

## Da "MULHER-CÃO"

à "MULHER-ANJO":

PAULA REGO,  
IDENTIDADE,  
DESEJO e MITO'

Ana Gabriela Macedo  
Universidade do Minho

### 1. O ruminar da Tradição e a "estética do caçador furtivo"

>>

Tal como escreve o crítico John McEwen, a pintora Paula Rego faz parte de um "movimento sem precedentes da arte feminina no Ocidente. Na Inglaterra, 70% dos artistas profissionais desde meados dos anos 80 são mulheres" (McEwen, 1997:245). A historiadora de arte Gisela Breitling, por sua vez, referindo-se igualmente a este facto, afirma estarem assim criadas as condições para uma verdadeira estética feminista, que coloca questões e ousa buscar respostas às perguntas formuladas pelas mulheres. Citando: "De repente, dei-me conta de que era sobretudo um problema de linguagem, de discurso e de silêncio, um discurso artístico que tentava quebrar um voto de silêncio de mais de mil anos. Este problema de linguagem esconde a tragédia da falta de uma tradição artística no feminino, bem como da sua história silenciada" (Breitling, 1982:162-3).<sup>3</sup> A chamada contra-cultura feminina, que se desenvolveu a partir dos movimentos de emancipação dos anos 70, cresceu, e conquistou suficiente terreno para conseguir "abalar a falsa homologia dos universais masculinos" e propor, em seu lugar, "uma nova e verdadeira universalidade em que o feminino assuma o seu lugar de direito, e o masculino as suas verdadeiras proporções" (Breitling, 1982:173-4). Contudo, tal como mais recentemente as próprias historiadoras de arte têm vindo a afirmar (*vide* Griselda Pollock, Gisela Parker, Linda Nochlin ou Lynda

Nead), a consequência fundamental desta "revolução" no seio das artes visuais traduz-se no facto de a arte dita feminina não poder ser mais marginalizada como sub-produto e encarcerada num *ghetto* exclusivamente feminino, "à margem" dos chamados "Grandes Mestres" da tradição artística, tal como afirma Griselda Pollock (Pollock, 1996:3-21).

A obra de Paula Rego, tal como procurarei demonstrar, tem vindo energicamente a revelar-se como uma vibrante força deste contra-poder ou bem de um novo reequilíbrio de forças, assumindo-se plenamente num diálogo renovado e não-nostálgico com a chamada "Grande Tradição" e propondo *do interior* dessa mesma tradição uma "visão do mundo" (literalmente), no feminino e, transgressivamente, "às avessas".

Em meados dos anos 50, Paula Rego saiu de Portugal, deixando atrás de si o peso do regime salazarista, a ideologia do medo e da censura, um mundo opressivo e uma atmosfera puritana e claustrofóbica, para se juntar, como estudante, ao mundo artístico da *Slade School of Art*, em Londres. Os seus quadros dos anos 60, as suas "colagens" bem ao estilo do Surrealismo, revelam bem essa consciência de uma grotesca visão do mundo que o regime propagava, e, essencialmente, a *náusea* perante o imobilismo geral e a farsa gritante institucionalizada [Vide "Salazar Vomita a Pátria" (1960), "Viva o Ding-Dong" (1960), "Foi estabelecida a Ordem" (1961) e "Sempre às Ordens de Vossa Excelência" (1961)]. A técnica usada na elaboração destes quadros é magistralmente descrita pela artista em termos do uso da "colagem" para representação da violência. Cito as suas palavras de uma entrevista que me concedeu em Fevereiro de 1999 no seu atelier de Londres:<sup>3</sup>

AGM- E mostrar a violência não acha que é subversivo?

PR- Não, mostrar a violência é mostrar o que existe! Mostrar as pessoas como elas são.

AGM- E em relação a um Portugal "de antigamente", que está também representado nos seus quadros, o Salazarismo, por exemplo, foi sua intenção representar alguma dessa violência? Há violência nos seus quadros?

PR- Muita! Muita! E não era só a representação da violência, mas o modo como eu fazia os quadros nessa altura. Eu explico: quando eu fazia as colagens, eu fazia os bonecos e depois cortava-os com a tesoura, e essa coisa do cortar, do arrancar e do ferir ...é como se a pessoa estivesse a tirar os olhos a uma fotografia do Salazar, ou vá lá, do Cardeal Patriarca!

Suponha que a gente fazia um X na cara de uma fotografia e a arranhava toda. A violência de que estou a falar é a que se faz nos quadros, nas fotografias, não é a que se faz directamente às pessoas. Mas quando se faz isso num quadro não se fica com pena, aí tudo é permitido! A violência torna-se assim uma coisa útil! É difícil fazer uma coisa rude e violenta durante muitos anos, a arte torna as coisas belas. Sabe, o meu pai era muito contra a situação e eu fui educada assim, a saber ver as injustiças, apesar de ser muito protegida, como menina.

AGM- A pintura serve então para denunciar?

PR- Pois claro! Aqueles quadros todos eram extremamente políticos, "O Salazar a Vomitar a Pátria", "Os Cães de Barcelona", "O Exilado a Sonhar a Pátria", etc. Quadros que eu mostrei na altura e eles não deram por nada! A Exposição foi nas Belas-Artes, o catálogo foi escrito pelo poeta Alberto de Lacerda e o meu pai, que o imprimiu, disse-lhe que isto ou aquilo não se podia pôr, por causa da censura. Mas a violência estava integrada na maneira de os fazer.

O uso estratégico e subversivo da violência, como arma de denúncia política tanto ao nível do público como do privado, são uma constante na estética de Paula Rego. Para além dos casos já referidos, a violência surge na sua representação da família tradicional, a relação mãe-filha (alegoricamente trabalhada nos seus contos de fadas travestidos, como por ex. "A Branca de Neve", ou as "Nursery Rhymes" da tradição anglo-saxónica) e, muito especialmente, a violência psicológica e física de que são vítimas as mulheres, vítimas de situações de abuso de poder, quer emocional, quer sexualmente (tal como veremos adiante na sua série, "Sem Título", sobre o aborto clandestino).

A imagem da ambivalência e da ironia que caracterizam a obra de Paula Rego é particularmente notória a partir de 1990, data

que marca o início da sua estadia na National Gallery de Londres, na qualidade de "artista residente", tendo como encargo a criação de uma obra que "reflectisse" as obras de arte clássicas aí expostas, constituindo assim um "comentário visual" ou uma "re-visão" dos "Grandes Mestres" da tradição clássica ocidental. São estas as palavras da artista sobre a natureza da sua tarefa:

66>67

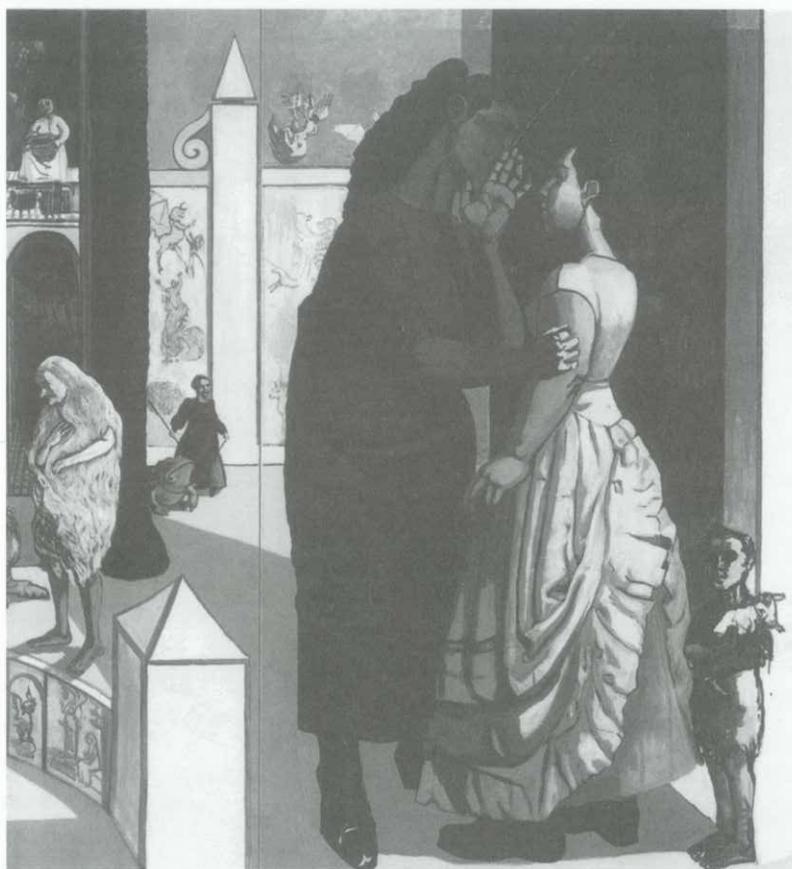
Fiquei um pouco assustada e hesitante! Mas para encontrarmos o nosso caminho para onde quer que seja, temos sempre de encontrar a nossa própria porta de entrada, tal qual a "Alice no País das Maravilhas". Bebemos demasiado de um produto e crescemos demais, depois bebemos demasiado de outro e tornamo-nos demasiado pequenas. Precisamos de achar o nosso próprio caminho ... e eu descobri que o único modo de conseguir a entrada certa nas coisas é pela cave... que é precisamente o local onde o meu estúdio se encontra! Assim posso subir sorrateiramente aos andares de cima, agarrar as coisas que me interessam, trazendo-as para a minha cave, onde posso tranquilamente ruminá-las... Aqui sou assim uma espécie de caçador furtivo! (Wiggins, 1991: 21).

O processo de apropriação que Rego tão sensualmente aqui descreve tudo tem a ver com a forma como os teóricos do Pós-moderno descrevem a revisitação paródica dos modelos das "grandes narrativas". Porém, o diálogo ambivalente que a artista estabelece com o passado não constitui um mero *pastiche* "cego", ou a elaboração de um *simulacrum* vazio, mas sim um comprometido e irónico "ruminar" de modelos e formas antigas, nas quais Rego amorosamente soube imprimir o seu "love affair with tradition", como diz Germaine Greer (Greer, 1991:34-9), e, essencialmente, um olhar feminino e o seu comentário solidário de mulher. Veja-se, a título de exemplo, o famoso tríptico "Os Jardins de Crivelli" (mural exposto no restaurante da National Gallery), e "O Sonho de José" (1991) [Fig. I e III]. O primeiro constitui uma revisitação do quadro do pintor renascentista Carlo Crivelli "Madona della Rondine" e simultaneamente



FIG. I

*Os Jardins de Crivelli*, Paula Rego (1991)

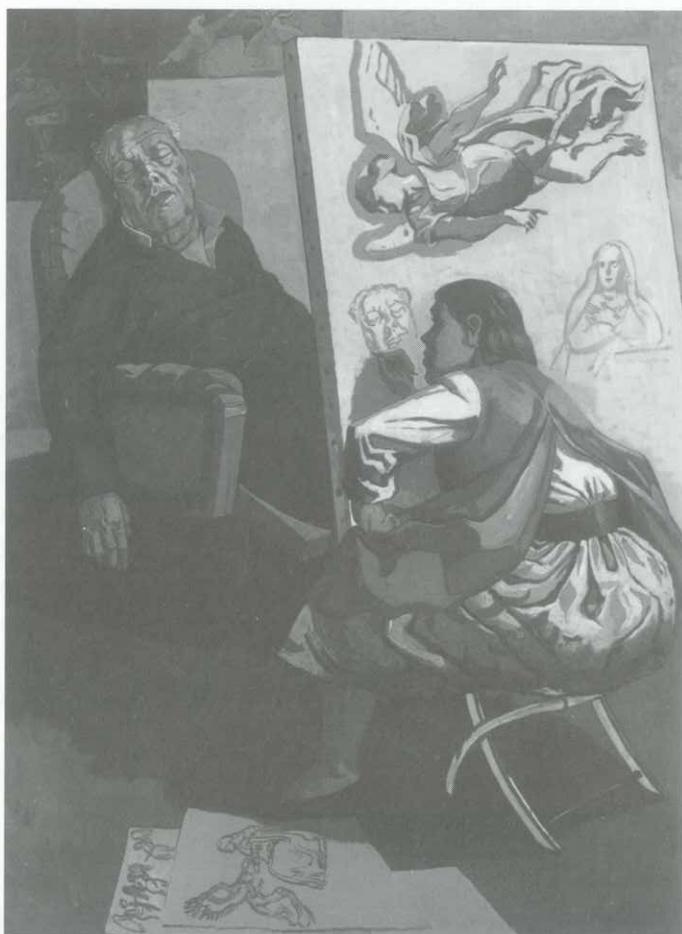


>>



FIG. II  
*O Sonho de José*, Paula Rego (1991)

68>69



uma recriação das "vidas de santos" contadas num livro do sec. XIII, "The Golden Legend", por Jacobus de Vargine. Porém, são as vidas prosaicas das mulheres e o seu quotidiano que este tríptico nos conta, e os modelos utilizados pela artista foram, como muito frequentemente em Rego, mulheres do povo portuguesas. Assim, o *leitmotif* do quadro é uma transfiguração, que se constitui numa subversiva desconstrução do original, para assim realizar, citando, "uma homenagem a estas mulheres fortes e perseverantes ... às suas vidas duras e à sua capacidade de resistir e sobreviver" (McEwen, 1997:255). Processo muito próximo daquele que Linda Hutcheon define como o processo paródico, "a double process of installing and ironizing" ["um processo duplo de instaurar e ironizar"], que traduz o modo como representações do presente derivam de representações anteriores e as consequências ideológicas que derivam simultaneamente da continuidade e da diferença" (Hutcheon, 1998:84).

>>

Por outro lado, a constatação de que o tropo da ironia traduz a "arte de sugerir alternativas", tal como diz Germaine Greer (Greer: 1991:36), surge-nos com total evidência no outro quadro referido, "O Sonho de José". Tratando-se de uma revisitação da "Visão de S. José", quadro de Philippe de Champaigne, datado de 1638, apresentando a Anunciação a Maria, Rego realiza aqui uma série de inversões profanas, apresentando uma jovem mulher, vestida com as tradicionais cores das vestes da Virgem, o azul, o branco e o dourado, pintando um José humana e rotundamente adormecido, sendo retratado por uma mulher. Por sua vez, o anjo Gabriel, do lado da jovem artista, parece estar a anunciar a esta a "boa nova", isto é, e recorrendo de novo às palavras da própria Paula Rego: "(...) que o poder que ela tem, é o de ser uma mulher a pintar o sonho de um homem" (*apud* Macedo, 1999:13). Em termos de História de arte, estamos assim no pólo oposto aos clássicos nus de mulheres de Ticiano a Velázquez, Manet, Gauguin, Courbet, etc. Como diz John McEwen, Rego inverte "a situação habitual do artista pintando um modelo (um homem pintando uma mulher bela, nua

de preferência), quando aqui temos uma mulher artista pintando um homem que está longe de ser belo” (McEwen, 1992).

70>71

Rego afirma em toda a aparente simplicidade de um processo que sabemos não ser simples: “O meu tema é a minha história, a história que eu tenho para contar e a minha maneira de a contar” (*apud* Macedo, 1999:12). Contudo, na sua obra, ela questiona continuamente os chamados “corolários naturais” da diferença entre os géneros, bem assim como a “ordem natural das coisas”, que se traduz na passividade, dependência e submissão das mulheres, desmistificando assim o discurso estético e desmascarando o seu papel eminentemente ideológico e as relações de poder que aí se encontram camufladas, tal como Linda Nochlin escreve (Nochlin, 1991:14).

## 2. Da “Mulher-Cão”...

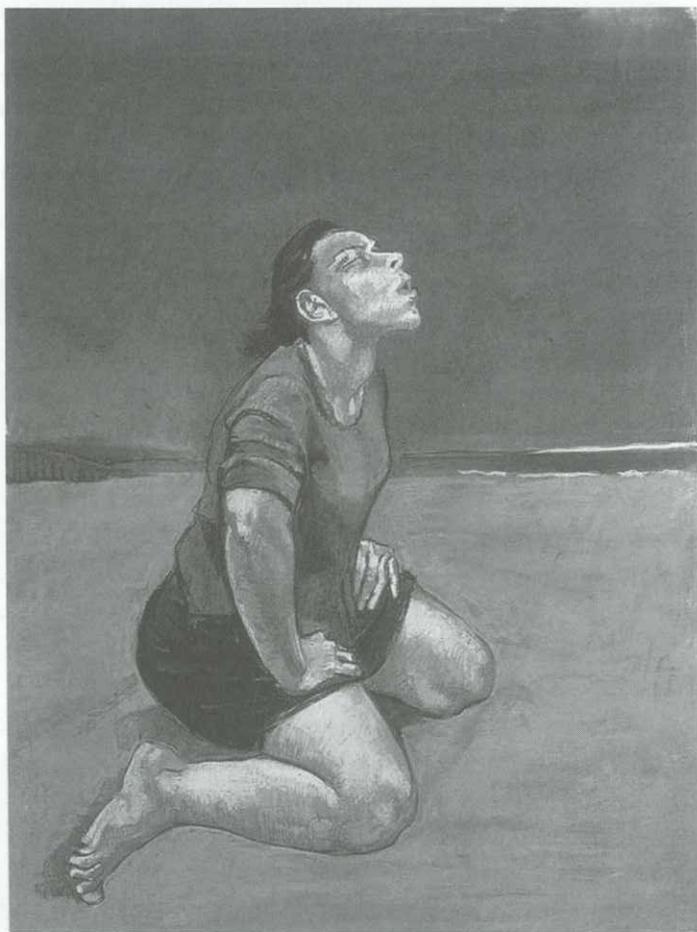
As minhas pinturas são pinturas feitas por uma artista mulher. As histórias que eu conto são histórias que as mulheres contam. O que é isso de uma arte sem género? Uma arte neutra? Isso não faz sentido, pois não? (...) Há histórias à espera de serem contadas, e que nunca o foram antes. Têm a ver com tudo aquilo sobre o que jamais se ousou tocar – a experiência das mulheres.

Assim afirma Paula Rego numa entrevista aquando de uma exposição colectiva que reuniu oito pintoras inglesas em torno do tema “From the Interior. Female Perspectives on Figuration” (Roberts, 1997:85).

A consciência de que a arte não pertence ao género neutro, isto é, “de que tem sexo”, citando a autora, é fundamental para entender a estética de Paula Rego. A expressão mais clara disso mesmo é-nos dada através da série de pinturas “Mulher-Cão” (“Focinhar”, “Bad Dog”, “Latindo”), (1994), que exhibe a junção do sublime e do grotesco da forma mais perturbadora [Fig. III]. Sobre a criação destas imagens a artista diz-nos:



FIG. III  
*Latindo*, Paula Rego (1994)



A "Mulher-Cão é a coisa que eu tenho mais orgulho de ter feito, porque é uma mulher sozinha, mas que ainda morde. Uma mulher só, num canto, contra a parede, que não pode fugir, mas que arreganha o dente e que morde! Morde até ao fim, luta até ao fim, apanha pancada, mas lá vai lutando sempre! E depois, essa "Mulher-Cão" apareceu, "apareceu-me"! Essas coisas acontecem, não é? E então eu pensei, esta mulher vai levar-me a sítios onde eu nunca fui, vai ser o meu guia. E assim foi. E comecei através da "Mulher-Cão" a tocar partes da minha vida que eu não tinha tido nunca coragem, nem oportunidade de fazer, nem sabia como lá chegar. Mas com ela, lá fui fazendo: o "Bad Dog", a humilhação, o amor, a lealdade e a submissão cúmplice das mulheres, um certo masoquismo das mulheres, no amor e na traição ... O casamento é uma espécie de mortalha, não é? É a "mulher-bicho" que tem força através da sua animalidade, é a parte física, dos instintos, que é muito importante! O silêncio tácito das mulheres, a sua "endurance" e o seu sentido de honra (*apud* Macedo, 1999:13).

A outra face da *Mulher-Cão*, que poderemos ler como o sublime do instinto, são as *Avestruzes*, grotescas e desajeitadas imagens de mulheres maduras, inspiradas no filme "Fantasia" de Walt Disney. A propósito destas Rego afirma: "As avestruzes são a sobrevivência, são um pouco ridículas, mas é preciso sobreviver de qualquer maneira!" (*ibid*)

Através destas imagens que provocatoriamente recusam os estereótipos do feminino, Rego toca domínios "perigosos" e sensíveis, tais como o lado mais recôndito dos instintos - a perversidade, o horror e o fascínio que o objecto exerce sobre o humano, propondo assim uma representação profundamente transgressiva da outridade da mulher.

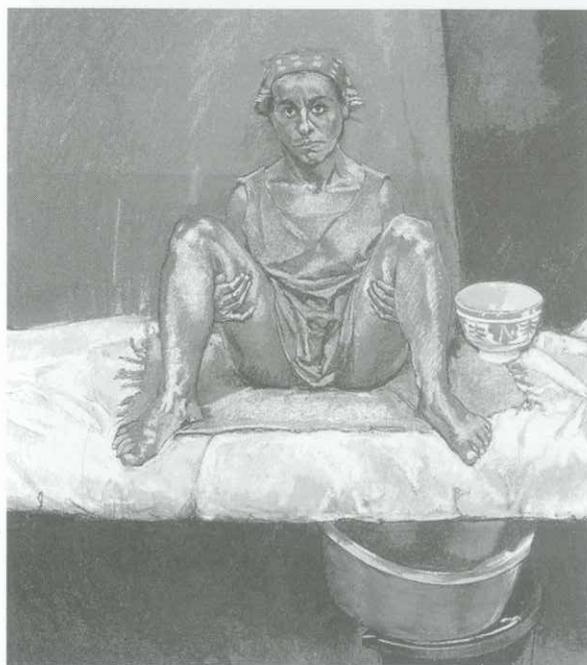
O cariz mais aberta e polemicamente subversivo da arte de Rego ficou bem patente ao público aquando da exposição da sua série "Sem Título" de 1999, exibindo imagens pungentes de mulheres jovens, ostentando profunda dor e resignação após situações facilmente identificáveis como resultantes de abortos clandestinos. Deverá acrescentar-se que esta série foi pintada no

período em que se debateu no Parlamento Português a despenalização criminal da "interrupção voluntária da gravidez", precisamente com o fim de pôr termo a situações primitivas de exploração física e psicológica das mulheres e abusos de poder a vários níveis [Fig.IV]. A palavra mais usada pela pintora para se referir a estes quadros é *compaixão*, que neste contexto, e em meu entender, deve ser lida como o gesto nobre e corajoso de tornar pública a exploração do que se quer privado e silenciado. Tornar gritante o silêncio a que se obrigam as "vergonhas privadas", parece ser a mensagem destas imagens pintadas a cores berrantes em ambientes de quartos frios e impessoais e improvisadas camas metálicas de hospital.

>>



FIG. IV  
*Sem Título*, Paula Rego (1999)



### 3. ... à Mulher-“Anjo”— O meu tema é a minha história....

Como tem sido frequentemente referido pela crítica, Paula Rego é uma contadora de “histórias visuais”,<sup>4</sup> desde as ilustrações dos “Nursery Rhymes” ingleses onde, tal como Marina Warner afirmou, Rego reinterpretou as velhas rimas e as inocentes canções de embalar com um “sarcasmo pós-freudiano”, passando pelas suas peculiares leituras “às avessas” de contos de fadas, lendas e mitos, até, mais recentemente, à sua encenação visual de *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz (1880).<sup>5</sup> Esta série, de 1997 e 1998, representa uma ousada primeira incursão da pintora no cânone literário português. “Escolhi um romance muito português porque achei que precisava de actividade social, em vez das coisas que se encontram nos contos de fadas. (...) *O Crime do Padre Amaro* é uma crítica à sociedade, muito bem observada e deliciosa de ler, mas acima de tudo é uma história de amor. Comove-me sempre muitíssimo”, afirma no catálogo da exposição.<sup>6</sup>

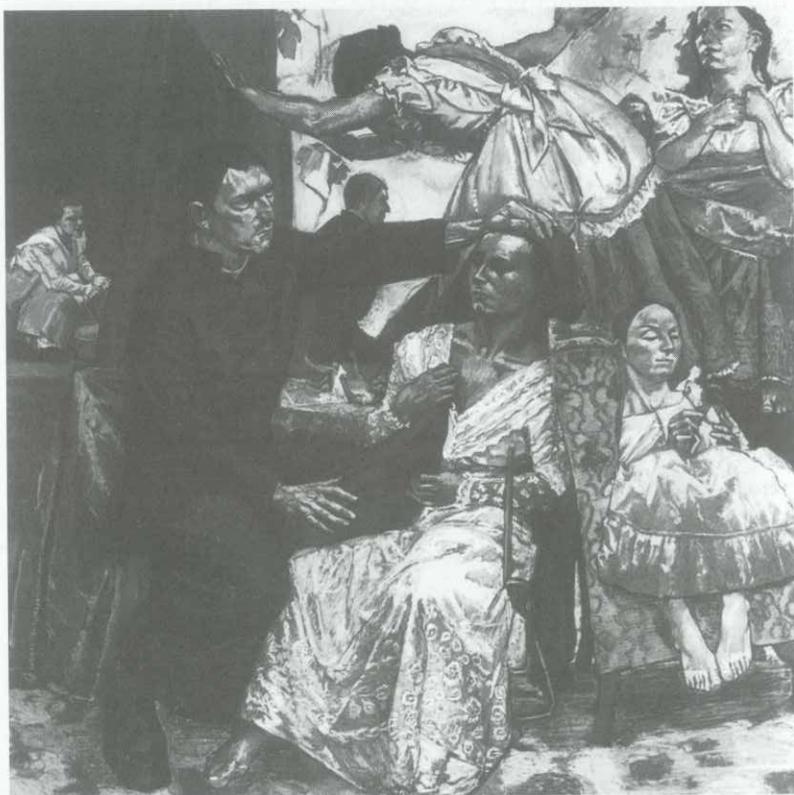
Comentando um dos quadros, “O Embaixador de Jesus” (1997) [Fig.VI, o mais elaborado do ponto de vista do detalhe das imagens, a pintora diz: “As imagens neste quadro combinam umas com as outras. Entrelaçam-se, prendem-se umas às outras num drama visual. Eu ponho as coisas instintivamente. O romance é só um ponto de partida, um detonador; depois as imagens invadem tudo, como uma caixa de surpresas, como bonecas russas.” E acrescenta, comentando outro quadro desta série: “Coisas visuais, elementos formais, criam aquilo a que eu chamo uma história” (“Mãe”, 1997).

“Drama visual” será porventura a mais adequada definição da revisitação do romance que a pintora encena nos seus quadros, criando, através da constante sobreposição de imagens e de um excesso aparentemente desordenado de motivos e personagens, essa atmosfera de duplicidades e ambiguidades consentidas que marcam o tom do romance e o sarcasmo queirosiano.

“Eu gosto de vestir as pessoas nos quadros. Podemos apertar-



FIG. V  
*O embaixador de Jesus*, Paula Rego (1997)



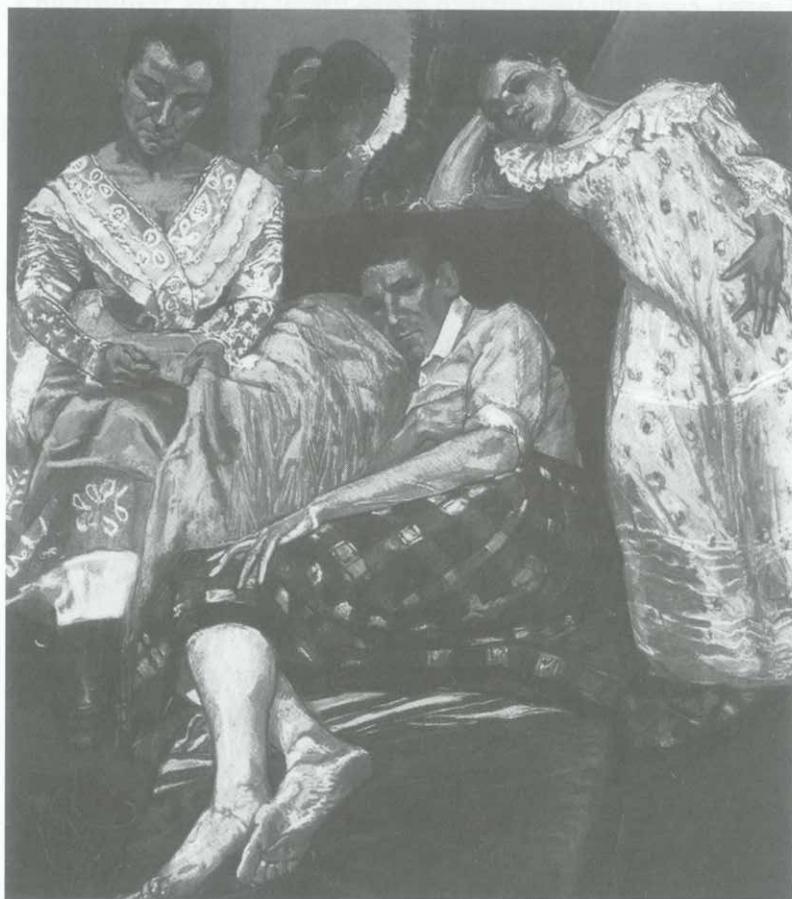
-lhes a cintura com um cinto, desabotoar-lhes a frente do vestido ou fechá-lo até cima, para que a pessoa fique encerrada no seu traje — é mesmo como vestir bonecas quando somos pequenos”, afirma ainda a pintora no catálogo da exposição. O fascínio das roupas, a profusão de “rendas e veludo” parecem ter seduzido a pintora a criar uma “fantasia de máscaras”, tal como ela diz, usando a expressão “a costume drama”. Porém, o *fetichismo* das roupas está presente no próprio romance: é Amaro quem, na semi-obscuridade da sacristia, sugere a Amélia que vista o manto novo da Virgem Maria, para ver como lhe fica; é Amélia quem fica embevecida pela sotaina negra de Amaro, enquanto este se sobressaltara ao vislumbrar pela primeira vez Amélia na sua alva combinação.<sup>7</sup>

As imagens visuais reproduzem a atmosfera sufocante do romance, o enredo da corrupção moral do clero e do provincianismo burguês. Porém, as imagens excedem a narrativa na fixação da obsessão do desejo, na representação cénica das duas forças antagónicas, a paixão e a repressão desta através da censura e do congelamento das emoções e do imobilismo. Daí a fantasia do jogo e da mascarada: a exorbitância de “rendas e veludos”; Amaro androginamente vestido de saia de xadrez, deitado entre as mulheres, buscando protecção ou refúgio<sup>8</sup> (*Vide* “Entre As Mulheres”, Fig. VI). Imagem esta que vem também do romance, Amaro “mosquinha-morta”, “enredador”, “o padreca”.<sup>9</sup> “Gosto muito da relação entre eles. Da vulnerabilidade e patetice dela, do egoísmo e manha dele”, afirma Rego.

Amélia é uma personagem ambivalente na obra de Rego; não surge como vítima indefesa, presa da luxúria masculina, surge antes como duplamente prisioneira: prisioneira do seu desejo e por isso cúmplice no pacto com Amaro, e prisioneira da teia social, dos “pseudo-bons costumes” e da moral de fachada. Uma vez mais os comentários ou legendas da pintora sob cada um dos quadros traduzem a sua profunda compreensão das tensões da obra, constituindo autênticos subtextos críticos ou metanarrativas em relação à narrativa do romance. A propósito de “A Cela”



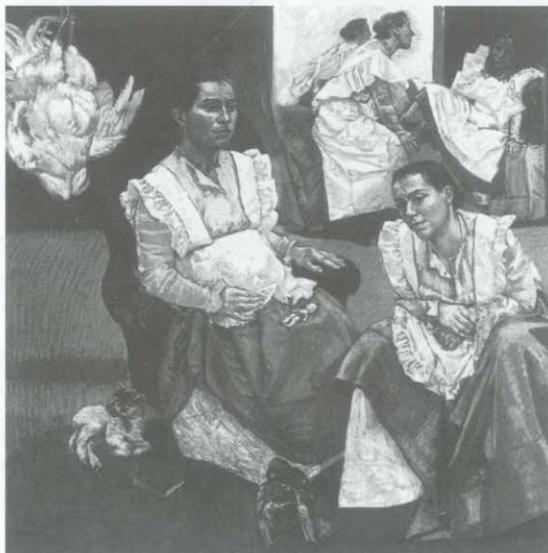
FIG. VI  
*Entre as Mulheres*, Paula Rego (1997)



(1997), diz-nos: "Quando Amaro era pequeno costumava brincar com as figuras da Virgem e dos Santos, como se fossem bonecas";<sup>10</sup> sobre "A Capoeira" (1998) [Fig. VII], "Este é um quadro de bastidores, *uma mafia de mulheres*... um certo toque de ritual bárbaro, ... um livro mágico"; sobre "À Janela" (1997) [Fig. VIII], "Amélia que olha ... procura um pouco de esperança, uma lufada de ar fresco, em vez dessa coisa morta que tem com Amaro... está a ver se consegue sobreviver. Ela está na prisão. Estão todos na prisão". Este quadro, uma magnífica evocação de Rego de uma imagem de Balthus, "Jeune-Fille à la Fenêtre" (1955), constitui uma citação quase literal de Eça, traduzindo a expectância de Amélia, incapaz já de camuflar a avançada gravidez, perscrutando o horizonte possível através da janela – seu único contacto permitido com o mundo, ensaiando ainda uma última sedução.<sup>11</sup>



FIG. VII  
A Capoeira, Paula Rego (1998)



Finalmente, o "Anjo" (1998) [Fig. IX]. A imagem do Anjo-Mulher, metonímia de todas as outras, encerra magistralmente todo este "drama estático", com a ambiguidade e a profunda carga simbólica que contém: simultaneamente "um anjo da guarda e um anjo vingador", tal como diz a pintora, "a sua missão é proteger e vingar", visto carregar consigo os símbolos da Paixão (de Cristo? da Mulher?) – numa mão a espada e na outra a esponja do fel. É a última imagem desta série e, sem dúvida, a imagem que queremos reter, após este perturbador desfile de figurações do feminino – do sofrimento à sobrevivência, da luta à humilhação, da resignação ao desejo e à paixão. Figura tutelar, a robustez do Anjo-Mulher inspira força e o enigma do seu sorriso deixa antever uma promessa de vigilância. Ficamos com as palavras da pintora:

>>

*"Ela apareceu, ganhou forma e não sabemos o que se lhe seguirá". <<*

>>

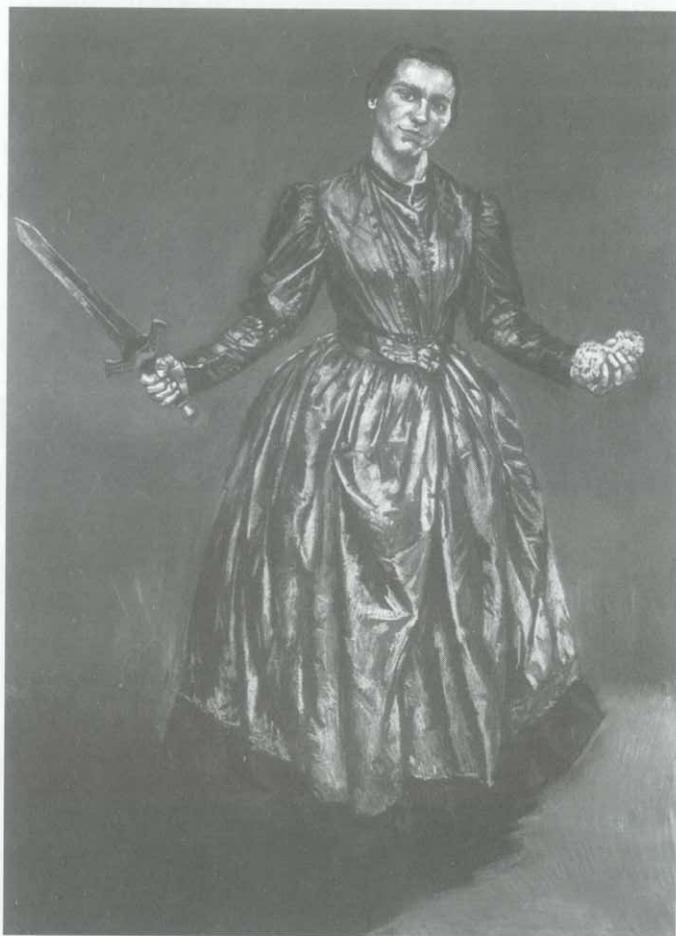
FIG. VIII  
*À Janela, Paula Rego (1997)*





FIG. IX  
*Anjo*, Paula Rego (1998)

80>81



## NOTAS

[1] Uma primeira versão deste texto foi apresentada no "VII Congresso da ABRALIC" realizado na Universidade Federal da Baía em Julho de 2000.

[2] Todas as traduções das citações incluídas neste texto são da minha autoria.

[3] *Paula Rego: A propósito de Santas, Aranhas e Avestruzes ...ou, da arte de contar histórias*, (Paula Rego em entrevista com Ana Gabriela Macedo), *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de Maio de 1999.

[4] Veja-se neste contexto, entre outros, Germaine Greer (1991), "On viewing Paula Rego". John McEwen "Every Picture Tells her Story" in *Paula Rego*, Phaidon Press, London, 1997; Ruth Rosengarten, "Domestic Truths: The work of Paula Rego" in *Paula Rego*, op. cit., 1997; Alexandre Pomar, "Se a Palavra fosse Visual. Pintura de Histórias" in *Tabacaria* (Revista de Poesia e Artes Plásticas), n.2, Lisboa, Inverno 1996, pp. 19-23; Marina Warner (1994), "Introduction to Paula Rego's *Nursery Rhymes*", Thames and Hudson, London, Ana Gabriela Macedo (2000), "From the Interior: Storytelling, Myth and Representation in the Work of Paula Rego and Angela Carter" in *Literatura e Pluralidade Cultural*, "Actas do III Congresso Nacional da APLC" (Assoc. Port. de Lit. Comp.), Lisboa, Ed. Colibri, pp.245-254; Ana Gabriela Macedo (2001), "Through the Looking-glass: Paula Rego's Visual Rhetoric, an 'aesthetics of danger'" in *Textual Practice*, 15 (1), pp.67-85.

>>

[5] Edição de Helena Cidade Moura, de acordo com a edição do autor de 1880. Todas as citações do romance (CPA) serão desta edição.

[6] Catálogo em dois volumes das exposições, *Sem Título e O Crime do Padre Amaro*, editado pelo *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*, com prefácio de Jorge Molder (Lisboa, Abril de 1999).

[7] "Vira num relance Amélia, em saia branca, a desfazer o atacante do colete: estava junto do candeeiro e as mangas curtas, o decote da camisa deixavam ver os seus braços brancos, o seio delicioso" (CPA, pp.73-4)

(...) "[Amélia] fazia-se pálida à ideia de o poder abraçar na sua longa batina preta!" (CPA, p. 127).

(...) "Foi assim que uma manhã lhe fez ver uma capa de Nossa Senhora, que havia dias chegara de presente de uma devota rica de Ourém. ... Era de cetim azul, representando um firmamento, com estrelas bordadas, e um centro, de lavor rico, onde flamejava um coração de ouro cercado de rosas de ouro. ... Pôs-lha aos ombros, apertou-lhe sobre o peito o fecho de prata lavrada. E afastou-se para a contemplar toda envolvida no manto, assustada e imóvel, com um sorriso cáldo de gozo devoto. ... Amaro baba-se para ela: "Oh filhinha, és mais linda que Nossa Senhora!" (CPA, pp.344-5).

[8] Ruth Rosengarten chama atenção para esta caracterização andrógina de Amaro na pintura de Rego, afirmando que simboliza a tensão entre a masculinidade de Amaro e a proibição, social e religiosa, de a assumir plenamente (Rosengarten, 1999:44-54).

[9] "O seu encanto era estar aninhado aos pés das mulheres (...) vestiam-no de mulher. (...) Tornou-se muito medroso. Dormia com a lamparina, ao pé de uma ama velha. As criadas, de resto, feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contacto com os corpos, com gritinhos de contentamento" (CPA, pp. 30; 35-6).

[10] Tal como Ruth Rosengarten afirma, comentando esta ambivalência de Amaro: "Agora, na sacristia com Amélia, Amaro adulto é capaz de reencenar a fantasia juvenil que gira à volta do dualismo de pureza e corrupção inerente à representação do feminino no simbolismo cristão: Maria e Eva, ou a Virgem Maria e Maria Madalena – a Virgem e a Prostituta. Amélia personifica iconicamente essa dualidade: a Noiva Virgem e a Prostituta." (Rosengarten, 1999: 55-6).

[11] "Todo o tempo que podia estar de pé, passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que se podia ver da estrada – enxovalhada das saias para baixo" (CPA, p.457).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS √

Breitling, Gisela (1982), "Speech, Silence and the Discourse of Art" in Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetics*, London, Virago.

Greer, Germaine (1991), "On Viewing Paula Rego" in Collin Wiggins ed., *Tales from the National Gallery*, London.

Hutcheon, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge.

Lee, Rosa (1987), "Resisting Amnesia: Feminism, Painting and Postmodernism" in *Feminist Review*, 26, Summer, pp.5-28.

Macedo, Ana Gabriela (1999), "Paula Rego: A propósito de Santas, Aranhas e Avestruzes ... ou, da arte de contar histórias", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 19 de Maio de 1999, pp.12-13.

Macedo, Ana Gabriela (2000), "From the Interior: Storytelling, Myth and Representation in the Work of Paula Rego and Angela Carter" in *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do III Congresso da APLC*, Lisboa, Colibri, pp.245-254.

Macedo, Ana Gabriela (2001), "Through the looking-glass: Paula Rego's visual rhetoric: an 'aesthetic of danger'", in *Textual Practice* 15 (1), Brighton, pp.67-85.

McEwen, John (1997), "Every Picture Tells her Story" in *Paula Rego*, Phaidon Press, London.

McEwen, John (1992), *Paula Rego* (videotape), Phaidon Press, London.

Nead, Lynda (1992), *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London and New York.

Nochlin, Linda (1991), "Women, Art and Power", in *Visual Theory*, eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxley, Polity Press, Cambridge, pp. 13-46.

Pollock, Griselda (ed.), (1996), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, London and New York, Routledge.

Pomar, Alexandre (1996), "Se a Palavra fosse Visual. Pintura de Histórias", *Tabacaria (Revista de Poesia e Artes Plásticas)*, n.2, Lisboa, Inverno, pp. 19-23. >>

Queiroz, Eça de (s.d.), *O Crime do Padre Amaro*, (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil.

Rego, Paula (1994), *Nursery Rhymes*, (introd. Marina Warner), London, Thames and Hudson.

Rego, Paula (1999), *O Crime do Padre Amaro* (catálogo), Lisboa, Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão.

Rego, Paula (1998), *Pra Lá e Pra Cá* (catálogo), Lisboa, Galeria 111.

Rego, Paula (1999), *Sem-Título* (catálogo), Lisboa, Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão.

Roberts, Melanie (1997), "Eight British Artists. Cross Generational Talk", in Fran Lloyd, *From the Interior. Female Perspectives on Figuration*, Kingston, Kingston University Press.

Rosengarten, Ruth (1997), "Domestic Truths: The work of Paula Rego" in John McEwen ed., *Paula Rego*.

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

Warner, Marina (1994), "Introduction to Paula Rego's *Nursery Rhymes*", London, Thames and Hudson.

Wiggins, Collin (ed.) (1991), *Tales from the National Gallery*, London, National Gallery.



84>85

>>