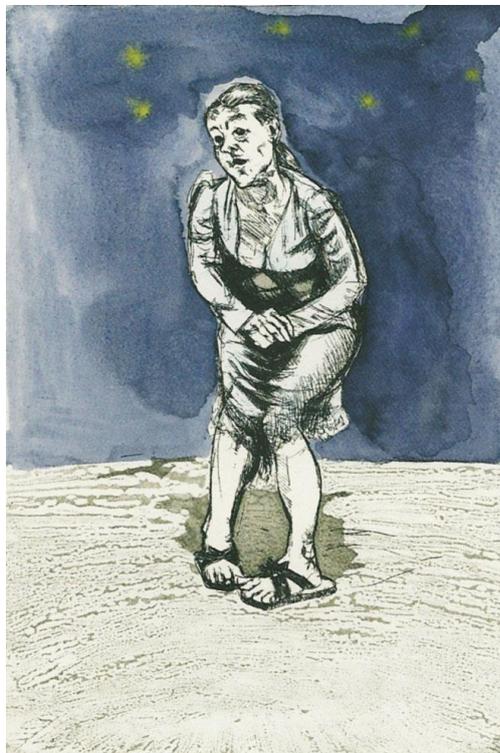
uma indústria globalizada que não respeita as fronteiras e os Direitos Humanos, na sua contínua procura de produção ao mais baixo custo.



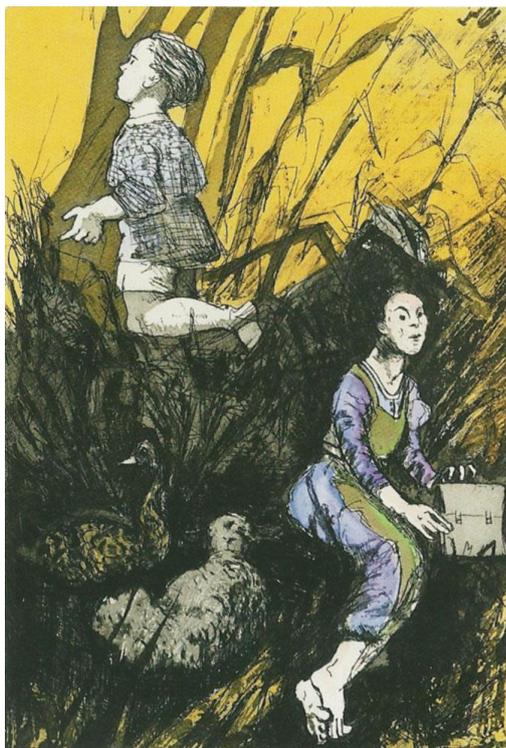
“The Voices (I)” (1996 - 1998)



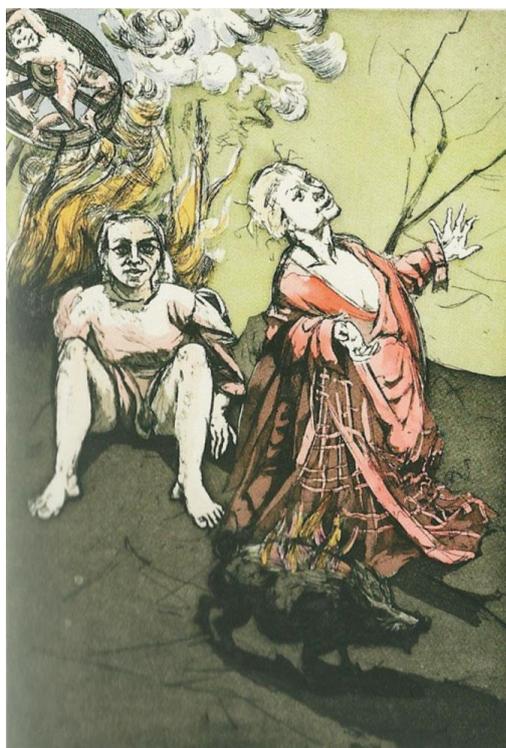
“The Voices (II)” (1996 - 1998)



“The Voices (III)” (1996 - 1998)



“Illumination” (1996 - 1998)



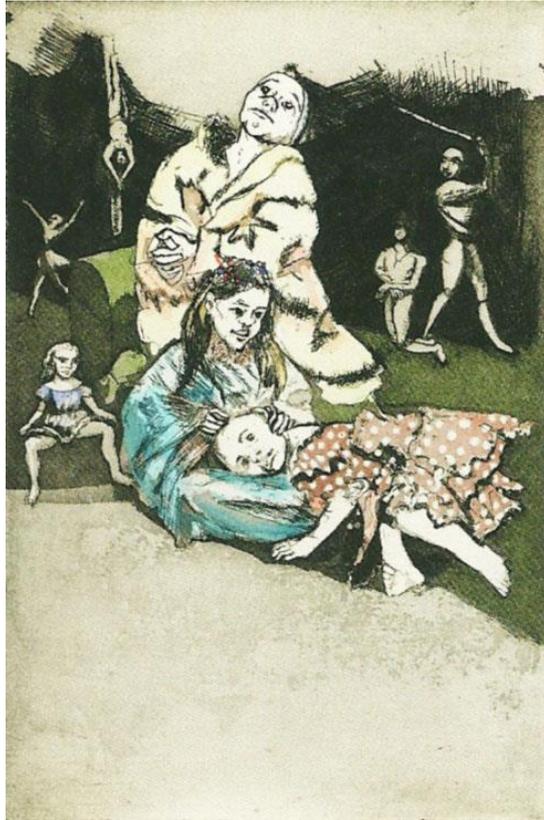
“Ecstasy” (1996 - 1998)



“Armour” (1996 - 1998)



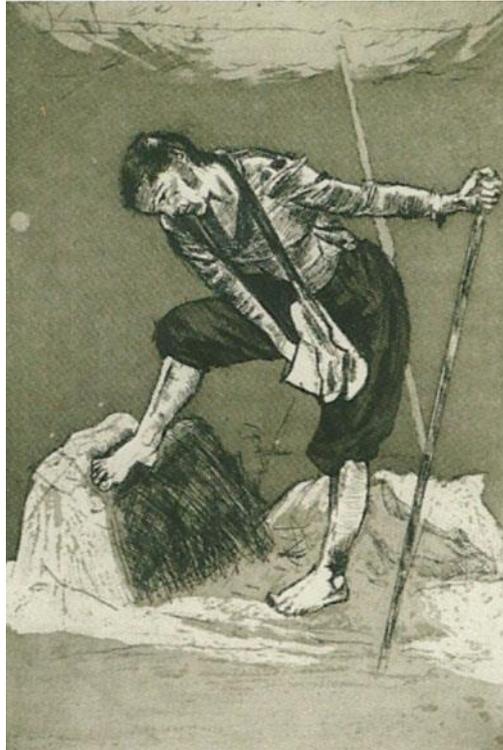
“On The Hill” (1996 - 1998)



“Execution” (1996 - 1998)



“Farewell” (1996 - 1998)



“Messenger” (1996 - 1998)



“Lost Girl” (1996 - 1998)



“Black Dog” (1996 - 1998)

Existe, assim, em “The Children’s Crusade” (1996-1998) e “Abortion Series [Triptych]” (1997) um profundo fatalismo que contamina o espectador que se sente comprometido com a inocência das crianças e a angústia das jovens que se dispõem a abortar. É no âmbito desta relação entre a obra e o receptor que Paula Rego é mestre, ao estabelecer uma relação de intimidade entre os dois pólos e conseguindo sensibilizar quem se predispõe, consciente ou inconscientemente, a reflectir sobre a dimensão humana na sua obra. Este ponto assume-se transversalmente à obra conferindo-lhe um magnetismo paradoxal: se por um lado impele para a leitura de uma história aparentemente linear e banal, por outro percebe-se como o seu subtexto é profundo e corrosivo, ao agregar um núcleo narrativo que evoca o sofrimento como princípio para a reflexão.

7- O Militarismo

A guerra como conceito está sucessivamente inscrita na obra de Paula Rego, e este elemento transparece acima de tudo através das fardas e dos utensílios que as personagens usam. Estes

são maioritariamente objectos corriqueiros, que não têm na origem o objectivo de magoar ou matar mas, como são manipulados por homens ou mulheres fardadas, ganham essa dimensão belicista.

A apresentação desta temática faz-se a partir do prisma do absurdo. “Trophy” (1960) mostra um conjunto de figuras entrincheiradas. A personagem principal tem um capacete sobre a cabeça, onde deflagra uma bomba. Este elemento é apresentado em dois vectores: o soldado e o soldado que é constituinte de uma paisagem, com o sangue a pigmentá-lo. Em “Trophy” a violência bélica é quase subterrânea, como se fosse algo que deveria ser praticado por ratos e não por homens; é acima de tudo uma imagem temática, com uma perspectiva predominantemente moral.



“Trophy” (1960)

Em “The Cadet and His Sister” (1988), o jovem veste uma farda de cadete e encontra-se sentado num banco de jardim. Uma mulher ajoelha-se e dá um nó nos atacadores do sapato do rapaz. Neste trabalho é perceptível o “costume drama”⁶⁶, mecanismo que é utilizado na obra pela artista a partir da década de oitenta, e que lhe permite enquadrar as personagens em espaços vazios, permitindo-lhe informar o espectador das características sociais específicas da personagem. Surge um galo na esquerda, que se identifica com o cadete: ambos utilizam uma

⁶⁶ Assume-se aqui o conceito no sentido do uso da indumentária como elemento de descodificação da personagem em termos de posicionamento geracional e social.

“farda” que lhes consigna distinção e confere poder. A posição da mulher, que retirou as luvas e tem a bolsa aberta sobre o chão, é de verticalidade. Não se encontra ajoelhada (está agachada), mas o vestido vermelho ganha volume abaixo da cintura, o que lhe proporciona uma leveza que a suspende no ar, muito semelhante à de uma galinha, e o olhar acompanha a delicadeza das mãos. “The Cadet and His Sister” é a síntese do desprezo que muitos militares sentem em relação à mulher, que viu vedado, durante muitos séculos, o acesso a qualquer responsabilidade bélica.



“The Cadet and His Sister” (1988)

Em “The Policeman’s Daughter” (1987), uma menina envergando um vestido sem mangas branco encontra-se sentada sobre a perna direita numa cadeira próxima de uma janela, através da qual entra o luar da madrugada. O seu olhar está totalmente direccionado para a mão

direita que segura um engraxador que aplica a cera sobre o couro negro da bota de cano, no qual tem inserido o braço esquerdo. Como refere Ruth Rosengarthen, este último gesto não é próprio de uma *“rapariga bem comportada, aprumada e pronta a desempenhar o seu papel ideologicamente afinado”*⁶⁷. A luz que a ilumina revela uma menina submissa mas que, paradoxalmente, impõe dor a seu pai *“a penetração anal torna-se a derradeira forma de dominação, de subversão”*⁶⁸. A presença do pai está apenas, como intuiu esta autora, *“metonimicamente presente, na autoritária bota, hábil e obedientemente polida (quase massajada) pela filha”*⁶⁹. O olhar da jovem não é visível para o espectador. Ela esconde-o mas *“exibe-o”* através da forma comprometida com que efectua a tarefa imposta pelo pai, da mesma forma que aceitaria a sua imposição de silêncio, após um eventual acto de abuso sexual deste. A menina ouve as unhas do gato cinzento a cravarem-se na parede falsa, com o timbre semelhante ao que resultaria de uma lâmina a cortar o tecido da sua camisa de noite. O felino é o seu pai, a única testemunha e o perpetrador de um eventual incesto. Como disse Ruth Rosengarthen, *“a nossa formação como sujeitos— a aculturação do indivíduo— força-nos a escolher entre o incesto e a fantasia incestuosa, entre o assassinato e a fúria assassina”*⁷⁰.

⁶⁷ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego, (...)*, p.84.

⁶⁸ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego, (...)*, p.84.

⁶⁹ Paralelamente Ruth Rosengarthen afirma que a *“figura paterna nos trabalhos de Paula Rego é simultaneamente ausente e omnisciente. Concomitantemente, a obra é sempre atravessada pelo superego e pelas medidas repressivas que são uma condição sine qua non da socialização. A isso as protagonistas femininas respondem ao mesmo tempo com submissão e raiva, aquiescência e rebeldia”*: ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego, (...)*, p.27.

⁷⁰ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego, (...)*, p.84.



"The Policeman's Daughter" (1987)

Em “The Interrogator’s Garden” (2000) está um militar placidamente sentado numa cadeira a olhar para uma máquina fotográfica. Nas suas costas consta uma parede falsa, pintada de azul como o chão que pisam as suas botas pretas, de cano alto, que o cobrem quase até aos joelhos, despídos e devidamente depilados. Tem ao colo, sob as mãos que calçam luvas vermelhas, uma forquilha. O seu tronco está coberto por um camuflado que é cruzado por um grande cinto castanho. O seu rosto tem uma pele clara e macia, tendo sobre o lábio superior um bigode fino e sobre a cabeça uma boina. Atrás e ao lado esquerdo deste militar, sobre o chão, estão sacos verdes com volumes no interior. Ainda na esquerda, num plano recuado, vê-se uma mulher de “lingerie” a sair do interior de um desses sacos. Este militar travestido tem à sua volta sacos com corpos, presumindo-se que serão para enterrar no local onde está a libertar-se a mulher semi-nua. Os regimes repressivos, por norma, proibiam as mulheres de exercer funções nas forças armadas, pelo que seria ainda menos provável que tenham permitido a um “travesti”⁷¹ a execução e o transporte de cadáveres. O militar posa sorridente para posterioridade e é esta arrogância que o torna tão cruelmente real, sanguinário, retirando prazer da dor física que inflige aos seus congéneres. Mas Paula Rego ao inverter-lhe a sexualidade, não estará colocá-lo no domínio da caricatura? Através desta inversão diminui o poder que os inquisidores detinham e que os homens exerciam naturalmente sobre os que desalinham em relação à ordem estabelecida. E a fugitiva encontra-se despida porque foi objecto de diversas sevícias? E porque o travesti ri? Não é algo que se pede a alguém que está a ser retratado? Para além dos sacos esverdeados, encontra-se à esquerda do militar, um carneiro branco, que tem em redor do pescoço um cinto que o prende à perna da cadeira; a pata traseira está presa a um cordel que se enrola desorganizadamente num novelo. Se eventualmente se libertar do cinto, as suas patas enrolar-se-ão na linha do novelo, e ser-lhe-à impossível a fuga. O carneiro simbolicamente estará a representar “a pureza, inocência, benignidade (ou o sacrifício imerecido)”⁷². É um macho que está à mercê do travesti-militar, que provavelmente o vai torturar, pois ele parece simbolizar o que as mulheres nos sacos representavam: a pureza da alma e, conseqüentemente, a liberdade do corpo. Mas o travesti-militar tem, tal como o carneiro, um cinto ao peito. Este adereço une-os. Estão presos um ao

⁷¹ “Travesti sublinha aqui os impulsos identificativos subjacentes à formação do sujeito, os modos em que ser é fingir ser”: NOLASCO, Ana in *Compreender Paula Rego, 25 Perspectivas*, (...), p. 144.

⁷² CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Porto, Publicações Dom Quixote, 2000, p.124.

outro mas, paradoxalmente, são opostos: aquele representa o passado; o animal a consciência humana.



“The Interrogator`s Garden” (2000)

No interior do perímetro do militarismo está também “War” (2003), que é um carnaval de terror onde as pessoas são animais mascarados. A personagem que ocupa o centro de “War” é uma figura antropomórfica: o seu rosto representa uma vaca e este mecanismo impõe distanciamento no espectador. A vaca-humana transporta nos braços uma menina-coelha.

Ambas configuram o similar “de uma mãe com o filho ferido ao colo, ao estilo da Pietà—inspirada numa fotografia de Baçora durante a guerra no Iraque publicada num jornal”⁷³. A menina-coelha, que enverga um vestido pérola, tem as mãos amputadas. O seu rosto está sobredimensionado para equilibrar com a cabeça da vaca, e o sangue brota do olho e do nariz. Ambas fogem da perseguição de um espectro, após a explosão de uma bomba. O terror reside no olho da coelha: ela viu-o, sabe quem é e como está vestido, as armas que usa, a língua com a qual comunica. A menina-coelha não tem saída, pois estará sempre presa ao instante em que deflagrou a explosão. O cheiro a pólvora provoca-lhe comichão no nariz e o sangue entra-lhe para a boca. No futuro irá ouvir o estrondo sucessivamente e com diferentes frequências. As figuras à sua frente são coelhas-meninas; uma destas é assediada por uma ave e uma outra olha para uma minúscula mulher que veste uma farda da *Mocidade Portuguesa*. Paula Rego recorre normalmente àquilo a que Giles Deleuze chama a “memória voluntária que se contenta em ilustrar ou narrar o passado”⁷⁴, para dessa forma encarar os elementos que lhe incutiram medo e assim livrar-se desse sentimento que provoca imobilismo.

⁷³ ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego*, (...), p.34.

⁷⁴ DELEUZE, GILLES, *Francis Bacon—Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p.126.



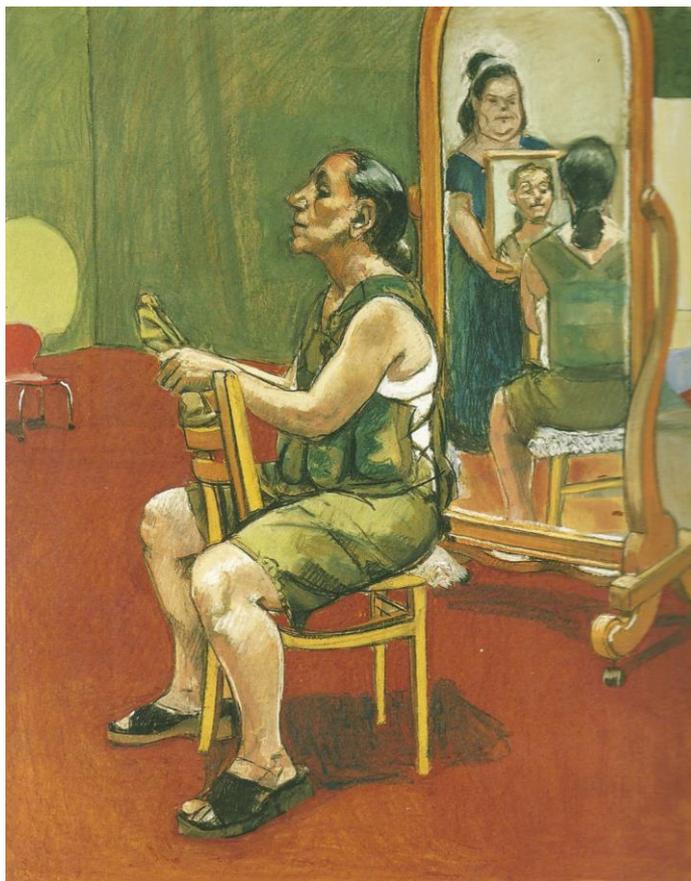
“War” (2003)

8- O Auto-retrato

Em “Border Patrol with Lila, Reflection and Ana” (2004) o que prevalece ao olhar do espectador é o jogo de espelhos. Paula Rego está sentada de perfil numa cadeira. A sua cabeça está desafiadoramente levantada. Veste um colete verde, com bolsos para colocar granadas, e calções que a cobrem sensivelmente até aos joelhos. Entre as pernas estão as costas da cadeira, no cimo da qual tem as mãos, que seguram um pano verde em forma de boneco, provável representação de Victor Willing.

Atrás da artista plástica consta um espelho de pé, colocado na diagonal, onde surge o corpo robusto de Ana que sustém nas mãos um espelho onde surge o reflexo de Lila Nunes. Esta é a

representante de Paula Rego no “teatro de guerra”, a modelo das suas heroínas, através da qual a artista portuguesa é todas e todos. Este é o momento em que o encenador é simultaneamente o actor, num único papel. Poder-se-ia afirmar que Paula Rego é *“herói navegador e pirata pecaminoso; macho e criminoso e vítima fêmea; culpado das cumplicidades masculinas do patriarcado e sensível à condição das mulheres; sujeito imperial e ‘outro’ colonizado; ser livre e cativo; amante compassivo e odioso inimigo; homem, mulher e criança; sadista e masoquista; invertido, pervertido e masturbatório; espasmo, orgasmo e ferida auto-inflingida; corpo e alma”*⁷⁵.



“Border Patrol with Lila, Reflection and Ana” (2004)

Com “Border Patrol with Lila, Reflection and Ana”, a artista apresenta-se através do seu reflexo e neste consta o rosto de uma outra mulher: Lila Nunes. Afinal quem é ou quem são estas duas mulheres? Ambas são a mesma? Ruth Rosengarten evidencia a cumplicidade: *“artista e modelo constroem o significado em conjunto; que um acto auto-biográfico emerge*

⁷⁵ RAMALHO, Maria Irene, *Poetas do Atlântico, Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-Americano*, (...), p.210.

tanto dialógica como intersubjectivamente. Actor, conspirador e interprete, Lila Nunes é o Outro da artista, tradutora e travestida. É dela o corpo que mais fielmente transmite as intenções da artista, os seus desejos e conflitos, não num acto de ventriloquismo mas de invenção. Na trajectória contínua entre mão e olho, é a partir dessa relação que Paula Rego cria significado e constrói um passado pessoal”⁷⁶. A missão da artista portuguesa é combater os mecanismos negativos que se impõem à humanidade levando-a ao acto perverso de deglutir os seus próprios filhos, nomeadamente na guerra. Nesta obra Paula Rego está na trincheira, a opor-se com as suas armas aos avanços e recuos de um inimigo que está vivo apesar da sua inevitável invisibilidade e que, na sociedade portuguesa, corresponde ao medo. Parece estar-se assim na presença de uma verdadeira “*operação militar, o patrulhamento das fronteiras do próprio eu, como que para ilustrar aquela iluminada afirmação de Freud de que o ego é uma criatura de fronteira. Onde acaba Lila e começa Paula?*”⁷⁷, pergunta Ruth Rosengarten. Lila é Paula na tela, na qual projecta a sociedade portuguesa, assumindo-se como a encenadora que coloca no palco os elementos que a motivam a questionar a realidade para, consentaneamente, assinar uma dramaturgia onde a solidariedade é predominante.

9- A Mulher Cão

A obra “Dog Woman” (1952) foi um trabalho de juventude que, nas palavras de Marco Livingstone, “*expressa a submissão, a raiva e uma determinação feroz, em medidas iguais e igualmente perturbadoras*”⁷⁸. Neste desenho, a figura feminina encontra-se quadrúpede e de perfil, sobre o chão, com a boca aberta e de onde sobressaem dentes pontiagudos. Esta expressão obriga a que o seu rosto se contraia: os olhos semi-cerram-se e o nariz empina-se com as narinas abertas. A sua cabeleira é farta e negra. A posição quadrúpede e o rosto transfigurado parecem corresponder a uma súbita tomada de consciência de que os animais são capazes de exprimir livremente a sua raiva, algo que não estaria ao alcance de uma Paula Rego então ainda na adolescência? Ao transferir o seu ódio a esta mulher descabelada não estará a libertar-se da crispação que lhe percorre a alma? E todo o seu desvario estará relacionado com o surgimento da ovulação que lhe está a percorrer o organismo pela primeira vez? Ao reagir desta forma,

⁷⁶ ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego*, (...), p.39.

⁷⁷ ROSENGARTHEN, Ruth in *Paula Rego*, (...), p.39.

⁷⁸ LIVINGSTONE, Marco in *Casa das Histórias Paula Rego Colecção*, Cascais, Casa das Histórias Paula Rego, 2009, p.15.

profundamente animalesca, estará a libertar-se da sua condição de menina-procriadora e a assumir o papel de mulher-dominadora? Poder-se-á aqui estabelecer uma relação com a comparação a que alude Bernardo P. de Almeida: “*Se lembrarmos o quadro em que dois corvos (Heckel e Jeckel?) trazem barretes académicos e em que se lê ‘si le professeur devenait humain nous serions sérieux’, podemos pensar no quanto essa presença do animal é um modo de relação com o humano. O ‘sérieux’ torna-se um dos modos dessa relação, ou dessa impossibilidade de relação. Tornar-se sério, então, seria, por hipótese, tornar-se humano. Mas o professor é desumano. A relação com ele será então marcada por esse laço, por essa carga. Devir-animal (corvo, por exemplo) é uma forma de não ser sério de afrontar o não-devir-humano do professor. Mas não ser sério— manter-se animal, por exemplo, corvo— é uma outra forma do inumano. O artista— enquanto figura de alteridade absoluta— na sua tarefa, está próximo do inumano: ‘il ne devient pas sérieux’*”⁷⁹. Os corvos têm nas suas cabeças “barretes académicos” que simbolizam a sapiência. Este elemento permite-lhes reflectir sobre a condição humana: se o professor reparar em nós ficará crispado por estarmos a escarnir com a sua figura. Estabelece-se um jogo de espelhos que é marcado por uma profunda ironia: quem é o animal? Os corvos ou o professor? Ambos? O professor irá assumir a sua condição de pedagogo e por sua vez irá expulsar os corvos da sala de aula, assumindo a ruptura com o mundo animal e consequentemente rejeitar o seu devir, e é esta incapacidade de reflectir sobre a condição animal que tem marcado a evolução das mais diversas sociedades. Paula Rego pautou a sua obra com uma perspectiva que procurava a “alteridade absoluta”, que lhe permitia ver através dos olhos dos seus animais e simultaneamente consignar-lhes um devir-humano, e é nesta interdependência que muitos dos animais que Paula Rego pintou se assumiram na tela.

⁷⁹ PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, *Paula Rego ou a Comédia Humana*, (...), p.10.



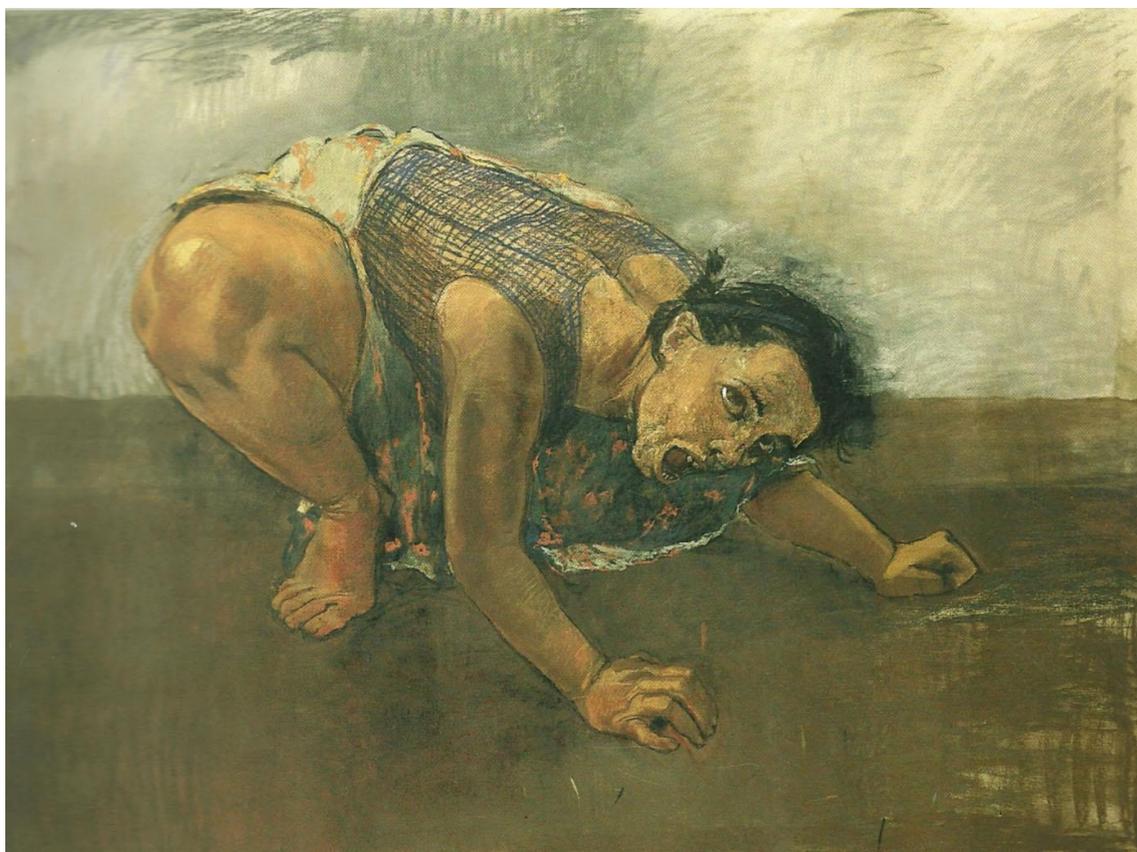
“Dog Woman” (1952)

Paula Rego, “*quatro décadas mais tarde na série Mulher Cão, obras a pastel, desenhadas a partir do modelo e em escala real, dá corpo e sangue a essa imagem intuitiva primeira*”⁸⁰. Em “Dog Woman” (1994) afasta-se do original de 1952, mais em termos formais do que de conteúdo. Em ambas as mulheres estão colocadas numa posição quadrúpede. A diferença entre elas reside nas posições dos corpos: na obra de 1952 a mulher está de perfil; na de 1994 apresenta-se em dois níveis: encontra-se de pernas abertas direccionadas para o espectador, mas o tronco inclina-se para baixo-frente e para a direita. Ergue a sua cabeça para a frente e para a esquerda, abre a boca e direcciona o olhar para um ponto indiscriminado à sua frente, enquanto crava as mãos na terra. Esta gestualidade mostra um corpo de mulher que incorpora a posição de uma cadela, que não uiva mas que grita. E tal como o “*grito de Bacon*”, que “*é a operação por intermédio da qual o corpo, todo ele, escapa pela boca. Todos os ímpetos do corpo*”⁸¹, o som que sai da boca da “Dog Woman” possui um timbre agudo, que ganha uma circularidade em remoinho, uma afronta ao seu devir-humano, para desta forma atrair os machos que possam estar próximo e queiram corresponder ao seu cio. Na obra datada de 1952, a figura em vez de gritar apenas balbucia, algo que lhe retira grande parte da sua expressividade. Esta obra de 1994 é já o resultado da

⁸⁰ LIVINGSTONE, Marco in *Casa das Histórias Paula Rego Colecção*, Cascais, (...), p.15.

⁸¹ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon—Lógica da Sensação*, (...), p.55

evolução que vai produzir um ponto de viragem na obra de Paula Rego. Como Ruth Rosengarthen bem evidenciou, “a atracção sentida por um realismo vigoroso fez com que desenhar a partir da coisa vista se tornasse o passo lógico. O desenho de modelo, iniciado com a série *Mulher Cão*, de 1994, passou a alicerçar toda a obra da artista”⁸².



“Dog Woman” (1994)

10- Franz Kafka

A obra “*Metamorphosing After Kafka*” (2002) revela um corpo de perfil, que se encontra deitado de costas sobre um sofá, que forma uma cruz. O seu tronco é magro e revela umas costelas muito salientes comparativamente com a cintura. O seu rosto está ligeiramente virado para a direita. Tem os olhos fechados e a boca aberta. Os membros superiores e inferiores estão suspensos. Os braços têm os cotovelos sobre o sofá, as mãos suspensas estão viradas

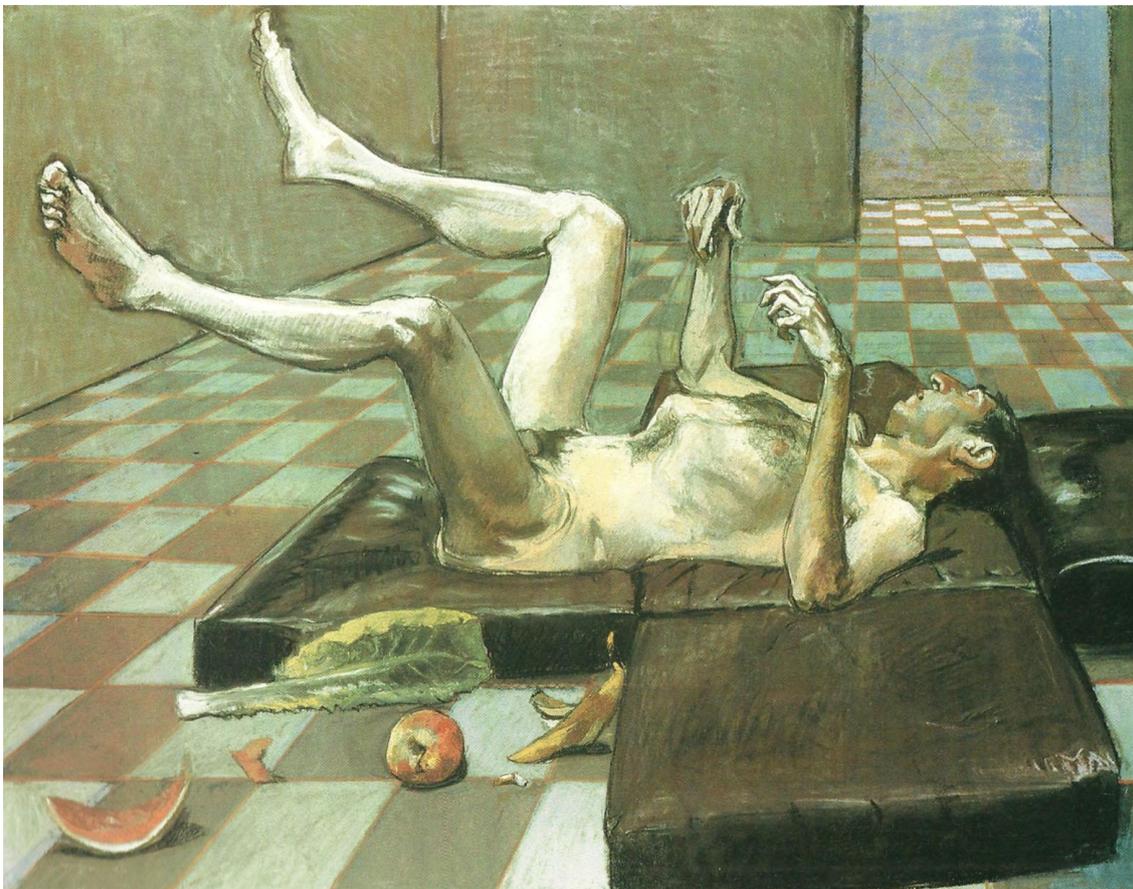
⁸² ROSENGARTHEN, Ruth in *Casa das Histórias Paula Rego Colecção*, (...), p.38.

para o interior e os seus dedos dobram-se lentamente. As pernas estão levantadas, abertas e dobradas, formando um ângulo de quarenta e cinco graus. À sua esquerda, no chão quadriculado encontram-se: uma casca de banana; uma maçã; uma folha de couve e uma casca de melancia. Gregório encontra-se num estado semi-inconsciente, que o impede de controlar os movimentos e de lhes dar uma gestualidade que corresponda à natureza humana. Gregório está num quarto de paredes escuras e de chão quadriculado que nos encaminham para uma saída na direita, por onde deverá sair feito insecto. Os elementos vegetalista que o circundam são vestígios que induziram o início da metamorfose. A obra de Kafka, “A Metamorfose” (1915) revela, como escreveram Deleuze e Guattari, um “*triângulo burocrático que se constitui progressivamente: primeiro, o gerente que vem exigir, fazer ameaças; depois o pai que está de volta para o serviço no banco e dorme com o uniforme vestido, prova da força exterior a que está ainda submetido, como se em casa esperasse a voz de um superior*”; por fim, de repente, a intrusão de três inquilinos burocratas que agora entram na própria família, sentando-se nos lugares que dantes eram ocupados pelo pai, pela mãe e por Gregório”⁸³. A família de Gregório é submissa à sociedade: o pai leva ao extremo a sua incapacidade de se impor aos superiores; o medo leva-o a dormir com a farda do trabalho, algo que, ironicamente, lembra os bombeiros que se deitam assim, prontos para entrarem em acção a qualquer instante. A invasão da casa por parte dos burocratas que ocupam os lugares de poder é absurda. Esta inversão provoca confusão e angústia em Gregório que vê o seu espaço violado por culpa da fraqueza dos pais perante uma sociedade totalitária. Esta submissão impõe a Gregório uma relação em que “*o seu devir coleóptero, besouro, escaravelho, barata, é que traça a linha de fuga intensa em relação ao triângulo familiar, mas, sobretudo, em relação ao triângulo burocrático e comercial*”⁸⁴. É neste ponto, em que Gregório se vê transformado num insecto, que Paula Rego assenta a sua perspectiva em “Metamorphosing after Kafka”, onde não o descreve fisicamente como um insecto, mas antes o procura revelar como um homem que se encontra num movimento interno de transformação. Este facto revela-se na posição dos membros e não na sua mutação externa. É entre a fraqueza e o infortúnio que Paula Rego o enquadra, sem que tenha possibilidade de fuga da sua condição de vítima de um horror incontrolável, que domina o seu devir-humano. A artista retrata Gregório como um homem que está preso ao seu corpo, mas como se encontra de olhos fechados vê-se como um insecto, cujo “*corpo esforça-se precisamente— ou espera precisamente—por escapar. Não sou eu que tento escapar ao*

⁸³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka Para Uma Literatura Menor*, (...), p.36.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka Para Uma Literatura Menor*, (...), p.36.

*meu corpo, é o corpo que tenta escapar ele próprio. Em síntese, um espasmo: o corpo como plexo, e o seu esforço ou a sua espera por um espasmo*⁸⁵.



“Metamorphosing After Kafka” (2002)

O corpo de Gregório quer libertar-se dos limites que lhe são consignados pela natureza humana e integrar uma outra realidade, em que a sua condição é a de um estado sub-humano. Esta é a única forma de fugir à escravatura que lhe foi imposta pela demência dos seus pais. Ao assumir-se como um insecto - algo que os humanos rejeitam naturalmente - auto-exclui-se e rasga os limites delineados pela alienação. Enquanto se produz a metamorfose de Gregório, há um grito que eclode e que se poderá comparar com o que é produzido pela “Dog Woman” (1994). Trata-se de um “*som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao*

⁸⁵ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon—Lógica da Sensação, (...)*, p.53.

canto, a palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significativa.”⁸⁶. Não há desespero no grito produzido em “Dog Woman”, mas lampejos de uma demência que leva a mulher a ajoelhar-se e a colocar as mãos sobre a terra, e a exhibir as pernas nuas, no exacerbar de uma sexualidade disposta a corresponder às obrigações cíclicas que impõe a natureza. Ainda de acordo com estes autores, percebe-se que não se está em presença “*de uma combinação entre o homem e o animal, não se trata de uma parecença; o que encontramos aqui é uma identidade de fundo, uma zona de indiscernibilidade mais profunda do que qualquer identificação sentimental: o homem que sofre é um animal, o animal que sofre é um homem. É esta a realidade do devir*”⁸⁷. A mulher de “Dog Woman” coloca-se numa posição de insaciabilidade que lhe incute um sofrimento constante, e que a localiza num nível inferior de existência; já o Gregório de Paula Rego sofre com uma mutação que o irá separar em definitivo dos humanos e fazê-lo agregar-se aos insectos. Ambos orientam-se no sentido do devir animal, no sentido oposto para o qual a natureza humana se desenvolve. Mas ao enfrentar a dor estão a revelar-se como humanos, e é este paradoxo que encontra eco em “Dog Woman” e “Metamorphosing after Kafka”.

11- O Sacrifício

Durante a infância Paula Rego familiarizou-se com a morte. Não a que vitimiza os homens; antes a que estes aplicavam sobre os animais, em particular os que ocupavam a quinta da avó da artista portuguesa. Esta situação estimulou a criança a estabelecer laços de empatia com os animais que, por pertencerem a um universo diferente e diverso, lhe provocavam uma curiosidade aguda, e a levavam a uma contínua observação. Esta relação entre família e sacrifício era algo perturbante: os animais, para além de servirem como elementos de diversão e descobrimento, eram também para consumo doméstico. As empregadas eram as responsáveis pela matança: marcavam os animais a abater, olhando criteriosamente para a idade e respectivo peso. Algo essencial para que as festividades populares fossem realizadas segundo as normas estipuladas, que eram o resultado de tradições ancestrais. Este ponto é fulcral: quantas aldeias fazem a matança do porco antes que o Inverno se imponha como

⁸⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka Para Uma Literatura Menor*, (...), p.23.

⁸⁷ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon—Lógica da Sensação*, (...), p.66.

denominador comum? E porque realizam esta actividade como se fosse um ritual? Georges Bataille dá uma resposta: “*Os cultos exigem um desperdício sangrento de homens e de animais de sacrifício. O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, senão a produção de coisas sagradas*”⁸⁸. Ao realizar-se o sacrifício a comunidade agrega-se em torno de um denominador comum – a “coisa sagrada” – que, por muito abstracto que seja, proporciona-lhe segurança e confere-lhe unidade.

Na pré-história paleolítica, a inexistência conhecida de poderes estabelecidos quer a nível político e ou religioso obrigava os Homens a enfrentar directamente os fenómenos da natureza. Foi desta relação que surgiu o sacrifício, um instrumento para tentar ganhar um domínio gradual sobre a realidade que os circundava. Esta correspondia a uma natureza que se manifestava ciclicamente, algo que lhes era impossível de compreender e consequentemente de explicar. Esta conjugação disseminava o medo pelos homens. Daí o seu “*spontaneous feeling and asserts the naturalness among ‘primitive’ people of a notion of (private) giving to the gods or even a (communal) sharing of a meal with them*”⁸⁹. Da união de esforços para enfrentarem a natureza que, dado o seu carácter de constante mutabilidade, lhes causava preocupações constantes, estabelecia-se a comunhão entre o privado e o domínio do abstracto, ocupado por representações do divino. Este foi um dos principais factores que levou a que a família se prolongasse para a comunidade. Esta é representativa de uma força maior e mais forte que procurou dominar os fenómenos da natureza através dos ritos. A comunidade criou, assim, mecanismos de confrontação com a finalidade de expulsar os elementos invisíveis que manipulavam a natureza e impunham o caos na realidade circundante. Na origem destas adaptações sociais está o medo. Este impôs o surgimento do rito, que encontra o seu clímax no sacrifício, rito que podia ter como oferendas o ser humano ou os animais. Estes, por norma, tinham que ter mais força do que o homem para desta forma personificar os deuses. A prática repetida do sacrifício como forma de obter segurança e de aumentar a agregação da comunidade é contínua e circular, e encontra-se muito influenciada pela evolução das diferentes religiões. No que respeita ao Cristianismo, quando há dois mil anos se deu a crucificação de Cristo, esta representou a síntese do sacrifício, isto é, a sua morte constituiria junto dos seus seguidores, o advir de uma outra ordem que se estabeleceria a partir da sua

⁸⁸ BATAILLE, Georges, *A Parte Maldita*, Lisboa, Fim de Século, 2005, p.31.

⁸⁹ WELLHAUSEN, Julius in *The Question of Sacrifice*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, p.14.

ressurreição. A morte ganhou uma perspectiva positiva: não seria o fim em si, mas o meio para alcançar uma outra vida, eterna, num outro tempo. Estabeleciam-se, assim, novos laços entre o natural e o sobrenatural, com a mediação da Igreja nascente, com os seus poderes reguladores⁹⁰. A Igreja passa a deter o poder de santificar um nascimento e de excomungar um pecador. Os Homens apenas terão uma existência religiosamente aceitável se comungarem dos valores morais preconizados pela hierarquia católica e assumirem as lógicas comportamentais que passam a reger e a orientar os impulsos dos fiéis. Como bem destacou Dennis Keenan, *“Western sacrifice is, therefore, suspended between the simulacrum (the mimesis of ancient, i.e., the interiorization, spiritualization, and dialecticization of sacrifice in which the subject is not truly destroyed). This is the impasse of sacrifice. Art comes to ‘supplement’ this impasse of sacrifice”*⁹¹. A religião postula e realiza o sacrifício através de uma representação/simulação, em que estabelece uma comunicação com o crente, através do seu inconsciente. Recorre, para isso, à liturgia e às suas diversas formas de expressão, como o sermão, o canto ou a música - que funciona como um indutor que permite uma mais rápida concentração dos fiéis e uma mais fácil absorção dos preceitos doutrinários. Outra forma de comunicação que é privilegiada na religião católica, é a visual, veículo ideal para a divulgação mais alargada dos diversos quadros narrativos que compõem a Bíblia. Seja através da pintura retabular ou do fresco, do baixo-relevo, da tapeçaria ou da escultura, esta forma de comunicar foi-se impondo como um auxiliar precioso nos processos de evangelização e na aprendizagem da liturgia, pela facilidade de descodificação que possibilita.

Paula Rego não abordou na sua obra os temas bíblicos, se exceptuarmos a encomenda do ex-Presidente da República, Jorge Sampaio, para a Capela de Nossa Senhora de Belém, em que representou “The Virgin Mary” (2002), uma série de oito painéis intitulados: “Annunciation”; “The Nativity”; “Adoration”; “Purification at the Temple”; “Flight into Egypt”; “Lamentation”; “Pieta”; “Assumption”. Apesar deste elenco de obras parecer ser, na aparência, o mais adequado para identificar a temática sacrificial na obra de Paula Rego, não foi aquele, porém, que se seleccionou para a análise neste trabalho. Fazê-lo redundaria,

⁹⁰ *“The transcendence of the natural (birth and death) is concomitant with the supernatural basis of the priestly hierarchical authority. The fundamental hierarchical distinction in Roman Catholic Church social organization is between God (supernatural) and nature (natural)”*: KEENAN, Dennis King, *The Question of Sacrifice*, (...), p.30.

⁹¹ KEENAN, Dennis King, *The Question of Sacrifice*, (...), p.43.

certamente, numa mera colagem às inúmeras leituras anteriormente realizadas e, por isso, optou-se por realizar uma análise crítica de outras obras em que se identifica, como ponto de ligação, a temática do sacrifício.

Recorre-se de novo a “Under Milk Wood” (1954), no qual se encontra em cena uma mulher de vestido azul e avental branco. A sua mão direita segura as asas de um galo crispado; a mão esquerda está sobre o ventre ligeiramente saliente (o que indicará uma eventual gravidez). A mulher surpreende dois homens no parapeito da cozinha. Os intrusos têm as bochechas ruborizadas o que denota que estão alcoolizados, de tal forma que apenas um se mostra surpreendido com a mulher e com o seu galo a cacarejar. No fogão estão duas caçoilas: numa consta um par de ovos; na outra uma galinha. Aparentemente estes elementos representam um acto rotineiro, numa casa portuguesa. Mas não farão parte desta relação: animais-mulher (grávida)-homem? Neste triângulo a mulher fica no centro, pois é a partir da sua centralidade doméstica que se estabelecem as dinâmicas sociais. “Under Milk Wood”, é o início de um princípio sacrificial que se apresenta paralelamente na obra da artista portuguesa: a mulher grávida predisposta a renunciar ao seu feto da mesma forma que a galinha o teve naturalmente que rejeitar. Caso esta o renunciasse morreria, se a mulher o concretizar numa situação em que o feto está muito desenvolvido, poderá sucumbir à morte. E é ela a sacrificada.



“Under Milk Wood” (1954)

Em “Study for ‘The Bullfighter’s Godmother’” (1990–1991), a madrinha despede-se do toureiro colocando as mãos sobre o fato de luzes e mantendo o olhar sobre o jovem. O touro está à sua espera nos currais e a praça de touros está lotada. Nesta, nas palavras de Georges Bataille, *“a energia é prodigializada tanto quanto possível de maneira a provocar um sentimento de estupefacção, em todo o caso com uma intensidade infinitamente maior que nas actividades de produção. O perigo de morte não é evitado e constitui pelo contrário o objecto de uma forte atracção inconsciente”*⁹². O toureiro jogará, assim, a sua vida defrontando o touro, concentrando em si o olhar e as ambições dos espectadores que desejam brindar, em cerimónia final, o toureiro com as orelhas

⁹² BATAILLE, Georges, *A Parte Maldita*, (...), p.32.

e o rabo do touro. Este animal pode ser olhado aqui à luz de três concepções simbólicas: “como símbolo da terra, da mãe e do princípio húmido, e as que consideram o touro um símbolo do céu e do pai”⁹³. É nesta última concepção que se enquadra “Study for ‘The Bullfighter’s Godmother’”:

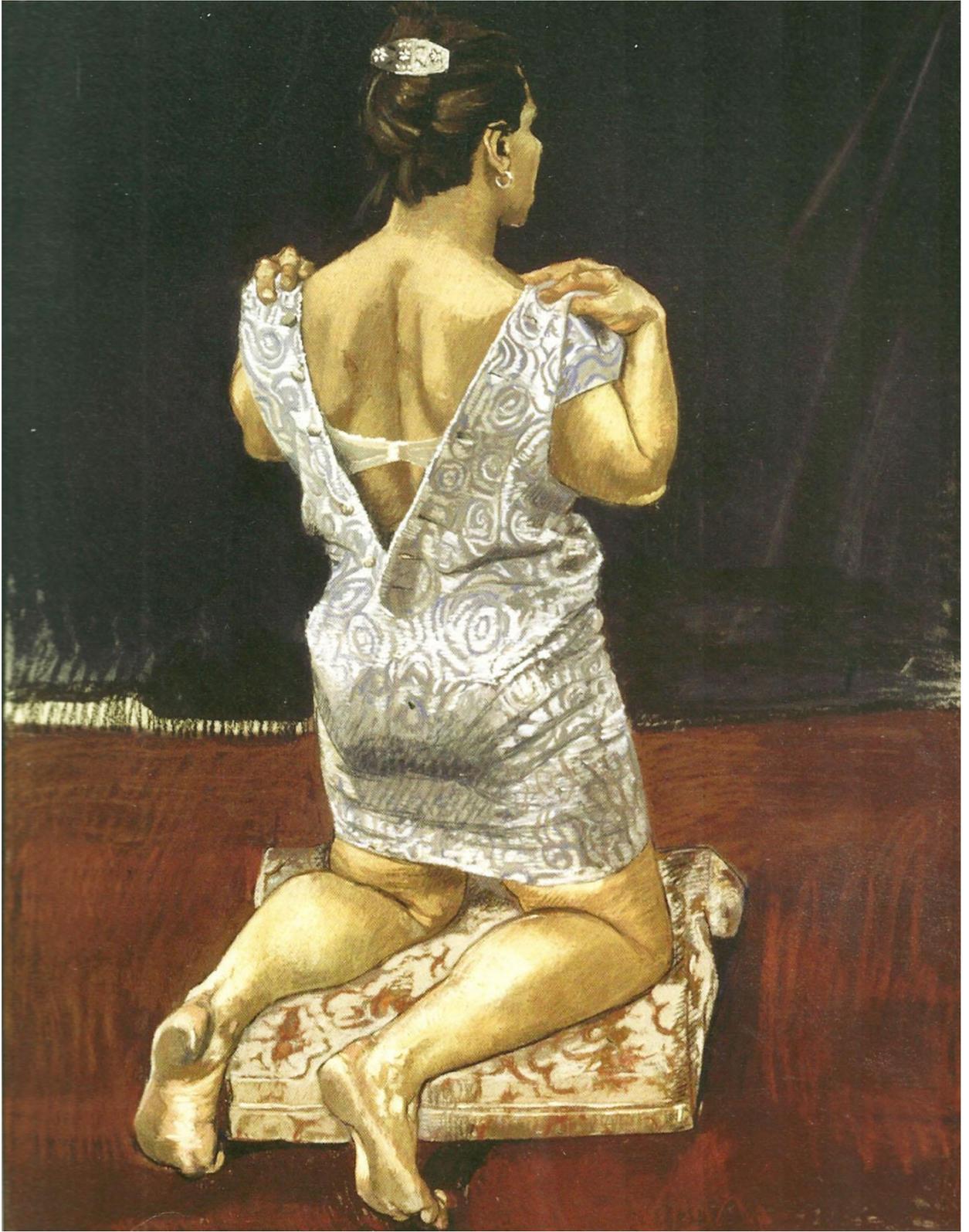
o toureiro ao matar o touro está a eliminar o poder que o pai representa na família, poder que será entregue à sua madrinha. O sacrifício do touro simboliza, pois, a libertação da sociedade do falocentrismo.



“Study for ‘The Bullfighter’s Godmother’” (1990–1991)

Em “Target” (1995), uma mulher encontra-se ajoelhada de costas, com as mãos sobre os ombros tentando despir o vestido. A posição da mulher é de submissão perante a ameaça de morte, mas as mãos revelam uma delicadeza infinita, como se em vez de se despir para ser executada, estivesse a fazê-lo para ser amada. A ambiguidade proporciona-lhe essas duas perspectivas: amada pelo homem; sacrificada pela moral e costumes de Deus. Ambos subjagam-na a uma anulação das suas capacidades naturais e a uma contínua subserviência. A sua morte sacrificial é ficcionada e a dor provém do silêncio que a mulher transmite através da lentidão do seu gesto.

⁹³ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1999, p.368.

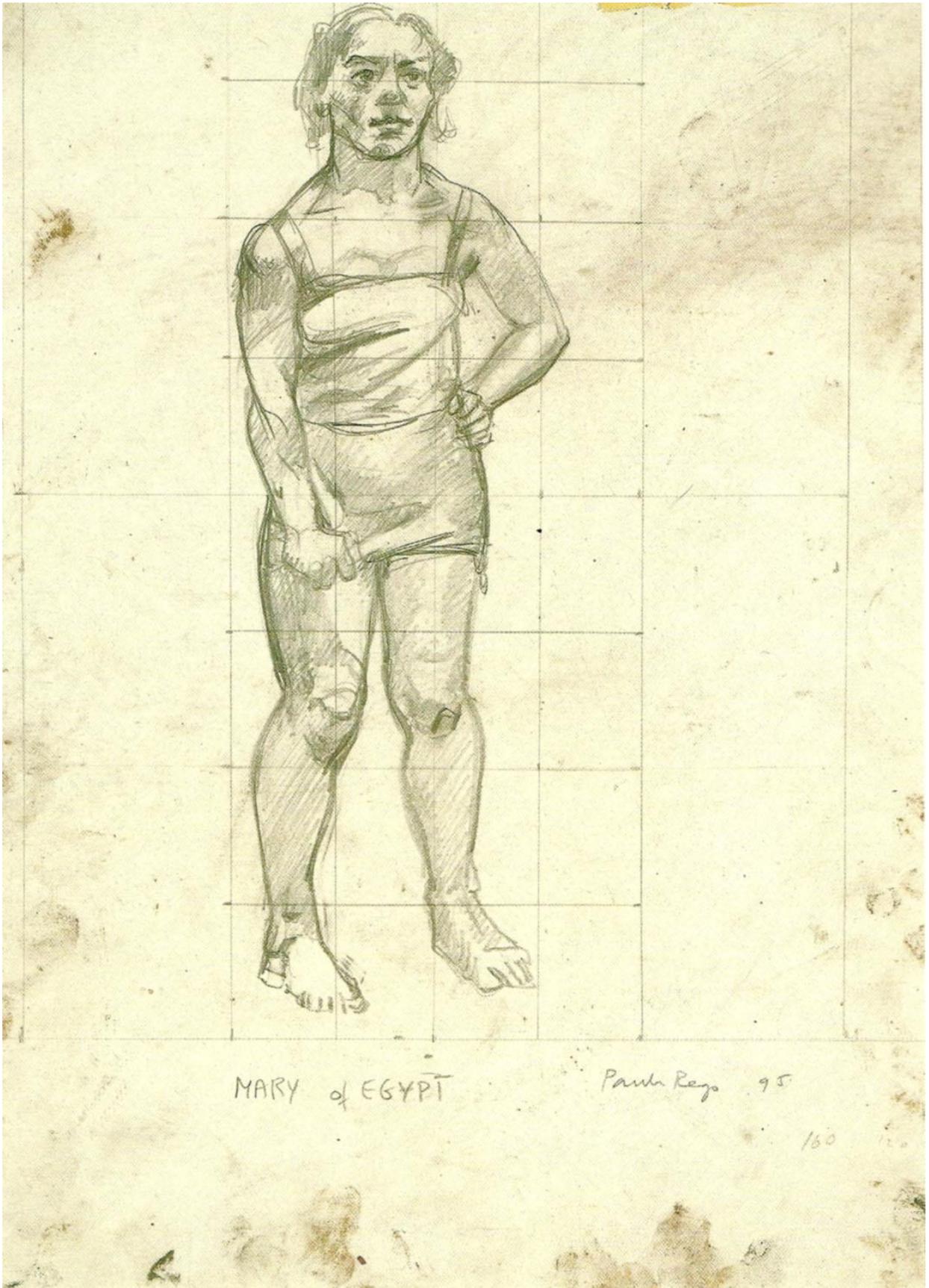


“Target” (1995)

Em “Study for ‘Girle’ (Mary of Egypt)” (1995), a mulher enverga um vestido curto e justo ao corpo. Está em pé, com a mão direita sobre a anca, enquanto a mão esquerda puxa a saia para cima. Esta descrição nunca corresponderá a Maria do Egipto, nascida aí no século VI, que ainda adolescente abandonou os pais e partiu em direcção a Alexandria, onde praticou a prostituição durante quase vinte anos. Posteriormente – segundo os elementos descritos na obra *Vita*, de Sofrónio de Jerusalém (634-638) - dirigiu-se de barco, com outros peregrinos, para Jerusalém, onde se iria realizar a festa da Exaltação da Cruz. Quando entrou no respectivo templo, Maria do Egipto viu a Virgem Maria. Esta aparição provocou-lhe uma forte comoção e simultaneamente um profundo sentimento de arrependimento para com a vida devassa que havia vivido em Alexandria. A Virgem Maria disse-lhe que se atravessasse o Jordão encontraria a paz que procurava. Maria do Egipto fê-lo e esteve no deserto, como uma eremita, durante cerca de meio século. Em “Untitled” (1995) há a concretização do estudo anterior, mas, em vez do vestido, tem uma camisa interior e cuecas vestidas. A gestualidade desta figura é semelhante ao seu estudo, mas se neste o espaço é indefinido, em “Untitled” Maria do Egipto está num espaço fechado, com uma falsa linha do horizonte a ladeá-la. A sua roupa situa Maria do Egipto na época da prática da prostituição, muito antes de encontrar no deserto a redenção pretendida⁹⁴. Ao caracterizá-la ainda como prostituta, Paula Rego emite a opinião de que o pecado é algo que faz parte da natureza humana embora, e paradoxalmente, ele afaste o Homem de Deus. Mas ao apresentá-la em roupa interior não estará a querer despertar no observador o perdão para com Maria do Egipto? Esta figura histórica serve os propósitos de Paula Rego: chamar a atenção para uma prostituta canonizada, que passou do nível da condição sub-humana para o domínio do sagrado. O facto de ter vivido no pecado num “*pacto com a prostituição para semear a desordem nas famílias*”⁹⁵, levou-a à peregrinação que simbolizou o sacrifício da purificação do corpo.

⁹⁴ A fonte de informação “Vita” de Zofrino, Patriaca de Jerusalem (634-638) diz-nos que no encontro de Maria do Egipto com o monge Zózimo, a primeira pediu-lhe que viesse ao deserto no ano seguinte para lhe dar os Sacramentos. Este cumpriu o desejo de Maria do Egipto mas, ao chegar junto das margens do rio Jordão, Maria tardava em aparecer e Zózimo, desesperado, pediu por socorro a Deus. Este concedeu-lhe a visão de Maria do Egipto, que surgiu do outro lado da margem. Esta fez então o sinal da cruz e deslocou-se sobre a água em direcção ao monge. No ano seguinte, Zózimo foi ao encontro de Maria do Egipto, mas esta havia morrido; o monge com a ajuda de um leão, cavou a sepultura da Santa.

⁹⁵ DUCASSE, Isidore ou LAUTRÉAMONT, Conde de, *Os Cantos de Maldoror*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2004, p.27.



“Study for ‘Girle’ (Mary of Egypt)” (1995)

Ela foi à procura de um centro⁹⁶, onde pudesse despojar-se do seu passado e começar um novo ciclo sob o domínio da imaculabilidade. No deserto encontrou esse lugar, próximo de Deus, onde lograria alcançar a redenção dos pecados cometidos. Através dessa dor redentora, chegou à purificação da alma e à permissão para apresentar-se pura perante Deus. O centralismo tem diversas vertentes possibilitando ao homem enquadrar o seu ego onde o: “*seu país se encontrava efectivamente no meio da Terra; sabia também que a sua cidade constituía o umbigo do Universo e, sobretudo, que o Templo ou o Palácio eram verdadeiros Centros do Mundo; mas queria também que a sua própria casa se situasse no Centro e que ela fosse uma imago mundi*”⁹⁷. Na peregrinação encetada por Maria do Egito, ela procura um centro onde pudesse despojar-se do seu passado, começando um novo ciclo sob o domínio da imaculabilidade. No deserto encontra esse lugar, próximo de Deus onde logrou alcançar a redenção pelos pecados cometidos.

O deserto é o cenário que serve para retratar, em “In the Wilderness” (1998), uma mulher de perfil que sobressai no lusco-fusco, coberta por um vestido azul escuro rodado com riscas brancas e vermelhas. Ela tem as mãos juntas sobre o peito e o pescoço levantado, os olhos e a boca fechado. Esta mulher corresponde a uma personagem bíblica – Maria Madalena: “*She is praying. Instead of wearing a girdle and being uncomfortable, she is wearing a taffeta dress, but she is the same kind of Magdalen figure*”⁹⁸. A indumentária é composta por um vestido comprido, que forma uma copa em redor da cintura, e que cobre progressivamente o chão à sua volta, elevando o tronco para um domínio intocável, como se aquele fosse uma montanha⁹⁹ sobreposta ao lusco-fusco do horizonte. Julga-se que Maria Madalena, uma das Santas mais populares da Bíblia, terá tido um passado ligado à prostituição. No entanto, num dado momento, terá decidido seguir Jesus. Aos pés de Maria Madalena existe um porco, minúsculo, cor-de-rosa, sobre o chão. Conhece-se o valor simbólico deste animal: “*o símbolo dos desejos impuros, da transformação do*

⁹⁶ “*Numa palavra, sejam quais forem as dimensões do espaço que lhe é familiar e no qual ele se sente situado— o seu país, a sua cidade, a sua aldeia, a sua casa— o homem religioso experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num Cosmos*”: ELIADE, Mircea, *O Sagrado e O Profano (A Essência das Religiões)*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.57.

⁹⁷ ELIADE, Mircea, *O Sagrado e O Profano (A Essência das Religiões)*, (...), p.56.

⁹⁸ REGO, Paula in *Paula Rego*, (...), p.262.

⁹⁹ “O simbolismo mais profundo da montanha é o que lhe outorga um carácter sagrado, refundindo a ideia de massa, como expressão do ser, e a verticalidade. Como no caso da árvore cósmica, o posicionamento dessa montanha-símbolo é um ‘centro’ do mundo”: CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), 252.

*superior em inferior e da queda amoral na perversão*¹⁰⁰. Maria Madalena ignora-o, e dessa forma afasta-se, gradual e sacrificialmente, dos desejos terrenos que fazem parte da rotina dos Homens.

¹⁰⁰ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.304.



"In the Wilderness" (1998)

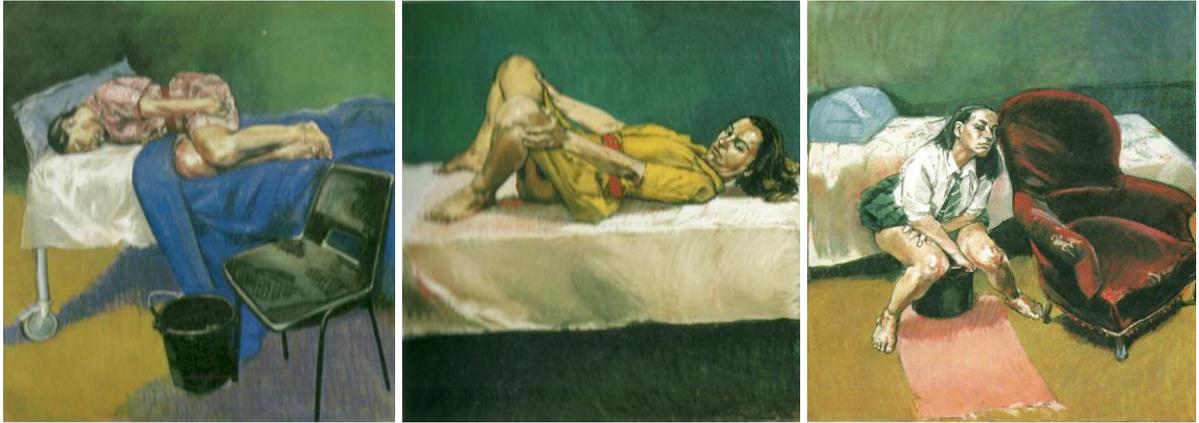
No tríptico “Abortion Series” (1997), fica-se em presença de três mulheres em três camas. A leitura deve fazer-se da esquerda para a direita: Na primeira obra uma mulher encontra-se deitada, lateralmente, numa cama de hospital, com a cabeça sobre a cabeceira. O braço esquerdo está colocado sobre a perna e os pés, nus, estão sobrepostos. Na cintura um cinto vermelho aperta uma barriga onde se adivinha o feto, que atrai o olhar do espectador. No chão, ao lado da cama, encontram-se dispostos um balde e uma cadeira.

No segundo trabalho observa-se uma mulher deitada de perfil numa cama, com as pernas abertas e dobradas, e com as mãos sobre os joelhos. Ergue a cabeça e direciona o rosto para o espectador. Tal como na figura anterior, também se destaca um cinto vermelho em redor da cintura. Paula Rego parece aqui realçar o ventre para sublinhar que, como diz Dennis Keenan, o *“universo se origina a partir do seu Centro, estende-se a partir de um ponto central que é como que o seu ‘umbigo’”*¹⁰¹, sob o qual se irá desenvolver o respectivo feto.

No último trabalho uma mulher encontra-se sentada sobre um balde, que segura com a mão direita enquanto a outra toca a perna esquerda. Veste um fato de colegial inglesa com a respectiva gravata. Ao seu lado encontra-se um cadeirão vermelho vazio. A gravata e o cadeirão representam o homem que fecundou a jovem, que se encontra ausente por opção própria. Este último trabalho é o epílogo porque aparece a identificar o responsável pela solidão da mulher, no acto sacrificial de rejeição do feto. Ao concretizar este acto a mulher está a cometer, também, um crime contra *“o Santíssimo que criou o mundo como um embrião. Tal como o embrião cresce a partir do umbigo, do mesmo modo Deus começou a criar o mundo pelo umbigo e a partir daí difundiu-se em todas as direcções”*¹⁰².

¹⁰¹ ELIADE, Mircea, *O Sagrado e O Profano (A Essência das Religiões)*, (...), p.57.

¹⁰² ELIADE, Mircea, *O Sagrado e O Profano (A Essência das Religiões)*, (...),p.57.



“Abortion Series” (1997)

“A Primeira Missa no Brasil” (1860) é, originalmente, uma obra da autoria de Victor Meireles, na qual este representa a chegada dos portugueses ao Brasil. Estes, simbolicamente, erguem uma cruz sobre um altar. Ao seu redor está a tripulação descobridora de Pedro Álvares Cabral. À volta dos invasores, encontram-se os indígenas, semi-nus, que testemunham o início da transformação das suas culturas, numa “civilização” imposta pelos europeus, com a benção da cruz. Esta obra assume uma forte carga panfletária, pois pretende engrandecer o povo fundador da nova ordem, que irá transformar os índios em escravos.



“A Primeira Missa no Brasil” (1860)

A versão de Paula Rego “The First Mass in Brazil” (1993) tem, num primeiro plano, uma mulher deitada lateralmente, no interior de um quarto, numa cama de ferro semelhante às que se vêem nos quartos de muitos portugueses. A sua mão esquerda toca o gradeado dos pés do leito; a outra está pousada sobre a sua barriga fecundada. Nas suas costas encontra-se um perú, sobre o qual se encontra uma mulher minúscula, com os braços afastados e as mãos abertas, viradas para cima, que veste um avental branco, manchado de sangue. À esquerda destes, há uma janela com vista sobre uma paisagem verdejante, onde se encontram diversos indígenas, que observam cinco europeus em semi-círculo, ajoelhados na praia e curvados juntamente com o padre em sinal de respeito para com a cruz.



“The First Mass in Brazil” (1993)

Na obra de Victor Meireles a invasão de Santa Cruz é pacífica e os indígenas não foram esquecidos, numa abordagem com pretensões de verossimilhança. Paula Rego ao introduzir num primeiro plano uma mulher grávida¹⁰³ sobre a cama portuguesa, pretende desviar-nos para uma outra questão, muito menos pacífica e contemplativa. É Ruth Rosengarten que alerta: *“Uma leitura inicial da justaposição da gravidez e do brasileiro poderá sugerir não apenas a*

¹⁰³ “The symbolic economy of Cristianity. In particular she is concerned with the sacrifice of the Eucharist. Within this particular symbolic economy—which is characterized by God the Father and (within Catholicism) Father (i.e., the priest)—woman is perceveid as mother. ‘In effect, the women in attendance [at the sacrifice of Eucharist] must be mothers, mothers of sons, wehereas the other, the woman lover, is kept away from the scene`. Not only is woman perceived only in this limiting role of mothers, but also her fertility is sacrificed by the socially constructed fertility of the sacrificial culture of the Father. The sacrificial economy of the Father sacrifices the mother. This sacrifice of the natural fertility of woman leads to an economic superstructure that has no respect for the infrastructure of natural fertility. This is what prompts Irigary to consider the specific symbolic economy of Cristianity from the perspective of (the socially construted fertility of) the Father and (the natural fertility of) the mother. And yet, it is a too-easy reading of not only the perception (withim the symbolic economy of Cristianity) of woman as mother, but also the very perception of woman (whether mother or not) that the sacrifice of sacrifice will call into question”: KEENAN, Dennis King, *The Question of Sacrifice*, (...), p.90.

ocupação/colonização do corpo, mas uma alusão histórica à violação de escravas ou das chamadas concubinas emprenhadas pelos patrões, cuja prole mulata era simultaneamente um testamento de violência e uma forma de capital demográfico, que servia para aumentar os bens do patrão”¹⁰⁴. Esta perspectiva de agressão prepotente do outro, por pertencer a uma civilização aparentemente inferior, própria dos colonizadores, aproxima-se da que o Estado Novo utilizava para subjugar a mulher, ao olhá-la como um género inferior, e ao considerar o seu ventre como pertença do marido-homem: “*A compensação para a domesticação forçada da mulher—dizia Salazar que ‘as grandes nações’ deveriam dar o exemplo de confinarem as suas mulheres nos lares—era o seu estatuto simbólico enquanto esteio e apoio da própria nação através da maternidade. Pela maternidade, as mulheres tomavam então parte na reprodução da própria ideologia*”¹⁰⁵. Na “The First Mass in Brazil” de Paula Rego a mulher encontra-se no interior de um quarto, deitada com o tronco sobre uma camisola cinzenta, que tem a gola circular em redor da qual há um canelado em forma de V e sob o qual uma seta aponta para a barriga proeminente da mulher.

O olhar desta mulher está “vidrado”, em resultado de um choro contínuo, o que permite estabelecer uma relação directa com o olhar explorado em “Study for ‘Gridle’ (Mary of Egypt)” (1995) e “Untitled” (1995), anteriormente abordados. Na “The First Mass in Brazil” a simbólica ausência do elemento masculino, revela que ele nunca virá: os elementos decorativos lembram-no, como testemunhas da sua última noite nos braços da mulher; a camisola pertence-lhe. É esta impossibilidade em encerrar o fluxo entre o passado e o presente que transforma a “Primeira Missa no Brasil” num testamento trágico sobre a incapacidade dos portugueses realizarem a não inscrição recalcando-a na copiosa saudade e sacrificando o futuro.

Repare-se ainda num outro aspecto: no original de Victor Meireles, a cruz está a ser erguida; na versão de Paula Rego esta já se encontra devidamente fixada sobre o solo. Se no primeiro há a representação de um ritual, a obra de Paula Rego completa-o na vertente sacrificial. A artista apoia-se aqui, seguindo José Alemany, “*en el hecho de que en la cruz se destruye la soberania del pecado que esclaviza al hombre y tiene su manifestación suprema en la idolatración de si mismo, en erigirse como señor de su propia existencia, en entender ésta como una posesión de la que hay que alejar al precio que*

¹⁰⁴ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar- A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, (...), p.158.

¹⁰⁵ ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar- A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, (...), p.154.

sea cualquier contingência que la ponga en peligro, cualquier acto de entrega que dé preferência a las necesidades de los prójimos com riesgo proprio, físico o moral, psicológico o social”¹⁰⁶. A mulher grávida de Paula Rego, personifica o pecado, por ter sido fecundada por um indígena, mas simultaneamente representa a mulher que ama o próximo, independentemente da sua raça, promovendo a liberdade.

Olhe-se finalmente para “Scarecrow and the Pig” (2005): no cimo de uma montanha encontra-se um espantalho ao qual não vemos os pés. Tem um vestido verde-claro cintado. Os seus punhos estão presos por fios a uma trave horizontal de metal. As mãos calçam luvas brancas e a sua cabeça é composta pela caveira de uma vaca, animal associado “à terra e à lua. Numerosas deusas lunares têm cornos de vaca”¹⁰⁷. Os seus lábios carnudos estão pintados de cor-de-rosa. À sua frente sobre o chão está um um corpo minúsculo vestido de preto: no pescoço tem um colar de perólas; a sua cabeça corresponde a uma caveira com hastes de insecto; no seu lado esquerdo consta a cabeça de um porco, “incrustado” na terra, que jorra sangue. A presença do sangue adquire aqui um valor simbólico. Juan Cirlot classifica-o “como um símbolo perfeito do sacrificio. Todas as matérias líquidas que os antigos sacrificavam aos mortos, aos espíritos e aos deuses (leite, mel, vinho) eram imagens ou antecedentes do sangue, o mais precioso dom, facilitado nas culturas clássicas pelo sacrificio do cordeiro, do porco e do touro, e nas asiáticas, africanas e americanas por sacrificios humanos (como também na Europa pré-histórica)”¹⁰⁸. À esquerda da mulher-vaca-espantalho-crucificada, uma mulher vestida de amarelo está adormecida sobre a terra. Atrás daquela, está sentada, de costas, uma mulher vestida de vermelho. Esta observa uma procissão de seres que sobem a montanha¹⁰⁹ deixando para trás o casario rodeado por outros montes inóspitos.

¹⁰⁶ ALEMANY, José J. in *Actas do Congresso de Fátima—Do sacrificio de Cristo à dimensão Sacrificial da Existência Cristã*, Santuario de Fátima, 2001, p. 67.

¹⁰⁷ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.375.

¹⁰⁸ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.323.

¹⁰⁹ “A) um lugar sagrado constitui uma ruptura na homogeneidade do espaço; b) esta ruptura é simbolizada por uma ‘abertura’, por meio da qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a uma outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior); c) a comunicação com o Céu expressa indiferentemente por um certo número de imagens refrentes todas elas ao Axis Mundi: pilar (cf. escada de Jacob), Montanha, Árvore, liana, etc; d) em torno deste eixo cósmico estende-se o ‘mundo’ (=nosso mundo), por consequência o eixo

À direita da mulher-vaca-espantalho-crucificada, está uma mulher sentada com uma foice ao ombro. Tem um chapéu de palha sobre a cabeça que lhe encobre o rosto, esta figura corresponde ao carrasco. Estas personagens formam uma cruz em redor daquela, como se a estivessem a proteger do sacrifício de que está a ser alvo. Como disse Teixeira Rego, “*Os ritos são dramatizações de mitos, isto é, de tradições adulteradas, mutiladas, interpoladas, que todavia, conservam um núcleo que persiste ou varia segundo determinadas leis, como nas línguas românicas persiste a vogal acentuada, conforme a lei do filólogo Frederico Diez, ou nas línguas germânicas se transformam regularmente as consoantes, segundo as leis de Werner e Grimm*”¹¹⁰. Ao colocar no centro da cena um elemento que não compartilha o tempo real da maioria dos restantes intervenientes, está a remetê-lo para o domínio do sagrado: a mulher-vaca-espantalho-cruzificada está gradualmente a desaparecer. Disso são exemplo a inexistência dos seus pés: eis, pois, o corpo que se dissolve na alma: “*Senhor, a noite veio e a alma é vil. Tanta foi a tormenta e a vontade! Restam-nos hoje, no silêncio hostil, o mar e a saudade. Mas a chama, que a vida em nós criou, se ainda há vida ainda não é finda. O frio morto em cinzas a ocultou: A mão do vento pode erguê-la ainda. Dá o sopro, a aragem— ou desgraça ou ânsia--, com que a chama do esforço se remoça, e outra vez a Distância—do mar ou outra, mas que seja nossa!*”¹¹¹.

encontra-se 'ao meio', no 'umbigo da terra', é o Centro do Mundo”: ELIADE, Mircea, *O Sagrado e O Profano (A Essência das Religiões)*, (...), p.50.

¹¹⁰ REGO, Teixeira, *Nova Teoria do Sacrifício*, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1989, p.24.

¹¹¹ PESSOA, Fernando, *Mensagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, Lisboa, p. 63.



"Scarecrow and the Pig" (2005)

II- Acto: O Teatro

2.1- O Gesto

O gesto é algo inato no homem, usando-o como veículo comunicante complementar à língua. Por vezes é o oposto; tudo depende da mensagem que se pretende transmitir. Se a gestualidade e a linguagem¹¹² são inerentes à condição humana (e a primeira tem uma relação directa com a palavra), não é claro, contudo, o perceber do grau da dependência entre ambos, algo que varia de cultura para cultura: haverá os que são mais expansivos e os que poupam a sua gestualidade associada à palavra. Isto está relacionado com as normas morais que foram gradualmente instituídas e que interagiram ao longo do tempo. Contudo, é possível estabelecer uma relação causal entre gesto e linguagem, e François Garnier precisou-o bem: *“Dans la vie, les relations entre les personnes s'établissent et évoluent par le jeu des comportements individuels. La parole assure la majorité des échanges. Moyen de communication simple, clair et précis, elle permet les informations rapides, les mises au point, les réserves et les approbations nuancées. Les gestes et attitudes accompagnent habituellement la communication par la parole comme une expression secondaire qui, éventuellement, soutient et renforce l'énoncé verbal et lui donne des inflexions. Ils n'ont pas eux-mêmes de contenu signifiant précis. Du moins est-ce vrai pour les communications de connaissance et les relations ordinaires de la vie pratique”*¹¹³. Prova-se assim que a comunicação oral tem predomínio sobre o gesto, por razões que se prendem com o seu uso rápido e fácil, e determinado por um impulso orgânico que permite utilizar o ar como meio comunicante. O gesto ganha, a esta luz, um papel claramente subalterno, pois tem de se sujeitar à facilidade comunicacional da palavra. Contudo, urge ser mais preciso e focalizar a atenção especificamente sobre o gesto: *“Os gestos são acções das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte do peso. Podem dar-se em direcção do corpo, para longe dele, ou ao seu redor e podem também ser executados em acções sucessivas das várias partes de um membro”*¹¹⁴.

¹¹² *“La comparación entre gesto y lenguaje—comparación cuya historia aún no se ha escrito—no sólo pertenece a un lejano pasado, sino que reaparece periódicamente, y resulta familiar al hombre moderno”*: BARASCH, Moshe, *Giotto y El Lenguaje del Gesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p.10.

¹¹³ GARNIER, François, *Le Language de L'Image au Moyen Âge- Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard D'Or, 1982, p.50.

¹¹⁴ LABAN, Rudolf, *Arte do Movimento*, Copacabana, Summus, 1978, p.60.

Para identificar os impulsos externos há que pensar nos *“movimentos internos do sentimento e do pensamento que se reflectem nos olhos dos homens, bem como na expressão de seus rostos e mãos”*¹¹⁵. O olhar, o rosto e as mãos reflectem no homem a produção, a nível endógeno, de impulsos, a partir dos quais se projecta um leque de diferentes níveis expressivos. Para François Garnier, *“simultanément la finalité de l’acte et la nature de l’opération, l’état intérieur dont il procède et ses effets observables. Mais il arrive que des gestes signifiant des intentions et des tonalités affectives ne correspondent pas à ceux de l’exécution concrète. Ils ne sont pas empruntés, au moins directement, aux réponses naturelles de l’homme en situation, mais résultent d’usages qui ont progressivement affiné et précisé le signe et sa signification symbolique”*¹¹⁶. Quando o Homem efectua uma determinada gestualidade, esta é representativa do seu desejo em comunicar e deve ter em conta o espaço em que é produzida. Apenas desta forma é perceptível a origem e o objectivo de determinado gesto.

O espaço em que o gesto mais se manteve inalterado, ao longo do tempo e de forma mais consistente, foi promovido pelas diversas religiões e seus rituais. François Garnier chama a atenção para o papel dos ritos neste domínio: *“Une fois déterminés et fixés, les rites constituent de véritables codes gestuels, qui assurent aux signes une permanence, une longévité sans commune mesure avec celle des comportements de la vie quotidienne et de leur expression. Tant que dure la tradition à laquelle ils sont liés, les gestes rituels constituent une forme simple e claire d’expression et de communication. Mais ils ont la particularité ou l’universalité du groupe par lequel et pour lequel ils sont faits”*¹¹⁷. O “gesto ritual” constitui uma forma simples e clara de expressão e comunicação; tem a universalidade e a particularidade do grupo para o qual e pelo qual foi criado. As religiões criaram práticas abrangentes que, a partir do momento em que foram estabelecidas, constituíram os ritos, assentes em códigos gestuais capazes de assegurarem aos gestos-signo uma longevidade incomensurável.

Por oposição a esta gestualidade, há uma outra que tem origem numa produção contínua, e em que as estruturas arquitectónicas, isto é as habitações, não obrigavam a uma codificação do gesto, antes a uma multiciplidade gestual denominada de: *“geste naturel, les mouvements sont imposés et coordonnés par la nature de l’acte produit: frapper, tordre, serrer, pousser, nécessitent des*

¹¹⁵ LABAN, Rudolf, *Arte do Movimento*, (...), p.145.

¹¹⁶ GARNIER, François, *Le Language de L’Image au Moyen Âge- Signification et Symbolique*, (...), p.43.

¹¹⁷ GARNIER, François, *Le Language de L’Image au Moyen Âge- Signification et Symbolique*, (...), p.44.

mouvements spécifiques, variés et adaptés. Le geste conventionnel n'est pas assujéti à ces contraintes"¹¹⁸. O "gesto natural" corresponde a uma acção não convencional, que não se sujeita a restrições instituídas por uma entidade superior, já que deriva da rotina que os homens produzem quando coabitavam no interior de um mesmo perímetro, em que espelham as mais diversas situações daí resultantes. E aqui se inscreve um universo gestual mais lato como, por exemplo, o decorrente da sobrevivência: comer, vestir, deitar-se, etc.

"Rigoletto" (1983), pintura da série das "Óperas", está enquadrada maioritariamente nesta última definição. Encontra-se marcada por diversas sequências de violência, nomeadamente na parte superior do quadro: dois homens-cão transportam o corpo de uma mulher inanimada, enquanto discutem. Subsequentemente um homem-cão encontra-se equilibrado sobre as pontas dos pés como que a dançar. Na mão direita tem uma navalha apontada para baixo com a qual ameaça uma mulher que se encontra à sua frente. Atrás desta está um homem-rã que lhe manietta as mãos.

No friso inferior, um crocodilo e uma tartaruga tentam a verticalidade. À esquerda destes vê-se o diabo sentado sobre um animal enquanto, simultaneamente, tenta amestrar uma tartaruga apontando-lhe uma cana; esta tem atrás de si um outro diabo, de joelhos, torcendo por ela. Atrás destes, um outro diabo chicoteia os pés presos de uma mulher que coloca as mãos juntas no peito. Este gesto é mimetizado pelo cão-homem, que pede clemência para com a vítima.

À esquerda, do conjunto formado pelo crocodilo e pela tartaruga encontra-se um homem-rã que dança com uma mulher. A sua perna está suspensa na perpendicular pela mão esquerda do homem-rã que, com o braço direito, puxa para si o tronco da mulher; esta tenta, em vão, afastá-lo com a mão direita. O assédio é agressivo.

Atrás destes, num nicho negro, um homem-cão dá um pontapé no ar. Tem as mãos fechadas junto ao peito e cospe sobre um diabo. Ambos são observados por dois cães.

À esquerda destes, um diabo cego e com uma corcunda, deixa cair os braços para a sua frente e sustém nas mãos, constituídas por longos dedos, uma minúscula guia, que o conduz por entre o escuro. Nas suas costas um cão-homem excitado puxa-lhe pelas costas, na tentativa de o sodomizar.

¹¹⁸ GARNIER, François, *Le Language de L'Image au Moyen Âge- Signification et Symbolique*, (...), p.43-44.

Em baixo, à esquerda, um homem-grilo coloca as mãos sobre o rosto de um homem, metido num saco-cama. Atrás deste encontra-se em pé um homem-coelho, que puxa o saco-cama.

À esquerda deste, num nicho vermelho, dois diabos encontram-se de gatas, de costas voltadas mas presos através do sexo, enquanto uma mulher-cadela ajoelhada junta as mãos e reza pelo fim da contenda.

À esquerda destes, sobre um friso escuro, um homem musculado, de tronco nu, em pé, atira a mão direita sobre o rosto da mulher que se encontra à sua frente. Esta tenta afastar o rosto, em vão, e é brutalmente agredida.

No centro deste registo negro, um homem de chapéu levanta os braços para se proteger da investida de um cão que lhe salta para cima. Ao lado destes, uma mulher sentada sobre um tronco-humano, é abraçada por um idoso de joelhos, que é correspondido.

No cimo do friso lateral, na esquerda, está um homem-cavalo erecto, que dá murros no vazio enquanto espuma pela boca. Sob os seus pés um cão cheira o ânus de um cão listado. Abaixo, uma mulher-javali observa uma vespa-humana que lhe estende as mãos sobre os olhos, tentando hipnotizá-la. Sob estes, um homem-pássaro, cruza os braços e olha em direcção a uma mulher que está algemada, com as mãos atrás das costas. Entre ambos está um cão na vertical. Sob estes, um macaco estende o braço e dá de beber a um ouriço. Sob estes, um cão-humano tem na mão esquerda um saco. Com a outra aponta para si, como que a valorizar a prenda que pretende entregar a um vulto encoberto por um casaco e por um chapéu, de onde sai uma andorinha. Por baixo, uma mulher estende o braço e puxa a capa de um homem, que ergue os braços, mostrando-se incapaz de a contrariar.

No friso inferior, um cão sentado ouve um batráquio que faz continência e aponta com o braço esquerdo em direcção a um grupo de seres que correm para a direita. O quinto elemento segura com uma corrente uma menina que se encontra suspensa no ar. No sentido oposto correm três humanos, com o objectivo de salvar a menina dos bichos.



“Rigoletto” (1983)

Em cada um destes enquadramentos há uma *mimesis* gestual (exceptuando na contracena entre a javali e a vespa-humana, no friso vertical à esquerda; entre o homem-grilo, homem e o homem-coelho, em baixo à esquerda; e entre os cães presos pelo sexo, onde está uma cadela a rezar) a partir da qual se prova a predominância do gesto natural. A contracena alicerça-se na repetição do comportamento, para desta forma transmitir uma aparente unidade narrativa, mas que se transforma em algo redundante pela constância do gesto. É a consolidação do “gesto

natural”, mas através da agressividade, algo que os humanos realizam constantemente por ser algo inerente à sua existência. Mas Paula Rego através desta constante multiplicação da violência doméstica não estará ironicamente a transformá-la num “gesto ritual”? *“Nas Óperas, Paula convocará o desenho, a pintura, a ilustração, as palavras—mimando o aspecto multimidiático—e poderá fazer como que o espectáculo total do seu próprio modo de pintar, trazendo à presença em simultâneo o gosto pelo melodrama e pela Commedia dell’Arte, como pelos circos, o sentido da dispersão na superfície, a saturação do espaço, o jogo de figurações, as relações dramatizadas à escala da grande composição, ora gestual ora detalhada e, como não podia deixar de ser, o sentido da inquietante estranheza”*¹¹⁹. As “Óperas” representam uma variedade de discursos em simultâneo. O eixo destas é a dramatização dos relacionamentos e estes, por muito que sejam escarpelizados, resultam numa contínua exacerbação da fronteira que separa o racional do irracional, a realidade da abstracção. A narrativa está alicerçada numa dramaturgia em que impera o absurdo, pelo qual Paula Rego leva as personagens a produzirem um humor *non sense*, através de um ritmo, seja individual ou colectivo, de constante inter-comunicação, mas que, apresentados em simultâneo, provocam desordem mental no espectador. Esta perturbação tem como indício o que *“Meyerhold dit explicitement quelle est la proie que l’acteur veut attirer dans sa ‘toile’ de mouvements: les sens du spectateur. Nous stimulons l’activité cérébrale du public, nous forçons à penser et à discuter. C’est là un aspect du théâtre. Mais il en est un autre, tout différent, qui stimule la sensibilité (chuvstvo) du spectateur et le conduit travers un labyrinthe complexe d’émotions”. Meyerhold explique qu’il ne s’agit pas d’une sensibilité sensorielle, comme on dirait, par exemple, qu’on sent le froid ou le chaud”*¹²⁰. O Teatro tem como índole desestabilizar as rotinas que asseguram uma segurança inexcelsível ao Homem, obrigando o receptor a encontrar outras formas para aceder gradual e inconscientemente à reflexão sobre a sua condição de humano.

“The Devils” (1955), é uma gravura que tem como centralidade uma fogueira de chamas que ardem na vertical, da qual emerge um Diabo gigante que tem os braços abertos, em cruz. Da fogueira saem inúmeros diabos e figuras antropomórficas que dão passos largos e, em simultâneo, erguem os braços acima da cintura ou atiram-nos para a frente, mimetizando, de forma exagerada, a gestualidade dos seus semelhantes.

¹¹⁹ PINTO DE ALMEIDA, Bernardo in *Paula Rego*, Lisboa- Porto, Fundação Calouste Gulbenkian- Casa Serralves, 1988, p.34.

¹²⁰ BARBA, Eugenio in *L’Energie qui Danse- L’art secret de L’acteur*, Bouffonneries nº32-33, Lectoure,1995, p.115

No canto inferior direito há um diabo que tem nas mãos um pau onde se encontra espetada uma criança que não chora ou grita, apenas olha o espectador exibindo a sua condição supra-humana. A partir deste ponto, os diabos, com a boca aberta a exhibir os caninos, deslocam-se com os braços no ar e ao longo do corpo, formando uma ordeira fila indiana, em ziguezague e em direcção à fogueira que simboliza o inferno, cruzando-se com os que a abandonam histericamente. Para além desta gestualidade mimética, o que ressalta desta gravura são os passos largos, como se estivesse um tambor a impor o ritmo da marcha que é a voz de uma entidade superior, à qual têm de responder instintivamente.



“The Devils” (1955)

Se a fogueira para uns representa a morte, para outros é a energia da vida, sendo disso exemplo os braços no ar dos que abandonam as chamas e os urros de alegria dos que se dirigem para ela. A gestualidade aproxima-se à da “Commedia dell’Arte” que era representada por actores profissionais italianos (que actuaram a partir do século XVI, ensaiados para representar a comédia e a farsa, e utilizavam máscaras que identificavam as

diferentes personagens tipo). Paula Rego, ao associar-se a esta trupe, confere a “The Devils” uma gestualidade leve mas que, ao ser apresentada por corpos antropomórficos, adquire um carácter grotesco¹²¹. Este faz a síntese dos opostos criando conjugações agressivas, algo que instiga o espectador a resolver os diversos enigmas que a vida lhe impõe e que é, muitas vezes, incapaz de decifrar. Perante o enigma, o espectador sente-se impulsionado a decifrá-lo e a tentar compreendê-lo para conseguir orientar-se na narrativa, passando de mero observador passivo a activo. Esta gestualidade grotesca tem a sua origem na dança e é através desta que a primeira evolui.

Em “The Vivian girls from Tunisia” (1984), da série “Vivian Girls”, predomina a individualização do gesto. Assim o exemplifica a figura que se encontra no cimo à esquerda: tem as mãos juntas, por oposição à figura à sua esquerda, que cose a cabeleira verde do ser que se encontra abaixo de si. À esquerda desta, um ser segura o braço esquerdo com a mão direita, enquanto observa a costureira a puxar um fio amarelo a sair da cabeça verde. Atrás da observadora, um ser copula com uma mulher de trança que tem as mãos presas nas costas.

Num nível inferior, a partir da esquerda, um galo olha para o rosto amarelo com sobrancelhas e olhos negros, portador da cabeleira verde (acima refreenciado) que está a ser cosida por uma figura assexuada.

No terceiro nível, na esquerda, encontra-se uma jovem¹²² que coloca as mãos no interior de uma saia em forma de asa. À esquerda desta, uma menina segura com as mãos o pulso de uma joaninha que está a seus pés, deitada lateralmente, de costas para o espectador. Sob o invólucro, onde se encontram as asas, saem duas pernas femininas que não pertencem à joaninha, por estarem orientadas no sentido oposto ao que se deveriam encontrar. Assim, poder-se-á concluir que a joaninha está a violar a menina.

À esquerda desta dupla, uma figura vestida de preto tem uma cartola na cabeça onde está desenhado o Rato Mickey. Esta figura suga a cabeça amarela de um adulto que, por sua vez,

¹²¹ “Le processus scénique qui permet de produire un tel effet est le grotesque: se fondant sur des contrastes il déplace constamment les niveaux de perception du spectateur. Pour distinguer ce terme de celui de comique, Meyerhold écrit: ‘L’art du grotesque ne privilégie pas le sublime ou le vulgaire, mais combine les contrastes en créant consciemment de violentes contradictions. (...) Le grotesque fouille la vie quotidienne jusqu’à ce qu’elle cesse de représenter ordinairement’: BARBA, Eugenio in *L’Energie qui Danse- L’art secret de L’acteur*, (...), Lectoure, 1995, p.115.

¹²² Com uma cabeça semi-circular.

devora a cabeça de uma criança-velha. À esquerda destas eleva-se o tronco de uma palmeira com os “braços” paralelos ao “corpo” e que, no cimo, tem uma cabeça humana, com vários ramos a surgirem-lhe do escalpe.

Na boca de cena, um gato-humano tem a mão esquerda sobre um tronco de palmeira com cabeça humana que se encontra no chão. A sua mão direita está suspensa e aperta uma agulha que irá perfurar a respectiva palmeira-humana.



“The Vivian girls in Tunisia” (1984)

Há um tipo gestual que se repete em diferentes níveis em “The Vivian Girls in Tunisia”: no cimo à esquerda, uma mulher cose a cabeleira verde de uma figura de rosto circular (com sobrancelhas carregadas, olhos negros e pescoço vermelho) que corresponde ao gesto natural. Esta figura encaixa, através do seu pescoço vermelho, na cabeleira eriçada de uma mulher que fixa o espectador e que tem a pele bronzeada. Esta enverga um vestido amarelo e segura com a mão esquerda o pulso da joaninha que copula com uma menina calçada com sapatos verdes. Se estas se encontram a copular e a mulher está a segurar o pulso da joaninha, esta sentirá o seu forte ritmo cardíaco. A mulher associa este ritmo sexual ao gesto natural, já que as duas figuras que se encontram sobre a sua cabeça - em que uma cose a cabeleira da outra - parecem corresponder ao reflexo do seu pensamento. Se assim for, há uma transmissão do acto sexual para o gesto natural.

Em “The Vivian Girls in Tunisia” não há uma narrativa. Prevalece a antropomorfia e a vertente grotesca, algo que a une a “Rigoletto” e a “Devils”. A intercomunicabilidade entre os diferentes níveis narrativos é partilhada entre “Rigoletto” e “The Vivian Girls in Tunisia”. A menos dinâmica destas duas obras é a segunda, em que impera uma sobreposição vertical mais acentuada entre as figuras, correspondendo a menos espaço vazio entre os intervenientes, e em que, conseqüentemente, há um maior peso na respectiva estrutura.

Da série “Peter Pan” destaca-se “Wendy sewing on Peter`s Shadow” (1992), onde está uma menina ajoelhada que segura com a mão esquerda a perna de Peter Pan. A sua mão direita, suspensa, segura uma agulha com uma linha que parte directamente da perna de Peter Pan. Ela está a restituir-lhe a sombra, já que, como diz Juan Cirlot, *“como o sol é a luz espiritual, a sombra é o ‘duplo’ negativo do corpo, a imagem da sua parte maligna e inferior. Entre os povos primitivos, está geralmente arreigada a noção de que a sombra é um alter ego, uma alma, ideia que se reflecte na tradição e na literatura das culturas avançadas”*¹²³. A menina está assim a resgatar-lhe a alma, e desta forma a consigná-lo à mortalidade mas, ao restituir-lhe uma nova luz, está em simultâneo a colocá-lo perante o julgamento de Deus. O gato de chapéu de mosqueteiro que se encontra na boca de cena de “Vivian Girls in Tunisia”, tem também na mão direita suspensa uma agulha e à sua frente o tronco da palmeira-humana, ao qual falta a parte inferior. A intenção do gato será coser a parte em falta? Restitui-lo à natureza?

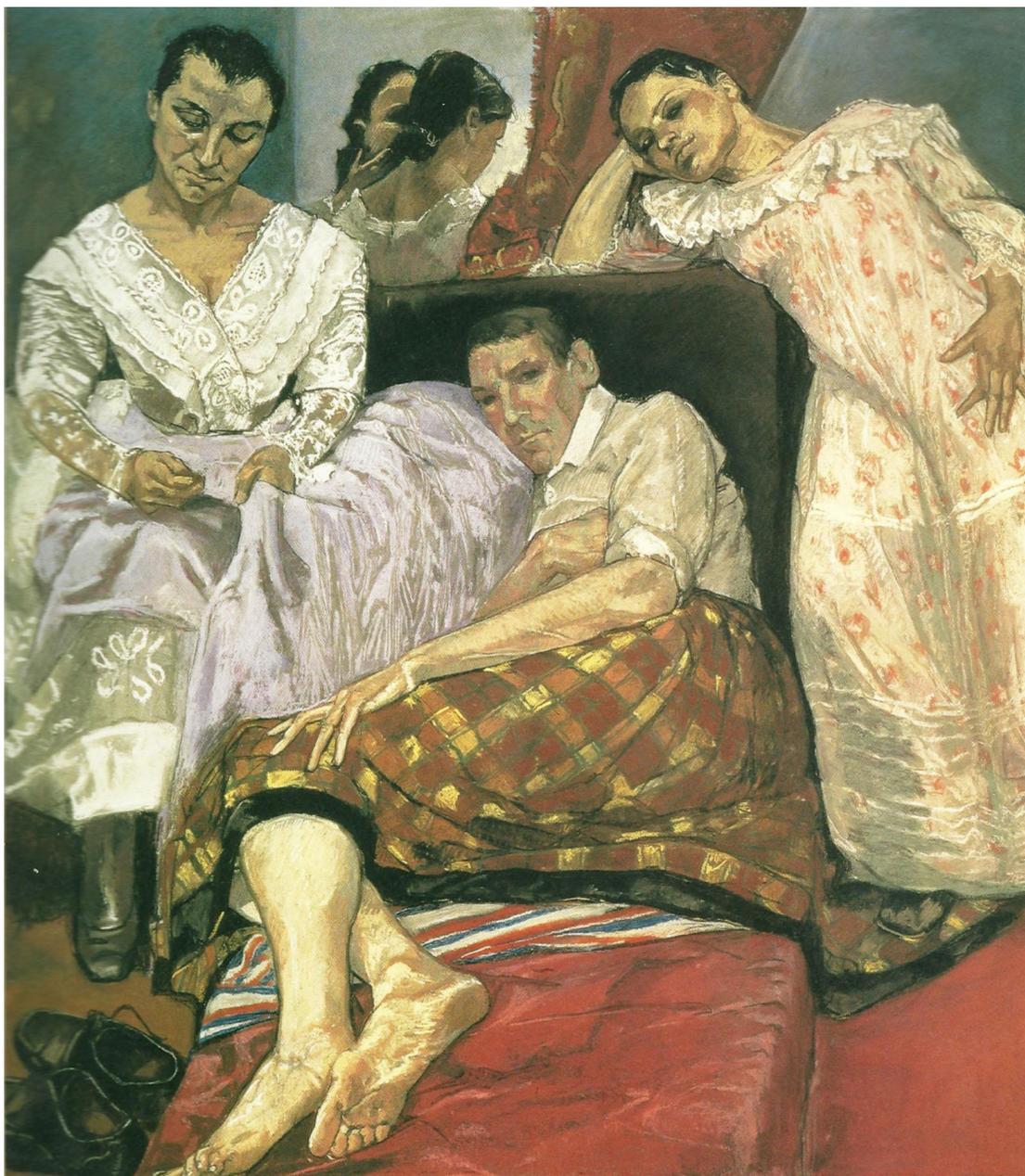
¹²³ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2000, p.344.



“Wendy sewing on Peter’s Shadow” (1992)

Da série de trabalhos do Padre Amaro, destaca-se “The company of Woman” (1997). A mulher à direita do Padre Amaro encontra-se sentada a olhar fixamente para as suas mãos:

uma segura a colcha lilás e a outra espeta a agulha no tecido. A seu lado, recostado numa cama está o Padre Amaro, coberto por um saiote que deixa a descoberto as pernas. Tem a mão direita sobre o peito e o braço esquerdo colocado ao longo da sua perna. À esquerda do padre, a observar o espectador, encontra-se uma jovem, de pé, encostada à cabeceira da cama onde tem pousado o cotovelo direito que lhe suporta a cabeça. A outra mão, apesar de se encontrar fixa sobre a cintura, tem os dedos abertos, o que parece indicar que pretende explorar a perna, o que lhe acrescenta uma sensualidade inesperada. No espelho que se encontra atrás da personagem que está a coser há uma mulher que lhe sussurra ao ouvido: é a voz da sua consciência que lhe relata o acto amoroso cometido pelo Padre Amaro e por Amélia. Se o gesto está associado ao pensamento, a costureira ao coser a colcha está a representar simbolicamente o acto realizado pelo casal, transportando, assim, o gesto natural para o acto sexual.



“The Company of Women” (1997)

“Celestina’s House” (2000-2001) é uma obra ocupada por um conjunto numeroso de personagens. Na esquerda, a seguir a uma porta, está um homem sentado de braços cruzados que avalia o corpo de uma mulher que se encontra totalmente despida e calçada de sandálias. No exterior da porta e interior da cena, encontra-se um escadote, no cimo do qual está um adolescente sentado de costas para o espectador. Tem as mãos entre as pernas. À sua frente, sobre um telhado, estão duas mulheres que olham languidamente para o rapaz. A que tem o chapéu de palha, tem as mãos sobre o telhado; a sua colega tem-nas cruzadas.

Em redor duma mesa com toalha branca, sobre um sofá, está um rapaz deitado lateralmente, de braços cruzados. A seu lado, o Padre Amaro, deitado de barriga para baixo, tem a sua cabeça encostada à perna de uma mulher que tem as costas sobre a mesa e dorme, com os braços cruzados.

Sentada à mesa está uma mulher de tronco nu com o braço direito sobre o tampo da mesa; o esquerdo parece amputado. À sua esquerda, um velho tem o braço direito sobre a mesa e uma mulher, à esquerda deste, coloca-lhe a mão sobre a barriga. Dirigindo-se a esta ultima, um empregado de mesa empunha, com a mão direita, uma garrafa de vinho tinto enquanto o braço esquerdo sustém um toalhete.

Atrás do velho e da velha encontra-se uma lareira, à direita da qual está uma mulher sentada com a mão esquerda sobre o balcão a suster-lhe a cabeça. À sua frente, uma mulher em pé tem a cabeça inclinada para o interior da lareira. Esta, com a mão direita, remexe os alimentos que estão a ser cozinhados. No interior da lareira há uma mulher em pé. A sua mão direita segura uma lança e sobre o braço esquerdo está a cabeça de um fidalgo, suspensa.

Na frente centro está sentada no chão uma velha minúscula. Veste uma camisa de noite e ergue os braços abertos direccionados para o céu, de onde cai, à direita, uma mulher de pernas abertas, com o braço esquerdo esticado e o da direita dobrado, com a mão sobre a testa. À direita da velha minúscula, duas mulheres estão sentadas em redor de uma mesa de costura: a que se encontra de costas para o observador, tem o pé direito sobre o pedal e a mão direita sobre a roda. Com a outra, puxa a toalha cor-de-rosa que está a ser cosida; a costureira que se encontra à sua frente, tem a cabeça torcida para a esquerda e o braço direito suspenso. A outra mão segura uma linha, que é mordida pela sua boca e esticada pela mão direita.

À frente do empregado de mesa está uma mulher sentada a dormir. Tem os braços sobre a cintura e as pernas abertas: a direita relaxada; a outra dobrada e encostada ao banco onde se encontra uma velha. Esta tem ao colo uma menina que, da cintura para baixo, está nua. Com a mão esquerda a velha fecha-lhe a vagina, enquanto a mão direita sustém uma agulha com a qual pretende suturá-la.



“Celestina’s House” (2000-2001)

Pode concluir-se que, em “Celestina’s House”, prevalece uma gestualidade natural e maioritariamente mimética, exceptuando a do rapaz no escadote que se exhibe às meninas do telhado; e ainda há duas jovens que se encontram à entrada da lareira: uma encontra-se sentada; a outra trata da comida. Assim como o empregado de mesa, que mostra a garrafa, a uma idosa. O foco central desta obra é ocupado pela velha e pela menina. Esta encontra-se ao colo da idosa que vai suturar a vagina, uma actividade que é aparentemente destituída de lógica, já que está configurada num acto anti-natura. Vê-se neste acto, seguindo Ana Gabriela Macedo, “a ambivalência carnavalesca e o poder social da figura popular da intermediária, a alcoviteira, a dona do bordel (“a mulher que cose hímens, a casamenteira”, segundo a pintora), presente no burlesco ibérico, de Gil Vicente a Fernando Rojas”¹²⁴. A velha evoca as peças destes autores, é a proprietária de

¹²⁴ MACEDO, Ana Gabriela, *Paula Rego e o Poder da Visão (A Minha Pintura é Como uma História Interior)*, Lisboa, Cotovia, 2010, p.58.

bordéis e, particularmente, a mulher que protegia as crianças de serem alvo de violação sem que fosse devidamente retribuída pelo acto. As virgens agradavam à nobreza e ao clero e eram comercializadas como algo de raro e muito valioso¹²⁵. A gestualidade da menina não é a de quem está a ser alvo de uma operação a sangue frio: está com a cabeça orientada para o céu, para o qual projecta um olhar vazio; tem os braços e as pernas relaxadas; entre elas está a sua vagina, que a velha aperta com a mão esquerda, para com a direita espetar-lhe a agulha. Este gesto tem origem na gestualidade natural, mas como tem aqui o objectivo de encerrar uma vagina, ganha um carácter castrativo.

A alcoviteira dirige o olhar para a vagina como se fosse um tecido. A posição das mãos é muito semelhante à da “costureira” de “The Company of Woman”. A agulha que contém a respectiva linha remete para uma leitura simbólica: a de representar o “*fio [que] simboliza a conexão essencial, entre qualquer dos níveis: espiritual, biológico, social, etc*”¹²⁶. A matrona, ao encerrar a vagina, está a obliterar o seu nível biológico e a reter a criança num nível que a impede de progredir espiritualmente e socialmente. Através dum objecto que simboliza a união, pratica-se a perversão. Se se olhar em redor desta dupla, vê-se que há lascívia e mulheres levianas; há jovens exibicionistas; homens a sonhar com mulheres a caírem do céu de pernas abertas; matronas que cobiçam um velho; mulheres adormecidas à espera do cliente e uma velha minúscula, de camisa de noite, que tem atrás de si uma rosa amarela, “*essencialmente, um símbolo de finalidade, de êxito absoluto e de perfeição*”¹²⁷, mas como está a ser ignorada, apesar da sua proximidade, representa a quimera que os portugueses esperam que um dia os liberte do seu fado. A velha ergue os seus pequenos braços para o céu e pede a Deus que a leve para fora do seu país, que se assemelha a um bordel, e que herdou o nome de Portugal.

¹²⁵ “A Casa de Celestina, numa implacável reacção lógica à ameaça de tal invasão corporal—em resposta à vulnerabilidade do corpo feminino nubente, mas também em resposta ao desejo—Rego instala uma mulher idosa, de traços carregados, diante de nós, com os pés educadamente juntos, que cose a vagina de uma menina, a qual se submete tranquilamente ao que parece ser um procedimento normal de cosmética ou de higiene. Tais imagens inserem na obra um veio de ambivalência, erguendo o fantasma do masoquismo e inquirindo como é que o desejo e a violência se situam em relação mútua”: ROSENGARTEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e Estado Novo na obra de Paula Rego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p.160.

¹²⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.170.

¹²⁷ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p.320.

“Celestina’s House” congrega, na sua maioria, personagens que surgiram pontualmente na obra da artista, nomeadamente a partir da década de oitenta, como representantes do povo português, sem que prevaleça uma tipologia popular dos actores. O cenário rústico é Portugal, preso num tempo em que somente pode sobreviver se vender os seus filhos ao estrangeiro.

2.2- O Signo

É um elemento que permite enquadrar uma peça de teatro num determinado tempo e espaço. Este enquadramento permite ao espectador situar-se cronologicamente e descodificar os diversos vectores usados para comunicar. Como disse Umberto Eco, “*O homem, disse-se, é um animal simbólico, e, neste sentido, não só a linguagem verbal, mas toda a cultura, os ritos, as instituições, as relações sociais, o costume, etc., mais não são do que formas simbólicas nas quais ele encerra a sua experiência para a tornar intermutável: instaura-se a humanidade quando se instaura a sociedade, mas instaura-se a sociedade quando há comércio de signos*”¹²⁸. O signo é, pois, algo que está inerente ao ser humano. É a partir dele que se constrói um código que baliza o relacionamento entre os diversos e diferentes elementos que constituem a sociedade. É ele que lhe permite criar aquilo que Umberto Eco chama de “cadeia significante: *a linguagem precede-nos e determina-nos. Existe, pelo contrário, uma diferença, no falar, entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado que esclarece como, mal começamos a falar, saímos de uma ‘natureza’ incognoscível para nos constituirmos como cultura, nos objectivarmos nela*”¹²⁹. Considera-se assim a cultura como ponto agregador da comunicação, a partir da qual se estabelecem as referências que conduzem o indivíduo no meio em que se encontra integrado.

A característica principal que o signo promove é possuir um carácter universal, mas que, simbolicamente, contribui para unificar uma sociedade específica. Assim, mesmo que seja uma referência ínfima, desde que represente simbolicamente uma cultura, permite identificá-la. Algo que é sintetizado na definição de “*Henry Lee, que em 1702, apresentará a proposta de se considerar o nome geral não como correspondente a uma ideia abstracta, mas como a extensão de um signo a uma classe de indivíduos que têm em comum certas propriedades. O nominalismo prepara-se para encontrar a sua forma extrema*”¹³⁰. A lógica que se instituiu é do domínio da representação: do reconhecimento da parte como representativa do todo. Roland Barthes para explicar este

¹²⁸ ECO, Umberto, *O Signo*, Barcarena, Editorail Presença, 2004, p.100.

¹²⁹ ECO, Umberto, *O Signo*, (...), p.101.

¹³⁰ ECO, Umberto, *O Signo*, (...), p.119.

princípio recorreu ao filme “Júlio César”, de Mankiewicz: *“todas as personagens ostentam uma franja de cabelos na testa. Se numas ela é frisada, noutra filiforme, noutras com poupa e noutras ainda untada, todas tiveram o cuidado de a pentear bem, e os calvos não são admitidos, mesmo que a História romana nos dê exemplo de um bom número deles”*¹³¹. Mas qual será a importância de uma simples franja para o desenrolar da ficção? *“Muito simplesmente a etiqueta da Romanidade. Vemos pois aqui abertamente em acção a mola capital do espectáculo, que é o signo. A mecha frontal submerge-nos em toda a sua evidência, ninguém pode ter dúvidas de encontrar-se em Roma, no passado. E esta certeza é permanente: os actores falam, agem, torturam-se, discutem ‘problemas’ universais, sem nada perderem, graças a esta minúscula bandeira desfraldada sobre a testa, da sua verosimilhança histórica”*¹³². O uso dum elemento característico e identificável de uma determinada cultura, permite transpor o espectador para essa sociedade e reconhecê-la como verosímil. Contudo, o signo está associado a vários binómios que lhe consignam uma nota de ambiguidade. Para este autor o signo *“permanece à superfície, mas não renuncia apesar disso a fazer-se passar por uma profundidade; ele quer dar a compreender (o que é louvável), mas apresenta-se simultaneamente como espontâneo (o que é falseado), confessa-se ao mesmo tempo como intencional e irreprimível, artificial e natural, produzido e achado por acaso”*¹³³. É no interior destas variáveis que se desenvolve o valor do signo: constroi-se a partir de um imaginário que representa um outro determinado imaginário histórico-social. Este é identificado como um reflexo que, em simultâneo, se assume como uma memória comum unificadora. Uma vez assim detectada a sua (pre)visível ambiguidade, Roland Barthes clarifica, para a circunscrever, que o signo *“não deveria apresentar-se senão sob duas formas extremas: ou francamente intelectual, reduzido pela sua distância a uma álgebra, como no teatro chinês, em que uma bandeira significa totalmente um regimento; ou profundamente enraizado, inventado de certo modo a cada caso, revelando uma face interna e secreta, sinal de um momento e não já de um conceito”*¹³⁴.

Paula Rego constroi a sua obra nestes dois domínios, explorando-os constante e repetidamente, sendo a partir destes que desenvolve as “fronteiras” que balizam as suas narrativas.

No caso do signo “intelectual”, deve-se destacar “Angel” (1988): uma mulher em pé olha directamente o espectador. Veste uma saia dourada e um colete cinza-escuro: *“simultaneamente*

¹³¹ BARTHES, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.22.

¹³² BARTHES, Roland, *Mitologias*, (...), p.22.

¹³³ BARTHES, Roland, *Mitologias*, (...), p.24.

¹³⁴ BARTHES, Roland, *Mitologias*, (...), p.24.

*guardiã e anjo vingador, nada há de etéreo nela. Brande uma espada e uma esponja, instrumentos da paixão de Cristo*¹³⁵. Esta obra pertence à série respeitante ao “The Crime of Father Amaro” (1997), e este Anjo não deseja vingar a morte de Amélia. Antes pretende revelar, seguindo Ruth Rosengarten, “*o preço que tem de pagar pelo seu desejo. E o preço é bem alto (a sua vida) porque a parada é alta. O valor do objecto do seu desejo aumenta proporcionalmente ao perigo que representa a realização desse desejo: esta é uma história bem conhecida dos que se não acautelam na paixão*”¹³⁶. O colete e a saia dourada inserem-se no costume drama, que é explorado por Paula Rego para dar significado às suas personagens, permitindo-lhe uma ocupação significativa do espaço vazio, recorrendo a figuras isoladas ou a grupos, com as consequentes posturas, movimentações e olhares.

¹³⁵ ROSENGARTEN, Ruth, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Quetzal Editores, 199, p.48.

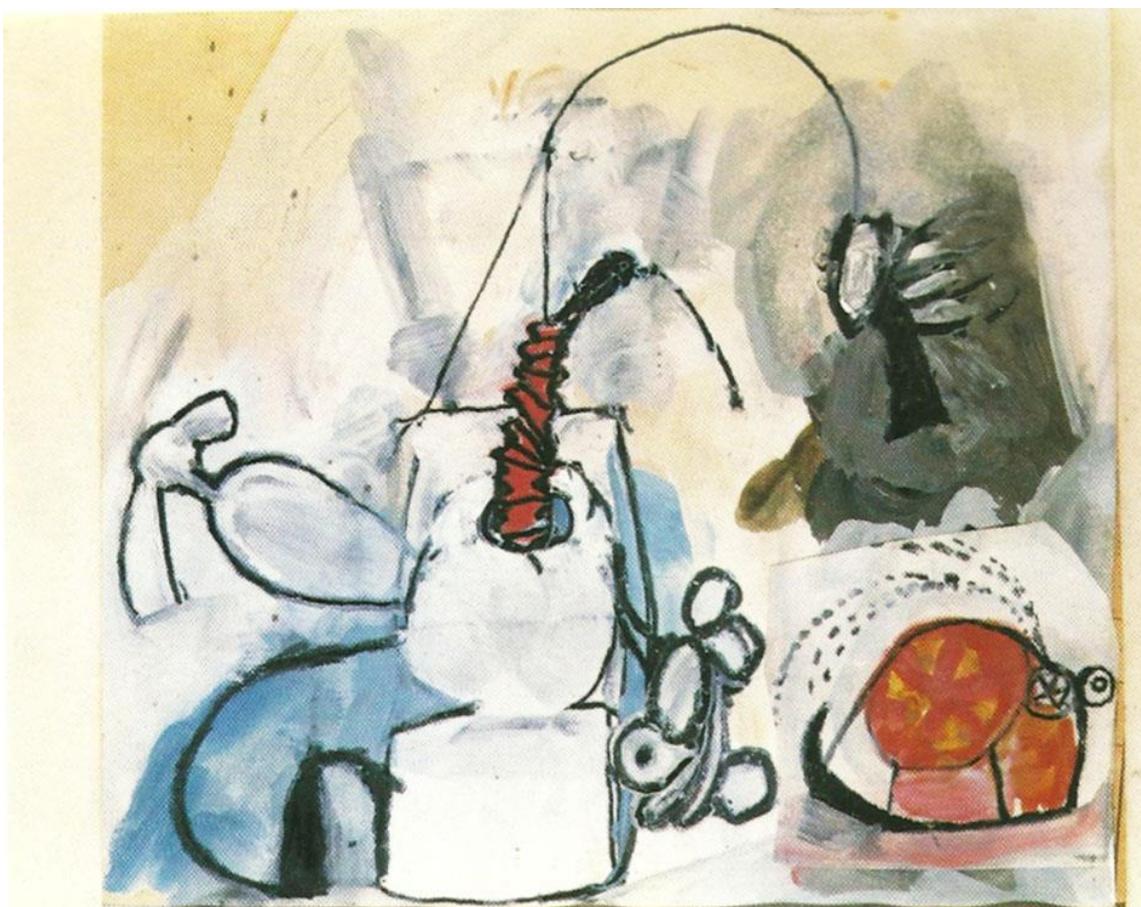
¹³⁶ ROSENGARTHEN, Ruth, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, (...), p.48.



“Angel” (1988)

No que respeita ao signo “inventado”, destaca-se “Always at Your Excellency’s Service” (1961). Nesta obra, à direita, encontra-se um ser negro com quatro braços, que lança, a partir do seu rosto branco, um fio que desenha no ar um arco que se divide em dois: uma das pontas

sustém uma estrutura cilíndrica, na qual através de um orifício penetra uma lagosta. Desta apenas se vê a parte traseira, que é segurada pela outra ponta. No centro, um cão desloca-se para o interior de uma casota que se encontra à sua direita. Na direita, o pormenor da cabeça da lagosta. Que signo representa o cão? E o ser dos quatro braços? E o olhar da lagosta que nos diz? São a representação de uma “abstracção onde não existe conceito, embora sem ela nem sequer exista signo. É discutível se existe (na nossa mente, no hiperurânio ou nas coisas) algo que corresponda à ideia de Cavallo; é certo, porém, que existe um signo que, se não está por todos os cavalos, está ao menos por alguma coisa a que por comodidade chamaremos a ideia de cavalo. Toda a discussão filosófica sobre ideias nasce porque articulamos signos. Elaboram-se signos mesmo antes de emitir sons, em qualquer caso, antes de emitir palavras”¹³⁷.



“Always at Your Excellency’s Service” (1961)

¹³⁷ ECO, Umberto, *O Signo*, (...), P.100.

Apesar de existir uma base literária a obra não pretende representar textualmente “O Trópico de Câncer”¹³⁸, que é de um pendor erótico radical e que instiga a imaginação a encontrar a sua fonte na narrativa imersa numa lascívia doentia, perversa de tão exposta nas relações sexuais. O signo “inventado” é do domínio do inconsciente; daí a sua inatingibilidade por parte do espectador, que tem como fonte de orientação os signos que reconhece desde que associou um fonema a um determinado objecto.

2.3- A Dramaturgia

O texto é a base do Teatro ocidental e é a partir dele que se estabelece a relação entre os actores. Através desta rede lexical são determinadas as diversas características físicas e de comportamento dos actores. É a palavra, pois, que antecede a acção. Ela permite ao encenador procurar um sentido comum, para, dessa forma, determinar qual o significado que dá corpo à peça e de que forma se deve comunicar com o espectador¹³⁹. Algo que o obriga a estudar a peça em diversas vertentes: identificar a acção que os verbos sugerem; reconhecer, através da pontuação, as diferentes intencionalidades das personagens; identificar a perspectiva que a repetição de uma palavra ou dos seus sinónimos proporciona. Isto é: isolar o tema explorado pelo dramaturgo.

Uma peça de teatro está sujeita a uma série de elementos que não se encontram expressos no texto e que fazem parte do espectáculo teatral. Eugenio Barba chama a atenção para este ponto, que é expresso através da dramaturgia. Esta tem de ter um cariz proeminentemente técnico, através do qual a peça ganha plasticidade e enquadra, “*les sons, les bruits, les lumières, les variations de l'espace. Sont actions à un niveau supérieur d'organisation, les épisodes de l'histoire ou les diverses phases d'une situation, les spaces de temps entre deux accents du spectacle, entre deux changements de l'espace, ou encore l'évolution, selon une relation autonome, d'une bande sonore, des variations de lumière, des modifications de rythme et d'intensité qu'un acteur opère sur des thèmes physiques précis (la démarche, l'utilisation des objets, du maquillage ou du costume)*”¹⁴⁰. A dramaturgia, ao articular estes mecanismos, concebe um quadro estético que proporciona ao espectador a possibilidade de se inserir na narrativa e de, simultaneamente, reflectir sobre os factos ocorridos.

¹³⁸ “I made the first ones in 1959, and I had just read *Tropic of Cancer*—I had just discovered Henry Miller—and I adored that too”: REGO, Paula in *Paula Rego*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 249.

¹³⁹ BARBA, Eugenio in *L'Énergie qui Danse- L'art secret de L'acteur*, (...), p.48.

¹⁴⁰ BARBA, Eugenio in *L'Énergie qui Danse- L'art secret de L'acteur*, (...), p.48.

Há que chamar a atenção para uma viragem consciente na obra de Paula Rego, a partir da década de 80¹⁴¹, pois emerge a figuração, embora sem a pretensão primária que motivara os naturalistas (que era apresentar uma paisagem ou um acontecimento), mas antes, com a intenção de evocar e projectar uma determinada situação, onde as personagens, colocadas em situação, reagem consentâneamente.

Em “The Maids” (1987), que tem por base a peça de Jean Genet “Les Maitres”¹⁴², a acção das duas irmãs protagonistas é muito violenta e inesperada. Nesta obra Paula Rego começa por anular a relação directa de parentesco, pois uma das criadas é negra. Esta coloca a mão direita sobre a nuca da dona da casa, que se encontra sentada numa senhorinha e tem a cabeça inclinada para baixo. Tem os olhos fechados dirigidos para as mãos sobrepostas no seu colo. A mão esquerda da criada negra encontra-se sobre a anca, denotando determinação, visível igualmente nas pernas afastadas. A sua colega branca está atrás, à direita, a segurar os braços da filha da dona de casa, que se encontra sentada e que esbraceja, tentando libertar-se. Através desta gestualidade podemos ouvir os gritos de desespero. Esta reacção entra em contraponto com a passividade da mãe que, ao baixar a cabeça, está desde logo a assumir-se vencida, embora a posição da cabeça e das mãos indiquem que, simultaneamente, está a rezar pela filha e por si. Estamos perante uma das diversas variantes de violência que Paula Rego sabe explorar, através de *“la technique (les premiers collages aux coupures et déchirures brutales; les dernières œuvres avec leur audacieuse économie de moyens ou la pression intense de leurs marques), mais aussi dans leur sujet. Les luttes pour le pouvoir et la définition d’une identité sont des thèmes dominants. Consciente du rapport étroit entre création et destruction (l’un se nourrissant de l’autre), Rego met en scène cette affirmation et revendication d’identité toujours comme une confrontation violente: entre mères et filles, entre frères et sœurs, entre amants”*¹⁴³.

¹⁴¹ “Tentei sugerir que o que emerge, gradualmente, do trabalho de Paula Rego nos anos 80 é a necessidade consciente de uma figuração, não para ilustrar um acontecimento, mas para encenar um estado de espírito ou uma emoção: é como se o estado de espírito precedesse a representação, começasse a ganhar corpo como ideia e, depois, encontrasse voz através de uma encenação particular com personagens e objectos. O gesto e a expressão facial tornaram-se loci cada vez mais importantes da atenção e da intenção da artista”: ROSENGARTEN, Ruth in *Paula Rego*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1997, p.74.

¹⁴² “Caso real das irmãs Papin, Christine e Léa, que trabalhavam como criadas para uma rica família parisiense. Um dia, por nenhuma outra razão aparente a não ser a de um corte de electricidade que incomodou e possivelmente assustou as irmãs, assassinaram brutalmente a mãe e a filha da família enquanto o homem da casa estava a trabalhar”: BRADLEY, Fiona, *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, S.D, p.37.

¹⁴³ HOLLOWAY, Memory in *Secrets Dévoicés, Dessins et gravures de Paula Rego*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999, p.33.



“The Maids” (1987)

A cenografia aqui é paradoxal: por um lado corresponde à de um espaço fechado; mas, por outro, remete para um que está aberto. A luz que ilumina o palco atravessa a parede lateral esquerda, projectando a luz para o interior da cena. Da parede da direita surgem três troncos que sublinham a falsidade do cenário. A perspectiva é trabalhada de forma a que o espectador tenha uma visão sobre o que Jean-Pierre Sarrazac chama uma “*instalação oblíqua dos cenários, que convida o olhar do espectador a desviar-se da pura frontalidade e a entrar de viés no cubo cénico*”¹⁴⁴. Ao seguir estas regras, Paula Rego realça o carácter radical do seu trabalho, já que obriga o espectador a concentrar-se na acção, impedindo-o de assumir um “*olhar voyeurista*”¹⁴⁵ sobre

¹⁴⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre, *A Invenção da Teatralidade*, Porto, Deriva, 2009, p.59.

¹⁴⁵ “Adepto de um teatro fresco. Brech empenhou-se em reorientar a visão do público. Inaugurando um dispositivo cénico finalmente desprovido de duplo fundo, dissadiu o espectador de espiar eventuais espaços

as personagens. Os elementos decorativos que têm um valor de adereços teatrais, provêm de uma casa colonial, algures numa África saqueada pelos senhores europeus. Disso são exemplo: o buldogue e a boneca de porcelana; o candeeiro de abajour, triangular, vermelho. Sobre o nível térreo - à esquerda da mesa com toalha verde, sobre a qual se encontra um lírio de água branco e um livro aberto - o elemento mais perturbador é o javali, símbolo da *“intrepidez e do arrojo irracional e por isso é símbolo do indomável”*¹⁴⁶. O lírio de água branco, como planta medicinal aquática que é, poderá simbolizar a vida, como *“manifestação do cosmo e a primeira aparição de formas”*¹⁴⁷. Já o livro, tradicionalmente com *“o poder para afastar os espíritos malignos”*¹⁴⁸, surge como elemento representativo da esperança da vida sobre a morte.

A artista, ao utilizar uma figura negra como personagem principal da acção, está obrigatoriamente a orientar o olhar do espectador para essa figura, mas está também a sublinhar que existe um conflito racial na origem do crime. As cores em “The Maids” são maioritariamente meios-tons: verdes, vermelhos, amarelos, castanhos, assim como um tépido cor-de-rosa.

Portanto, a dramaturgia de Paula Rego a partir da peça de teatro “Les Maitres” de Jean Genet, não se associa completamente ao texto: o ponto convergente entre ambas é o crime. Tudo o resto corresponde a uma dramaturgia orientada para um espaço e tempo que faz parte do passado familiar da artista, e que retrata simbolicamente a guerra nas nossas ex-colónias. “The Maids” ainda sublinha um ponto actual: o conflito entre classes sociais, neste caso levado ao extremo através de uma violência irracional, em que o crime é cometido por duas mulheres sobre as suas patroas, com uma crueldade atroz.

exteriores e desiludiu todo e qualquer olhar voyeurista”: SARRAZAC, Jean-Pierre, *A Invenção da Teatralidade*, (...), p.59.

¹⁴⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.214.

¹⁴⁷ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.301.

¹⁴⁸ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.229.

Após ter assistido em Londres, em 2003, à peça de teatro “The Pillowman”¹⁴⁹ e ter feito, posteriormente, a leitura da obra do dramaturgo irlandês Martin McDonagh, Paula Rego decidiu criar um tríptico denominado “The Pillowman” (2004) que pretendia aproximar-se de um teatro definido como uma realidade essencial “*que se compara à peste*”, não, como diz Antonin Artaud, “*por ser contagioso mas por, tal como a peste, ser a revelação, a apresentação, a exteriorização dum profundo íntimo de crueldade latente, por meio da qual todas as potencialidades perversas do espírito se fixam, quer sobre um indivíduo, quer sobre um povo*”¹⁵⁰. A “crueldade” nesta obra de Paula Rego identifica-se no rosto da personagem principal, que corresponde a uma almofada que as outras personagens não estranham e, como tal, as leva a ignorar a angústia provocada pela diferença que percorre “The Pillowman”. A sua postura é a do alienado que se protege atrás de uma máscara, através da qual vê os outros, mas duvida que estes o vejam como ele é na realidade. Fica sublinhada a decomposição do homem, principalmente das suas características invisíveis que, ao serem exibidas, ganham uma consubstancialidade que contamina a percepção que o espectador possui sobre esta matéria.

Leia-se (leitura realizada da esquerda para direita) “The Pillowman [triptych]”: no primeiro trabalho está uma mulher em pé, de frente para o espectador. Carrega uma escada que tem no cimo uma trave na horizontal, transformando este objecto utilitário numa cruz. Um dos degraus encobre-lhe a boca. À sua esquerda encontra-se deitado, parcialmente sobre o chão e com a cabeça sobre um *maple*, o Pillowman, com o corpo envolto num manto de ouro. A sua cabeça é uma “bola” cinzenta e negra, em que sobressaem a boca aberta e os lábios vermelhos, orientados em direcção à mulher. O espaço que os circunda é fechado. A luz é projectada atrás das personagens, a partir da direita, mas não cobre o fundo na totalidade, criando assim uma perspectiva oblíqua.

No segundo trabalho, o painel central, o Pillowman mantém as características do rosto do trabalho anterior, assim como a boca aberta, e encontra-se deitado sobre um colchão que está numa praia. As suas pernas são membros insuflados onde não constam os respectivos pés.

¹⁴⁹ “Peça trata do interrogatório, num Estado totalitário, de um escritor de nome Katruian cujas histórias macabras e violentas estarão ou não associadas à morte de várias crianças da localidade. De início não é claro se ele está a ser acusado dos assassinios ou de, através das suas histórias, ter inspirado terceiros a cometê-los. Ele protesta a sua inocência exclamando: ‘Limito-me a escrever histórias. Nada mais. Essa é a minha vida. Fico em casa a escrever histórias. Só isso’”: REGO, Paula in *Paula Rego*, Porto, Museu Serralves, 2005, p.55.

¹⁵⁰ ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa, Fenda, 1989, p.31.

Estes são diminuídos a cotos, devidamente fechados através de cordéis brancos. Encostado na sua perna direita está um boneco que coloca a mão sobre a respectiva perna. Há um avião pousado ao lado deste último, sublinhando a ambiguidade do nenuco. O Pillowman tem um manto dourado que o cobre do pescoço à cintura, e as suas calças azuis mostram a braguilha aberta. Sobre este, na esquerda, está uma jovem deitada. Entrelaça as pernas na perna do Pillowman e coloca a mão no seu peito, e a cabeça sobre o seu pescoço. Os braços do Pillowman não têm as articulações dos humanos, pois não há uma simetria entre estes membros: o da direita está caído e tem a mão virada para cima; o da esquerda está suspenso porque está apoiado numa régua (que se encontra aplicada na vertical sobre o colchão). A respectiva mão está apontada para baixo. Esta gestualidade descoordenada coloca Pillowman numa situação de inanimidade, reforçada através do uso da régua que sustém o seu braço esquerdo, obrigando-o a levantar ligeiramente a cabeça acima da jovem, cobrindo a linha do horizonte. Pillowman tem ao seu lado direito, sobre a areia, um homem baixo com um chapéu, que tem as mãos nos bolsos. Acima deste está uma mulher de fato de banho, com uma touca vermelha e que está sentada sobre uma toalha, juntamente com uma criança. À esquerda do ombro do Pillowman, sobre a areia, está uma mulher de vestido azul e chapéu de palha sustendo nos braços uma criança. Entre o Pillowman e esta última, sobre a praia, passa uma mulher a carregar uma cruz em direcção ao mar.

No terceiro painel, Pillowman está deitado sobre o chão e veste calções brancos. As pernas e os braços têm o mesmo defeito nas articulações que no trabalho anterior. Tem a cabeça colocada entre as pernas de uma mulher vestida de azul, sentada num sofá, que lhe acaricia o rosto e lhe puxa o dedo da mão direita. Entre ambos, no chão, encontra-se um carro em miniatura. Sentada na ponta oposta do sofá está uma adolescente que dirige o olhar para o Pillowman e a mulher. Tem as mãos juntas entre as pernas. Em direcção aos seus pés dirigem-se três bonecos grotescos. Atrás da adolescente, encontram-se dois seres minúsculos que envergam batinas, um dos quais levanta o braço direito e sorri para o espectador, quebrando a quarta parede. Ao seu lado esquerdo consta o manto de ouro. Por detrás destes três elementos está um pano castanho suspenso num escadote que tem inscrito dois pássaros. Ao fundo, uma mulher sentada numa cadeira tem ao colo um boneco cor de rosa e branco e com uma cabeça semelhante à do Pillowman. Tem a boca fechada e um chapéu em forma de cone sobre a sua cabeça esférica; no lado esquerdo de ambos está o reflexo do escadote.



“The Pillowman [triptych]” (2004)

Neste tríptico observa-se o uso repetido dos seguintes elementos: a boca aberta; o manto; a cruz; a escada. Esta última, no primeiro trabalho, tem uma dimensão de cruz com forma de T¹⁵¹. A escada apela simbolicamente para a ideia de “*ascensão, graduação, de comunicação entre os diversos níveis da verticalidade*”¹⁵², para a possibilidade de aceder a um domínio superior que lhe garanta paz e liberdade. No segundo trabalho a cruz em forma de T é transportada por uma mulher pela praia. A escada surge no terceiro trabalho, junto ao pano castanho, e com o respectivo reflexo na parede azul.

Por sua vez, nos dois primeiros trabalhos o manto dourado que encobre o corpo de Pillowman poderá representar, segundo Juan Cirlot, “*por um lado sinal de dignidade superior; por outro, colocação de um véu de separação entre a pessoa e o mundo*”¹⁵³. Estes dois elementos coexistem nestas duas primeiras obras: a dignidade, que o leva a encobrir o seu corpo-insuflado, escondendo-o dos outros. Mas, no entanto, no terceiro trabalho o manto não o cobre, e Pillowman exhibe o

¹⁵¹ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.133. Para este autor, a cruz: “*É uma conjunção de contrários, na qual se aliam o princípio espiritual e vertical com a ordem da manifestação e da terra; daí a sua transformação em sentido agónico de luta e de instrumento de martírio. Por vezes, a cruz aparece em forma de T, para ressaltar mais a oposição quase igualada de dois princípios contrários*”.

¹⁵² CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.154.

¹⁵³ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.243.

seu corpo flexível, acaricia-se e deixa-se tocar pela mulher que acolhe a sua cabeça entre as pernas.

Finalmente, a boca aberta a representar “a consciência integral, a propósito do estado de sonho profundo”¹⁵⁴.

No primeiro quadro Pillowman assume o papel do narrador: a personagem que o rodeia ouve-o, nunca o interpela. No segundo, todas as figuras mantêm silêncio, numa clara atenção ao que lhes é relatado. No terceiro há dois níveis: as mulheres estão em silêncio; já os bonecos demonstram algum alheamento, como o provam os grotescos e o ser minúsculo, de batina azul clara, que sorri e ergue o braço direito em direcção ao espectador. Pillowman personifica algo que sensibilizou Paula Rego: “a acusação de que não procurou intencionalmente transmitir um tema às suas histórias, afirmando que ‘algumas delas saíram assim mesmo’, distancia-se da sua própria imaginação argumentando contra a intencionalidade. Todavia, mais tarde, quando a sua vida está em risco, conclui que ‘não se trata de estar ou não estar vivo. Trata-se do que deixamos ficar. [...] Neste preciso momento estou-me nas tintas se me vão matar. Não me interessa. Mas não vão matar as minhas histórias. [...] Elas são tudo o que tenho’”¹⁵⁵. O facto da peça se desenvolver num estado totalitário e o Pillowman ser acusado de ser o autor presencial dos crimes que havia escrito, em correspondência directa com a realidade, tornam-no num alvo a abater, porque se transformou numa força de contra poder que devia ser aniquilada.

2.4- A Teatralidade

Desde a sua génese o Teatro, sofreu diversas alterações, seja ao nível da forma ou seja ao nível do conteúdo, mas, quase sempre, tendo por base a escrita. Por exemplo, o teatro naturalista que ocupou grande parte do século XIX surgiu como uma reacção ao excesso de artificialismo existente até então, e foi, portanto, nos seus primórdios, uma busca da verdade que depois se embotou e cristalizou. O espaço cénico deste tipo de teatro estava saturado de inúmeros objectos caseiros, signos facilmente reconhecíveis pelo espectador, que assim se

¹⁵⁴ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.92.

¹⁵⁵ LVINSTONE, Marco in *Paula Rego*, Porto, Museu Serralves, 2005, p.55.

revia nos mecanismos sociais aí processados¹⁵⁶. Este teatro, concentrado em acontecimentos e em jogos sentimentais, encontrou a oposição directa de uma corrente que surgiu no início do século XX que trazia os seus propósitos alicerçados num *“teatro de la duda, de la desazón, de la angustia, de la inquietud, que parece más verdadero que el teatro de nobles objetivos”*¹⁵⁷. No quadro da quietude burguesa, esta nova vertente teatral vinha explorar preocupações que eram do domínio da filosofia. Preocupada em (e como tal pretende) *“dar a deixa à sua crítica da sociedade”*, defendia que *“o teatro deve, antes de mais, proclamar a sua insularidade: o palco já não está ligado à realidade pela peneira ou pelo sifão dos bastidores; já não é o lugar de um transbordamento anárquico do real mas um espaço virgem, um espaço vazio, uma página em branco na qual vão ser inscritos os hieróglifos em movimento da representação teatral”*¹⁵⁸. O teatro procurava assim anular os mecanismos estéticos que o estavam progressivamente a asfixiar e, por contraposição, reinventava-se ao sujeitar o espaço cénico ao vazio. Esta nova perspectiva não é determinante quanto à relação com o espectador, é ambigua, já que punha em causa o papel do mesmo, como refere Peter Brook: *“resulta difícil comprender el concepto verdadero de espectador, de alguien que está y no está, ignorado y sin embargo necesario. El trabajo del actor nunca es para un público y, no obstante, siempre es para alguno. El espectador es un socio que ha de olvidarse y, al mismo tiempo, tenerlo siempre en la mente: un gesto es afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de soledad, es siempre lo que Artaud llama una señal a través de las llamas, pero también una participación de experiencia en cuanto se realiza el contacto”*¹⁵⁹. Ao estabelecer-se um novo conjunto de princípios que se opunham às regras do passado, o teatro alcançava um novo conjunto de fundamentos, sendo uma das traves mestras a *“teatralidade”* que, segundo Roland Barthes, *“É o teatro menos o texto, é a espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, remetendo, portanto, o texto em si para um quase grau zero da teatralidade”*¹⁶⁰. Há dois pontos importantes nesta definição: um é o facto do texto, no teatro assim concebido, não ter que ser obrigatoriamente dramaturgico; o segundo é o relevo dado ao signo, que se assume como elemento dominante.

¹⁵⁶ *“As formas de arte sagrado han quedado destruídas por los valores burgueses, aunque esta clase de observación no ayuda a resolver el problema”*: BROOK, Peter, *El espacio Vacío*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p.70.

¹⁵⁷ BROOK, Peter, Peter, *El espacio Vacío*, (...), p.65.

¹⁵⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre, *A invenção da Teatralidade*, (...), p.20.

¹⁵⁹ BROOK, Peter, *El espacio Vacío*, Barcelona, (...), p.75.

¹⁶⁰ BARTHES, Roland in *Manual de Teatro*, Lisboa, Temas & Debates, 2003, p.84-85.

O tríptico “Untitled” (1997), referente à série sobre o aborto, é uma obra que reflecte um teatro sem texto, e que, por conseguinte, recorre ao signo para comunicar com o espectador.

A leitura é realizada da esquerda para a direita. A primeira obra exhibe uma mulher vestida e deitada numa cama. Tem a cabeça, com os olhos fechados, sobre o travesseiro e as mãos a segurarem as pernas. O seu corpo está tenso. À direita encontra-se uma cadeira de plástico preta e um balde da mesma cor. Este último representa o vazio para onde irá ser atirado o feto, para posterior eliminação.

A cadeira perde aqui o seu carácter de objecto utilitário e ganha uma dimensão machista pois representa o pai¹⁶¹ do feto que ela irá rejeitar, e que está ausente. Ao reduzir o pai a uma cadeira vazia, Paula Rego está a satirizar o poder que este detém na sociedade e que está indelevelmente espalhado nos mais diversos domínios. A cama poderia pertencer a um quarto de uma adolescente, caso não fosse o pé de onde sobressai uma roda de metal a remeter para um ambiente hospitalar. Os outros dois adereços cénicos, cadeira e balde, não fazem parte de uma unidade de saúde, mas indicam que a jovem ingressou num espaço clandestino para efectuar o aborto.

No segundo trabalho, a mesma mulher enverga um vestido. Encontra-se deitada de perfil, de pernas abertas e com as mãos nos joelhos. Tem o pescoço levantado e olha de soslaio para o espectador. A cama não tem pés e o colchão não reflecte o peso da mulher. Esta inesperada rigidez parece consigná-la a uma mesa de um bloco de parto. O facto da mulher se apresentar vestida, tal como sucede no trabalho anterior, pretende acima de tudo sublinhar a clandestinidade no espaço em que ingressou, já que o normal seria envergar uma bata hospitalar.

No terceiro trabalho está-se perante uma jovem que veste um uniforme colegial. Este figurino pretende colocá-la numa idade próxima da puberdade. Mas ao estar sentada sobre o balde preto, de pernas abertas e nuas, perde toda a sua jovialidade. Ao seu lado esquerdo encontra-

¹⁶¹ “É dentro da família que o poder simbólico e institucional da paternidade se corporiza mais intimamente, é também graças ao apoio de vastas instituições sociais (legais, educativas, médicas, religiosas, tecnológicas) que o próprio pai se consegue aproximar do pai simbólico em que os poderes paternos e políticos se tornam mutuamente representativos”: ROSENGARTEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, (...), p.13.

se um cadeirão vermelho que simboliza a ausência do pai da criança: “o romance familiar constrói a paternidade como lugar privilegiado de origem e de significado social. Dessa forma, ele sabota o materno invariavelmente e porventura paradoxalmente. Porque, dado o estatuto da mãe como certíssima, ao passo que o pai sempre incertus est, a função maternal torna-se não imutável e reconfortante, mas antes carregada de um poder ambivalente, visto ela simbolizar a origem de um conhecimento que é exclusivo dela, o segredo da identidade do pai”¹⁶². Nos três trabalhos, o elemento que estabelece a intercomunicabilidade do signo é a ausência da presença do poder paterno.

¹⁶² ROSENGARTHEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar—A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, (...), p.47.



"Untitled" (1995)

2.5- A Máscara

Era utilizada na antiga Grécia como adereço. Permitia ao actor projectar a voz, para além de personificar a mulher, já que estas eram substancialmente em menor número no teatro. Simbolizava ainda a existência do divino, signo que era comum a outras mitologias¹⁶³. Etimologicamente, o termo “máscara” provém do latim “persona” (daí o verbo personificar), daí o ser usada como mecanismo difusor de personagens que evocavam uma dimensão espaço-temporal a que o homem não tinha naturalmente acesso. Esta nova significação permitia ao público comunicar, através dos mascarados, com o sagrado, procurando conferir uma outra lógica à sua rotina. Isto conferia à máscara diversas ligações a diferentes poderes, como sublinha Michel Corvin: *“ce qui renforce ou inclut un pouvoir maléfique; ce qui contribue, par récurrence, à sacraliser et designer tout pouvoir; et enfin ce qui éventuellement le parodie”*¹⁶⁴. Como uma ferramenta de um poder extra-terreno a máscara poderia conferir ao homem um poder maléfico que, através da ocultação, revelava um universo em que o signo era da ordem do inconsciente.

A máscara é explorada na obra pertencente à série “Red Monkey” (1981), denominada de “Red Monkey beats his Wife” (1981): à esquerda, encontra-se uma mulher que tem ao colo uma criança. A mãe olha, de lado, para um corpo felpudo e com uma cauda eriçada, que levanta o braço esquerdo com o punho cerrado sobre ela e a criança. O agressor não deveria ser um humano tal como os familiares que agride? O seu rosto, contrariamente ao seu corpo felpudo, remete para o dos humanos, pois o que é apresentado é uma caveira humana, provavelmente usada aqui, nas palavras de Michel Corvin, como *“emblema de caducidade da existência, como aparece nos exemplos literários do Hamlet e do Fausto”*¹⁶⁵. Contudo, não é somente isso, mas também a assunção do grotesco, ao qual adicionamos um gesto irracional que se abate sobre mãe e filho. A caveira é o inverso do rosto, o oculto que, ao ser revelado, assume o poder da transgressão, que o consigna a uma momentânea demência, conferindo-lhe uma

¹⁶³ *“Les mythologies africaines, asiatiques, océaniques ou américaines, le masque est donc un simulacre dépositaire d’un pouvoir sacré ambivalente et peut-être même de l’ambivalence de tout pouvoir: il est mortifié par la pétrification ou la tétanisation qu’il suscite en la mimant et libérateur par la transgression spatio-temporelle qu’il suppose et appelle”*: CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*, Paris, Bordas, 1991, p.539.

¹⁶⁴ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*, (...), p.539.

¹⁶⁵ CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, (...), p.107

paradoxal verosimilhança. À direita, encontra-se um ser ajoelhado que tem as mãos juntas sobre as suas pernas. A sua cabeça encontra-se coberta por um capuz que, dada a sua volumetria exagerada, permite afiançar que não é um ser humano. Este elemento joga em contraposição com o macaco agressor: este usa a caveira como máscara, facto que o afirma e lhe dá poder; o capuz, ao cobrir o rosto da personagem, subtrai-lhe os respectivos contornos anulando-o. O encapuzado é o cúmplice da violentada: não está algemado e poderia agir para defender a mulher e o bebé, mas o medo paralisa-o.



“Red Monkey beats his Wife” (1981)

Em “Pregnant Rabbit telling her Parents” (1981), incluída na série Red Monkey, as três figuras pertencem ao reino animal. À esquerda, uma coelha, em pé, olha directamente para o cão que se encontra à sua frente. É o seu pai que fuma um cigarro com ar consternado e perturbado; o vício ajuda-o a raciocinar e a relaxar. À direita deste, está a mãe da coelha, uma gata que se apoia no braço do esposo e olha de lado a filha. A gestualidade de todas estas personagens é própria dos humanos; está-se, portanto, perante figurinos que cobrem as pessoas. Outro ponto central, que permite assegurar que são pessoas mascaradas, é o facto de um dos intervenientes, neste caso a coelha, não pertencer ao mesmo grupo animal que os pais,

algo similar às personagens que constituem “Red Monkey beats his Wife”. Esta relação de forças permite aferir da fragilidade e da insegurança vivida por uma mãe solteira, que comunica aos pais a sua gravidez como um facto consumado.



“Pregnant Rabbit telling her Parents” (1981)

Em “Carmen” (1983), pertencente à série das “Óperas”, é possível particularizar que a máscara assume um outro papel: o de *“écran, camouflage, autrement dit dans sa relation référentielle, ontologique et identificatoire en jouant sur la dialectique du cacher-révéler”*¹⁶⁶. Esta perspectiva, seguindo Michel Corvin, deve ser desenvolvida em quatro níveis diferenciados: em primeiro lugar, o que corresponde ao *“plan psychanalytique, ou les mécanismes du travestissement de l’inconscient par le conscient; le Moi comme masque du Ça ou des pulsions refoulées”*¹⁶⁷. Este plano é identificável nesta obra de Paula Rego, nas figuras que se encontram atrás do padre com chapéu de Féz, em que a da esquerda instiga a que se encontra a seu lado, a retirar as mãos que se encontram entre as pernas; o segundo nível é o do *“plan psychosocial: les jeux des rôles sociaux comme occultation et*

¹⁶⁶ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*, (...), p.540.

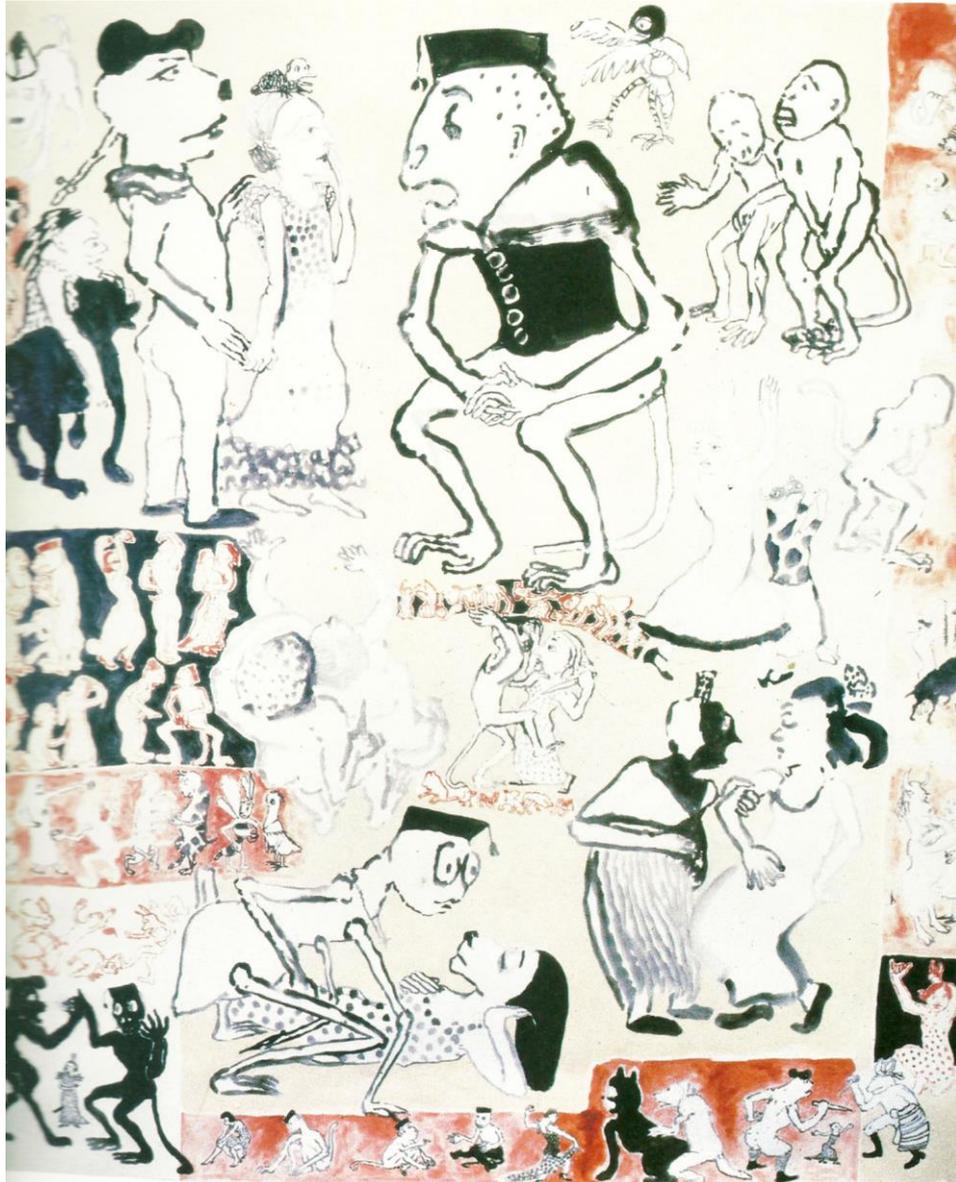
¹⁶⁷ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*, (...), p.540.

manifestation de l'individualité, personnage comme masque de la personnalité"¹⁶⁸. Este plano é exemplificado nos noivos que ouvem o padre. O noivo veste a pele de um cão toureiro, o que revela que a sua personalidade é a de alguém submisso na relação com a sua noiva, mas feroz para com os estranhos; o terceiro nível é o do "*plan sociologique; a stratégie des rites sociaux comme masque des rapports, les groupes et les individus*"¹⁶⁹. Este ritual corresponde ao casamento, onde se estabelecem novos níveis e lógicas de relacionamento. Contudo, sob os pés do padre, encontra-se um outro casal. Ela aponta uma faca ao companheiro. Estes são prenúncios de que, eventualmente, a relação que está a ser celebrada terá momentos de violência física e psicológica, e que a máscara do amor cairá; o quarto nível corresponderá, por fim, ao "*plan philosophique qui se déploie lui-même à deux niveaux distincts: soit métaphysique et moral où le masque est constitutif de la dynamique de l'être et de l'art de l'interprète: comme l'a vu Nietzsche, une force ne survit qu'en empruntant le visage des forces adverses; soit épistémologique: le masque comme mode de connaissance ou processus générateur de toute pensée*"¹⁷⁰. Em "Carmen" as mulheres, na sua maioria, envergam vestidos e os homens chapéus diversos. As máscaras que usam, sejam de rostos humanos ou de animais, subvertem automaticamente a ordem moral sobre a qual tem domínio o espectador, perturbando-o. Esta repetição de máscaras, adereços e de figurinos vão no sentido oposto ao do concreto, que permite ao homem raciocinar. Estes mecanismos obrigam-no a dividir o pensamento, algo que lhe provoca desconforto.

¹⁶⁸ CORVIN, Michel, *Dictionaire Encyclopédique du Theatre*, (...), p.540.

¹⁶⁹ CORVIN, Michel, *Dictionaire Encyclopédique du Theatre*, (...), p.540.

¹⁷⁰ CORVIN, Michel, *Dictionaire Encyclopédique du Theatre*, (...), p.540.



“Carmen” (1983)

Na série “Vivian Girls” (1986), a máscara também predomina como denominador comum, em particular na obra “The Vivian Girls with Windmills” (1984). Nesta mantém-se a lógica instituída na série das “Óperas”, mas há, neste caso, uma progressiva decomposição do uso da máscara. Um exemplo: o da figura verde à esquerda, aparentemente quadrúpede, tem como rosto uma máscara. Sobre esta encontra-se uma outra, com a representação da cara de um humano. Vê-se que aqui a máscara não tem por função, exclusiva, esconder e revelar; o fundamental é aquilo que representa e que, conseqüentemente, simboliza no teatro.



“The Vivian Girls with Windmills” (1984)

O teatro grego teve origem num ritual: o Homem procurava colocar-se no lugar de um Deus para usufruir das suas características transcendentais e desta forma sair fortalecido. Os Deuses são do domínio da crença, pois o Homem não tem capacidade de o ver fisicamente. Para colmatar esta incapacidade o Homem socorreu-se da antropomorfia. O transe que se estabelecia permitia ao homem atingir níveis de confiança que o levavam a pôr em causa o

poder supremo, através da chacota (mas não só): ao denegri-los está a desmerecer da sua vontade e, em simultâneo, a ocupar o seu lugar. Desta relação, surgiram as máscaras-caricatura que cobrem os rostos das personagens em “The Vivian Girls with Windmills”. Revelam-se num exagerar das expressões faciais, num delírio que se progaga pela obra. O comportamento é consentaneamente destituído de causa versus efeito, de forma vincadamente irracional, aparentemente em resultado do consumo de substâncias psicotrópicas.

2.6- A Personagem

Em entrevista a John McEween, para o catálogo da Serpentine Gallery, Paula Rego foi questionada, em particular, sobre a fase referente às “Vivian Girls” (1985): *“There was a gradual change from animal characters to humans, like the Vivian Girls, and now of course it’s nothing but humans?”*¹⁷¹. Resposta da artista: *“I dropped the masks. But the invention is still in the drawing, like it always was. I still do lots of little drawings and I still work the first half of the big paintings on the floor”*¹⁷². Esta fase em que as personagens usam máscara, acaba nas “Vivian Girls”, incluindo, portanto, também as “Óperas” (1983). As personagens que surgem na série “Girl and Dog” de 1986, ano em que são expostas na Edward Totah Gallery em Londres, correspondem já a uma fase transitória pois o interlocutor da menina é um cão. Anteriormente, os universos entre os humanos e os animais imiscuíam-se, não somente nas contracenas, mas também através do antropomorfismo. A partir da série “Girl and Dog” estes elementos dividem-se, já que Victor Willing é representado pelo cão inábil e Paula Rego a menina travessa. Ao colocá-lo numa personagem, a artista portuguesa quis evidenciá-lo como *“o actor que sente a agonia do seu papel, e chore até mais não poder em casa ou durante os ensaios e que depois se acalme, liberte-se de todo sentimento que seja alheio ao papel ou o obstrua. Vai então ao palco para transmitir ao público, em termos claros, prenhes, profundamente sentidos, inteligíveis e eloquentes, aquilo por que passou”*¹⁷³. Há que realçar que o comportamento do cão é o correspondente ao de um ser humano, pois responde através da sua postura aos estímulos que lhe são endereçados pela menina. Ao “humanizar” desta forma o cão, Paula Rego imortaliza Victor Willing concebendo-o como o *“individuo que desenvolve uma*

¹⁷¹ MCEWEN, John in *Paula Rego*, London, Serpentine Gallery, 1988, p.47.

¹⁷² REGO, Paula in *Paula Rego*, London, (...), p.47.

¹⁷³ STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998, p.91.

caracterização exterior a partir de si mesmo e dos outros; tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros”¹⁷⁴, de que falava Constantin Stanislavski.

Da série “Girl and Dog” destaca-se “The Little Murderess” (1987), está uma menina de pé. As suas mãos puxam, em sentidos opostos, uma fita. Ela tem a cabeça e o olhar orientados para a cama onde estará a sua vítima. Percebe-se que esta gestualidade da personagem corresponde a um *“gestus que existe como globalidade, como ponto de vista geral sobre o texto, mas também como unidade (no sentido semiológico) a partir da qual o texto pode ser lido, recortado, comentado”*¹⁷⁵. A gestualidade sublinha aqui a perspectiva comportamental da personagem, que corresponde a uma relação de causa e efeito. Em “The Little Murderess”, a menina está prestes a cometer um crime, e para tal estica a fita que tem nas mãos. A sua gestualidade é vital para descodificar a sua intencionalidade, apesar da inexistência da oralidade. Antonin Artaud chamou a atenção para importância da gestualidade que explora *“a linguagem de gestos e de mímica, esta pantomina sem palavras, estes gestos que cruzam o ar, entoações objectivas, em resumo, tudo o que considerarei especificamente teatral no teatro, todos estes elementos, quando existem para além do texto, são geralmente considerados a parte mais insignificante duma representação teatral; são designados, desdenhosamente, como ‘artifício’”*¹⁷⁶. O comportamento da menina é racional: ela desloca-se em pontas de pés até à cama, enquanto estica a fita e observa a vítima. Através desta gestualidade é possível separar, como diz Ruth Rosengarten, *“o real e o representado, ambiguidade que sinaliza a erupção de qualquer coisa previamente recalcada. Mas, com efeito, essa analogia não explica completamente a forma como a artista desliza entre os registos do representado e do real”*¹⁷⁷. É entre estes pólos do “representado” e do “real” que se deve incluir a série “Girl and Dog”, a partir da qual se estabelece, na obra da artista, uma relação dramaturgicamente entre o que é representado por parte dos actores e a realidade familiar ou social a que reportam. É a partir deste binómio que a obra de Paula Rego se irá nutrir, desde então: a lógica é a ambiguidade entre o ser e o parecer. Algo que consigna à sua dramaturgia uma forte presença das personagens, principalmente a nível psicológico, pois é este nível do discurso que se irá impor ao espectador, enraizando-o num *“teatro sagrado que se ocupa de lo invisible, y éste*

¹⁷⁴ STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, (...), p.25-26.

¹⁷⁵ SARRAZAC, Jean Pierre, *A Invenção da Teatralidade*, (...), p.39.

¹⁷⁶ ARTAUD, Antoin, *O Teatro e o seu Duplo*, (...), p.40.

¹⁷⁷ ROSENGARTEN, Ruth in *Paula Rego, Casa das Histórias Paula Rego*, 2009, p.44-45.

*contiene todos los ocultos impulsos del hombre*¹⁷⁸. É também na série “Girl and Dog” que Paula Rego recorre pela primeira vez a diversos acessórios e a um modelo, que lhe permite pintar à vista com a “finalidade importante de eliminar o que poderia designar-se por falácia realista, a noção de continuidade entre significado e significante, ao mesmo tempo que ainda permitem que a artista se concentre na observação e na realização mimética. Em segundo lugar, as figuras são arranjadas, como actores, de forma a contarem histórias diferentes”¹⁷⁹.



“The Little Murderess” (1987)

¹⁷⁸ BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, (...), p.107.

¹⁷⁹ ROSENGARTEN, Ruth in *Paula Rego*, (...), p.44-45.

As personagens de Paula Rego são fruto da revolução iniciada no Teatro no início do século XX. Enquadram-se numa realidade em que as personagens são núcleos interpretativos da realidade e não o seu espelho, não se inserindo tão pouco no conceito da figura tipo, já que, na sua maioria, evocam uma ambiguidade que provoca instabilidade no espectador. É toda uma ambivalência interpretativa que Paula Rego implementa e institui, a partir do surgimento das meninas a contracenarem com cães, num jogo aparentemente paradoxal e utópico¹⁸⁰. As personagens revelam-se através das determinações da encenadora e traduzem, na tela, todo um esquema de cumplicidades que lhes permitem assumir os comportamentos mais diversos e díspares. Adicionalmente, Paula Rego projecta-se na tela através de Lila Nunes, que se integra nas peças de teatro como um elemento transmissor da dramaturgia que a artista plástico-encenadora pretende explorar, e que, por vezes, a obrigam a “mentir com verdade”. Paula Rego como artista plástico-encenadora, que surge na década de oitenta com uma maior preponderância, passa a construir os seus trabalhos a partir da transformação de Lila, e é a partir deste núcleo que a *misé en scene* se constrói. Isto permite projectar sobre o espectador as mais variadas mensagens com o objectivo de, através do sub-texto, se apropriar do inconsciente de quem assiste a uma “peça de teatro”, a sua pintura: *“A representação, está inscrita na essência da obra teatral; esta não existe senão no momento e no lugar onde acontece a metamorfose. A representação não é, portanto, um suplemento que, em última análise, poderíamos dispensar; ela é um fim nos dois sentidos da palavra: a obra é feita para ser representada; essa é a sua finalidade; ao mesmo tempo, a representação marca um acabamento, o momento em que finalmente a obra se assume plenamente”*¹⁸¹.

2.7- A Cenografia

Este mecanismo é fundamental na obra de Paula Rego, sobretudo a partir da década de oitenta quando, como se viu, se estabelece um jogo teatral entre as personagens, especificamente na série “Girl and Dog”(1986). Patrice Pavis disse que a cenografia *“c’est la science et l’art de l’organisation de la scène et de l’espace théâtral. C’est aussi, par métonymie, le décor lui-*

¹⁸⁰ *“El arte interpretativo es en muchos aspectos únicos en sus dificultades, ya que el medio expresivo del actor es el traicionero, mudable y misterioso material de si mismo. Se le pedi que se comprometa por completo y al mismo tiempo que se distancie: despego sin despego. Ha de ser sincero e insincero: debe practicar cómo ser insincero con sinceridad y cómo mentir con verdad. Esto es casi imposible, pero es esencial y fálmente se passa por alto”*: BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, (...), p.174.

¹⁸¹ SARRAZAC, Jean-Pierre, *A Invenção da Teatralidade*, (...), p.33.

*même, ce qui résulte du travail du scénographe*¹⁸²”. É um mecanismo estruturante que enquadra a peça de teatro num determinado espaço e tempo, aquele onde decorre a cena. Mas para a concepção do espaço cénico, existem dois factores fundamentais, que o cenografista tem de ter em atenção aquando da elaboração do projecto: em primeiro lugar, a articulação que tem de estabelecer com o encenador, olhando aos diversos aspectos da peça de teatro, que se pretende realçar; em segundo lugar, ter em atenção a especificidade da sala. Estes factores permitem assim que a cena seja um espaço virtual, instrumental, metafórico, onde se desenvolve a matéria invisível que emana da concretização do conceito dramático.

Esta “virtualidade” é explorada na obra de Max Ernst “The Virgin Punishing the Infant” (1926): o cenário que circunda a virgem Maria e o Menino é artificial, realçando o núcleo central.

¹⁸² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987, p.347.



“The Virgin Punishing the Infant” (1926)

Algo que Paula Rego toma como ponto de partida na série “Girl and Dog”. Na obra de Max Ernst predominam as cores quentes, que a artista portuguesa também usará, frequentemente, a

partir da década de oitenta. Outro elemento comum e que se irá repetir na obra da artista, é a presença de testemunhas, como sucede por exemplo no biombo de “The Fiting” (1990).



“The Fiting” (1990)

Estes pontos convergentes concretizam no seu trabalho e, em particular através da cenografia, a projecção de espaços, que são imaginados para integrar as personagens, os veículos da narrativa. Estas transmitem-se ao espectador como o centro da dramaturgia e, conseqüentemente, como o centro da mensagem que Paula Rego pretende comunicar ao espectador.

Conclusão

A concretização da presente dissertação resulta de vários anos de trabalho, enfrentando *a dúvida*, gradualmente anulada à medida que avançava a reflexão sobre a obra de Paula Rego. Seguimos as pistas que se encontravam distribuídas na bibliografia consultada e fomos encaixando as peças num esquema narrativo que, inicialmente, se encontrava estilhaçado. Persistentemente, fomos derrubando as barreiras que se iam levantando e fomos aproximando gradualmente de um centro que, ao ramificar-se depois para outras centralidades, foi capaz de revelar uma realidade onde se vislumbrou um princípio, um meio e um fim, elementos fundamentais para conduzir a leitura no jogo de encenações habilmente criado por Paula Rego.

Com “O Teatro do Sacrifício” a iniciar o percurso, procurou-se concretizar uma explanação que permitisse identificar e decompor os temas subjacentes a muitas das obras de Paula Rego, num subtexto ideal que conduzisse as personagens sobre o palco. Como premissa esteve a preocupação de destacar estas duas perspectivas fundamentais para a compreensão da sua obra: a teatral e a sacrificial.

- Na vertente teatral, Paula Rego explorou alguns dos mecanismos defendidos por Antonin Artaud na obra denominada “Teatro da Crueldade”. Nesta, um dos fundamentos consiste em cativar o espectador, revelando-lhe elementos do inconsciente que até aí permaneciam invisíveis, não sendo obrigatório existirem diálogos entre as personagens. Artaud recorria a outras formas de arte para revelar a natureza humana. Socorria-se da música, da dança e de uma iluminação intensa para aumentar a plasticidade da caixa cénica. Paula Rego convoca para as suas telas a literatura, os contos populares, a poesia e a música, através dos quais a sua obra atinge uma universalidade. Tal como Antonin Artaud, o papel que Paula Rego desempenha nunca é inocente: corresponde ao de uma encenadora onisciente que manipula os seus actores, orientando-os para que reflectam sobre os factos que ocorrem na sociedade e os exponham na tela; porém, nunca implementa uma leitura simplificada da sua encenação.

Associado à dramaturgia de Bertolt Brecht, o distanciamento é um outro mecanismo usado que consiste no facto do actor poder quebrar a chamada “quarta parede”, permitindo-lhe dirigir-se directamente ao espectador, questionando-o, para dessa forma o retirar do seu papel passivo e, conseqüentemente, implicá-lo na acção. A artista plástica usa-o frequentemente, para questionar directamente o observador sobre os actos que ocorrem na tela, confrontando-o com o seu silêncio, inconscientemente revelador de conivência com a realidade vigente.

Um outro dramaturgo que influenciou Paula Rego foi Samuel Beckett. Este instituiu na sua dramaturgia uma lógica paradoxal, que colocava as suas personagens num tempo imaginário, questionador do raciocínio instituído pela lógica, para assim ultrapassar as fronteiras impostas pela razão. É o denominado “teatro do absurdo”, que inverte o comportamento humano ao revelar a sua incoerência, ignorância, medo e impotência, características que são também traços fundamentais das suas personagens.

Ao associar-se a correntes teatrais que versam essencialmente questões filosóficas, Paula Rego obedece a uma perspectiva que constantemente põe em causa a ordem moral da sociedade. Nessa subversão investe constantemente contra o meio/espço. Este é habilmente encenado para permitir ao observador uma total focalização no que ocorre na tela/peça de teatro.

No epicentro desta encenação encontra-se a mulher, a partir da qual procura desconstruir tradições, eliminar injustiças, erradicar preconceitos, enquanto a confronta com a subalternidade em relação ao homem. Paula Rego dinamiza o seu discurso consignando-lhe um carácter de contínuo manifesto, que não se revela somente através da confrontação, já que pretende revelar a causa e o respectivo efeito. Assim, afirma que detém uma imunidade moral que lhe permite ser a mediadora entre a fantasia e a realidade, que se confrontam mutuamente ou se imiscuem continuamente. Paula Rego é pois uma “criatura de fronteira”, que se encontra num lugar mediador, de onde opera para vincar uma determinação contra a letargia que a existência quotidiana proporciona.

O olhar que impera sobre as personagens é o de uma mulher, sem que isso seja revelador da existência de um preconceito sobre o homem. Porém, o posicionamento de domínio deste sobre a sociedade, leva-a a mantê-lo sob um constante fogo cruzado. Ele instituiu uma sociedade que moralmente perpetua as condições do seu domínio. Paula Rego sinaliza-o como sendo o inimigo invisível, que se encontra “presente”, por exemplo, em “Abortion Series [Triptych]” (1997), a quem consigna um papel repressivo. Ao representar as “suas” mulheres a inquirirem directamente o observador, numa óbvia quebra da tal “quarta parede”, Paula Rego questiona o espectador sobre a sua posição na sociedade, procurando, assim, alojar-se no seu inconsciente e erradicar a sua eventual pulsão discriminatória.

Tendo por base os mecanismos de comunicação instituídos por dramaturgos que tinham como finalidade exercer uma influência reflexiva sobre o espectador, a artista procurou atingir esse mesmo fim. É por isso que coloca as personagens a dialogar para o exterior da tela, consignando-lhes, simultaneamente, o poder de representar e de se representarem.

A partir da década de oitenta, Paula Rego aprofundou a vertente teatral da sua obra ao explorar duas outras perspectivas no tratamento do espaço cénico: a primeira, que pressupõe a concepção da plateia do teatro à Italiana, explora o posicionamento do espectador, que se concebe como sentado diante de uma caixa cénica rectangular, o que lhe permite observar a movimentação das personagens que, na dramaturgia instituída pela encenadora, se movimentam em espaços que procuram enquadrá-las num tempo imaginário; a segunda, resulta da exploração da contracena que se desenvolve entre as personagens que, assim, transmitem ao espectador os seus traços gerais e particulares, a partir dos quais se descobre o lugar que ocupam na dramaturgia.

- A vertente sacrificial - Paula Rego soube explorá-la como denominador comum a muitas das suas obras. Esta foi utilizada para veicular uma crítica às sentenças impostas pela religião católica sobre pecadores que, em alguns casos, a Igreja posteriormente canonizou. A apropriação de temáticas que inspiram a dor, o sofrimento, a submissão, a exploração infantil, a pedofilia, a incoerência e as sevícias sexuais, permite acrescentar uma dinâmica narrativa que enquadra as personagens numa vertigem em que a questão da mortalidade lhes é frontalmente submetida. A solidariedade para com elas é imposta pelo olhar de Paula Rego, que as liberta da dor proporcionada pelo infortúnio.

Esta questão sacrificial é duplamente assertiva, já que sublinha as fronteiras que dividem a razão do irracional. Paula Rego procura subtrair à razão a sua subjugação a uma consciência religiosa que outorga às suas personagens a “cegueira” necessária para “ver” o além. Porém, há obras em que Paula Rego as apresenta nessa prisão, mas o olhar que desferem sobre o espectador revela que não comungam da moral vigente, e tão pouco imploram por redenção. O irracional revela-se através do “mal” que é escrutinado pelo “bem” que se encontra vinculado à moral católica, pregando a submissão da mulher ao princípio fecundador concretizado entre o Espírito Santo e a Virgem Maria. É contra esse Milagre que se revoltam as mulheres de Paula Rego, que várias vezes se socorre da figura de Maria Madalena como subtexto interpretativo das suas personagens. Madalena é o meio que Paula Rego descobre

para pôr em causa o valor da santidade, e o que esta representou de sofrimento para a sua vida. Para sublinhar esta relação, a artista plástica retratou uma figura como Maria do Egípto, com passado similar ao de Maria Madalena. Em “Untitled” (1995) Maria do Egípto surge em roupa interior antes de obter a sua distinção eclesiástica, para manter na memória do observador que não há nada de pecaminoso na sua origem, nem tão pouco na sua profissão de prostituta. Replica, assim, os mesmos mecanismos utilizados pela Igreja Católica, que procurava implicar o crente a partir da sua alfabetização espiritual, mas sem nunca o retirar de uma certa menoridade intelectual. Ao apropriar-se desta herança histórica, Paula Rego inverte a lógica propagandística e concede ao Homem o poder da dúvida, de modo a que ela o possa obrigar a reflectir sobre os actos cometidos pelos da sua espécie.

Para atingir estes objectivos a artista recorre sistematicamente a uma encenação, em que as personagens assumem um conjunto de comportamentos que evocam uma corrente subversiva dos valores enraizados na sociedade ocidental. Portanto, não é apenas pôr em cena as personagens marginais ou em sofrimento, mas revelar qual foi a força moral ou social que as relegou para a marginalidade, para a terra de ninguém, inóspita e “herege”. Neste espaço a mulher surge por vezes grávida. O feto que se encontra no seu útero pertence-lhe, e se está determinada a rejeitá-lo é porque a ligação afectiva entre ambos é inexistente; a cadeia afectiva ficou cortada à partida, por razões que não se encontravam sob o seu controlo e que foi incapaz de modificar.

Ao instituir o teatro e o sacrifício como meios para conseguir uma sistemática libertação das suas personagens, Paula Rego acrescentou-lhes o poder de influenciarem o observador, contribuindo para a libertação da angústia que a efemeridade lhe incute. Porém não lhe promete a canonização ou a reencarnação; antes o convoca para que se liberte da sua consciência manipulada e se aproprie de uma abstracção criadora em que o ser é natureza.

E daqui decorre também o fascínio que acompanhou sempre este percurso indagativo e justifica esta dissertação.

Bibliografia

- AAVV, Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, 2009.
- AAVV, Compreender Paula Rego 25 Prespectivas, Coleção de Arte Contemporânea Público/Museu Serralves, Lisboa, 2004.
- AAVV, Kafka Para Uma Literatura Menor, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
- AAVV, L'Energie qui Danse- L'art secret de L'acteur, Bouffonneries n°32-33, Lectoure, 1995.
- AAVV, Manual de Teatro, Temas & Debates, Lisboa, 2003.
- AAVV, Paula Rego (The Dancing Ostriches from Disney's Fantasia), Saatchi Collection, London, 1995.
- AAVV, Paula Rego, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1997.
- AAVV, Paula Rego, Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, e Casa de Serralves, Porto, 1988.
- AAVV, Paula Rego, Fundação Calouste Gulbenkian- Casa Serralves, Lisboa-Porto, 1988.
- AAVV, Paula Rego, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2007.
- AAVV, Paula Rego, Museu Serralves, Porto, 2004.
- AAVV, Paula Rego, Museu Serralves, Porto, 2005.
- AAVV, Paula Rego, Serpentine Gallery, London, 1988.
- AAVV, Paula Rego, Tate Gallery Liverpool e Centro Cultural de Bélem, Lisboa, 1997.
- AAVV, Secrets Dévoiles (Dessins et Gravures de Paula Rego), Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1999.
- Albert Camus, O Mito de Sísifo, Lisboa, Livros do Brasil, S.D.
- Ana Gabriela Macedo, Paula Rego e o Poder da Visão (A Minha Pintura é Como uma História Interior), Cotovia, Lisboa, 2010.
- Antonin Artaud, O Teatro e o Seu Duplo, Fenda, Lisboa, 1989.
- Antonin Artaud, Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus/O Teatro da Crueldade, & etc, Lisboa, 1975.
- Bernardo Pinto de Almeida, Paula Rego ou a Comédia Humana, Caminho, S.D.

Blake Morrison citado por T.G Rosenthal, Paula Rego-Obra Gráfica Completa Vol. 2, Cavalo de Ferro, Lisboa, 2003.

Bruno Bettelheim, Psicanálise dos Contos de Fadas, Bertrand Editora, Venda Nova, 1998.

Constantin Stanislavski, A Construção da Personagem, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1998.

Dennis King Keenan, The Question of Sacrifice, Indiana University Press, 2005.

Eduardo Lourenço, O Labirinto da Saudade, Gradiva, Lisboa, 2001.

Fernando Pessoa citado por Maria Irene Ramalho, Poetas do Atlântico, Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo Americano, Edições Afrontamento, Porto, 2007, p.187-188.

Fiona Bradley, Paula Rego, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2007.

Fiona Bradley, Paula Rego, Quetzal Editores, Lisboa, S.D.

François Garnier, Le Langage de L`Image au Moyen Âge- Signification et Symbolique, Le Léopard D`or, Paris, 1982.

Georges Bataille, A Parte Maldita, Lisboa, Fim de Século, 2005.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, Kafka para uma Literatura Menor, Assírio&Alvim, Lisboa, 2003.

Isidore Ducasse ou Conde de Lautréamont, Os Cantos de Maldoror, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão.

J.M. Barrie, Peter Pan- Ilustrações de Paula Rego, Cavalo de Ferro, Lisboa.

Jean-Pierre Sarrazac, A Invenção da Teatralidade, Deriva, Porto, 2009.

John McEwen, Paula Rego, Phaidon, Lisboa, 1992.

José Gil, Portugal, Hoje— O Medo de Existir, Relógio d`Água, Lisboa, 2005.

Juan Eduardo Cirlot, Dicionário de Símbolos, Publicações Dom Quixote, Porto, 2000.

Lewis Carrol, As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado Espelho, Relógio D`Água, Lisboa, 2000.

Marco Livingstone, Paula Rego, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.

Maria Irene Ramalho, Poetas do Atlântico, Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-Americano, Edições Afrontamento, Porto, 2007.

Mark Hallet, Hogart, Phaidon, London, 2000.

Michel Corvin, Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Bordas, Paris, 1991.

Mircea Eliade, *O Sagrado e O Profano (A Essência das Religiões)*, Livros do Brasil, Lisboa, S.D.

Moshe Barasch, *Giotto y El Lenguaje del Gesto*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

Peter Brook, *El espacio Vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.

Peter Brook, *El espacio Vazio—Arte e Técnica del Teatro*, Ediciones Península, Barcelona.

Roland Barthes, *Mitologias*, Edições 70, Lisboa, 1988.

Rui Reininho, *Líricas Come On & Anas*, Lisboa, Palavra, 2006.

Rudolf Laban, *Arte do Movimento*, Summus, Copacabana, 1978.

Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar- A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2009.

Ruth Rosengarten, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Quetzal Editores, Lisboa, 1999.

Secrets Dévoicés, Dessins et gravures de Paula Rego, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1999.

Teixeira Rego, *Nova Teoria do Sacrifício*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1989.

Umberto Eco, *O Signo*, Editorail Presença, Barcarena, 2004.