

RESILIÊNCIA CRIATIVA NO FEMININO E RE-SIGNIFICAÇÃO DA HISTÓRIA EM CONTRAPONTO COM A ‘MANIPULAÇÃO DE GÊNERO’ DO ESTADO NOVO

WOMAN’S CREATIVE RESILIENCE AND RESIGNIFICATION OF HISTORY AS A COUNTERPOINT TO THE GENDER MANIPULATION OF THE PORTUGUESE ‘ESTADO NOVO’

Ana Gabriela Macedo*
gabrielam@ilch.uminho.pt

Este ensaio é composto por duas secções que dialogam entre si e se iluminam reciprocamente. Discute-se em primeiro lugar a imagem icónica de Salazar enquanto ‘salvador moral da pátria’, incarnando a figura do ‘Desejado’, tal como construída e amplamente disseminada pela ideologia do Estado Novo, tendo António Ferro como seu principal mentor e ideólogo cultural. Discute-se de seguida o modo como o ‘discurso da domesticidade’, profundamente ancorado numa dupla premissa – a manipulação de género e a cumplicidade das mulheres – se constituiu como uma ideologia fundamental de sustentação do Estado Novo. Na segunda parte deste ensaio apresentamos um estudo de caso, a obra da pintora Paula Rego criada ao longo dos anos 1960 e 1970, a qual, com acutilância satírica e política, desconstrói, expõe e confronta essa mesma ideologia do poder instituído.

Palavras-chave: Mulheres. Estado Novo. Resiliência. Re-significação da História.

This essay is composed of two sections which are intended to establish a firm dialogue with each other. In the first one we reflect upon the iconic image of Salazar as the ‘great moral chief of the nation’, the ‘desired savior’, as largely constructed and disseminated by António Ferro, social ideologue and ‘mentor’ of Salazar in matters of culture. We further discuss the ideology of the Estado Novo as closely intertwined with a ‘discourse of domesticity’, and firmly anchored in a double premise: gender manipulation and the complicity of women. In the second part of this essay, we present as case study the work of Paula Rego in the 1960s and 1970s, as a powerful instance of women’s creative resilience, strategically combining social, aesthetic and political confrontation of the ruling order.

Keywords: Women. Portuguese dictatorship. Resilience. Resignification of History.

*Instituto de Letras e Ciências Humanas (ILCH), Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) / Universidade do Minho, Braga. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7823-0613>
A autora segue o antigo acordo ortográfico.

•

1. Introdução

Queixou-se o homem alguma vez de trabalhar, de sol a sol, para sustentar a mulher, para a defender das tempestades que andam cá por fora? Não acha ele que é o seu dever natural e justo? Pensou mesmo, algum dia, em arremessar para longe essa grata obrigação? A liberdade da mulher... Mas terá o homem a liberdade absoluta que ela reclama para si? (Ferro 2003, p. 91)

Deixemos, portanto, o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... e a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa ... Não sei afinal qual terá o papel mais belo, mais alto e mais útil. (*idem*, p. 90)

Nestas citações extraídas da quinta entrevista a Salazar (1932) – “Sobre a Criança e a Mulher” (pp. 90–92) – realizadas por António Ferro (que haveria de ser, a partir de 1933, Director da Secretaria Nacional de Propaganda e ideólogo cultural do regime), assumindo aqui a sua postura de “intermediário de Salazar junto do povo” (Rosas, p. xvi)¹, Ferro descreve o futuro Presidente do Conselho de Ministros como “vagamente mas elegantemente anti-feminista” (*idem*, p. 90), enquanto o mesmo disserta sobre a “liberdade da mulher” como “chefe moral da família” (*ibidem*). A isto atalha Ferro, “quase com indignação”, que a mulher “domina, vence, mas com habilidade, com sorrisos falsos, com palavras calculadas, com estratégia feminina” (*idem*, p. 91), enquanto Salazar prossegue pontificando sobre o seu “nobre dever” de esposas e rainhas do lar “a quem se lhes reconhece, com as possíveis restrições, igualdade de direitos e até, em certas condições, o direito ao voto” (*idem*, p. 92). Sendo que, a inversão destes valores, facilmente poderia degenerar numa “completa anarquia” (*ibidem*).

Mais adiante no volume citado, no Epílogo às cinco primeiras entrevistas a Salazar (Ferro 2003, pp. 105–112), e deixando sempre o leitor entrever as suas próprias “impressões” [como diz na Introdução, em tom confessional (*idem*, p. 7)], Ferro faz o mais alto panegírico do ditador, comparando-o simbolicamente à figura icónica do Infante D. Henrique:

Salazar (...) é a figura portuguesa que mais se aproxima, proporções guardadas e num confronto puramente psicológico, do Infante D. Henrique. (...) A época é outra, as caravelas, hoje, são transatlânticos, pontes, escolas, portos, oficinas, creches, bairros

¹ A propósito da sua função como “intermediário” entre Salazar e o povo e da “encenação” necessária ao efeito desejado, veja-se os textos “Notas de reportagem de uma reportagem” e “O Ditador e a multidão” (Ferro 2003, pp. 199–218, pp. 219–225; prefácio de Fernando Rosas). Neste último, escreve Ferro, reportando-se ao seu papel: “Se a natureza do chefe é avessa a certos contactos (...) que se encarregue alguém, ou alguns de *cuidar da sua encenação necessária* das festas do ideal, dessas entrevistas indispensáveis, nas ditaduras, entre a multidão e os governantes...” (*idem*, p. 222, ênfase meu). Questões estas oportunamente focadas por Fernando Rosas no seu Prefácio ao volume, onde afirma: “O jornalista não é neutro nem jornalista. (...) Mas é mais do que isso: é o *metteur en scène* de um personagem que se empenha assumidamente em valorizar, mitificar e engrandecer, confrontando-o, ou fingindo confrontá-lo, com alguns dos principais desafios políticos, sociais e económicos de então” (Rosas, p. xvi).

operários... E um infante D. Henrique, que se lembrasse de ressuscitar na nossa época tormentosa, em que a felicidade dum povo oscila entre a sua finança e a sua economia, poderia bem ser um ministro das Finanças, um Oliveira Salazar... (*idem*, pp. 109–110).

O panegírico do “grande chefe moral duma nação” (*idem*, p. 112), a um tempo o “herói” e o “desejado”, fica assim registado ao mais alto nível: “Um homem está só, heroicamente só, a pensar em nós e na sua Pátria. (...) E agora, que já o ouvimos, vamos cada qual para a nossa vida... Não façamos barulho... Deixemo-lo trabalhar...”, conclui Ferro (*ibidem*).

Inequivocamente, tal como afirma Fernando Rosas no seu Prefácio ao volume que reúne todas as entrevistas de António Ferro a Salazar², estas são da maior importância para a compreensão ideológica do regime que se instaurava na sua multiplicidade de vertentes: “Dadas à estampa, as entrevistas e os seus anexos constituíam o primeiro manual de propaganda do regime que se implantava e do Chefe que nascia com ele” (Rosas, p. xvii).

1. A ‘mobilização dos ventres’³, o ‘discurso da domesticidade’ e a ‘cumplicidade das mulheres’

Estas questões, o “bem parir e bem servir” (Neves & Calado 2001, p. 11), constituem um tema simultaneamente fascinante e fracturante no contexto da ideologia fascista. Tal como escrevem Helena Neves e Maria Calado, em *O Estado Novo e as Mulheres. O género como investimento ideológico e de mobilização*⁴:

Os ditadores incarnam como nenhuns outros, o poder do pai, a figura do patriarca, o *pater* da grande família que é a nação, a mãe pátria. (...) Será uma relação ambígua esta, entre os chefes do fascismo e as mulheres. De tentativa de fascínio. De sedução mesmo. Todos eles buscam, no início das suas carreiras, a cumplicidade das mulheres. (*idem*, p. 8).

A relação entre os ditadores e as mulheres (supostamente casta, desencarnada, dessexualizada) inclui uma componente erótica muito forte, particularmente nos casos do fascismo italiano e alemão, mas também em Portugal. Veja-se neste contexto o

² A 1ª edição do livro (Empresa Nacional de Publicidade, 1932) reunia as cinco primeiras entrevistas de Ferro a Salazar. Todas estas tinham sido anteriormente publicadas no *Diário de Notícias*, em Dezembro de 1932. A 2ª edição do volume, de 1934, acrescenta a sexta Entrevista; a 3ª edição, de 1935, transforma o livro num verdadeiro “manual de propaganda”, afirma Fernando Rosas, ao elencar todos os temas tratados por ordem alfabética. Só em 1982 o conjunto dos textos seria editado pela primeira vez (Ferro 1982).

³ Expressão usada por Neves e Calado na obra *O Estado Novo e as Mulheres* (2001, pp. 11–16). Cito: “Com Salazar, Hitler, Mussolini, Franco, bem parir e bem servir tornam-se funções pátrias, assimilando-se, complementando-se, no terreno privilegiado que é a família, alicerce fundamental da nação” (*idem*, p. 11).

⁴ Trata-se de um significativo estudo que analisa em detalhe os distintos contornos da questão de género no âmbito da ideologia do Estado Novo.

documentário realizado por Inês de Medeiros, *Cartas a uma Ditadura* (2006)⁵, exemplo gritante da cumplicidade cega das mulheres face ao ‘Salvador da Pátria’.

“O patriarca coexiste com o macho viril ao qual cabe a paternidade simbólica dos filhos da nação. As mulheres são chamadas a dar filhos ao Duce e ao Führer”, tal como sustentam Neves e Calado (2001, p. 9).⁶

Lê-se na Constituição Portuguesa de 1933: “(...) à mulher competem sobretudo os cuidados domésticos, manter o asseio, a ordem e a alegria do lar, cuidar da educação dos filhos, sobretudo nas primeiras idades, tornar a casa atraente e acolhedora, prestar ao marido a deferência e a submissão que lhe são devidas como chefe de família” (*apud* Neves e Calado 2001, p. 10). Contudo, o tom relativo a Salazar é distinto do devido ao *duce* fascista e ao chefe nazi: ele é “puro, evangélico, celibatário por amor à causa, à Nação, intocável, monge, eremita” (*ibidem*).

Tal como sugerido por Maria Manuel Lisboa na introdução ao seu estudo, *Paula Rego’s Map of Memory* (2003), Salazar é investido de uma aura sebastianista, encarnando a figura do “Desejado”, o salvador da pátria e restaurador do poder económico e imperial (*vide* colonial) da nação (Lisboa 2003, p. 9).⁷ A versão mítica de Salazar (de ascetismo e rigor), que Ferro ajudou a criar, veja-se “Primeira Aparição” (1939 *apud* Lisboa 2003, pp. 9–10), foi indubitavelmente importante na propaganda do regime a nível nacional e internacional. Não deixa, contudo, de ter carga erótica a ‘devoção’ cega expressa pelas portuguesas em relação ao ‘salvador da pátria’, pai simbólico de todos os filhos da nação (*ibidem*).

Constrói-se assim o ‘discurso da domesticidade’, como sustentáculo basilar da ideologia do Estado Novo, sobre o qual nos deteremos agora. Manuela Tavares, no volume *Feminismos, Percursos e Desafios* (1947–2007) reflecte em detalhe sobre esta questão, cruzando de modo rigoroso distintas fontes, nomeadamente o pensamento crítico de uma diversidade de historiadoras e sociólogas com a crítica feminista (Tavares 2010, pp. 58–63).⁸ Importa, porém, referir que o ‘discurso da domesticidade’

⁵ Documentário de Inês Medeiros que revisita a memória histórica do salazarismo através do testemunho de mulheres de distintos estratos sociais, que, em 1958, foram convidadas a “escrever uma carta a Salazar”, na qualidade de “defensor e salvador” da Pátria, coincidindo com uma crise que abalou profundamente a Ditadura, a campanha do General Humberto Delgado. A leitura destas cartas e as entrevistas realizadas por Inês de Medeiros a estas mulheres de tão diversas origens sociais e culturais expõe claramente a ‘ideologia da domesticidade’ em que assentava o regime e o fervor quase religioso inspirado pelo ditador, que este propagava, como uma subtil mas sábia estratégia de perpetuação.

⁶ “Hitler afirmará que ficou solteiro para se tornar o esposo de todas as mulheres alemãs e a propaganda não deixará de cultivar em seu redor uma auréola de romantismo erótico, de tal modo que, nos lares alemães, encontramos milhares de almofadas bordadas com o rosto do Führer e as palavras ‘*mein Lieben*’ [*sic*], ‘meu amor’” (Neves & Calado 2001, p. 9).

⁷ Esta analogia é discutida por Maria Manuel Lisboa na introdução ao seu livro, *Paula Rego’s Map of Memory. National and Sexual Politics* (2003), no qual analisa a matriz histórica e sócio-política que informa a obra da pintora portuguesa, e a sua sátira mordaz à ideologia do Estado Novo. Mais adiante neste texto aprofundaremos esta questão em detalhe.

⁸ *Vd.* neste contexto, entre outros, os estudos fundamentais de Elina Guimarães (1991), *Sete Décadas de Feminismo*; Anne Cova e António Costa Pinto (1997), *O Salazarismo e as Mulheres: uma abordagem comparativa*; Maria Antónia Fiadeiro (1999), *O rosto do Fascismo*; Irene Flunser Pimentel (2001), *História das Organizações Femininas do Estado Novo*; Vanda Gorjão (2002), *Mulheres em Tempos Sombrios. Oposição ao Estado Novo*; e Ana Vicente (2007), *O pensamento feminista na primeira metade do século XX e os obstáculos à sua afirmação*.

se traduz numa questão ancestral que justificou ao longo dos tempos a subalternização e discriminação da mulher, vista como ‘ser menor ou incompleto’. Tal como referido por Macedo e Amaral no *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), no verbete ‘Domesticidade’ (pp. 43–45), o conceito traduz “uma ideologia em ascensão durante o século XIX, através da qual às mulheres é reservado o espaço privado do lar, como a esfera que a elas especificamente pertence, pretendendo justificar assim o acesso ao espaço público como prerrogativa do masculino” (Macedo & Amaral 2005, p. 43).

Por sua vez, tal como Catherine Hall afirma⁹, “a domesticidade está ligada à ascensão ao poder da burguesia industrial e à conseqüente separação das esferas do público e do privado” (1992, p. 75). A família burguesa era vista como modelo, sendo o homem o ‘chefe da família’ ou ‘cabeça de casal’ em todos os domínios (Macedo & Amaral 2005, p. 43). “A ideologia da família obscurecia, assim, as relações de classe, pois parecia constituir-se acima da estrutura de classes; por outro lado, obscurecia igualmente a definição cultural da divisão sexual do trabalho, uma vez que a separação entre homens e mulheres passava a ser vista como ‘natural’; seria a Natureza que decretava que todas as mulheres são, antes de mais nada, esposas e mães” (*ibidem*).

No contexto do Estado Novo, a base conceptual do conceito é idêntica e a sua utilização estratégica com fins de manipulação de género é ostensivamente declarada, sem pudor. Tal como escreve Irene Pimentel no seu influente estudo, *História das Organizações Femininas do Estado Novo* (2001), por um lado a construção conceptual e social da discriminação da mulher é sustentada pelo chamado ‘factor biológico’, a suposta ‘natureza da mulher’ e, por outro, pelo factor ideológico, ou seja, ‘o bem da família’, tal como consignado pela Constituição de 1933 (Pimentel 2001, p. 400), tornando-se na âncora do regime – a mulher simultaneamente como bastião da família e da pátria. Engendra-se assim uma sábia e ‘subtil’ manipulação ideológica com fins estratégicos.

Citamos neste contexto as palavras de Elina Guimarães: “o Estado Novo não mandou as mulheres brutalmente para casa para depois as ir buscar para o esforço de guerra, como tinha feito o nazismo; *foi muito mais subtil*” (1991, p. 15, ênfase nosso). Nisto se traduziria precisamente, ousamos acrescentar, o pensamento ‘vagamente anti-feminista’ de Salazar, nos termos descritos por António Ferro nas suas Entrevistas.

A política da ‘mobilização dos ventres’, o elogio da maternidade e o confinamento da mulher à esfera do lar, é assim crucial na doutrina do fascismo, da escola e da educação, aos cartazes públicos, passando pela arte. O Estado reivindica a tutela da esfera privada, a domesticidade da mulher: “A função doméstica é uma função política. Tal como a sucessão de partos, a panela, a colher de sopa vovem-se em armas mobilizáveis”, escrevem Neves e Calado (2001, p. 16).

A mulher fada do lar e a mulher fatal são duas faces da mesma moeda. A feminista é a mais temida inimiga do fascismo: “a sufragista, essa aberração feminina a gritar a necessidade de a mulher se emancipar pelo assalto a determinadas profissões que, pela sua brutalidade e energia, tem sido e muito justamente, exclusivas do homem’,

⁹ *Vd.* Catherine Hall (1992), capítulo 3 (“The early formation of Victorian domestic ideology”).

exclama F. Castro Pires de Lima no seu discurso *Feminismo e Feministas* (1932 *apud* Neves & Calado 2001, p. 17).

Poderemos assim afirmar que o Estado Novo defende uma suposta ‘cultura feminina’ assente no essencialismo biológico, que legitima a segregação da mulher relativamente ao social, às esferas do produtivo e do político. Esta separação das esferas e do que veio a ser chamado os ‘papéis de género’, baseava-se, como vimos, em exclusões, discriminação de tipos e funções, e conceptualizações estereotipadas, habilmente manipuladas.

O Estado Novo assume assim, declaradamente, a questão da mulher como uma questão de Estado, tal como referem Neves e Calado: “O lar é investido de um poder, *no qual e através do qual, as sem poder reproduzem o poder do Estado*” (*idem*, pp. 24–25, ênfase nosso).

O pintor Jaime Martins Barata, autor de uma célebre e frequentemente referida coleção de sete pinturas, entre elas a litografia, *A Lição de Salazar: ‘Deus, Pátria, Família. Trilogia da Educação Nacional’* (1938) (Figura 1) representa de modo iconográfico a ideologia sacrossanta da hierarquia familiar. Artista do regime, Martins Barata sintetiza magistralmente nesta imagem todo um código de conduta nacional que, pela sua aparência de pretensa harmonia (mulheres obedientes, camponeses felizes regressando do trabalho, alegria no lar), ninguém se atreveria a desafiar. Daí a importância da ampla divulgação da sua imagética em livros de escola, *posters*, selos e murais, pela carga simbólica que carrega consigo, tal como referido por Maria Manuel Lisboa (2003, pp. 10–11).

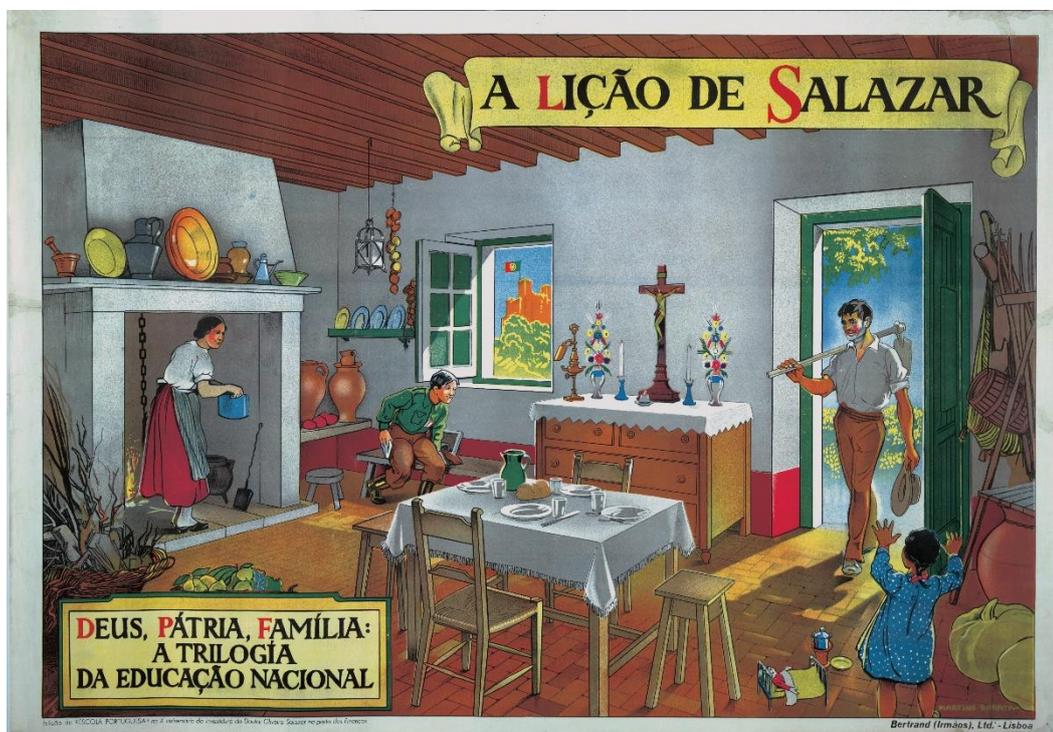


Figura 1. *A Lição de Salazar: ‘Deus, Pátria, Família. Trilogia da Educação Nacional’* Jaime Martins Barata (1938)

Na sua análise desta imagem no contexto do cruzamento da ideologia do Estado Novo com o modelo de sociedade patriarcal vigente, Ruth Rosengarten (2009, p. 68), por sua vez, assinala o facto desta imagem ter sido patrocinada por ocasião da celebração do 10º aniversário da investidura de Salazar como Ministro das Finanças, traduzindo assim, de modo indelével, aquilo que constitui uma das mais significativas “Lições” de Salazar – título da própria representação. “Esta família é, portanto, o leito e o emblema de uma sociedade funcional, cujo estatuto emana da inquestionável autoridade moral do pai”, afirma Rosengarten (2009, p. 70).

Simbolicamente nesta imagem, a mulher é enquadrada pelas paredes do fogão, a lareira rústica tradicional, enquanto o homem, por sua vez, é enquadrado pela porta aberta, que dá acesso ao mundo, ao espaço público. A casa, o lar, é assim iconograficamente representada como o microcosmos da nação, nos termos do regime, fazendo jus às próprias palavras de Salazar, citadas como epígrafe a este texto: “Deixemos, portanto, o homem a lutar com a vida no exterior, na rua ... e a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa ... Não sei afinal qual terá o papel mais belo, mais alto e mais útil” (Ferro 2003, p. 90).

2. Paula Rego: Resiliência criativa e Re-significação da História

As an institutionalized discourse, art history prototypically narrates the story of art and artists to create a sequence of unbroken human creativity. *That this story is at once a story of nations and ethnicities and a story of men is not coincidental.* (...) it is indeed synonymous with the narrative of history and with culture itself. Such a concept of culture logically can only exclude recognition of women’s creativity (...). It was against the hierarchies of both the historical-political-cultural and the psycho-symbolic orders that women have revolted. *That revolt is called feminism.* (Pollock 2016, pp. 34-35).

[Enquanto discurso institucionalizado, a história de arte narra tipicamente a história da arte e dos artistas de modo a criar uma sequência contínua da criatividade humana. O facto dessa história ser ao mesmo tempo uma história das nações e das etnias e uma história dos homens não é mera coincidência (...) é de facto sinónimo da narrativa da história e da própria cultura. Tal conceito de cultura exclui logicamente o reconhecimento da criatividade feminina (...). Foi contra as hierarquias tanto da ordem histórico-político-cultural como da ordem psico-simbólica que as mulheres se revoltaram. *E o nome dessa revolta é feminismo.*]

Vamos agora focar como estudo de caso uma parte circunscrita da obra de Paula Rego (a pintura e as colagens dos anos 1960 e 70), que iluminam pictoricamente a discussão e conceptualizações da secção anterior deste texto.

O processo de reescrita da memória nacional e, como tal, de refiguração da História, está patente ao longo de toda a obra da pintora Paula Rego e tem sido objecto de aprofundada atenção crítica¹⁰, dado o seu impacto internacional e a sua inegável

¹⁰ Cf. entre os críticos que desde longa data salientaram o carácter socialmente transgressivo e a acuidade política da sua obra, Lacerda (1965, 1989), Willing (1988), McEwen (1989, 1997), Lisboa (2003), Rosengarten (1997, 2004, 2009), Holloway (2014), e Macedo (2008, 2010, 2019).

grandeza, se bem que seja possível determo-nos em etapas pictóricas onde essa intenção seja mais visível e a crítica social por ilação, mais mordaz e acutilante. Dessa desocultação nos ocuparemos nesta secção deste texto, salvaguardando contudo, como sempre fizemos em análises anteriores da obra de Rego, a contiguidade das temáticas de género e de crítica social e política consubstanciadas no seu olhar engajado e na *revisão* que faz da realidade que pinta, reivindicando na sua estratégia pictórica um firme ‘entrelaçamento’ (*interweaving*) de histórias e da História.¹¹ Maria Manuel Lisboa, na obra atrás citada, refere a este propósito: “she contests the rankings of identity and authority within issues of nationhood, gender and family, and thus radically rewrites national memory” (Lisboa 2003, p. 5). E esse processo é, na obra de Rego, estrategicamente operacionalizado através de um lúcido e crítico olhar sobre o doméstico e o quotidiano das relações humanas, sem falsos moralismos ou supostas vitimizáveis.

Sobre o período da obra da pintora de denúncia da ditadura de Salazar, bem como da de Franco, importa referir o facto destas pinturas e colagens dos anos 1960, criadas sob a influência de Dubuffet e da *Art Brut*, bem assim como do surrealismo, representarem não só a violência dos regimes ditatoriais, mas também de exprimirem essa mesma violência através do processo material da sua produção. Comentando esta questão, a pintora afirma, de modo contundente, em entrevista: “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 arranhar e do ferir ... é como se a pessoa estivesse a tirar os olhos a uma fotografia do Salazar, ou vá lá, do Cardeal Patriarca! (...) A violência torna-se assim uma coisa útil!” (Macedo 2010, p. 33).¹²

O próprio título destas obras manifesta a violência nelas contida, tal como salienta Rosengarten: “Os títulos dão à crueza das pinturas uma dimensão satírica abertamente crítica. *Salazar Vomita a Pátria* é um ataque à retórica chauvinista desse período. Tal como em *Ubu Roi*, de Jarry, a figura da autoridade aparece simultaneamente aterradora e ridícula – cega, brutal, e reduzida a uma presença genital que força e empurra, reiterada no telúrico Provérbio Popular” (Rosengarten 1997, p. 44).¹³

Deste período, as obras *Salazar Vomita a Pátria* (1960) (Figura 2) e *Quando Tínhamos uma Casa no Campo, Dávamos Festas Maravilhosas e Depois Saíamos a Matar os Pretos* (1961) (Figura 3) sintetizam a um tempo o risco político assumido pela pintora e o seu uso da estética do grotesco e da abjecção, enquanto estratégias de transfiguração do real e de sátira política e social. A propósito da primeira, a pintora comenta em entrevista a Marco Livingstone¹⁴ que, ciente do risco que corria ao nomear assim a sua obra e sabendo que esta nunca poderia ser exposta em Portugal (veio a sê-lo apenas após o 25 de Abril), na realidade, em vez de ser Salazar a vomitar a pátria, “deveria ser a pátria a vomitar Salazar” (Livingstone 2007, p. 248).

¹¹ *Vd.* entre outros, Macedo (2008, 2010, 2019).

¹² 1ª Entrevista a Paula Rego (Macedo 2010, pp. 29–35).

¹³ Sobre esta questão *vd.* Rosengarten (2009).

¹⁴ Entrevistas realizadas por Marco Livingstone a Paula Rego, entre Novembro de 2006 e Março de 2007, no âmbito da exposição *Paula Rego*, no Museu Nacional Reina Sofia, Madrid, 25 Setembro – 30 Dezembro 2007, e da qual Livingstone foi curador.



Figura 2. *Salazar Vomita a Pátria* (1960)
 Copyright Paula Rego, Courtesy Marlborough Fine Art



Figura 3. *Quando Tínhamos uma Casa no Campo, Dávamos Festas Maravilhosas e Depois Saíamos a Matar os Pretos* (1961)
 Copyright Paula Rego, Courtesy Marlborough Fine Art

No mesmo acerbo contexto da sátira política, a segunda obra – uma representação da Guerra colonial (a óleo, grafite e papel sobre tela), como se de um mural ou de uma faixa se tratasse –, datada de 1961 (ano do início da guerra colonial em Angola), claramente evoca a violência e a abjeção que o seu título completo traduz, sendo que este foi obviamente censurado aquando da sua exposição em Portugal, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em 1961–62. Comenta a pintora a este respeito: “seria impossível expor esta obra se eles percebessem o que estavam de facto a ver” (*idem*, p. 249). Sobre esta imagem escreveu Memory Halloway: “um terço da obra brilha com as cores pastel dos colonizadores; a outra parte com os tons cinzentos lúgubres dos territórios habitados pelos colonizados” (2014, p. 124). Por sua vez, ainda a respeito da

mesma, Rosengarten salienta: “Que visão mais crítica da história do colonialismo de Portugal do que esta figuração, em formas viscerais e cores depressivas, dada num varrer panorâmico da cena na horizontal, da simultaneidade dos destinos divergentes do colonizador e do colonizado?” (1997, pp. 44–45).

Referiremos agora duas exposições recentes da obra da pintora, que focaram com acuidade preponderante os temas aqui em análise. Será interessante reflectirmos sobre elas questionando o porquê do crescente interesse crítico contemporâneo na obra declaradamente de sátira política de Rego. A primeira teve lugar no Sul da Inglaterra, na MK Gallery em Milton Keynes (15 Junho – 22 Setembro 2019), significativamente intitulada *Obedience and Defiance* [Obediência e Desafio], com curadoria de Catherine Lampert. O cerne desta exposição gravitava em torno da antinomia contida no seu título e na tensão intrínseca que enquadra a natureza desestabilizadora da obra da pintora, traduzidas no questionamento contínuo de temas sociais, políticos, psicológicos, sexuais e de género.

A segunda exposição que pretendemos referir tem por título *O Grito da Imaginação*, e teve lugar na Casa de Serralves, Porto (25 de Outubro – 8 de Março), com curadoria de Marta Moreira de Almeida. Iremos concentrar-nos na sintonia e no diálogo existente entre ambas as exposições, no que concerne particularmente o privilegiar da obra criada em torno dos anos 1960 e 70, e da sua representação paródica.

Na exposição de Milton Keynes o visitante era de imediato recebido numa primeira sala, constituindo uma espécie de antecâmara a toda a reflexão pictórica que se seguiria, temática que não cronológica. Nesta sala, oito pinturas dos anos 1960, confrontavam de imediato o visitante na intensidade da sua visão crítica e provocação do *status quo* vigente. O impacto da sala residia precisamente no facto destas pinturas de cariz político provocatório raramente serem vistas em conjunto, estabelecendo-se assim entre elas um ruidoso diálogo que facilmente escaparia ao visitante quando individualmente expostas.

Destacadas espacialmente deste modo, abria-se assim o caminho para um entendimento e uma contextualização da obra da pintora portuguesa aos olhos do público britânico, de um modo inusual e inquietante. Entre essas obras destacam-se: *Salazar vomita a pátria* (1960); *Quando Tínhamos uma Casa no Campo ... dávamos Festas Maravilhosas e depois Saímos a Matar os Pretos* (1961); *Exílio* (1963); *O Impostor* (1964); *Centauro* (1964); *Regicídio* (1965); *Manifesto para uma causa perdida* (1965); *Os bombeiros de Alijó* (1966).

No texto introdutório do catálogo da exposição da Galeria Milton Keynes, Catherine Lampert refere como a suposta antinomia contida no título escolhido, ‘Obediência e Desafio’, constitui em realidade um desígnio estruturante da obra, a um tempo visceral e moral, de Rego. E a crítica refere neste contexto a série *Dog Woman/Mulher Cão* (1994), criada a partir do modelo (Lila), cuja postura animal, literalmente agachada no chão, implicava um esforço físico e mental, de tal ordem violento, que produzia gemidos de desconforto e a desfigurava. E Lampert cita a artista a este respeito: “Esta imagem começa a contar o que de facto aconteceu... abriu-se um imenso

corredor na escuridão; e depois começamos a percorrê-lo. E à medida que avançamos, este corredor sombrio começa a iluminar-se” (Lampert 2019, p. 14, tradução nossa).¹⁵

Por sua vez, no prefácio ao mesmo catálogo, Anthony Spira, Director da Galeria Milton Keynes, refere que a selecção exposta da obra da pintora (dos anos 1960 ao presente), teve como objectivo focar “os desafios morais que se colocam à humanidade, particularmente face à violência, à discriminação de género e à tirania política. Os temas circunscrevem questões de protesto, guerra, género, política da arte e da sociedade” (Lampert 2019, p. 6, prefácio de Spira).

O ‘teatro interior’ de Paula Rego, centro mítico constantemente perscrutado e revisitado na obra da pintora, assume assim um sentido outro, mais pleno e fracturante, mais disruptivo e seguramente mais inquietante. E a ‘face do medo’ que a atormenta e é representada em distintas figurações ao longo do seu percurso artístico, assume aqui, indubitavelmente, contornos mais nítidos, de sátira política, em detrimento do absurdo e do grotesco, que demasiadas vezes é assinalado na sua obra, como se esta de um vazio se ocupasse.

As oito obras referidas que compõem a sala inaugural desta mostra de 2019 em Milton Keynes, confrontam o visitante com a memória de um passado histórico que urge preservar. Embora Rego tivesse vivido ao longo dos anos 1950 em Inglaterra, enquanto estudante da *Slade School of Art* e durante parte dos anos 60 como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, estas pinturas criadas desde 1960, algumas das quais integraram a sua primeira exposição a solo na SNBA em Lisboa, em 1966, evidenciam a sua profunda atenção à realidade do seu país. Em cada uma destas obras, a pintora inscreve de modo convulsivo e inequívoco a sua denúncia e rejeição de um regime político ditatorial, camuflado de ‘brandos costumes’, cuja obediência rejeita e o qual sistematicamente desafia.

Tal como já dissemos, esse propósito desconstrutivo é desde logo exibido nos próprios títulos das obras, expondo e desafiando um a um os pilares do regime, os seus tabus, as suas formas veladas de censura e de imposição pelo medo ou pela asfixia moral e social. O grotesco e o paródico são aqui estratégias operacionais de denúncia – da guerra colonial, da miséria das populações, do exílio forçado, ora por motivos políticos, ora económicos, da moral cabotina e degradante de um país “orgulhosamente só”, que a pintora representa simbolicamente no “vômito” do ditador, e na figuração surrealizante do “Impostor” (Figura 4) (atente-se que esta tela a óleo e colagem tem, visivelmente inscrita, a data de 1928, ano em que Salazar assumiu o cargo de Ministro das Finanças). Por sua vez, a obra *Quando Tínhamos uma Casa no Campo... Dávamos Festas Maravilhosas e depois Saíamos a Matar os Pretos* (1961), exposta em 1960/61 na Fundação Calouste Gulbenkian (óleo, grafite e papel sobre tela), em plena guerra colonial em Angola, uma representação em tons sombrios, como se de um mural ou uma faixa se tratasse, teve, como seria de esperar, parte do seu título censurado para poder ser exibida.

¹⁵ Catherine Lampert, no seu texto do catálogo da exposição, intitulado ‘*This dark corridor, it begins to light up*’, refere as palavras citadas de Rego numa entrevista com John Tusa, “Paula Rego: You’ve opened a corridor into the darkness” (Tusa 2003, p. 210).

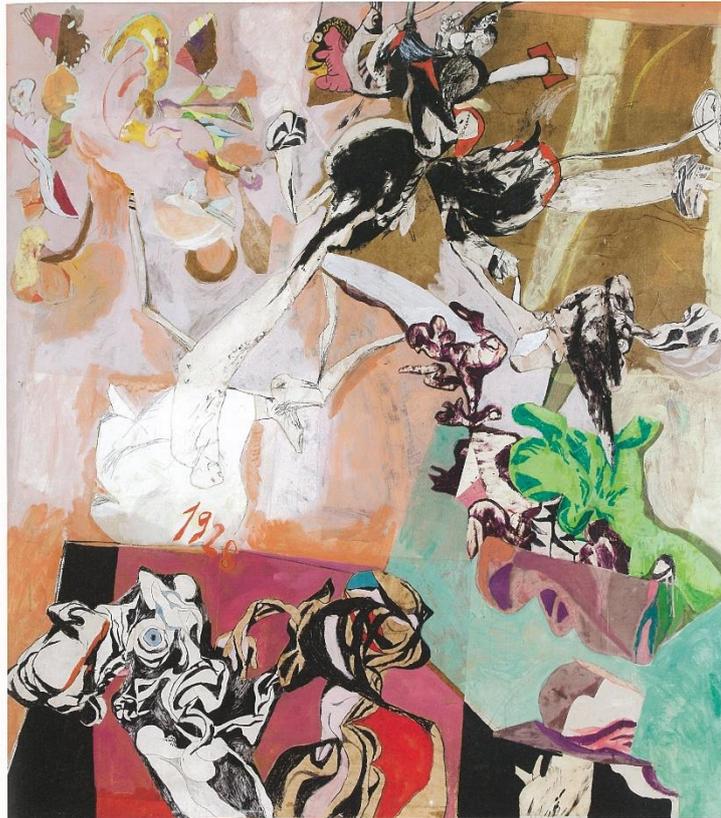


Figura 4. *O Impostor* (1964)
Copyright Paula Rego, Courtesy Marlborough Fine Art

Importa de novo reiterar que a própria técnica experimental e a fisicalidade extrema do processo de produção das obras deste período contribuem exponencialmente para lhes imprimir esse carácter de denúncia e desafio que a pintora tão bem definiu na expressão “dar uma face ao medo” (Lacerda 1965, p. 4).

Por sua vez, a exposição ‘Paula Rego. O Grito da Imaginação’, realizada na Casa de Serralves (25 Outubro 2019 – 8 Março 2020), o que de mais notório tem em comum com a da Galeria de Milton Keynes no Reino Unido, é o facto de ambas terem como antecâmara às mostras respectivas a obra da pintora dos anos 1960 e 70 que acabámos de comentar, denunciando os abusos do poder, as injustiças e asfixia sociais, a guerra colonial, expondo e satirizando o seu paroquialismo e os supostos ‘brandos costumes’ reinantes.

Nesta mais recente exposição, duas composições dos anos 1970 aguardam o visitante no átrio da Casa de Serralves: *Corredor* (1975) e *A grande seca* (1976). São ambas obras cujo referente é o contexto político, próximas das referidas acima, nas quais a artista usa uma técnica experimental, surrealizante, e quase física – a colagem, a incisão e o recorte, bem como a superimposição de diferentes técnicas e materiais, por assim dizer, ‘dando corpo’ e visibilizando sensorialmente, a ideologia do segredo, da suspeição e da hipocrisia reinantes à época.

Importa identificar um detalhe técnico, de tal forma proeminente no contexto desta exposição, que assume o papel de um *leitmotif* ou pelo menos de um coadjuvante de toda a mostra – trata-se da iluminação das obras expostas, a qual, jogando com a

luminosidade natural da casa, cria um ambiente feérico, de luz e sombra, propenso a realçar as obras elas mesmas e magnificamente adequado aos temas e singularidade das composições, tratando-se o mais das vezes da teatralização do universo interior de Paula Rego, da sua subjetividade e vivência, bem como da criação de narrativas visuais, performativas, ou oníricas, que traduzem a sua particular ‘arte de contar’ e assim ‘dar a ver’ a realidade.

Apraz-me neste contexto citar Salette Tavares, num artigo já longínquo (Expo AICA, SNBA 1974), mas extremamente actual e pertinente, intitulado “A Estructura semântica na obra de Paula Rego” [*sic*]:

Cada quadro de Paula Rego é uma história que co-existe com o quadro, que foi fabricada com ele. Ela está presente nele. O código não é generalizável, a decifração é quase impossível. Ela quer que o quadro subsista em si mesmo, partido, separado da história. Mas quadro e história surgiram concomitantemente. Quadro estruturado, história estruturada. Ler o arbitrário, ou confessional, ou o permutacional semântico, mesmo ligado a razões de interpretação analítica, é errar completamente. Paula constrói o quadro, constrói a história. (...) Se ouvirmos ela contar o seu quadro, a revelação de uma dimensão nova surge – a história está implícita no quadro – o quadro existe sem ela, ou seja, a história, sendo essência nele, não é precisa para que o quadro real apareça. (Tavares 1974, p. 2)

E deste modo, tal como Catherine Lampert escreveu a propósito da exposição anteriormente citada, à medida que, com Paula Rego, percorremos os corredores da Casa (de Serralves), é-nos dado a ver uma narrativa outra – a narrativa de um país cujas histórias quotidianas, tingidas de medos, desejos reprimidos e fantasias se entrelaçam com a História social e política que a pintora desassombadamente nos dá a ver, “como um corredor que se abre na escuridão. E à medida que avançamos, este corredor sombrio começa a iluminar-se e começamos a ver coisas” (Lampert 2019, p. 14, tradução nossa).

O modo como a pintura de Rego diz o mundo “através de uma incisão cruel e justa”¹⁶, as estratégias pictóricas da sua resiliência criativa e a re-significação da História que constrói na sua obra, afiguram-se-nos assim de extrema pertinência para a reflexão sobre as questões que este texto se propôs tratar, nomeadamente a articulação da ‘retórica da domesticidade’ e da ‘face do medo’ enquanto pilares da ideologia do Estado Novo.

Financiamento: Artigo produzido no âmbito do projecto *Mulheres, artes e ditadura – os casos de Portugal, Brasil e dos países africanos de língua portuguesa / Women, arts and dictatorship – Portugal, Brasil and Portuguese speaking African countries* (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

¹⁶ Citação retirada do folheto da exposição “Os Contos Cruéis de Paula Rego” (17 Outubro 2018 – 14 Janeiro 2019), Paris, Museu da Orangerie (organização de Cécile Debray, directora do museu e curadora da exposição e Scarlett Reliquet, programadora cultural dos Museus d’Orsay e Orangerie).

Agradecimentos:

Desejo expressar o meu renovado agradecimento à pintora Paula Rego pela autorização de reprodução das suas imagens, bem como a cortesia da Galeria Marlborough Fine Arts, Londres. Agradeço igualmente a imagem (Figura 1) enviada pela Biblioteca Nacional.

Referências

- Cova, A., & Pinto, A. (1997). O Salazarismo e as Mulheres: uma abordagem comparativa. *Penélope*, 17, 71–94.
- Debray, C., & Reliquet, S. (2018). *Les Contes Cruels de Paula Rego* [folheto da exposição]. Paris: Museu da Orangerie.
- Ferro, A. (1982). *Salazar, o Homem e a Sua Obra*. Lisboa: Edições Fernando Pereira.
- Ferro, A. (2003). *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.
- Fiadeiro, M. A. (1999). O rosto do Fascismo. *Abril/Mulher* (CML, MRR), 25–26.
- Gorjão, V. (2002). *Mulheres em Tempos Sombrios. Oposição ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Guimarães, E. (1991). Sete Décadas de Feminismo. *Ditos & Escritos* (CDIM), 2.
- Hall, C. (1992). *White, Male and Middle-Class: Explorations in Feminism and History*. Cambridge e Oxford: Polity Press.
- Holloway, M. (2014). Salazar's Boots: Paula Rego and the Colonial Wars. In *1961: Order and Chaos* [catálogo da exposição]. Cascais: Fundação D. Luís I – Casa das Histórias Paula Rego.
- Lacerda, A. (1965, Dezembro 25). Paula Rego nas Belas Artes. *Diário de Notícias*, 3–4.
- Lacerda, A. (1989). Paula Rego e Londres. *Colóquio Artes*, 83, 18–23.
- Lampert, C. (com Spira, A.) (2019). *Paula Rego. Obedience and Defiance* [catálogo da exposição]. MK Gallery: Art/Books.
- Livingstone, M. (2007). *Paula Rego* [catálogo da exposição]. Madrid: Museu Nacional Reina Sofia.
- Lisboa, M. M. (2003). *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics*. London: Ashgate.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.
- Macedo, A. G. (2008). Paula Rego's Sabotage of Tradition: 'Visions' of Femininity. *Luso-Brazilian Review*, 45 (1), 163–181.
- Macedo, A. G. (2010). *Paula Rego e o Poder da Visão. 'A minha pintura é como uma história interior'*. Lisboa: Cotovia.
- Macedo, A. G. (2019). Interweaving is like knitting: Paula Rego's 'interior theatre' and the intricate pattern of her emotional and intellectual networking. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* (Extra), 125–146.
- McEwen, J. (1997). *Paula Rego* (2nd ed.). London: Phaidon.
- McEwen, J. (1989). Paula Rego. *Colóquio Artes*, 83, 15–17.
- Neves, H., & Calado, M. (2001). *O Estado Novo e as Mulheres. O género como investimento ideológico e de mobilização*. Lisboa: Biblioteca Museu da República e Resistência.
- Pimentel, I. F. (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates.
- Pollock, G. (2016). Is Feminism a Trauma, a Bad Memory or a Virtual Future? *Differences*, 27 (6), 27–61.

- Rosengarten, R. (1997). Verdades Domésticas: o trabalho de Paula Rego. In Fundação das Descobertas & Centro Cultural de Belém (Eds.), *Paula Rego* (pp. 44–120). Lisboa: Quetzal.
- Rosengarten, R. (2004). *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*. Porto: Fundação de Serralves.
- Rosengarten, R. (2009). *Contrariar, Esmagar, Amar. A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Tavares, M. (2010). *Feminismos, Percursos e Desafios*. Lisboa: Texto Editora.
- Tavares, S. (1974). A Estructura semântica na obra de Paula Rego. *Expo AICA SNBA 74*, 1–5.
- Tusa, J. (2003). *On Creativity: Interviews Exploring the Process*. London: Methuen.
- Vicente, A. (2007). O pensamento feminista na primeira metade do século XX e os obstáculos à sua afirmação”. In L. Amâncio, M. Tavares, & T. Joaquim (Eds.), *O Longo Caminho das Mulheres – Feminismos 80 Anos Depois* (pp. 59–73). Lisboa: Dom Quixote.
- Willing, V. (1988). Inevitable Prohibitions. In *Paula Rego* [catálogo da exposição] (pp. 7–8). London: Serpentine Gallery.

[recebido em 5 de março de 2020 e aceite para publicação em 6 de abril de 2020]