



A CONSTRUÇÃO DA *MULHER-SUJEITO* A PARTIR DOS DIÁLOGOS ENTRE ADÍLIA LOPES E PAULA REGO

THE CONSTRUCTION OF THE *WOMAN-SUBJECT* IN THE DIALOGUES BETWEEN ADÍLIA LOPES E PAULA REGO

*Isabela Benassi*¹

RESUMO:

Este artigo propõe uma análise comparativa entre o livro *A mulher-a-dias* (2002), de Adília Lopes, e as séries produzidas ao longo dos anos 2000, de Paula Rego, como a *Mulher-cão*, a partir de recursos estéticos e linguísticos compartilhados pelas duas autoras. A presença da influência de Paula Rego na obra da poetisa portuguesa é anunciada já no prefácio da sua obra. Nesse sentido, analisaremos à luz da intertextualidade e da autoria feminina os elementos culturais e narrativos que ecoam em ambas as produções.

PALAVRAS-CHAVE: Adília Lopes; Autoria feminina; Crítica feminista; Paula Rego.

ABSTRACT:

This article proposes a comparative analysis between the book *A Mulher-a-dias* (2002), by Adília Lopes, and the series produced throughout the 2000s, by Paula Rego, as *Mulher-cão*, based on aesthetic and linguistic resources. The presence of Paula Rego's influence in the work of the Portuguese poet is already announced in the preface of her work. In this sense, we will analyze the cultural and narrative elements that echo in both productions, according to intertextuality and female authorship

KEYWORDS: Adília Lopes; Female authorship; Feminist criticism; Paula Rego

¹ Formada em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e Mestre em Literatura Portuguesa pela mesma Universidade. E-mail: isabela.dbc@gmail.com

Nas tramas do *Outro*

A professora da Universidade de Duke e pesquisadora feminista, Toril Moi, nos traz em seu texto “*I’m not a woman writer*” (Eu não sou uma escritora mulher) um paralelo entre a escrita de autoria feminina e a histórica nomeação da professora Drew Gilpin Faust para a presidência da Universidade de Harvard, em 2007, a partir do momento em que o evento circulou em diversos veículos midiáticos. Na cerimônia, Faust disse: “*I’m not the woman president of Harvard, I’m the president of Harvard*”² (“Eu não sou a presidente mulher de Harvard, eu sou a presidente de Harvard”). Moi questiona o pronunciamento de Faust enquanto um posicionamento esvaziado, desconsiderando as complexidades de um *ser-mulher*, já que a recusa do marcador sexual poderia implicar no ocultamento da discussão política de diferença. É por meio dessa oportunidade que Toril Moi problematiza a importância da distinção da categoria sexual, com o uso do termo *mulher* na literatura, trazendo como substância do seu argumento a teoria de Simone de Beauvoir presente em *O Segundo Sexo*, em que a autora afirma:

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1980, p. 10)

Assim, se a mulher é construída a partir de uma relação periférica ao homem, consolida-se entre si um modelo de diferença baseado em hierarquias sexuais. Ao enquadrar a mulher como o *Outro* do homem, Beauvoir revela uma das estruturas que sustenta o sistema social hegemônico do patriarcado, e o qual Moi aprofunda em seu texto como *sexismo*:

A análise do sexismo de Beauvoir só se aplica uma vez que alguém foi *conduzido a ser uma mulher*. [...] Para que o dilema de Beauvoir se instale, basta que a pessoa em questão tenha sido *conduzida a ser uma mulher por outra pessoa*. Nenhuma teoria sobre as origens do gênero mudará o fato de que numa sociedade sexista as pessoas que são consideradas mulheres serão vistas como Outras em relação a uma norma masculina. (MOI, 2008, p. 266-267. Tradução nossa)³

Nesse sentido, com base em Beauvoir, Toril Moi aponta como a *mulher* só é uma categoria quando nomeada por outra pessoa, reiterando como esse procedimento faz parte do modelo de hierarquia sexual a que as mulheres estão submetidas. Em linhas gerais, é como se faltasse à mulher a completude para ser algo senão o *outro* do homem, de modo que uma mulher escritora não possa se ver livre da sua própria condição descritiva: a de ser uma escritora *mulher*. Nesse processo de alteridade, o homem se estabelece como um “neutro universal”.

2 “Harvard Names First Female President”. In: The New York Times, 12 de fevereiro de 2007. Acesso em: <<https://www.nytimes.com/2007/02/09/business/08cnd-harvard.html>> (Tradução nossa).

3 “Beauvoir’s analysis of sexism only applies *once somebody has been taken to be a woman*. [...] All it takes for Beauvoir’s dilemma to get going is that the person in question *has been taken to be a woman by someone else*. No theory about the origins of gender will change the fact that in a sexist society people who are taken to be women will be perceived as Other in relation to a male norm.”

Ainda nesse caminho, se a mulher sempre é designada ao lugar de *Outro* pelo universal (homem), é evidente que esse cenário expõe um problema de orientação discursiva, ou como diria Anna Klobucka em seu ensaio chamado “O sujeito masculino que nos escreve”, um problema de “monoscopia masculina” (2009, p. 44). O conceito problematiza o exercício da alteridade a partir de um movimento de *presença-ausência*, em que a relação entre masculino e feminino pressupõe o ocultamento da mulher diante da presença do homem. A ausência do duplo olhar nos processos de formação literária ao longo dos anos representou a anulação da “Mulher-sujeito”, nas próprias palavras de Klobucka, movimento que restringe literal e conceitualmente a inserção de produções realizadas por mulheres no circuito de difusão literária.

Podemos avaliar que as lentes que veem a mulher são as mesmas que *criam* a mulher. Linda Nochlin, professora de arte moderna do *Institute of Fine Arts* da *New York University*, leva este debate ao cenário das artes plásticas, em seu artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, nos perguntando sobre quem estaria, de fato, formulando sobre uma “questão feminina”:

Temos a tendência de presumir que realmente existe uma questão do leste asiático, da pobreza, uma questão racial e uma questão feminina. Primeiramente, devemos nos perguntar quem está formulando essas questões e, a partir desse ponto, refletir a que propósito esse tipo de formulação serve [...]. De fato, em nossos tempos de comunicação instantânea, as questões são rapidamente formuladas para racionalizar a má consciência daqueles que detêm o poder. (NOCHLIN, 2016, p. 9)

Nochlin acrescenta a este modelo comparativo a dimensão do poder – social, cultural e econômico – produzida por essa relação de alteridade. Se a “questão da mulher”, assim como a existência da mulher, só é validada quando percebida por um critério comparativo masculino, cabe especularmos a necessidade de uma forma autodeterminada de categorização, que parta, então, da mulher. É assim que surge no nosso horizonte crítico uma necessidade de encurtar o distanciamento entre as categorias *mulher* e *sujeito*, para que possamos ir além do neutro universal que iguala apenas o *sujeito* ao *homem*.

Entretanto, esta proposta não é inovadora, e tem sido pensada e especulada por teóricas e feministas, aproximadamente, desde os anos 60. Quando Toril Moi nos pergunta “por que abdicamos da categoria mulher?”, a pesquisadora nos relembra deste acúmulo crítico, retomando uma lacuna provocativa para pensarmos a literatura de *autoria feminina* enquanto uma demarcação de discurso estratégica, aos moldes do que diria Gayatri Spivak sobre a defesa de um “essencialismo estratégico”. O argumento de Moi faz um apelo ao uso da categoria *mulher* para que não haja uma pasteurização de gênero que, conforme os modelos sociais hegemônicos, tende a beneficiar os que detêm o poder.

Apesar disso, é preciso reconhecer os limites da categoria *mulher* e seus próprios problemas de diferença. Essa discussão não nega as dificuldades de a autoria feminina ser vinculada, muitas vezes, a estereótipos estético-discursivos de feminilidade. Toril Moi demonstra uma

preocupação com a consciência sexual (*sex-consciousness*) se tornar um “fantasma da diferença” na escrita das mulheres, reiterando a necessidade de essa escrita caminhar livremente e usufruir da possibilidade de “esquecer” o seu gênero quando for necessário. Adiante, a autora ainda estimula uma transformação da escrita que contribua com uma transformação do campo do simbólico⁴ e da estética da autoria feminina.

Esse encaminhamento nos lembra brevemente o raciocínio de Adorno na palestra “Lírica e sociedade”, de como “nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor [...] representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela.” (ADORNO, 2012, p. 68). Mas este *fora* precisa ser alargado, ao passo que as mulheres permanecem acopladas a estruturas que as colocam constantemente *dentro* de categorias, modelos e, principalmente, *de casa*. É por isso que há uma dimensão importante das discussões de gênero que precisa ser feita duplamente quando transferida para as criações de linguagens, pois os debates de diferença também incluem um debate de semelhanças: de associações, símbolos e noções estéticas que estão acopladas histórico-socialmente à categoria *mulher*.

“É uma aproximação. Muitas palavras são da Paula Rego sobre a obra dela”⁵

Consciente da condição de *Outro*, a escritora portuguesa contemporânea Adília Lopes (1960) propõe uma relação conceitual entre trabalho poético e trabalho doméstico na sua obra *A mulher-a-dias* (2002).⁶ Se a própria mulher é uma categoria imposta, uma *mulher-a-dias* seria então uma categoria duplamente resignada, associada à sua função de trabalho e à própria condição de *mulher*. Dessa forma, a identidade feminina vai se orientando em torno de elementos específicos, como o trabalho, o doméstico e, na obra de Adília Lopes, a poesia. Sendo assim, a ambiguidade entre a reprodutibilidade do trabalho e a reprodução (repetição) textual, se mostra uma ferramenta de criação de linguagem que propõe uma nova abordagem poética do universo feminino.

No prefácio de *A mulher-a-dias*, intitulado “Sobre o meu novo livro de poemas”, a autora afirma: “mais do que tranças, ou tripas, os meus poemas [...] fazem-se agora lembrar aqueles canudos, aquele crochet que se faz espetando quatro pregos” (LOPES, 2014, p. 444). Essa declaração é um ponto importante para o entendimento do estudo comparativo em questão,

4 “A reivindicação do simbólico ocupou grande parte da crítica feminista, partindo das concepções lacanianas que inauguraram a discussão do simbólico como a entrada da infância na linguagem e na cultura. Se utilizando do método linguístico de Saussure, ‘Lacan considera a ordem simbólica um produto do sistema linguístico que impõe regras à criança e que implica a perda do objeto primário – a mãe enquanto presença [...]. Kristeva (1969) caracteriza a história do feminismo de acordo com duas posições: uma que pretende integrar as mulheres no simbólico e outra cujo propósito é criar um simbólico feminino alternativo adaptado a cada época. Contudo, não existe nenhuma cultura humana exterior ao domínio simbólico.’” (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 179).

5 Lopes, 2014: 443.

6 Vale esclarecer que o termo português “mulher-a-dias” equivale à “faxineira” no português do Brasil.

pois revela-se uma paráfrase de um relato dado por Paula Rego em entrevista a John McEwan, crítico de arte do *The Telegraph*: “É assim que eu trabalho sempre – tendo por base a minha vida, os meus sonhos e emoções [...] Os entrelaçamentos são uma espécie de tricô”.⁷

Ao assumir que muitas das suas palavras são de Paula Rego, Adília Lopes expõe adiante as fontes do seu método de produção e de criação de conceitos poéticos, que estão concentrados de forma mais perceptível na obra *A mulher-a-dias*. É por isso que a relação entre as duas é uma questão largamente discutida por teóricos da literatura, bem como das artes plásticas⁸ já que se trata de uma relação compartilhada e anunciada. Logo, priorizamos nesta análise, particularmente, o ato de tecer e manusear tramas construído entre Adília Lopes e Paula Rego, que constituem um processo de elaboração conceitual de sujeitos femininos, e que contribuem com a criação da *mulher-sujeito*.

Há no tecer uma ligação com o texto, conforme exposto por Ana Gabriela Macedo, em que o diálogo consciente estabelecido entre as duas artistas, produz “um gesto performativo [...] ao universo feminino [...], através da metáfora da criatividade como o acto de tecer, ou mesmo tricotar” (MACEDO, 2010, p. 15), de maneira que a tecelagem surge como uma forma de construir um terreno que reabilita a performance do mito criador, mas pela ótica feminina. Lembremos de Penélope em a *Odisséia*, que tece seu destino entre as tramas do sudário, numa tessitura em *continuum* ao fazer e desfazer o seu trabalho, sempre à espera de adiar o tempo – ou enganá-lo: “Passo, depois, a tecer nova tela mui grande, de dia; / à luz dos fachos, porém, pela noite desteço o trabalho” (HOMERO, trad. ALBERTO NUNES, 1970, p. 315).

O termo “tecer”, *hyphaino* (ὑφαίνω) em grego apresenta significados muito abrangentes em sua etimologia, no sentido estrito “trabalhar no tear”, “tecer”, e figurado “inventar”, “planejar”, “tramar uma intriga”.⁹ No contexto cultural e doméstico em que as mulheres estavam inseridas na Grécia antiga, o trabalho da tecelagem era dividido com a convivência feminina, coexistindo a produção técnica do tear com a partilha da presença uma das outras. É nesse sentido que o ato de tecer constrói um texto típico aos relatos diários, das tramas da oralidade e do trabalho de contar histórias. Já num período medieval europeu, podemos ver traços semelhantes de organização social, em que as mulheres servas organizavam as tarefas domésticas “em cooperação com outras mulheres, [...] [e] longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e proteção”¹⁰, conforme Silvia Federici apresenta em *Calibã e a bruxa*.

7 “This is how I always work – drawing on my life and dreams and feelings (...) Interweaving is like knitting” (Apud McEwan, Paula Rego, 1997, p. 125).

8 Para referência no assunto, conferir os trabalhos de Vitor de Souza, “A ternura do grotesco no encontro de Paula Rego com Adília Lopes” (2013) e de Valter Barros Moura, “Literatura & psicanálise: estudo comparativo sobre a perversidade nos contos de fada, nas obras de Adília Lopes e Paula Rego” (2013).

9 LIDDELL and SCOTT Greek Lexicon. [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ufainw&la=greek].

10 FEDERICI (2019: 53).

Com o avanço das relações mercantis e da expansão da propriedade privada, já no século XIX, o espaço doméstico, que antes era coletivizado, ficou centrado na organização da família nuclear, podendo ser um fator responsável pelo aprofundamento da solidão doméstica das mulheres, bem como da anulação de um valor bastante presente entre as culturas femininas: a sororidade. A partir disso, é possível especular o nascimento de estigmas e rebaixamentos da cultura de mulheres, na inferiorização das relações, tradições e afetividades, diversas questões que sugerem um processo de silenciamento histórico.

Ana Luisa Amaral (2010, p. 16) pontua na sua edição anotada de as *Novas Cartas Portuguesas* algo semelhante: “Bastaria essa experiência de criação comum [...] figurando uma das teses fundamentais do feminismo contemporâneo: a sororidade das mulheres como nova formação social, a energia da sua solidariedade como força colectiva”. A retomada textual de Adília Lopes a partir de Paula Rego procura perpetuar a tradição de solidariedade (textual) entre as mulheres, tramas que correspondem a perpetuação também da existência intersubjetiva feminina no universo da construção de discursos.

Nesse sentido, a maneira que ambas costuram suas tramas é estabelecida também por meio de um compartilhamento de conceitos. Se o exercício da escrita se mostra sempre como um texto que rearticula outros textos, cabe refletirmos sobre aquilo que Compagnon apresenta como método das “passagens paralelas”:

Quando uma passagem de um texto apresenta problema por sua dificuldade, sua obscuridade ou sua ambiguidade, procuramos uma passagem paralela, no mesmo texto ou num outro texto, a fim de esclarecer o sentido da passagem. (COMPAGNON, 2010, p. 67)

Por sua vez, Paula Rego imprime na obra da poetisa uma construção de sujeitos femininos quando compartilha do método dos *compostos identitários*, como a “mulher-anjo” e a “mulher-cão”, ao passo que Adília se utiliza da imagem da *mulher-a-dias* para construir a sua própria persona poética. A obra *Mulher-cão* compõe uma série de quadros feita entre 1994 e 1997, em que Paula Rego escolhe recursos estéticos que utilizam uma figuração pictórica próxima do real e com proporções tridimensionais, apresentando uma mulher sozinha ao centro da obra. A posição corporal é animalésca, a feição facial é disforme e a postura, contorcida e acuada.



Paula Rego, *Mulher-cão*, 1994.

Conforme apresenta Ana Gabriela Macedo, a *Mulher-cão* une o feminino ao grotesco, sendo a consciência de que a arte não possui um gênero neutro, “propondo assim uma representação profundamente transgressiva da outridade da mulher” (2010, p. 69). Há também uma atmosfera visível de violação e subalternidade construída por Rego, uma evidente animalização do corpo humano, e que, de imediato, transmite a desumanização da imagem da mulher. Mas existe também um procedimento de ruptura com a tradição da feminilidade, de um corpo com grande massa muscular, majoritariamente, considerado grosseiro para os padrões femininos, que carrega uma “interdependência de violência e de sexualidade” (ROSENGARTEN, 2008, p. 96). Inclusive, este aspecto corpulento é um padrão recorrente de todas as representações femininas de Paula Rego, em que muitas vezes o corpo também demonstra a presença natural de pelos e expressões pouco delicadas, mesmo quando as mulheres estão inseridas em situações e papéis tradicionalmente lidos como femininos.

Sobre a própria obra, Paula Rego afirma:

Ser uma mulher-cão não tem necessariamente a ver com submissão; antes pelo contrário. Nestas imagens todas as mulheres são mulheres-cão, não submissas mas poderosas. Ser bestial é bom. É físico. Comer, rosnar, todas as actividades que têm a ver com sensações são positivas. Figurar uma mulher como cão é extremamente crível. (Apud McEwen, Paula Rego, 1997, p. 216)¹¹

Além disso, essas mulheres compartilham a mesma pele branca e semelhança fisionômica dos traços. Quase sempre surgem como cópias de si mesmas, embora contracenem papéis diferentes, performances esdrúxulas e usem fantasias. Nesse sentido, Paula Rego também possui uma *persona* específica, como *Adília Lopes*, fisicamente representada por Lila Nunes, modelo da artista e empregada doméstica da família, oficialmente, há mais de 30 anos: “A Lila sou eu noutra pessoa”.¹² É dessa forma que a intertextualidade se dá também no compartilhamento de uma existência corporal, mas também de uma possibilidade de encontro autobiográfico, onde a imagem da empregada se mescla a própria existência das duas artistas, afinal, todas as mulheres são mulheres-cão e “a mulher-a-dias sou eu, é qualquer pessoa” (LOPES, 2012, p. 443).

Em um dos poemas “sem título” de *A mulher-a-dias*, Adília Lopes compartilha em seus versos algo semelhante a um processo de formação e reconhecimento fisionômico:

1
A cara muda
a caraça fica
a caraça fixa

¹¹ “To be a dog woman is not necessarily to be downtrodden; that has very little to do with it. In these pictures every woman’s a dog woman, not downtrodden, but powerful. To be bestial is good. It’s physical. Eating, snarling, all activities to do with sensation are positive. To picture a woman as a dog is utterly believable.”

¹² Paula Rego em Entrevista ao Jornal português Público. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/03/31/culturaipilon/noticia/historias-que-a-minha-mae-nunca-me-contou-1766818>>.

Na montra do talho
a carcaça do porco
a carcaça da vaca
a vida é barata
a vida é rara

2
A cara muda
a caraça fica
mas fica-me
bem
(eu acho)

Esse discreto poema, que não é dos mais citados, simula um procedimento de fixação de sentido bastante utilizado por Adília Lopes em outras produções de *A mulher-a-dias*. A partir das repetições listadas nos versos, notamos um estilo que simula o gênero das ladainhas religiosas, forma de prece dedicada a entidades em rezas coletivas, geralmente realizadas em cultos, místicas e rituais de apelo a “causas impossíveis”. A dinâmica das ladainhas está intimamente vinculada ao catolicismo popular, predominante nas novenas, romarias e procissões associadas ao pregão da fé.

O primeiro verso é simples, mas polissêmico (“A cara muda”). A ambiguidade entre a ideia de silêncio e de mudança ganha um sentido figural na contraposição ao verso seguinte “a caraça fica”. Assim, a relação entre *cara* e *caraça* inaugura uma série de paralelismos que irão prosseguir ao longo do poema, por meio da proximidade sonora, assim como de campo lexical. Mas a escolha pelo termo “cara” também generaliza a feição humana da descrição deste rosto, tanto pelo seu caráter banal, quanto pela associação com “caraça”, espécie de sinônimo para “careta” em Portugal, também sendo uma gíria usada para situações de espanto.

A cena presente na segunda estrofe reitera as imagens de teor ordinário e mundano, ao sugerir o enquadramento de uma vitrine de açougue (“Na montra do talho”), que segue adiante com a exposição das carcaças do porco e da vaca. É importante notar que não se trata de imagens ideais, mas de um suposto rosto que não chega a ser rosto e de uma carne que se reduz a carcaça, indo de encontro à condição da vida “barata” – que apesar disso, encontra também espaço para ser rara. São associações intuitivas que simulam a generalidade de um corpo ora animal ora humano, na semelhança sugerida entre cara-caraça-carcaça. São vetores que transformam a cara em carcaça.

Retomando o que Silvina Rodrigues Lopes diz em seu ensaio “Literatura e circunstância”, a imagem literária já não é uma representação do real porque a dimensão poética não se compromete com uma exploração do visível. A poesia não promove necessariamente uma visão de algo figurado, mas de “evocar uma apresentação” (2019, p. 21) da linguagem. A apresentação que Adília Lopes evoca no final retoma a estrutura inicial (uma tessitura do *continuum*), embora apresente uma leve quebra de expectativa nos últimos versos: “a caraça fica / mas fica-me / bem / (eu acho)”. Os parênteses contribuem com a atmosfera de silêncio e relato íntimo, como se a

voz enunciasse uma confissão final e adequada (ou inadequada) à carapuça que lhe veste.

Apesar de profundamente vinculadas a contextos domésticos e produtoras de um fazer feminino, há também um interesse pela subversão da feminilidade por parte de Paula Rego e Adília Lopes. Este processo caminha ao lado do que Linda Nochlin comenta sobre negar uma imposição de tipificação da arte produzida por mulheres, pois não se trata de enumerar os *topoi* ou um *ethos* feminino. Não se trata também de investigar formas de incluir mulheres num cânon de prestígio, ou de reconhecer o alcance específico de algumas artistas ilustres. Se trata de reorientar o discurso poético-artístico a fim de neutralizar a monoscopia que condiciona as questões femininas.

Este problema monocular implica também em um problema *monovocal*: a história das mulheres em Portugal, assim como em quase todas as partes do mundo, sempre foi contada por homens, resultando num processo contínuo de disputa histórica. Filipa Lowndes Vicente, historiadora da arte e professora da Universidade de Lisboa, pontua em sua obra *A arte sem história*, como a partir do século XIX, diversos textos foram escritos sobre artistas mulheres, mas como os estudos feministas só foram incorporados à crítica a partir da década de 1970. Esse cenário se dá pela intensificação da luta política das mulheres neste período, mas também de um esgarçamento epistemológico dos estudos “femininos”.

Da mesma forma que Adília Lopes, Paula Rego apresenta em sua obra formas para alterar o discurso rarefeito sobre as trajetórias de mulheres, sem desconsiderar a influência de uma tradição canônica, pois suas obras se infiltram entre as estruturas passadas para construir outro discurso no universo da arte. Ou como afirma Ana Macedo, propõe no “interior dessa mesma tradição uma ‘visão do mundo’ (literalmente) no feminino e, transgressivamente, ‘às avessas’”. Um grande exemplo disso, é a sua série chamada *Sem título*, realizada entre 1997 e 1999, que apresenta imagens de mulheres sozinhas em cenas que sugerem o procedimento de um aborto clandestino:



Paula Rego. Tríptico, série *Aborto*, 1997-1999.

É imprescindível pontuar que a legalização do aborto é uma pauta histórica do feminismo e, em Portugal, o seu processo de legalização percorreu longos caminhos de enfrentamento das mulheres, passando por dificuldades organizativas, mas também por limitações do próprio movimento no país.

Durante a ditadura (1926-1974), qualquer tipo de debate relacionado aos direitos reprodutivos e à saúde da mulher era interdito em nome de ideias pró-natalistas, católicas e conservadoras, mas que não passava batido sem investidas resistentes das mulheres. No ano de 1972, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa (as três Marias) lançavam a obra que escandalizou Portugal, com as *Novas Cartas Portuguesas*, e que foi apreendida pelo governo por abordar, dentre muitas questões, a discussão do aborto clandestino enquanto um problema persistente na história da vida das mulheres, conforme essa passagem:

O que mudou na vida das mulheres? Já não tecem, já não fiam, talvez, porque se desenvolveram a indústria e o comércio; as mulheres bordam, cozinham, sujeitam-se aos direitos de seus maridos, engravidam, têm abortos ou fazem-nos, têm filhos, nados-mortos, nados-vivos, tratam dos filhos, morrem de parto, às vezes em suas casas, onde apenas mudou o feitio dos móveis, das cadeiras e dos cortinados. (BARRENO, COSTA, HORTA, 1974, p. 177)

Sendo assim, a série *Sem título* de Paula Rego foi produzida no período em que a descriminalização do aborto era pautada no Parlamento Português, em 1998, quando se discutia a possibilidade de abrir um referendo junto à sociedade sobre a sua legalização – proposta que foi derrotada pela posição do “não”. Nesse período, a prática do aborto clandestino era tratada de forma bastante midiática pelo Estado português, contribuindo com a atmosfera de perseguição cultural e de criminalização das mulheres no país. Entre 2001 e 2004, vinte e nove mulheres foram levadas a tribunal em decorrência de abortos clandestinos em Portugal (TAVARES, 2008, p. 412), fazendo com que o país se tornasse o único da Europa a levar mulheres à justiça por este motivo. A reatividade fundamentalista se mostrou a grande base operacional da perseguição ao aborto (e ao corpo das mulheres), responsável pela onda reacionária no imaginário católico tradicional português. Neste mesmo período, Adília Lopes lançava *A mulher-a-dias*.

Podemos afirmar que estes acontecimentos influenciaram politicamente as obras das duas artistas, comprovando também como as bandeiras históricas defendidas pelo movimento feminista (de vontade emancipatória, de igualdade e autonomia) sempre entraram em confronto com os interesses da igreja católica nos países de tradição cristã. Nesse sentido, a obra de Paula Rego consiste numa expansão estética e simbólica do repertório feminino e feminista e, apesar de o aborto ser considerado uma pauta difícil e que compreende um campo estigmatizado do sofrimento, a artista se contrapõe ao senso comum conservador, iluminando a série com cores vivas e mulheres representadas com semblantes neutros e que sugerem um ar corriqueiro.

Diante dessas condições, Adília Lopes também dialoga com a questão do corpo da mulher tangenciando a discussão reprodutiva em seu poema “Maria do céu”:

MARIA DO CÉU

A literatura
 não é malvada
 é malva
 começa a escritora
 (a escritura)
 a literatura acaba
 (cabos de Ávila)

Ditado dito
 escrito
 casa alugada
 à época
 à janela
 bela época
 época bela

O feito (o facto)
 é feito
 o que está feito
 está feito
 (o feto
 o facto).

(LOPES, 2014, p. 452)

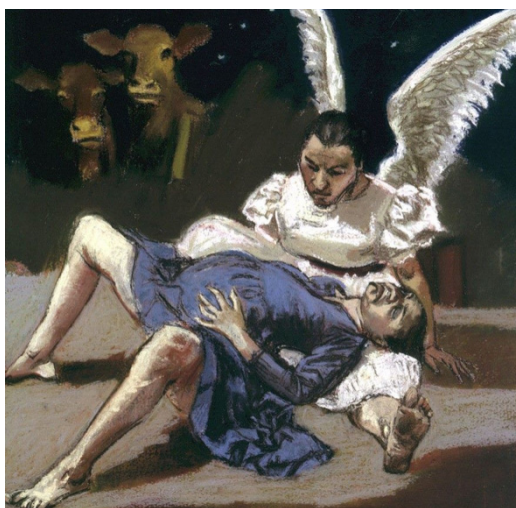
Da escrita subversiva à narrativa sacra, Maria surge neste poema como receptora da epístola que sela o pacto entre a poetisa e a literatura, promovendo uma trégua entre a “escritora” e a “escritura”. Adília Lopes coloca em prática recursos linguísticos que, assim como no poema analisado anteriormente, estimulam a livre associação ritmada das palavras e suas respectivas flexões de gênero. Em relação à tópica, a literatura enquanto uma forma de promover a trégua entre opostos, reconhece também sua potencialidade violenta, por meio de um código recorrente em que o comum se amplia, seja na “malva” ou na antiga fábrica “Ávila” de cabos de aço, localizada em Lisboa. São trocadilhos que possuem raízes na linguagem popular e que também dão vida à cultura popular da fé, perpetuada por meio da oralidade e da repetição, assim como se passa nas ladainhas. “O que está feito está feito”, assim como a diferença antagônica entre o símbolo do “feto” e o do “facto” – um feto assim como o facto, dizem, não podem ser desfeitos.

Em contrapartida, há um elemento visual bastante relevante, relacionado à escolha formal do poema: três estrofes com sete versos cada um, sendo uma estrutura que nos lembra uma forma conhecida da iconografia católica representada pelos trípticos, conjunto de três pinturas organizadas por painéis dobráveis, um central fixo e outros dois laterais móveis, conectados ao centro por dobradiças. Ao longo do século XV, os trípticos se tornaram muito populares na Europa Central, sendo produzidos em diversos tamanhos. Muitas obras públicas traziam narrativas tradicionais da igreja católica, em que as imagens devocionais se destacavam na

construção de consensos didáticos; nos espaços domésticos, os trípticos ganhavam dimensões mais íntimas, ao cumprir funções de espaços oratórios e de devoção privada (BELTING, 1994). A *Maria do céu* também representava um modelo tríptico bastante reproduzido na Idade Média em Portugal, no formato das “virgens abrideiras”, esculturas da virgem Maria que se abriam no centro para exibir três conjuntos de imagens inseridas dentro da cavidade do corpo da estátua.

Sua criação também cumpria um papel apotropaico, relacionada à proteção em momentos de descrença e catástrofes, e serviam como protetoras de gestantes e crianças. A historiadora da arte Melissa R. Katz aponta para o caráter multidimensional destas virgens, esculturas que revelam sempre uma divisão de dois estados: um coberto e outro descoberto, os quais constroem imagens e narrativas simultaneamente visíveis e invisíveis (KATZ, 2011, p. 63). Essas esculturas simbolicamente traziam ao contexto religioso formas de romper com a tradição estática da arte litúrgica, nos convidando também a pensar sobre o significado das expressões religiosas que habitavam o interior do corpo de Maria, como numa espécie de *gestação*.

Há outro contato com Paula Rego a partir de uma série de oito quadros chamada *A vida da virgem* (2002), que iriam ser alocados na pequena Capela do Palácio de Belém, em Lisboa. Desta série, destacamos o quadro *Natividade*, em que Nossa Senhora aparece grávida, deitada sobre o colo de um anjo (feminino), imagem que não é consenso para a igreja católica a respeito da virgindade de Maria. Deitada com as mãos sobre sua barriga, Maria está em direção a um parto natural em posição ginecológica, sobre uma manjedoura com atmosfera de presépio, onde há pequenos pontos de luz que simulam estrelas no céu ao fundo. O anjo, rendido pelo cansaço, parece estar de olhos fechados, enquanto, ao fundo, duas vacas observam o processo de parto de Maria, com semblantes atentos e humanizados. No exercício da intra-intertextualidade, Paula Rego se aproveita dos exemplos corpóreos e anatômicos de outras obras suas, fazendo com que Maria mostre uma semelhança baseada nas mulheres em abortos clandestinos, da série *Sem Título*, de modo que “o ponto de vista plástico e humano para a artista, é o parto sem assistência ‘médica’”. (DE ALMEIDA, 2018, s/p)



Paula Rego. *Natividade* (2002).

As imagens de Maria gestante eram bastante populares durante a Idade Média, na altura do século XIII, representadas pela iconografia da Nossa Senhora do Ó, ou Nossa Senhora da Expectação, imagem da Santa com sua mão esquerda pousada sobre a barriga grávida. O poeta

e crítico de arte João Miguel Fernandes Jorge se pronunciou na ocasião da exposição de Paula Rego¹³, afirmando que as imagens de Maria na gravidez foram progressivamente sendo retiradas dos ambientes religiosos e públicos durante a Contra-reforma católica (1545-1700) por serem consideradas inapropriadas e obscenas. Nessa mesma linha, o cardeal Tolentino Mendonça apontou como a leitura de Rego contribui para a expansão do pensamento e da leitura de imagens religiosas, sendo um marco importante da reconstrução iconográfica do catolicismo português:

Penso que não é exactamente a Senhora do Ó, que tem ainda um certo carácter estático. Mas é esse momento em que Deus se torna presente pelo mais humano dos milagres, que é o da geração da vida. E aquela representação [de Paula Rego] é alguma coisa de inédita, que nos faz pensar, que faz vir pensamentos – e isso é muito bom. Aquilo que espanta nestas representações é que não têm o carácter estático que é tradicional na iconografia mais comum. Têm alguma coisa de dinâmico. E isso faz parar as pessoas.

O poder divino e criacionista da imagem de Maria permanece, mas as suas capacidades reprodutivas foram ao longo da expansão do catolicismo sendo ocultadas, em que sua gravidez foi um acontecimento passível de ser apagado pela modernidade. Em contrapartida, a sua maternidade permaneceu como resquício do seu corpo enquanto instrumento de reprodução, sendo conhecida como “Maria, mãe de Jesus”. Aos poucos, sua imagem de mãe perde a materialidade de um corpo gestante para ocupar o espaço do corpo sagrado, puro, virginal e intocado. Por outro lado, Paula Rego retoma o carácter místico do catolicismo medieval, da tradição ortodoxa do *Teótoco* (Θεός, Deus; e τόκος, parto), de Maria parturiente e “portadora de Deus”, para alterar a iconografia da Santa como uma mulher comum, a partir de um enquadramento que faz uma paródia dos cenários pastorais dos pintores simbolistas do século XIX. É perceptível que a simbologia que apoia a maternidade como uma função de trabalho ordenado e estritamente *natural* é hegemônica, demonstrando, ao mesmo tempo, que a mulher ideal é a típica camponesa, (feminina, doméstica, não educada e “natural”) (NOCHLIN, 1988: 37).

Por fim, a tentativa de sistematizar a relação entre Paula Rego e Adília Lopes contribui para a expansão do contato entre as narrativas de mulheres e a tessitura dessa teia que já vem sendo perpetuada através das produções femininas. A consolidação de um duplo olhar feminino na linguagem ainda não está dado, mas contribui para a atenuação da monoscopia masculina que aprisiona a mulher ao *Outro*. A relação com o doméstico e o campo simbólico feminino podem ser contatos temáticos, mas são também formas de compartilhamentos processuais visto no método de criação dos epítetos identitários e que contribuem para a expansão do projeto autoral de criação da *mulher-sujeito*.

13 “As virgens de Paula Rego chegam a Belém”. Jornal Público, 5 de janeiro de 2003. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2003/01/05/jornal/as-vingens-de-paula-rego-chegam-a-belem-196909>>

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ALMEIDA, L. P. de. Paula Rego na capela do Palácio de Belém, em Lisboa. *Agulha Revista de Cultura*, n.º 115, julho de 2018. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2018/07/lilian-pestre-de-almeida-paula-rego-na.html>
- AMARAL, A. L.; SANTOS, M. I. R. de S.. Sobre a “escrita feminina”. *Oficina do CES* (Centro de Estudos Sociais) n.º 90, abril de 1997. Disponível em: <www.ces.uc.pt> Acesso em 12 de janeiro de 2021.
- ARRUDA, L. A representação da figura feminina em Paula Rego. *Arte & Sociedade*, Actas das Conferências, p.156-161, 2011.
- BARRENO, M. I.; HORTA, M. T.; COSTA, M. V. da. C. (org.). *Novas cartas portuguesas*. Alfragide: D. Quixote, 2010.
- BALTRUSCH, B. Adília Lopes: traducir entre la entropía y la subversión. *Lectora*, vol. 14, pp. 231-249, 2008.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: fatos e mitos* - v. 1. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BELTING, H. *Likeness and Presence, A History of Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010
- KATZ, M. Marian Motion: Opening the Body of Vierge Ouvrante. In: ZCHOMELIDSE, N.; FRENI, G. *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*. Princeton University Press, 2011.
- KLOBUCKA, A. *O formato mulher: a emergência da autoria na Literatura Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus. 2009.
- LOPES, A. *Dobra – Poesia Reunida*. 2ª ed., Porto: Assírio & Alvim. 2014.
- LOPES, S. R. *A anomalia poética*. São Paulo: Chão da feira, 2019.
- MACEDO, A. G. *Paula Rego e o poder da visão: a minha pintura é como uma história interior*. Lisboa: Cotovia, 2010.
- MACEDO, A. G.; AMARAL, A. L. (org.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2005.
- MOI, T. “I am not a woman writer”. About women, literature and feminist theory today. *Feminist Theory*. vol. 9(3), p. 259–271, 2008.
- NOCHLIN, L *Women, art and power and other essays*. London/New York: Routledge, 1988.
- NOCHLIN, L *Por que não houve grandes mulheres artistas*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 24, número 2, p. 130 - 144, 2022.

ROSENGARTEN, R. *Contrariar, esmagar, amar*. A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

VAQUINHAS, I. História das mulheres e de género em Portugal: Horizontes temáticos e desafios atuais. *Faces de Eva*. Estudos sobre a Mulher, n. extra. Lisboa out. 2019. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852019000200005

VICENTE, F. L. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séculos XVI - XX)*. Lisboa: Babel, 2012,

TAVARES, M. M. P. F. *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos sobre as Mulheres, História das Mulheres e do Género) – Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa, 2009.