Intervenções feministas na obra das artistas portuguesas Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos

Šarin, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:818386

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-20**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Universidade de Zagreb

Faculdade de Letras

Departamento de Estudos Românicos

Língua e Literatura Portuguesas

Intervenções feministas na obra das artistas portuguesas Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos

Tese de mestrado

Estudante: Petra Šarin

Orientadora: Dr.ª Majda Bojić

Local e data: Zagreb, 24 de agosto de 2019

Filozofski fakultet

Sveučilište u Zagrebu

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Feminističke intervencije u djelima portugalskih umjetnica Helene Almeida, Paule Rego i Joane Vasconcelos

Diplomski rad

Studentica: Petra Šarin

Mentorica: dr. sc. Majda Bojić

Mjesto i datum: Zagreb, 24. kolovoza 2019.

Faculty of Humanities and Social Sciences

University of Zagreb

Department of Romance Languages and Literatures

Portuguese Language and Literature

Feminist Interventions in the Works of Portuguese Artists Helena Almeida, Paula Rego and Joana Vasconcelos

Master's Thesis

Student: Petra Šarin

Supervisor: Asst. Prof. Majda Bojić

Place and date: Zagreb, 24 August 2019

Índice

Sumário 5
1. Introdução 7
2. Arte e pensamento crítico feminista 8
3. Metodologias e conceitos-chave 14
3.1. O estruturalismo e o feminismo: a mulher como signo 15
3.2. A psicanálise e o feminismo: a diferença sexual e a feminilidade 18
3.3. O marxismo e o feminismo: a arte é uma prática social 19
4. Paula Rego: contar a história através de heroínas femininas 22
4.2. As heroínas de Paula Rego 23
4.2.1. As heroínas nos contos de fadas 24
4.2.2. A dona de casa como heroína histórica 26
4.2.3. As heroínas que abortaram 28
4.2.4. A desregulação da norma social sobre o comportamento do sujeito feminino 30
5. Helena Almeida: o corpo feminino como material, objeto ou tema da arte 33
5.1. Características gerais do percurso artístico de Helena Almeida 33
5.2. Pensar a pintura a partir da materialidade do seu corpo 35
5.3. Obrigar o espectador a reflectir sobre a (in)visibiliade e a (im)possiblidade 39
6. Joana Vasconcelos: falar sobre o quotidiano das mulheres usando a "estética do choque" 43
6.1. Características gerais do percurso artístico de Joana Vasconcelos 43
7. Conclusão 49
8. Bibliografia 51
9. Lista de ilustrações 57

Intervenções feministas na obra das artistas portuguesas Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos

Sumário

Este trabalho pretende problematizar as intervenções feministas de três artistas portuguesas – Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos. Analiso os estudos de caso selecionados a partir das teorias feministas, usando as metodologias feministas policêntricas e interdisciplinares. A primeira parte da tese apresenta o quadro teórico e um novo conjunto de aparatos crítico-analíticos desenvolvidos a partir das bases teóricas das outras ciências relacionadas. A relação entre o estruturalismo, a psicanálise, o marxismo e o feminismo é apresentada, com uma especial ênfase nas belas artes. Na segunda parte da tese, aplicando as metodologias feministas aos estudos de caso, mostro uma das possíveis leituras feministas de obras de arte que datam da década de 1960 e vão até hoje, e que foram realizadas em diferentes meios artisticos (pintura, escultura, performance, novos media), mostrando transição de contextos socio-culturais (Estado Novo e ditadura de Salazar, democracia). O objetivo desta tese é observar algumas das posições da crítica feminista na arte contemporânea em Portugal e questioná-las para uma reflexão mais aprofundada sobre a problemática que não está, em termos teóricos, suficientemente contextualizada e que ainda está marginalizada nos currículos académicos portugueses.

Palavras-chave: crítica feminista; teoria da história da arte; artistas portuguesas; Helena Almeida; Paula Rego; Joana Vasconcelos.

Feminističke intervencije u djelima portugalskih umjetnica Helene Almeida, Paule Rego i Joane Vasconcelos

Sažetak

Ovaj rad bavi se feminističkim intervencijama triju portugalskih likovnih umjetnica – Helene Almeida, Paule Rego i Joane Vasconcelos. Odabrane studije slučaja analiziram iz rakursa feminističkih teorija, koristeći policentrične i interdisciplinarne feminističke metodologije. U prvom dijelu rada predstavljen je teorijski okvir i novi set kritičko-analitičke aparature koja se razvila na teorijskim uporištima iz srodnih znanosti. Prikazan je odnos strukturalizma, psihoanalize, marksizma i feminizma, s posebnim naglaskom na likovnim umjetnostima. U drugom dijelu rada, primjenom feminističkih metodologija na studije slučaja, pokazujem jedno od mogućih feminističkih *čitanja* umjetničkih djela, koja datiraju od 1960-ih do danas, izvedenih u različitim medijima (slikarstvo, skulptura, performans, novi mediji), pokazujući tranziciju socio-kulturnih kontekstâ (Estado Novo i Salazarova diktatura, demokracija). Cilj ovog rada je promotriti neke od pozicija feminističke kritike u portugalskoj suvremenoj umjetnosti te postaviti pitanja za daljnje promišljanje problematike koja je nedovoljno teorijski kontekstualizirana, a u portugalskim akademskim kurikulumima i dalje marginalizirana.

Ključne riječi: feministička kritika; teorija povijesti umjetnosti; portugalske umjetnice; Helena Almeida; Paula Rego; Joana Vasconcelos.

1. Introdução

A partir dos anos sessenta, as teóricas feministas argumentaram que a arte não é um lugar livre, de criação autónoma. Trata-se de um território onde se entrecruzam as relações de poder. As intervenções feministas, uma forma de arte socialmente engajada, alteraram os paradigmas das artes visuais, questionando a imagem dominante da arte (o cânone) e da realidade socio-política. A obra de arte é, nesse sentido, uma arma de luta política, um instrumento que serve para analisar a repressão e detetar as anomalias sociais e as relações desiguais entre os sexos. Nesse sentido, a arte também serve para os fins que não são artísticos, isto é, torna-se uma plataforma de resistência numa luta feminista mais ampla, que deve fundamentar-se na sinergia de diferentes estratégias e atividades.

A história da arte feminista, desenvolvida ao mesmo tempo com o seu aparelho analítico, tem um efeito devastador sobre os conceitos socioculturais tradicionais, advogando a abertura a novos valores da arte. No entanto, as teorias feministas não foram (e ainda não são) introduzidas como uma metodologia de pesquisa nos círculos académicos e estão igualmente ausentes dos currículos escolares.

Como os seus percursos artísticos coincidiram com o início da atividade feminista e com as tentativas de legitimar a crítica feminista nos campos da arte e ciências, escolhi vários estudos de caso a partir das obras das artistas Paula Rego e Helena Almeida, e igualmente da obra de Joana Vasconcelos, uma artista da geração mais jovem com um papel de relevo na cena artística contemporânea portuguesa. As artistas adoptam uma posição crítica face aos modos de representação do sujeito feminino e à divisão sexual de meios e de géneros artísticos durante a história de arte. Mostrando uma complexidade de relações ao nível conceptual, usando diferentes meios de expressão artística, as três artistas mudaram o modo de pensar a arte.

Embora Paula Rego e Helena Almeida já nos anos setenta criassem as peças nessa nova paisagem artística, com um forte cariz feminista (portanto político), esse aspeto da sua obra foi negligenciado nas análises até aos anos dois mil. A sua arte foi interpretada através de uma análise estilística e formal. Por isso, acho importante continuar a dar re-leituras de um ponto de vista feminista.

2. Arte e pensamento crítico feminista

Neste capítulo, tentarei mostrar o desenvolvimento do pensamento crítico feminista dentro da disciplina da história da arte e esclarecer o problema da nomenclatura entre os conceitos de *arte feminina* (arte feita por mulheres), de *arte feminista* e *intervenções feministas* na (história da) arte. Apresentarei igualmente (de forma resumida) a relação entre a teoria feminista e a disciplina de história da arte no Portugal hoje.

No início do pensamento crítico feminista o termo a *arte feminista* foi visto como sinónimo de *arte feminina*. O último termo denota só a característica biológica daquele que produz a arte, que é esteticamente e politicamente heterogénea, também no seu modo de expressão. Por outro lado, a *arte feminista* não é produzida só por mulheres, nem implica uma categorização redutora, exclusiva a sexo ou género. A terceira expressão "*intervenções feministas* na (história da) arte" foi apresentada por uma das críticas feministas inglesas mais produtivas, Griselda Pollock. Segundo Pollock, trata-se de uma produção de arte crítica, que não procura os seus motivos no mundo da arte, mas responde às questões socio-políticas mais amplas, presentes na vida pessoal do/da artista ou na comunidade em geral. Pollock começou o seu trabalho nos anos oitenta e, desde o início, estabeleceu bases teórico-metodológicas para o desenvolvimento da crítica feminista da história da arte, escrevendo a partir da posição teórica marxista. Ela explicou que o feminismo na (história da) arte detectou novas formas de conflitos sociais e que só podemos falar de *intervenções feministas* na arte, porque usando termos como *arte feminista* ou *história da arte feminista* estamos inconscientemente participando na criação de outra subcategoria marginal histórica que perde a sua carga política ou ideológica.[1] Consequentemente, as intervenções feministas não podem ser observadas como um corpus homogéneo, nem analisadas retirando-as do contexto sociopolítico local e do momento histórico correspondente, pois são marcadas pela pluralidade de abordagens e métodos individuais que pretendem enfraquecer o determinismo cultural.[2]

As primeiras obras de arte que podemos ler como feministas apareceram nos anos sessenta e, logo a seguir, nos anos setenta, começou o desenvolvimento da crítica e da história da arte feminista. Tentarei apresentar algumas das principais premissas das duas gerações de críticas e

---

[1] "»Feminism and Art theory now« with Griselda Pollock and Angela Dimitrakaki". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q5Ett_UsxZo&t=4352s, 1:10:00-1:11:42 (Acesso em: 13. nov. 2018). Este parte de texto é uma versão de um texto meu anteriormente escrito na tese de mestrado, trabalho de conclusão de curso da História da Arte: Petra Šarin, *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: Problematika i kritičke pozicije*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2018.

[2] Ljiljana Kolešnik, »Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu«, em *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi),* (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999, p. IV.

teóricas – principalmente inglesas, americanas e francesas – que sucessivamente se formaram nos anos setenta e oitenta. A crítica americana, Linda Nochlin, no seu texto *Why Have There Been no Great Women Artists?* (1971), anunciou muitas das questões que ocuparam as teóricas e as críticas feministas posteriormente. Ela detectou toda uma série de pontos problemáticos e práticas históricas que levaram à situação de invisibilidade das mulheres na história da arte: a aprendizagem de anatomia através de um modelo nu não era permitida às mulheres artistas; o ponto de vista de um homem branco ocidental, era o único ponto de vista aceite durante a história da história da arte; um grande artista era aquele que possuia o Génio; as poucas artistas reconhecidas pela história da arte foram amantes, esposas ou filhas de grandes artistas – homens.[3] Por tudo isso Nochlin escreveu que a arte não é uma atividade *livre* e independente do contexto socio-cultural, produzido por um indivíduo extremamente talentoso.[4] Nochlin afirma que temos de analisar as ideologias das instituições sociais contemporâneas, o que poderia levar a uma mudança radical no paradigma da arte.[5]

As teóricas feministas da primeira geração começaram a documentar a vida e obra das artistas esquecidas, ou seja, a tentar (re)valorizar essa "arte sem história".[6] No entanto, com objetivo de completar a literatura tradicional sobre a história da arte, a crítica feminista permaneceu dentro do enquadramento fornecido, sem questionar as estruturas de poder, ou seja, o cânone. As críticas da segunda geração mudaram a maneira de pensar sobre o sistema de valores, colocando a desconstrução do cânone no foco do seu interesse. Elas não diminuíram o trabalho dos seus antecessores, mas advertiram sobre o perigo de substituir o cânone existente por um outro que envolve mais artistas, permanecendo as relações de poder inalteradas. É por isso que a linha de desenvolvimento da história da arte tradicional é rejeitada e a posição histórica das mulheres é analisada em relação a vários fatores socio-culturais.[7] Hilary Robinson explica o problema do cânone da seguinte forma:

> "Reconhecendo que o conteúdo de um cânone é sempre historicamente e geograficamente contingente, e que o problema fundamental é a estrutura ideológica que o forma, outros ainda desconstruíram as premissas que o estabelecem. Essa abordagem analisa a maneira de género em que o cânone produz significação e expõe os fundamentos patriarcais que devem ser minados se as

[3] Linda Nochlin, »Zašto nema velikih umjetnica?«, em *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (izabrani tekstovi), (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999, p. 1-25.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] O termo foi usado por Filipa Lowndes Vicente.
[7] Griselda Pollock e Rozsika Parker estão entre as primeiras a tratar isso no seu livro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981).

mulheres artistas e seu trabalho receberem mais do que um gesto simbólico que deixa o mainstream de apoio à masculinidade fundamentalmente intacto."[8]

Pollock explicou as três posições tomadas pelas feministas em relação ao cânone, confrontando-o num plano metodológico, ideológico, mitológico, simbólico e político:

(1) A partir da primeira posição, o cânone é definido como uma estrutura que exclui. Quando só adicionamos os dados *perdidos* sobre as artistas, o sistema não muda.[9]

(2) A segunda posição coloca no seu foco uma desvalorização sistemática de qualquer expressão ou estética relacionada com as mulheres, de modo que à arte criada pelas mulheres ao longo dos tempos deram-se os epítetos de *decorativa* ou *baixa*, enquanto o cânone ocidental, ao mesmo tempo, representava uma arte *alta*. De facto, uma hierarquia arbitrária dos meios artísticos, do material e da expressão, classificou o têxtil (a costura, a tecelagem, o bordado) e a cerâmica como menos valiosos.[10]

(3) Através da terceira posição, as críticas *leem* o cânone como uma estratégia discursiva pela qual a diferença sexual é produzida e reproduzida.[11]

Assim, a tarefa da história da arte feminista é questionar a história da arte tradicional, fazendo perguntas sobre *quem* escreve (e escrevia) a história da arte, *para quem* e *como*. Ou como Pollock apontou, é importante para uma profissão reconhecer sua própria disciplina como "uma prática ideológica institucional que, pelas *imagens* e as interpretações do mundo que oferece, contribui para a reprodução do sistema social".[12]

Passamos agora para os acontecimentos depois da década de 1980. Como é que o pensamento feminista mudava o *discurso* sobre a arte? Chegámos ao fim da hegemonia da história da arte tradicional? Linda Nochlin em *"Why Have There Been No Great Women Artists?" Thirty Years After* (2006) afirmou que tem havido muitas mudanças na produção e na recepção da arte, bem como na implementação de metodologias feministas em algumas universidades.[13] Segundo

---

[8] Hilary Robinson, »Introduction: Feminism-Art-Theory«, em *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, (ed.) Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers Ltd; Malden: Blackwell Publishers Inc., 2001, p. 5. Tradução de inglês. Todas as traduções mencionadas desta maneira são da minha autoria.

[9] Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 23-24. [Primeira edição 1999]. Este parte de texto é uma versão de um texto meu anteriormente escrito na tese de mestrado: Petra Šarin, *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.*, Zagreb, 2018.

[10] Ibid., p. 25. Rozsika Parker escreveu sobre o potencial subversivo de costura, tecelagem e bordado numa monografia abrangente: Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres; Nova Iorque: I. B. Tauris, 2010 [Primeira edição 1984]

[11] Ibid., p. 26.

[12] Griselda Pollock, »Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians«, *Women's Art Journal*, IV, 1983, p. 40. Citada em Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 79.

[13] Linda Nochlin, »"Why Have There Been No Great Women Artists?" Thirty Years After«, em *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, (ed.) Maura Reilly, Londres: Thames & Hudson Ltd, 2015, p. 311. [Originalmente publicado em 2006]

Nochlin, as feministas, no campo da história da arte, desconstruíram as categorias opacas e mistificadas de "grandeza" e de "Génio", quase sempre orientadas para os homens.[14] Estas categorias foram particularmente importantes na época da Guerra Fria, medindo as forças do Oriente e do Ocidente através de muitas esferas, incluindo a da arte.[15] Nochlin pensa que hoje o mundo da arte tirou a primazia à ideia de "grandeza": "Hoje, penso que se pode dizer com segurança que a maioria dos membros do mundo da arte está muito menos preocupada com o que é ou não grande, e não se afirma, tão frequentemente, uma conexão necessária da arte com a virilidade ou o falo."[16] Em outras palavras, há uma ênfase menor na *obra-prima*, e cada vez mais na *obra*.[17] Segundo Nochlin, a ideia de um grande "Artista" já não é tão proeminente na história da arte feminista.[18]

Desde os anos sessenta, graças ao pensamento feminista, não só muitos tópicos e questões foram abertos, mas houve uma mudança na relação com o espaço público.[19] As mulheres durante a história estavam relacionadas com a esfera privada (elas não trabalhavam, ficavam em casa para cuidar dos filhos), e a história das mulheres não era registada no tecido urbano da cidade. Algumas mulheres históricas eram representadas em esculturas monumentais, mas estes eram apenas exemplos esporádicos. Na maioria dos casos trata-se de figuras religiosas (a Virgem Maria, os santos) ou de esculturas que servem como uma metáfora, por exemplo, de uma maternidade idealizada.[20]

Nochlin também sublinhou que uma das repercussões dessa nova relação entre as artistas e o espaço público é a emergência dos chamados *anti-monumentos* no espaço público, como por exemplo, Rachel Whiteread, *Holocaust Memorial* (2000) em Viena e Jenny Holzer, *Memorial Café to Oskar Maria Graf* (1997) em Munique.[21] Tais intervenções críticas no espaço público caracterizam-se pelo esvaziamento ou uso irónico de elementos da escultura pública clássica, pela reflexão sobre a significação do monumento como tal, por novas formas de criar, experimentar e usar o espaço público.[22]

---

[14] Ibid.
[15] Ibid.
[16] Ibid., 312. Tradução de inglês.
[17] Ibid.
[18] Ibid., p. 313.
[19] Apresentei este tópico em mais detalhes na minha tese de mestrado: Petra Šarin, *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.*, Zagreb, 2018.
[20] Os exemplos acima mencionados referem-se a Zagreb (Croácia), mas a situação é bastante semelhante em outras cidades europeias. Veja-se mais em Sanja Kajinić, »Spomenici – rodno mapiranje prostora na primjeru Zagreba«, em *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ed.) Jasenka Kodrnja, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006, p. 112-117.
[21] Linda Nochlin, »"Why Have There Been No Great Women Artists?" Thirty Years After«, 2015, p. 316.
[22] Ibid., p. 314-316.

Além de algumas mudanças acima mencionadas, tenho de referir o uso de diferentes meios artísticos, incluindo aqueles tradicionalmente classificados como de *baixa* cultura. A exploração de novas expressões artísticas levou à transdisciplinaridade no campo da arte, bem como à mistura dos meios artísticos tradicionalmente considerados como parte da arte *alta* e da arte *baixa*. As novas abordagens feministas inevitavelmente entraram em choque com a tradição e *abriram* o campo da arte. Nochlin explicou como os novos pontos de vista influenciaram os temas abordados:

> "A recente ênfase no corpo, a rejeição do controle fálico, a exploração da psicossexualidade, e a recusa do perfeito, do auto-expressivo, do fixo, e do dominador estão, até certo ponto, implicadas, ainda que indiretamente, com o que as mulheres têm feito."[23]

Embora muita coisa tenha mudado no campo da arte, esse tipo de conhecimento e aparato analítico está sendo lentamente implementado na disciplina da história da arte, uma das ciências mais conservadoras.[24] Mas ainda há resistências dentro da profissão: as artistas e as críticas são acusadas entre outras coisas de destruir o cânone, seja negligenciando a categoria da estética e da qualidade, seja reduzindo o discurso sobre a arte à questão das condições da sua produção.[25]

Debruçar-me-ei, agora, brevemente sobre a relação entre a teoria feminista e a disciplina da historia da arte em Portugal hoje. Filipa Lowndes Vicente escreveu sobre isso no artigo *História da arte e feminismo: Uma reflexão sobre o caso português* (2012).[26] Apesar das grandes mudanças que tiveram lugar a partir da década de 1970 em Portugal nos vários níveis (a mudança de regime; a politização da sociedade civil; a redefinição de liberdades e direitos; a consolidação da democracia; reconstrução do ensino; a atribuição de mais direitos às mulheres), a teoria feminista ainda tem de ser introduzida e desenvolvida em grande parte dos currículos académicos.[27] Vicente oferece várias explicações para a falta de impacto das abordagens feministas no contexto da história da arte portuguesa: o foco estava na arte e historiografia nacionais e não nas discussões que ocorreram nas últimas décadas no campo da arte; a influência francófona na história da arte portuguesa predominando sobre a influência anglo-saxónica, espaço onde as novas abordagens feministas foram melhor reconhecidas e implementadas.[28] Uma terceira razão para o fraco impacto das teorias feministas está nas estratégias políticas editoriais da maior parte das editoras portuguesas pois, segundo Vicente, "para muitas editoras, as palavras 'género', 'feminismo' ou

---

[23] Ibid., p. 317. Tradução de inglês.
[24] Ibid., p. 320.
[25] Ibid.
[26] Filipa Lowndes Vicente, »História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português«, *Revista de História da Arte*, *n.º 10* (2012), p. 211-225. Agradeço a Mariana Pinto dos Santos por me ter encaminhado para este artigo e para o trabalho teórico de Filipa Lowndes Vicente.
[27] Ibid., p. 211-212.
[28] Ibid., p. 212-213.

mesmo 'mulheres' ainda remetem para um tema secundário, pouco comercial e apenas de interesse para uma minoria dentro da já minoria académica."[29] Além disso, há ainda um enorme contraste entre o número dos artistas do sexo masculino e as do sexo feminino nos livros que enunciam um cânone artístico nacional em Portugal.[30] No entanto, Vicente encontrou a raiz do problema no seguinte fenómeno:

> "Se um tema não 'existe', se ele não é ensinado nas universidades nem faz parte dos temas considerados relevantes numa determinada área, também não existem razões para que as políticas de aquisição de livros contrariem esta tendência. Assim, a vasta bibliografia que nos últimos quarenta anos associam a história da arte a uma abordagem feminista, não só não existe em bibliotecas públicas ou universitárias, como não está à venda em livrarias, nem foi traduzida para português (nem sequer aquelas obras consideradas mais percursoras ou relevantes como as escritas por Griselda Pollock ou por Linda Nochlin)."[31]

Mesmo quando se escreve sobre as artistas portuguesas, existe uma tendência de evitar a perspetiva de género, isto é, os críticos e os historiadores de arte tendem a ignorar ou silenciar uma perspetiva feminista.[32] Vicente, por este motivo, conclui que se trata de um círculo vicioso de invisibilidade de mulheres artistas: "não estão expostas porque não se estudam – é um fenómeno identificado repetidamente desde a década de 1970, mas as suas repercussões ainda não se fizeram sentir de forma significativa na história da arte portuguesa."[33]

[29] Ibid., p. 215.
[30] Ibid.
[31] Ibid. Como uma exceção no panorama português Vicente mencionou a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.
[32] Ibid., p. 216.
[33] Ibid., p. 220.

3. Metodologias e conceitos-chave

A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.
(Vladimir Maiakóvski)

A metodologia é o conjunto dos métodos que provêm de uma teoria e o aparato analítico de uma pesquisa. Devido às diferentes bases teóricas e aspirações políticas, dentro dos círculos feministas, não é possível falar de uma única metodologia aplicada em relação a um problema particular. Por conseguinte é mais correto falar em metodologias(!) feministas. A sua característica comum é polemizar com metodologias tradicionais da história da arte, especialmente com a teoria formalista do influente crítico de arte norte-americano, Clement Greenberg. Rosalind Krauss foi uma das primeiras a criticá-la, afirmando que a crítica deve superar a "pura inocência derivada da objetividade e envolver-se num exercício de sensibilidade e de ideologia".[34]

Tentarei explicar como funciona a crítica no campo da história da arte, isto é, como decorre o processo de contextualização de obras de arte. A arte não funciona como um espelho que reflete o mundo, mas ela estabelece o tempo todo várias relações com o simbólico, o social, o cultural e o ideológico. Omar Calabrese apresentou três etapas de escrita de uma crítica: (1) descrição, (2) interpretação e (3) avaliação.[35] Quando escrevemos sobre arte, produzimos e refletimos diferentes fenómenos sociais, culturais e psicológicos, ou seja, numa *descrição* são inevitáveis inscrições das características e preconceitos das pessoas que a produzem, uma vez que as experiências anteriores afetam a sua percepção.[36] Na etapa de *interpretação*, as experiências individuais e sociais são convertidas em discurso verbal a fim de encontrar significação.[37] María Alejandra Almonacid Galvis explicou o processo:

> "Este processo intelectual usa principalmente a linguagem; quem exerce a crítica, apropria-se das figuras retóricas para 'criar' a significação da obra. De algum modo, busca mecanismos para 'traduzir' a experiência perceptiva em linguagem verbal e para colocar em ação as estruturas de sentido entre os elementos presentes numa descrição. Trata-se de um exercício que testa a capacidade hermenêutica, no sentido de colocar em diálogo uma historicidade particular, uma imaginação e um conhecimento."[38]

---

[34] Anna María Guasch, *La crítica dialogada: Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, Murcia: Cendeac, 2006, p. 70. Citada em: María Alejandra Almonacid Galvis, *Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica,* tese de mestrado, Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2012, p. 48. Tradução de espanhol.
[35] Omar Calabrese, *Como se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 10. Citado em: María Alejandra Almonacid Galvis, *Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica*, 2012, p. 45.
[36] Ibid., p. 46.
[37] Ibid.
[38] Ibid. Tradução de espanhol.

A última etapa da crítica é a *avaliação*, isto é, uma articulação de juízos de valor, que derivam em parte dos gostos subjetivas (inconscientes), mas também do momento histórico e social em que eles surgem.[39] Por tudo isso, Galvis adverte que "a crítica não pretende e não precisa de se tornar um conjunto de critérios que, quando aplicados cientificamente a um trabalho, produzem um resultado sobre o seu valor".[40] Se considerarmos que a obra de arte está codificada em diferentes níveis e que existe num espaço multidimensional em que diferentes perspetivas colidem e/ou se sobrepõem e que as significações estão em constante mudança, então olhamos para a crítica como uma produção discursiva que nunca pode estar concluída.[41]

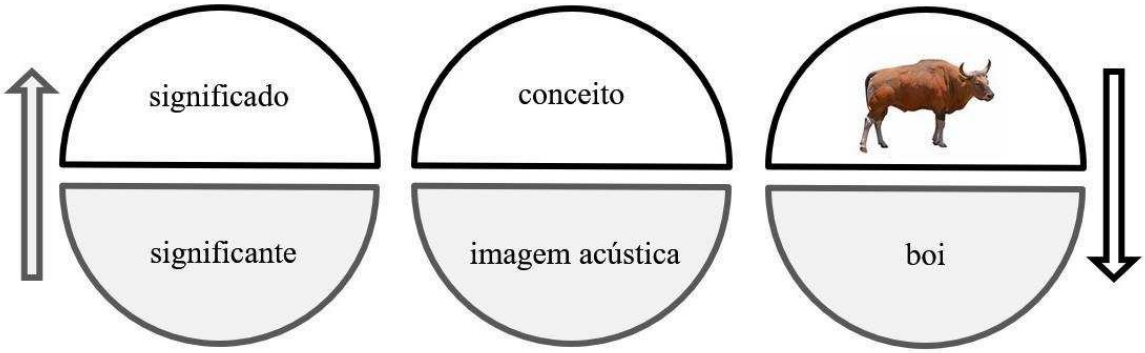
Devedora de uma multiplicidade de posicionamentos teóricos e estratégicos, Krauss define a crítica como um "fenómeno contextual".[42] Alguns conceitos operatórios da crítica feminista, portanto, provêm de outros campos científicos, tais como filosofia, sociologia, antropologia, psicanálise, marxismo, estruturalismo, estudos de género, estudos culturais e pensamento pós-colonial. Alguns desses conceitos serão apresentados a seguir.

3.1. O estruturalismo e o feminismo: a mulher como signo

O estruturalismo é um movimento que desenvolveu a sua metodologia no campo da linguística, e devido à sua eficácia e polivalência foi logo aplicado em outras disciplinas científicas como abordagem analítica. Segundo o pai da linguística, Ferdinand de Saussure, a língua é um sistema de diferentes signos que tem uma estrutura específica e relações relevantes entre os elementos.[43] Ele considera a linguagem um facto social, o que implica que a linguagem não possa ser estudada fora da sociedade, devendo ser analisada em comparação com outros factos sociais. Saussure propôs algumas dicotomias: língua e fala; diacronia e sincronia; significante e significado; relações associativas paradigmática e sintagmática; identidade e oposição.[44] Concentro-me aqui no conceito de signo linguístico, que a critíca feminista usará como aparelho analítico. Cada signo pode dividir-se em significante e significado, isto é, na imagem/expressão acústica e no conceito.[45] Pelas palavras de Saussure: "signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica."[46] O significante (imagem acústica) é uma

[39] Ibid., p. 47.
[40] Ibid.
[41] Ibid., p. 48.
[42] Ibid.
[43] Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística Geral*, São Paulo: Editora Cultrix, 2010, p. 24.
[44] Ibid., p. XV.
[45] Ibid., p. 80-81.
[46] Ibid., p. 80.

impressão psicológica de vozes pronunciadas ou letras escritas no cérebro humano, enquanto o significado representa um conceito predeterminado.[47] Esses dois aspectos do signo são inseparáveis e complementares. O laço que une o significante ao significado é arbitrário (imotivado), automático, psíquico e recíproco ou, em outras palavras, não há analogia necessária entre a palavra *boi* e a *imagem de boi.*[48] No entanto, isto não significa que cada indivíduo possa construir livremente uma relação entre significante e significado, mas que, por trás dessas ligações não há uma explicação clara.[49] Esta última tese tornou-se fundamental para a análise mais aprofundada deste fenómeno noutros contextos e disciplinas como na psicanálise, nomeadamente no tema do *inconsciente.*



1. Esquema de relação entre o significante e o significado

Mas como é que se aplica esta teoria numa abordagem feminista? Podemos começar olhando para uma definição de cultura dada por Griselda Pollock:

> "Podemos definir cultura como as práticas culturais cujo objetivo principal é dar significação, ou seja, produzir ou dar sentido ao mundo em que vivemos. A cultura é o nível social em que as ideias do mundo e as definições da realidade podem ser ideologicamente mobilizadas para fornecer legitimidade à ordem existente de poder, dominação e subordinação entre as classes, as raças e os sexos. A história da arte escolheu como objeto de estudo um dos aspectos dessa produção cultural – a arte."[50]

Podemos assim entender as práticas culturais como um sistema de significação, isto é, uma prática de *representação*.[51] Em outras palavras, as imagens e os textos não são um reflexo neutro do

[47] Ibid.
[48] Ibid.
[49] Ibid., p. 83.
[50] Griselda Pollock, »(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 250. Tradução de croata. Escrevi mais sobre este tópico em: Petra Šarin, *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.*, Zagreb, 2018.
[51] Griselda Pollock, »Feminističke intervencije u istoriji umetnosti«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 113.

mundo, e neste sentido, a arte e a história da arte não representam uma imagem "objetiva" do tempo ou da sociedade, uma vez que os valores do grupo dominante estão no cerne da sua existência. É necessário, portanto, analisar como são produzidas e organizadas as significações, para que possamos revelar as estruturas de dominação.[52]

Neste contexto surge um problema teórico – a mulher vista como um signo, ou seja, o conceito da *mulher* e a sua representação. Claude Lévi-Strauss estudou o problema da produção da mulher dentro do sistema de parentesco:

> "Estudos paralelos, conduzidos em níveis diferentes, deixam entrever, esboços de uma teoria geral da sociedade: vasto sistema de comunicação entre os indivíduos e os grupos, no interior do qual, discernem-se vários planos: o do parentesco, que se perpetua pelo intercâmbio de mulheres entre grupos de aliados; o das atividades econômicas, onde os bens e os serviços são trocados entre produtores e consumidores; o da linguagem, que permite a troca de mensagens entre sujeitos falantes."[53]

Então, trata-se de um tipo de comunicação dentro do qual são produzidos "as significações entre os dois membros do sistema".[54] Como vimos anteriormente, a linguística olha para as palavras como signos, nos quais a relação com o conceito é arbitrária. O que é que isto significa se olharmos para a mulher como um signo? Elizabeth Cowie destacou que a mulher tem que ser um signo no sistema de parentesco porque não representa uma ideia imanente do que está sendo comunicado dentro desse sistema.[55] No entanto, a subordinação não resulta da própria existência da troca, mas de convenções estabelecidas dentro dessa troca. Thalia Gouma-Peterson e Patricia Mathews dão-nos exemplos de como é que isso se repercutiu na história da arte ao apresentarem vários personagens femininos, presentes ao longo história da arte, que perpetuam o seguinte binarismo: por um lado existem personagens/significações do que é desejável (virgem, mãe, musa), por outro lado as personagens femininas representam o que deve ser suprimido ou civilizado (prostituta, monstro, bruxa).[56] Estas *imagens* são interpretadas como significantes da cultura sob dominação masculina.[57] Tal simplificação só aumenta a assimetria que está inscrita na língua da representação, onde uma *mulher* é um signo, uma metáfora, um Outro ou uma falta.[58]

---

[52] Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002, p. 71-72.
[53] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural Dois*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 75. [Primeira edição 1973].
[54] Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, 2002, p. 71-72.
[55] Ibid.
[56] Ibid., p. 56.
[57] Ibid.
[58] Branislava Anđelković, »Istorija umetnosti i feminističke teorije slike«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 19.

3.2. A psicanálise e o feminismo: a diferença sexual e a feminilidade

Segundo a teória psicanalítica de Freud, o Complexo de Édipo é o ponto chave para o desenvolvimento sexual. Quando observamos o desenvolvimento de uma menina verificamos que através do Complexo de Édipo, é problemático que a sexualidade masculina represente o ponto de referência inicial.[59] De acordo com Freud, a menina é um "homenzinho" e a diferença sexual vai ser baseada na *descoberta* da ausência de um pénis, ou seja, a heterossexualidade nas mulheres depende do sentimento anterior de masculinidade malograda.[60] A crítica feminista de Freud salientou, entre outras coisas, que a sua descrição da sexualidade é baseada na norma masculina, na passividade sexual feminina e na inveja feminina pelo pénis.[61] O sujeito, num sistema falocêntrico, é sempre um homem, enquanto uma mulher é definida pela *não-possessão de um falo* sendo diferente pela *negativa*.[62] Por outras palavras, uma mulher é definida *através de* um homem. A tese problemática também se encontra nos termos *masculinidade* e *feminilidade* na medida em que estes são determinados pelas diferenças anatómicas entre os sexos.[63] Em oposição a esta, foi desenvolvida, pela segunda geração de teóricas feministas, a tese de *feminilidade* não fixa. A *mulher* é aqui vista como uma categoria não fixa, que está em constante mudança através de diferentes processos e posicionamentos. As críticas feministas tentaram desconstruir a dicotomia *masculinidade-feminilidade* através da política de *diversidade*, querendo assim quebrar os estabelecidos conceitos de distribuição de poder.[64]

Lisa Tickner no seu artigo *Feminism, Art History, and Sexual Difference* explica que a produção de significação é inseparável da produção de poder, ou seja, quando a história da arte produz as suas histórias, análises e leituras de obras de arte, ela está automaticamente a inscrever nela as diferenças sexuais.[65] A corrente do feminismo pós-lacaniano tentou desconstruir os enganos ideológicos de "identidades de género estáveis".[66] Judith Butler ofereceu possibilidades subversivas de pensar sobre o género, desconstruindo as categorias existentes e dando especial ênfase à crítica da heteronormatividade.[67] Butler trata o problema do género como uma questão de

---

[59] Anthony Elliott, *Uvod u psihoanalitičku teoriju*, Zagreb: AGM, 2012, p. 47.
[60] Ibid., p. 48.
[61] Ibid.
[62] Ibid.
[63] Parveen Adams, »Reprezentacija i polnost«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 237.
[64] Veja mais em: Petra Šarin, *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.*, Zagreb, 2018.
[65] Lisa Tickner, »Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 170.
[66] Anthony Elliott, *Uvod u psihoanalitičku teoriju*, 2012, p. 50.
[67] Judith Butler, »Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs«, em *Feminizam/postmodernizam*, (ed.) Linda J. Nicholson, Zagreb: Liberata; Ženski studiji, 1999, p. 190.

efeito discursivo, isto é, uma representação que é constantemente produzida através de processos políticos e culturais.[68] Essa base conceitual tem favorecido o desenvolvimento das performances feministas e das novas leituras críticas da ideologia da heterossexualidade na história da arte, lideradas por Craig Owens, Douglas Crimp e Whitney Davies.[69]

3.3. O marxismo e o feminismo: a arte é uma prática social

O *feminismo marxista* estuda o capitalismo como uma das fontes da opressão das mulheres e, através do referencial teórico marxista, analisa a posição das mulheres dentro das estruturas da sociedade. A igualdade de género, que está localizada na base do marxismo, ganhou o seu valor prático nos regimes socialistas – as mulheres conquistaram o direito ao voto e o direito à participação política; o aborto foi legalizado; a educação tornou-se disponível a um círculo mais amplo de mulheres; instituições como creches foram abertas; maiores direitos dos trabalhadores foram adquiridos, etc.[70] No entanto, a relação entre o feminismo e o socialismo em alguns pontos de interseção permaneceu tensa devido ao conflito de interesses políticos.

Nos anos setenta, dentro da história da arte desenvolveu-se uma corrente conhecida como história social da arte. Timothy James Clark é o principal representante dessa abordagem analítica que surgiu como uma manifestação da teoria marxista aplicada à arte. Alguns dos principais objetivos eram analisar os acontecimentos detrás da imagem e determinar as características que definem o artista num momento histórico.[71] Como Timothy James Clark explica: "É necessário perguntar que tipo de 'visibilidade' foi permitida num sistema simbólico, e sob quais circunstâncias particulares um artista poderia tirar proveito dos seus benefícios, e o outro não?"[72]

Griselda Pollock explica que a tarefa das feministas é observar a história como uma categoria "variável, contraditória e diferenciada".[73] Na história da arte isso significa anular a exclusividade de critérios estéticos para avaliação das obras da arte; terminar com a observação da arte como um reflexo da sociedade em que foi criada; abandonar o ponto de partida em que o

---

[68] Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka, 2000, p. 19.
[69] Ljiljana Kolešnik, »Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu«, em *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti,* (ed.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004, p. 323.
[70] Claro, deve-se ter em mente que havia diferentes tipos de regimes socialistas com características locais específicas, por isso não podemos falar sobre a implementação igual de todas essas mudanças. Alem disso, alguns direitos também foram conquistados após 1945 nos países que não tinham um sistema socialista.
[71] Timothy James Clark, »O socijalnoj povijesti umjetnosti«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 105-138.
[72] Ibid., p. 126.
[73] Griselda Pollock, »(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?«, 2005, p. 260. Escrevi mais sobre este tópico em: Petra Šarin, *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.*, Zagreb, 2018.

artista é um representante universal da sua classe; e, por fim, confrontar as múltiplas histórias, ideologias e formas de produção e dominação sexual, que devem ser mapeadas em conjunto.[74]

A teoria da representação é baseada em debates marxistas sobre a ideologia, que pode ser vista como uma luta pela significação. Assim, quando Griselda Pollock analisa a razão pela qual é importante para as feministas intervirem numa área tão marginal como a história da arte, ela aponta o facto de que não devemos "subestimar a eficácia e a significação das suas definições de arte e artistas dentro da ideologia cívica. A figura central do discurso da história da arte é um artista – um ideal inacessível que complementa os mitos burgueses sobre um homem universal, sem classe."[75] De forma similar, se observarmos a arte como uma prática social, podemos encontrar diferentes relações e fatores, como "produção, crítica, patrocínio, influências estilísticas, fontes iconográficas, exposições, comércio, aprendizagem, publicação, sistemas de signos, audiências etc.".[76] Todas essas transações estão envolvidas na criação, distribuição e receção de uma obra de arte. Deve-se notar que no século XX o Estado apareceu como um patrocinador, o que levou à *nacionalização da cultura*.[77] Como os corpos estatais não são mais neutros do que outras organizações sociais, alguns artistas têm dificuldade em divulgar as suas obras porque o Estado se recusa a financiá-los; em alguns países as obras são censuradas, ou os artistas famosos têm obras sem conteúdo político ou subversivo, que refletem o gosto estético dos patrocinadores.[78] É importante, assim, entender que os fatores institucionais, as estruturas sociais e vários outros processos moldam (ou impedem) a criação e a receção da arte, resultando numa relação entre a ideologia predominante e a arte apoiada por políticas culturais públicas.

Embora as principais características das metodologias feministas sejam o policentrismo e a interdisciplinaridade, não devemos esquecer alguns dos princípios que devem ser inerentes a toda pesquisa feminista. Sandra Harding, em *Feminism and Methodology: Social Science Issues* (1987), apresenta três pontos da pesquisa feminista no campo da sociologia, e que podem ser aplicados a outras áreas de estudo:[79]

---

[74] Ibid., p. 263-269.
[75] Ibid., p. 251.
[76] Griselda Pollock, »Feminističke intervencije u istoriji umetnosti«, 2002, p. 112.
[77] Janet Wolff, »Društvena proizvodnja umjetnosti«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 35.
[78] Ibid.
[79] Sandra Harding, »Introduction: Is there a feminist method?«, em *Feminism and methodology*, (ed.) Sandra Harding, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 6-12.

(1) As novas fontes empíricas e teóricas incluem diferentes experiências das mulheres e não só uma experiência universal feminina; a ênfase é colocada nas diferenças culturais, raciais e de classe.

(2) O objetivo das investigações feministas é ser útil às mulheres, ou seja, mostrar e explicar diferentes fenómenos relacionados com as suas experiências.

(3) Não é necessário que um/a investigador/a venha do grupo que ele/a está investigando, mas que se posicione *ao lado desse* grupo que investiga. Assim, os homens são também encorajados a fazer investigações através de uma perspetiva feminista.[80]

Procurei, nesta breve visão global mostrar os conceitos-chave usados nas metodologias feministas. Uma vez que o material pode ser visto a partir de muitas perspetivas, estou ciente de que este trabalho apresenta, apenas, uma das possíveis visões e abordagens. Nesse sentido, Márcia Cristina Almeida Oliveira lembra-nos:

> "De facto, actualmente, o estudo do posicionamento cultural de qualquer objecto artístico é necessariamente transdisciplinar, no sentido de abarcar todas as dimensões relacionais que compõem o tecido do mundo e das práticas artísticas visuais. Fruto de uma evolução que ao longo do século XX se pautou sobretudo pelo esbatimento de fronteiras, o estudo das artes ou a resposta crítica à produção artística não podem ser vistos apenas como um estudo da sua história – do seu posicionamento no tempo histórico (linear)[81] –, do seu valor – o seu posicionamento nas estruturas canónicas – ou da sua percepção – o seu posicionamento no conjunto de relações sensíveis –, mas antes como uma interligação permanente de todas estas dimensões, assim como o questionamento das suas bases e pressupostos antes tidos como sólidos e imutáveis."[82]

[80] Griselda Pollock também apresentou duas características comuns de uma investigação feminista: a aspiração à não-linearidade e a aplicação de diferentes abordagens. Veja-se mais em Griselda Pollock, »Feminističke intervencije u istoriji umetnosti«, 2002, p. 123.

[81] Julia Kristeva, »Women's Time«, em *The Kristeva Reader*, (ed.) Toril Moi, Nova Iorque: Columbia UP, 1986, p. 187–213.

[82] Márcia Cristina Almeida Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, tese de doutoramento, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, 2013, p. 22-23.

4. Paula Rego: contar a história através de heroínas femininas

A obra de Paula Rego é um exemplo paradigmático de intervenções feministas na arte no contexto português. Paula Rego é também considerada uma das artistas portuguesas com mais reconhecimento internacional.[83] Neste capítulo tentarei mostrar a dimensão feminista na obra de Paula Rego e quais as estratégias que a artista usa para dar um comentário explícito sobre a situação socio-política em Portugal através de vida das mulheres, principalmente na esfera privada.

Paula Rego nasceu em Lisboa em 1935. Como o seu pai considerava que Portugal "não era um país para mulheres", Paula Rego deixou o país natal com a idade de dezassete anos e foi para Londres, onde estudou pintura na Slade School of Fine Art entre 1952 e 1956.[84] Em 1957 regressou a Portugal e viveu na Ericeira[85] com o marido, o pintor britânico Victor Willing, e seus três filhos. Em 1975 voltaram definitivamente para Inglaterra,[86] onde a artista vive ainda hoje. Embora Paula Rego trabalhe há mais de seis décadas, foi reconhecida apenas nos anos oitenta, e a sua obra desde então tem sido gradualmente contextualizada em várias publicações. Em 2009 foi aberta a Casa das Histórias Paula Rego em Cascais, que mostra várias obras de diferentes períodos da sua produção artística. A coleção, constituída por pintura, desenho, gravura e têxtil, tem mais de seiscentas obras.

4.1. Características gerais do percurso artístico de Paula Rego

As dicotomias são as características omnipresentes na obra de Paula Rego no nível temático: o poder e a subordinação; o amor e o ódio; a humilhação e a grandeza; o desejo e a frustração; a liberdade e a repressão; a violência e a pacificação; a sufocação e a fuga; o medo e a coragem; a crueldade e a ternura.[87] Assim, a questão da dominação pode ser vista como um denominador comum. No entanto, não só os temas têm essa relação ambivalente no seu núcleo.

---

[83] Curadora e crítica, Isabel Carlos, identificou uma situação que descreveu como *paradoxo português* numa entrevista: os artistas portugueses mais conhecidos internacionalmente são mulheres (Paula Rego, Vieira da Silva), mas ainda nos anos oitenta numa exposição no Museu de Serralves em Porto "não havia uma única mulher". Vanessa Rato, »O Paradoxo Português«, *Público*, 30 de Outubro de 2005. Citada em Márcia Cristina Almeida Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, 2013, p. 117.

[84] Márcia Cristina Almeida Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, 2013, p. 186.

[85] Ericeira é uma vila situada a 35 quilômetros de Lisboa.

[86] Marco Livingstone, »Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego«, em *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, (ed.) Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013, p. 257.

[87] Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, »Quantas Ausências? Antes e Depois de Paula Rego: Mulheres Pintoras em Portugal«, em *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, (ed.) Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013, p. 14.

As personagens de Paula Rego também não são pretas *ou* brancas, boas *ou* más, mas ao mesmo tempo podem ser amadas e odiadas, o que pode criar um paradoxo na opinião do observador, ou seja, provocar um conflito em termos de julgamento moral.

Paula Rego tratou vários tópicos durante a sua rica produção artística, tal como não tinha só uma linguagem artística. No início da sua vida profissional, nos anos cinquenta, o seu estilo pode ser descrito como naturalista com características naives.[88] As pinturas-colagens da primeira metade dos anos sessenta foram marcados pelas as obras de motivação política e crítica explicita ao fascismo em Portugal e nas colónias. A artista disse que entre 1966 e 1979 tinha um bloqueio criativo, o que a levou a um retrocesso.[89] No entanto, no fim dos anos setenta, Paula Rego começou a investigar contos tradicionais portugueses, que resultaram em várias obras que tratam os contos de fadas com um estilo próximo a *pop-art*. Nos anos oitenta, o amor e a perda foram os temas centrais na sua obra. O seu marido, que sofria de esclerose múltipla há vinte anos, estava morrendo e isso refletiu-se no repertório temático e nesse contexto podemos falar sobre o biografismo na obra de Paula Rego. Nesse sentido, vale a pena citar uma das observações de Marco Livingstone:

> "Na obra de Paula Rego, as referências autobiográficas são usadas não para construir uma mitologia pessoal ou atrair a atenção para si própria, mas para dar corpo e tornar convincentes as narrativas visuais que brotam da sua imaginação."[90]

Nos anos noventa Paula Rego fez várias séries de composições sobre questões socio-políticas desse período com uma forte crítica feminista. Trata-se de pintura figurativa feita através do seu fiel modelo, Lila Nunes.

Nos anos dois mil Paula Rego produziu, entre outras coisas, desenhos complexos de grandes dimensões inspirados em fontes literários como *The Wide Sargasso Sea* (2000)[91] ou *Jane Eyre* (2002).[92]

4.2. As heroínas de Paula Rego

Neste capítulo tratarei de estudos de caso em que as protagonistas de Paula Rego são retratadas como heroínas pertencendo a três âmbitos temáticos que determinei: as heroínas nos contos de fadas (*Avestruzes Dançarinas do filme "Fantasia" de Disney,* 1995); dona de casa como

---

[88] Marco Livingstone, »Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego«, 2013, p. 232.
[89] *Paula Rego: Histórias & Segredos*, um filme de Nick Willing, Reino Unido: Kismet Film Company, 2016.
[90] Marco Livingstone, »Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego«, 2013, p. 257.
[91] Marina Warner, »Terra de sonho de uma artista: Jane Eyre vista por Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 122.
[92] Ana Gabriela Macedo, »Encontro com Paula Rego: Histórias de Mulheres«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 136.

a heroína histórica (*A Filha do Polícia,* 1987); as heroínas que abortaram (*Sem Título,* 1998-99). Incluí, igualmente, um estudo de caso que mostra a desregulação da norma social sobre o comportamento do sujeito feminino (*Mulher Cão,* 1952 e 1994). Nos exemplos selecionados, tentarei mostrar em mais detalhe as estratégias e os conceitos que podemos observar como intervenções feministas.

4.2.1. As heroínas nos contos de fadas

Em 1978 Paula Rego obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para fazer uma série sobre contos de fadas e contos tradicionais. A artista investigou contos portugueses durante seis meses e produziu várias obras com motivos de contos cruéis, situados numa atmosfera surrealista. A fonte, as obras visuais e verbais, serviram só como ponto de partida e não como um modelo direto.[93] Os contos de fadas, os mitos e as lendas eram produzidos durante a história para estabelecer um quadro moral e balançar uma sociedade através de valores coletivos. No entanto, temos de estar cientes que, segundo o romancista francês Michel Butor, "a essência desses contos reside na transposição da desigualdade, pressagiando assim o que ocorrerá, ou poderá vir a ocorrer, mais tarde, na realidade."[94] Por isso, a intenção de Paula Rego não é moralizadora quando trata temas como a castração, a mutilação, o ciúme e a luxúria.[95] A curadora Lynne Cooke fez uma comparação das protagonistas, em primeiro lugar as heroínas femininas, entre as criações de Paula Rego e da escritora inglesa Angela Carter, dizendo que as suas heroínas rompem com os tabus e os estereótipos tradicionalmente inscritos no sujeito feminino: "Central nas reformulações de Carter é a heroína feminina que rompe com os tabus sexuais ao cumprir activamente os seus desejos. Através de uma expressão sexual livre ela alcança a autodeterminação e uma nova identidade."[96] As heroínas de Paula Rego são insolentes e orgulhosas ou, pelas palavras de Lynne Cooke, elas "exploram prazeres sensuais e sexuais sem inibições, com uma malícia e uma crueldade tão incontidas como as suas qualidades mais atraentes."[97] É interessante notar neste exemplo, do final dos anos setenta, a forma como Paula Rego contempla a tradição e o papel das personagens femininas, e que será visível de forma mais clara e explícita nos seus trabalhos posteriores.

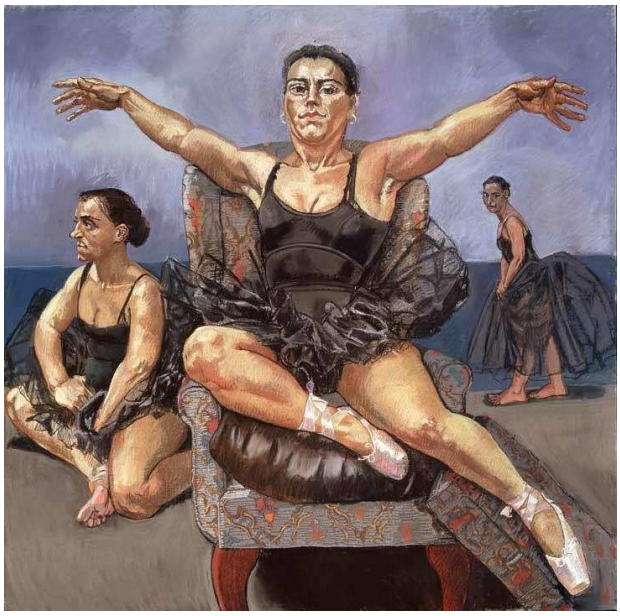
---

[93] Lynne Cooke, »Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 32.
[94] Citado em Lynne Cooke, »Paula Rego«, 2004, p. 33.
[95] Ibid., p. 34.
[96] Ibid., p. 33.
[97] Ibid., p. 38.

Na série dos anos noventa, *Avestruzes Dançarinas do filme "Fantasia" de Disney* (1995) Paula Rego tematiza as avestruzes dançantes com os corpos desgraciosos. Marcia Pointon afirma que em *Fantasia* Walt Disney criou uma paródia sobre o ballet clássico, dançado por animais como hipopótamos, crocodilos e avestruzes e que as categorias de *natural* e *artificial* foram distorcidas:

> "O ballet mostra como natural o que é completamente artificial: o urso dançante é, assim, hoje, visto como um travesti num mundo onde o acto de representação é uma prerrogativa dos seres humanos e em que os animais são relegados para um 'outro' por oposição ao qual a cultura é aferida, louvada ou condenada."[98]

Nos seus quadros, Paula Rego substitui os animais de Disney com mulheres que mantêm a sua animalidade.[99] Deste modo, o ballet torna-se uma disciplina "mal interiorizada e mal ensaiada", enquanto a primazia está no "desejo do corpo de amor e afecto" e não nas categorias que são usualmente valorizadas no ballet profissional (foco nos passos e movimento para alcançar a harmonia, etc.).[100]



2. Paula Rego, *Avestruzes Dançarinas do filme "Fantasia" de Disney,* 1995, pastel sobre papel montado em alumínio

3. Edgar Degas, *A aula de dança*, 1874, óleo sobre tela

Algumas formas de dança foram tradicionalmente vistas como um acto de sedução formalizado e ritualizado. Marcia Pointon, portanto, considera que Paula Rego nesta série faz um comentário implícito sobre a dança como disciplina humana, principalmente praticada pelas mulheres, e que

[98] Marcia Pointon, »Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 77-80.
[99] Ibid., p. 80.
[100] Ibid.

também problematiza o fascínio do público ocidental com o ballet na época do romance.[101] Por exemplo, o pintor francês Edgar Degas tratou o tema do ballet em muitas de suas obras, mas as bailarinas de Degas são profissionais experientes com os movimentos sofisticados.[102] Paula Rego destrói essa fantasia nas suas avestruzes bailarinas que têm expressões distorcidas do rosto e *imperfeições* físicas, elas têm uma constituição robusta e, acima de tudo, expressam abertamente a sua sexualidade.[103] Portanto, aqui aconteceu uma mudança de paradigma, tanto a nível formal (a moldura; o ponto de vista; a apresentação física de bailarinas na história da arte, principalmente por autores masculinos), como a nível conceptual (a abordagem ao tema a partir de uma perspetiva diferente). As protagonistas de Paula Rego estão a questionar este paradigma sociocultural, que também foi internalizada pela história da arte.[104] Alem disso, deve-se notar que a artista questionou o conceito de *feminilidade* fixa, normalmente presente nos contos de fadas, criando protagonistas que não seguem os padrões tradicionais (e superficiais) do comportamento das mulheres e da sua aparência física.

4.2.2. A dona de casa como heroína histórica

O segundo exemplo de heroínas que Paula Rego problematiza ainda mais diretamente são as donas de casa que mostra como heroínas históricas. Em contraste com a tradição da história da arte de representar batalhas ou ícones masculinos, Paula Rego inaugura um novo tipo de heroínas históricas que fazem tarefas domésticas ou prestam serviços aos seus homens.[105] Os quadros *A Filha do Soldado* (1987) e *A Filha do Polícia* (1987) são exemplos disso. No quadro *A Filha do Polícia* a filha engraxa a bota do pai. Vestida de branco, a sua protagonista está numa sala mal iluminada, quase sem adornos, o que não induz uma sensação de conforto. Um gato está olhando pela janela quase como esperando a chegada de alguém.[106] Sarah Kent deu uma interpretação deste quadro:

> "Um dos braços da rapariga está completamente enfiado dentro da bota do polícia, num gesto ambivalente, que combina obediência e agressividade. A outra mão dá furiosamente lustro ao cano da bota, um gesto que assinala a supremacia doméstica e sexual do pai, bem como a sua posição social superior."[107]

---

[101] Ibid., p. 77.
[102] Ibid.
[103] Ibid.
[104] Ibid., p. 81.
[105] Sarah Kent, »As meninas de Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 52.
[106] Ibid.
[107] Ibid.

4. Paula Rego, *A Filha do Polícia,* 1987, acrílico sobre papel montado em tela

Por outras palavras, a estrutura patriarcal da sociedade manifesta-se nessa cena que ocorre na esfera do lar e que, de certa forma, reflete uma realidade socio-política mais ampla. Como Paula Cabral e Sónia Rodrigues explicaram, durante o Estado Novo o amor e a autoridade, também como a paixão e o poder, foram interligados no cenário doméstico: "O marido era a cabeça da família, estava autorizado numa base quase legal, a exigir obediência aos seus familiares subalternos: a mulher e as crianças. A família era a base para a participação obediente nesta superestrutura."[108] A figura feminina, que está na esfera privada, separada e isolada do terreno público, é testemunha do período em que as mulheres passavam a maior parte do tempo na casa, enquanto os homens costumavam usar a esfera pública como uma arena do poder. Ruth Rosengarten explicou que a família nas obras de Paula Rego funciona como o microcosmos da vida social mais ampla, e que nas cenas que se desenrolam num palco íntimo há uma dimensão mais vasta política.[109] A artista narra o político através do doméstico, isto é, ela tematiza uma família *perfeita*, imaginada pelo regime de Salazar, para mostrar o histórico com o individual, onde 'o pessoal é político'.[110] No imaginário de Paula Rego, as mulheres representam as heroínas históricas escondidas pelas estruturas de opressão. Neste sentido, a sua obra mostra a ambiguidade da posição que o sujeito feminino assume no patrirarcado.[111]

Mostrando os momentos do passado através de mulheres invisíveis e historicamente *irrelevantes*, é obvio que Paula Rego procure inspiração no marginal e não junto dos *mestres*

---

[108] Paula Cristina Figueiredo Cabral, Sónia Cristina Ildefonso Rodrigues, "O sexual e o político na obra de Paula Rego", *Intermidias 9*, p. 4. Disponível em: https://www.academia.edu/11151891/O_sexual_e_o_pol%C3%ADtico_na_obra_de_Paula_Rego. (Acesso em: 13. mar. 2019).

[109] Ruth Rosengarten, »Compreender Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 6.

[110] Paula Cristina Figueiredo Cabral, Sónia Cristina Ildefonso Rodrigues, "O sexual e o político na obra de Paula Rego", *Intermidias 9*, p. 7.

[111] Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar: A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 15.

canónicos.[112] Mas, ao mesmo tempo, ela cria os quadros históricos *alternativos* de grandes dimensões. O quadro histórico tradicionalmente foi considerado um género *masculino*, contudo, Paula Rego aborda-o de uma forma que não só dá honra às mulheres invisíveis e esquecidas, mas que também levanta a questão da história da arte como uma disciplina que aborda géneros e técnicas como as categorias que são partilhadas entre os homens e as mulheres.[113] Este exemplo mostra um posicionamento claro de Paula Rego em relação à política de género na criação de memória, tanto ao nível da sociedade como ao nível da história da arte. A partir deste ponto de vista, a artista oferece um olhar alternativo sobre a marginalização da memória das mulheres na história oficial.

4.2.3. As heroínas que abortaram

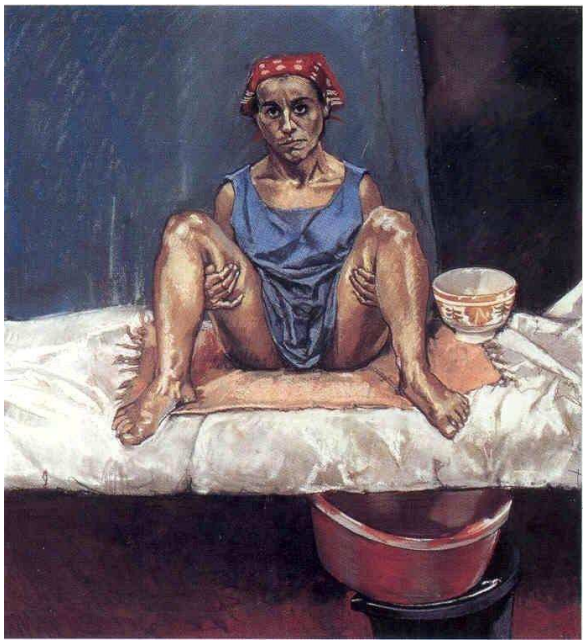
As obras que tematizam o aborto ilegal (*Sem Título*, 1998-99) têm um forte cariz político, abordando a questão do direito ao aborto e questões socio-legais mais amplas. Em 1998, num referendo pouco participado, o aborto em Portugal não foi despenalizado.[114] Paula Rego nessa ocasião produziu uma série de quadros em pastel mostrando aquilo que é socialmente intolerável: uma intimidade dolorosa de mulheres lutadoras e sobreviventes.[115] As protagonistas, feitas a partir de modelo vivo, são retratados nos quartos quase completamente esgotados. As cenas são limpas de conteúdo excessivo e as mulheres aparecem em grandes planos e poses diferentes, abertas à visão do espectador. Todas as mulheres são isoladas em sua própria intimidade e dor. Paula Rego disse numa entrevista: "Na minha aldeia testemunhei como tudo se fazia às escondidas, vi a dor e a vergonha. Tantas mulheres me vieram pedir dinheiro para abortar... Por vezes, morriam de septicemia. Ou lavavam-se na praia, as entranhas saídas, como vacas esventradas."[116] Este ciclo é uma referência para angústia das mulheres, mas também um lembrete de todos os tipos de atos sexuais que podem levar a uma decisão de aborto (estupro, incesto, abuso, violação, etc.).[117]

Na série sobre o aborto, Paula Rego retrata as heroínas que subverteram o paradigma tradicional que mostra mulheres como mães ou virgens (férteis). A artista mostra uma realidade brutal, mas não converte as pessoas representadas em vítimas sem subjetividade política. A série do aborto não é chamada por acaso *Sem Título*, ou seja, como notou Ruth Rosengarten: "Sem

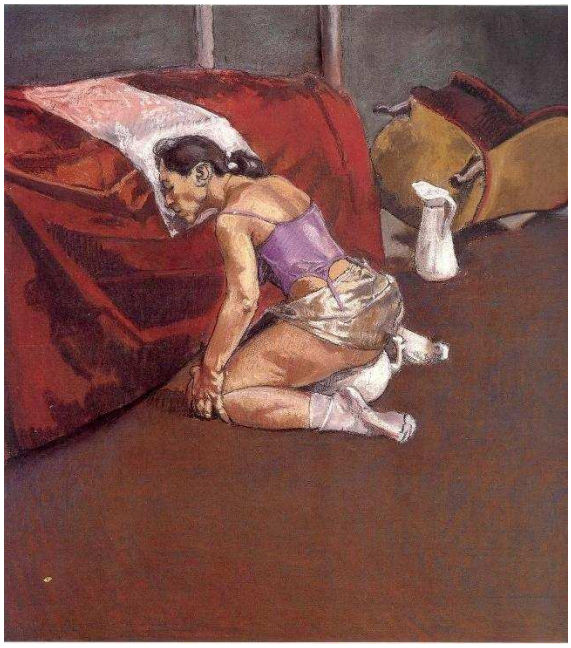
---

[112] Ibid., p. 16.
[113] Sarah Kent, »As meninas de Paula Rego«, 2004, p. 56.
[114] Em Portugal, o aborto foi legalizado só no terceiro referendo em 2007.
[115] Maggie Gee, »Pintora de verdades chocantes e dolorosas«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 104.
[116] Ibid., p. 102.
[117] Maria Manuel Lisboa, »Mapa da memória de Paula Rego: Política nacional e sexual«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 107.

Título, sem palavras: o próprio paradoxo do título indica o silêncio que rodeia a questão do aborto".[118] Por isso, essas obras causaram uma espécie de escândalo. Rosengarten explicou o que é que a palavra escândalo significa etimologicamente: "um obstáculo à fé, aquilo que contraria e ofende crenças, sentimentos e convenções sociais, religiosas ou morais".[119] Contudo, deve-se notar que este escândalo não está naquilo que vemos em termos de roupa, excitação ou sofrimento, mas é apenas a solidão e a dor aqueles que assustam.[120] Quase 25 anos depois da Revolução dos Cravos, a Igreja Católica continuou a exercer uma poderosa influência na política nacional e na democracia em Portugal. Apesar das muitas mudanças que foram realizadas desde 1974 no ambito de sistema legislativo, a questão do aborto permaneceu sob o peso da *moralidade*. Como a religião ocupa um lugar importante nas questões da mulher e da maternidade, Maria Manuel Lisboa usa a expressão "maternidade política, clericamente imposta" para descrever a intervenção da Igreja no comportamento sexual.[121]



5. Paula Rego, *Sem Título nº1*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio



6. Paula Rego, *Sem Título nº2*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio

Tal como na série *Avestruzes Dançarinas do filme "Fantasia" de Disney*, Paula Rego introduz referências às composições iconográficas padronizadas da história da arte: anunciações,

[118] Ruth Rosengarten, »Alimentando o adulto interior: Desenhos e gravuras recentes de Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 98.
[119] Ibid., p. 101.
[120] Ibid.
[121] Maria Manuel Lisboa, »Mapa da memória de Paula Rego: Política nacional e sexual«, 2004, p. 106.

natividades, nus reclinados.[122] Nos exemplos da arte canónica as figuras femininas têm o papel de uma deusa, musa ou virgem. Neste caso, o tema subverteu a forma de apresentação do sujeito feminino, provocando e chocando o observador através do momento perverso de prazer no sofrimento dos outros.[123] Lisboa neste sentido destacou o seguinte:

> "E esse prazer pode ainda, por sua vez, desencadear um questionamento renovado da posição moral do espectador, da natureza do prazer a retirar da maior parte da arte canónica, de que tradicionalmente a dor é uma componente importante, e da relação de escravidão entre o observador do sexo masculino e a vítima do sexo feminino."[124]

Por outras palavras, Paula Rego destruiu o olhar masculino (*male gaze*), isto é, o conceito teórico que implica a observação do sujeito feminino pelo ponto de vista *masculino*. Aqui, as mulheres não podem ser observadas através de oposições binárias, elas não são vítimas, nem deuses. Elas representam as mulheres que sofriam as consequências da violência que se realiza ao nível estrutural.

4.2.4. A desregulação da norma social sobre o comportamento do sujeito feminino

Paula Rego anunciou as dicotomias, que irão capturar os seus trabalhos posteriores, já na obra *Mulher Cão* (1952), que fez quando tinha dezassete anos. Neste exemplo, trata-se de uma combinação da submissão e de raiva, de força e de fragilidade.[125] Quatro décadas mais tarde, em 1994, a artista fez uma série com o mesmo nome em que utilizou o pastel como material artístico para acentuar a corporalização feminina, desenhada a partir de modelo em escala real.[126] Marco Livingstone deu uma interpretação desta série:

> "No primeiro grupo de obras a pastel, a série de Mulher Cão, são reconhecíveis as compulsões animalísticas existentes em todos nós. Embora vestidas, e apresentando portanto a evidência de serem seres humanos 'civilizados', estas mulheres uivam de raiva, mostram os dentes, limpam-se e espreguiçam-se como animais selvagens, indicando como os seus instintos animais se encontram à flor da pele. [...] Dispostas centralmente, em ambientes despojados sem distracção anedótica, estas figuras surgem como criaturas ferozes, não domesticadas já por nenhuma convenção social."[127]

João Pinharanda afirma que, ao nível simbólico, o cão apresenta um animal que é mais próximo do homem: **"**Primeiro domesticado, o cão é, desde logo, 'mais humano' e pode de modo mais fiel

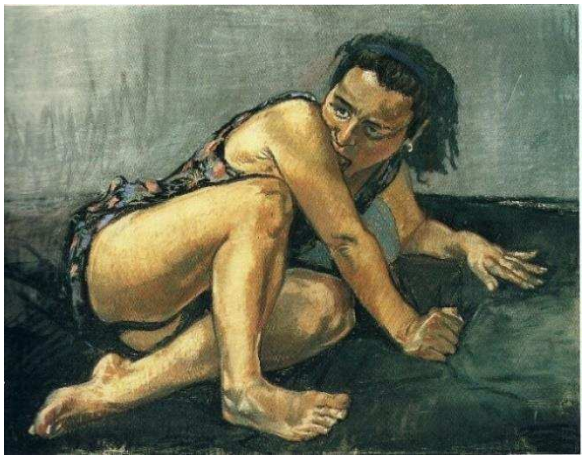
---

[122] Ibid.
[123] Ibid.
[124] Ibid.
[125] João Pinharanda, »Paula Rego: Episódios com um Cão«, em *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, (ed.) Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013, p. 263.
[126] Márcia Cristina Almeida Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, 2013, p. 188.
[127] Marco Livingstone, »Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego«, 2013, p. 242.

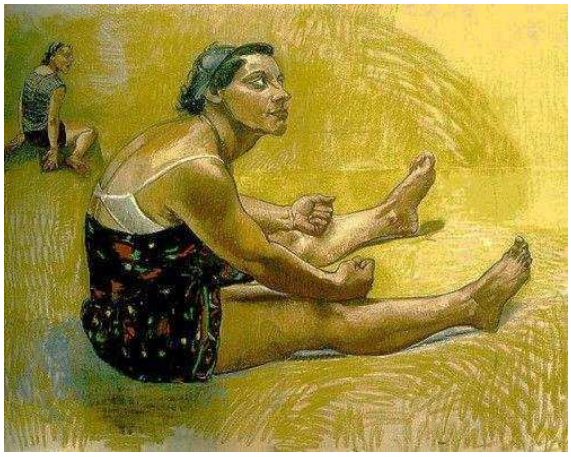
substituir-nos ou servir-nos."[128] Além da ambiguidade do humano-animal, nesta série nasce também a ambiguidade entre os sexos, portanto a mulher faz de cão, não faz de cadela.[129]

7. Paula Rego, *Mulher Cão*, 1952, lápis sobre papel

8. Paula Rego, *Mulher Cão*, 1994, pastel sobre tela



9. Paula Rego, *Ajeitando-se*, 1994, pastel sobre tela



10. Paula Rego, *À espera de comida*, 1994, pastel sobre tela

Ruth Rosengarten deu uma leitura psicanalítica explicando a interdependência da submissão e da sexualidade, que ocorre quando o sujeito se acha apaixonado por um outro, e que é o ponto referencial desta série pela auto-interpretação de Paula Rego:

> "A terna e crua fisicalidade desses corpos evoca não apenas a lealdade canina das mulheres que ficam à espera, mas também a paradoxal coalescência da aceitação e da humilhação, do erotismo e da abjecção, que ocorre em condições de intimidade. A expectação, uma vertigem sadomasoquista de dor e de desejo, a abdicação do eu que está no cerne da aflição amorosa: tudo isso se forja nos gestos e na disposição de um corpo. [...] Aqui, de uma forma porventura mais destilada do que em qualquer outra das suas obras, vemos o corpo como lugar crítico de 'opressões e explorações, o

[128] João Pinharanda, »Paula Rego: Episódios com um Cão«, 2013, p. 261.
[129] Ibid., p. 265.

> *locus* das disciplinas sociais e das violações, o terreno do prazer e do desejo em que tudo se cruza e é vivido de modo diferente'"[130]

Rosengarten, então conclui que as imagens que mostram as mulheres num estado de desejo mostram, ao mesmo tempo, a violência interiorizada. É possível, também, dizer que esta série problematiza a (des)regulação da norma social sobre o comportamento do sujeito feminino no espaço público e privado. Como não podemos determinar com precisão onde as cenas acontecem, as imagens permitem muita liberdade na interpretação e nas leituras. Com as leis socio-culturais e com o processo de auto-regulação pretende-se limitar o desejo e modular o comportamento do corpo no espaço público. Estas personagens complexas mostram o que acontece quando as normas são distorcidas e quebradas, permitindo o comportamento corporal mais *natural* do que aquele ensinado e regulado pelas leis socio-culturais.

[130] Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar: A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, 2009, p. 96.; A citação dentro do texto citado: Griselda Pollock, »Painting, Feminism, and History«, em *Looking Back to the Future: Essays in Art, Life and Death*, Amsterdam: G+B International, 2001, p. 76.

5. Helena Almeida: o corpo feminino como material, objeto ou tema da arte

A artista plástica Helena Almeida nasceu em Lisboa em 1934 e faleceu em Sintra em 2018. Na sua prática artística combinou a pintura, a fotografia, o vídeo, o desenho, a instalação e a gravura, criando uma dinâmica transdisciplinar. Investigando as interseções entre o corpo e o espaço, entre a obra de arte e o observador, entre a representação e a auto-representação, entre o sujeito e o objeto, tornou-se uma das mais importantes artistas portuguesas contemporâneas, com um reconhecimento internacional. Neste capítulo tentarei mostrar como as interseções acima mencionadas podem ser *lidas* de uma perspetiva feminista.

5.1. Características gerais do percurso artístico de Helena Almeida

Helena Almeida estudou pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e a partir dos anos sessenta mostrou a sua obra regularmente. Embora especializada em pintura, desde o início da sua carreira explorou os limites das artes tradicionais, questionando as ligações entre as diferentes áreas das artes plásticas. Para fazer isso, a artista criou os *espaços habitados* pelo seu próprio corpo, ou seja, constituiu uma espécie de *pintura tridimensional*.[131] Saindo da tela para fora do lugar da pintura, explorou como o movimento produzido pelo corpo se torna "produtor de arte".[132] Já nos anos sessenta existiam indicações de trabalhos posteriores, nos quais a artista começa a identificar-se com a sua obra, e que ela explicou da seguinte maneira:

> "Comecei com uma linguagem familiar. […] Não ia fazer arte abstrata, e pouco a pouco todos estes elementos começaram a sair do quadro. Depois, a tela começou a autodestruir-se. Era uma espécie de destruição, uma necessidade de acabar com a pintura […] como uma janela que se abre, uma persiana que se enrola, uma tela que se estica. […] Digo a destruição da pintura porque a tela acabou por ficar antropomórfica. Acabou por identificar-se comigo."[133]

No fim dos anos sessenta a artista começou a pensar a pintura como se fosse extensão do seu corpo, perturbando a condição bidimensional da pintura e introduzindo uma dimensão performativa, capturada através da fotografia.[134] Embora não seja possivel inserir o seu trabalho numa "gaveta

---

[131] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2006, p. 21.
[132] Ibid., p. 42.
[133] Conversa entre Helena Almeida e María de Corral, em »Helena Almeida«, catálogo da exposição, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, p. 18. Citada em Rita Martins, »Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra«, catálogo da exposição, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2015.
[134] Rita Martins, »Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra«, 2015.

estilística",[135] no seu percurso híbrido existe um denominador comum: a fotografia.[136] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues e Ricardo Mendonça afirmam que a fotografia funciona como um suporte na criação dos discursos narrativos a partir da soma de imagens:

> "Relativamente ao uso da fotografia Helena Almeida vê-a como um meio que lhe permite a criação de séries ou meta-narrativas de pequenos movimentos, alguns deles quase ficcionais, que marcam as diferentes fases de um movimento. A fotografia é simplesmente o meio que lhe permite atingir o fim que deseja."[137]

Embora a artista faça as fotografias da sua acção performativa, não se trata de documentação de uma performance. Helena Almeida não se considera uma performer – ela improvisa o menos possível e desenvolve a sua obra em séries.[138] Deste modo, criou uma linguagem muito específica, na qual o seu corpo funciona como o meio e o suporte de alguma ideia ou conceito, sendo simultaneamente o sujeito (ela é autora e protagonista das suas obras) e o objeto (corpo é o suporte da intervenção plástica).[139]

Na década de setenta Helena Almeida começa a pensar o diálogo entre o corpo e o espaço de uma perspetiva mais ampla, produzindo algumas das suas obras mais famosas, como *Pintura Habitada* (1975-76), *Tela Habitada* (1976), *Desenho Habitado* (1977), *Estudo para um Enriquecimento Interior* (1977-78) e a série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* (1978-79). O ponto de partida era sempre o seu corpo e a sua relação com o espaço, percepção do espaço e, por fim, intervenção no espaço (da obra). Como o seu percurso artístico dos anos setenta coincidiu com o início da atividade feminista e das tentativas de legitimar a crítica feminista nos campos de arte e ciências, Helena Almeida teve também que lidar com questões semelhantes. A fotografia permitiu-lhe pensar o espaço e entrar nele questionando alguns conceitos, por exemplo, como pensar a pintura a partir da materialidade do seu corpo; qual a relação entre a obra de arte e o espectador; etc. Observando algumas das obras acima mencionadas como estudos de caso, voltarei a explicar em mais detalhes como podemos lê-las de uma perspetiva feminista.

Nos anos oitenta Helena Almeida fez as gigantescas fotografias nas quais estava tão envolvida nos seus cenários, que quase desapareceu dentro deles. No seu trabalho introduziu o preto, que absorve todas as cores da radiação luminosa, que "invade e engole o desenho dos corpos que se diluem como num frasco de tinta".[140] Em *Negro Exterior* (1981) a artista trata as fotografias com tinta negra tentando negar os limites do seu corpo. Em *Espaço Espesso* (1982) e *Ponto de*

---

[135] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 53.
[136] Maria Almeida Lima, »Helena Almeida«, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
[137] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 49.
[138] Ibid., p. 39.
[139] Ibid., p. 50-51.
[140] Ibid., p. 36.

Fuga (1982) apareçe num vestido preto enorme, quase engolida pela roupa que limita o movimento e redefine os contornos do corpo.

A partir dos anos noventa Helena Almeida usa o seu atelier como um espaço teatral onde cria a sua obra, não perdendo, ao mesmo tempo, o caráter doméstico e privado desse lugar.[141] Como Rita Martins afirmou, a ritualização da pintura e "a subversão cada vez mais radical do que diferenciava ainda interior e exterior, interioridade e exterioridade" acontece nas obras como *Saída Negra* (1995) e *Dentro de Mim* (1995-98).[142] No último exemplo, a própria matéria da pintura parece absorvida no corpo da artista.[143]

Nas obras mais recentes Helena Almeida continuou a tratar os temas do espaço, do corpo e do espectador. Na série fotográfica *Seduzir* (2002), a artista confronta o observador com diversas poses que sugerem os estereótipos de sedução feminina.[144] A obra videográfica *A Experiência do Lugar* (2004) foi descrita por Delfim Sardo como "secreção espacial", isto é, a "produção do espaço pela corporalidade (e não a sua ocupação)".[145] Uma novidade interessante dos anos dois mil é que Helena Almeida introduziu outra personagem na sua obra, ou pelas suas palavras "o outro espaço" – o seu marido e colaborador Artur Rosa, que aparece, por exemplo, nas obras *O Abraço* (2006) e *Sem Título* (2010).[146]

No capítulo que se segue, através de estudos de caso, tentarei mostrar a utilização do próprio corpo da artista enquanto material ou objeto da pintura.

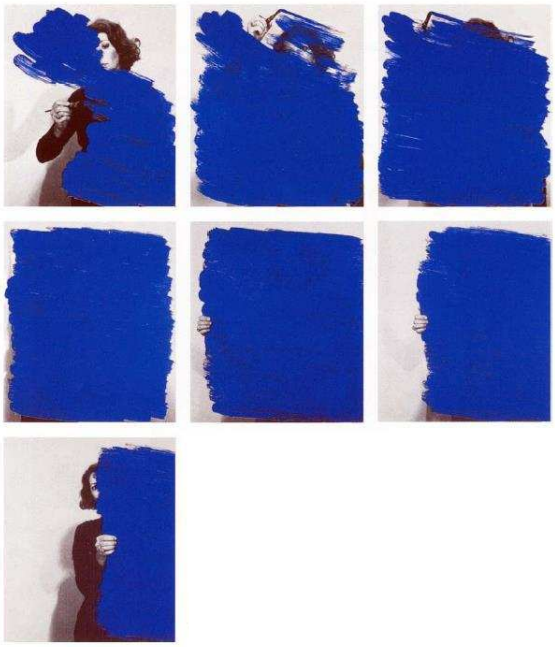
5.2. Pensar a pintura a partir da materialidade do seu corpo[147]

No início do seu percurso artístico, Helena Almeida explorou as questões do corpo, da sua relação com o espaço, da representação e da auto-representação.[148] Através de dois estudos de caso, *Pintura Habitada* (1975-76) e *Tela Habitada* (1976), tentarei explicar em mais detalhes os conceitos artísticos dessas obras paradigmáticas. Em *Pintura Habitada* (1975-76) trata-se de uma série de fotografias a preto e branco em que a artista está representada e ao mesmo tempo escondida pela tinta azul aplicada na superfície da fotografia, "enfatizando mas simultaneamente negando a

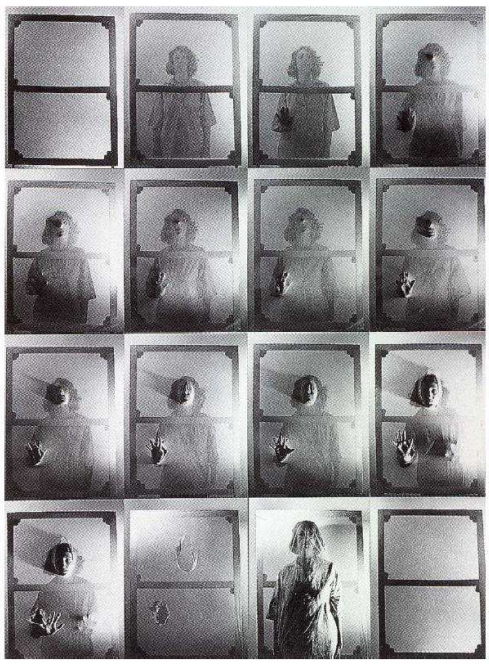
---

[141] Ibid., p. 43.
[142] Rita Martins, »Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra«, 2015.
[143] Ibid.
[144] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 42.
[145] Delfim Sardo, »Helena Almeida: Transubstanciação«, catálogo da exposição, Lisboa: Fundação Leal Rios, 2013, p. 2.
[146] Rita Martins, »Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra«, 2015.
[147] A construção no subtítulo foi usada no livro de Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 48.
[148] Ibid., p. 53.

sua presença".[149] Segundo Gomes, Rodrigues e Mendonça, o azul é a cor que a artista "identifica com as questões do espaço e com a meditação, [e que] leva o espectador a reflectir sobre os processos pictóricos e sobre o papel que a criação tem na mente e no corpo da artista".[150] Embora seja possível reconheçer o rosto da artista, a auto-representação não está no foco – neste lugar poderia ser qualquer outra mulher: "Não são auto-retratos, pois não encontro neles a minha 'subjectividade' mas sim o meu 'plural' que faço comparecer numa espécie de cena."[151] Helena Almeida por um lado explora as noções espaciais através do corpo feminino, enquanto por outro lado analisa as limitações e as possibilidades da transdisciplinaridade entre a pintura e a fotografia.[152]



11. Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1975-76, fotografias p/b e acrílico



12. Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1976, fotografias p/b

Gomes, Rodrigues e Mendonça fizeram uma comparação entre a abordagem de Helena Almeida e da artista austríaca contemporânea, Valie Export. Apesar de usarem o seu próprio corpo como material artístico, Helena Almeida faz isso num espaço privado, enquanto, em contraste, "Valie Export interpreta o seu corpo como uma espécie de paisagem urbana, retirando-lhe as suas camadas físicas e metafísicas através de acções provocatórias, dolorosas ou mesmo

[149] Ibid., p. 47.
[150] Ibid., p. 28.
[151] Ibid., p. 29.
[152] Ibid., p. 31.

humilhantes".[153] Nas obras que foram criadas quase ao mesmo tempo, Valie Export investiga a relação entre o corpo e o espaço público em contexto de comportamento socialmente aceitável, enquanto Helena Almeida, com o seu corpo ocupa e redefine o espaço pictórico.

13. Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1976, fotografias p/b, detalhe

14. Valie Export, *Body Configurations*, 1972-76, fotografias p/b

No cenário performativo da obra fotográfica *Tela Habitada* (1976), vemos a artista colocada no interior da tela. Utilizando o seu próprio corpo, tenta abrir o espaço, romper a tela e *sair* dela, mas não consegue. Embora não seja uma performer, usa os seus mecanismos a fim de criar série de cenas em que o *movimento* é fundamental. Helena Almeida desconstrói o espaço da obra, procurando nela o seu lugar num nível conceptual (como artista, criadora de arte) e formal (explorando o meio artístico, interrogando os seus limites com o seu próprio corpo, inscrevendo-se nele). No seu trabalho investiga as interseções entre a realidade e a intervenção e diálogos entre os diferentes meios artísticos (performance, fotografia, pintura, desenho, etc.).[154] A artista emprega o seu corpo como veículo dessa investigação, o que Paulo Cunha e Silva descreveu do seguinte modo:

> "Esta radicalização da experiência-do-corpo-enquanto-experiência-do-mundo-enquanto-experiência-da-arte fá-la atravessar todos os domínios plásticos que podem representar um corpo. Não é pintora, não é fotógrafa, não é escultora, não é performer, não é videoasta. E no entanto é tudo isso, ora simultaneamente, ora alternadamente."[155]

---

[153] Ibid.
[154] Ibid., p. 53.
[155] AAVV, *Intus – Helena Almeida, Representação Portuguesa à 51ª Bienal de Veneza*, patente de 9 de Junho a 6 de Novembro de 2005 no Pavilhão Português, organizado por Isabel Carlos, Portugal, da publicação Instituto das Artes

O corpo é também o local onde as novas significações são produzidas e perpetuadas, como Maria Almeida Lima apontou, a artista "faz do seu próprio corpo veículo e superfície de significação para construir uma imagem."[156] Se o corpo é um material de arte, então essa obra é irrepetível, isto é, não é possível realizá-la novamente da mesma forma, porque o corpo torna-se mais velho com o tempo.

Criada no contexto do movimento feminista nos anos setenta, a obra de Helena Almeida reflecte as ideias e as preocupações desse tempo.[157] A artista investiga como um *espaço* de pintura, um meio artístico que tradicionalmente pertencia aos homens, poderia ser *habitado* por mulheres. Como Nochlin sublinhou no seu texto *Why Have There Been no Great Women Artists?* (1971), a aprendizagem da anatomia através de um modelo nu por muito tempo não era permitida para as mulheres artistas.[158] Então, Helena Almeida ocupa o espaço artístico com o corpo feminino, quebrando as fronteiras disciplinares (em *Tela Habitada* literalmente penetra a tela), tornando-se o seu próprio modelo. Pelas palavras da artista: "Eu vejo sempre a minha figura como um objecto – ao representar-me passo de sujeito a objecto."[159] Assim, a artista tematiza a tradição que excluía as artistas, mas incluía as representações das mulheres durante a história da arte. Segundo Gomes, Rodrigues e Mendonça, a sua obra pode ser vista como um substituto das representações mais tradicionais da mulher:

> "Na sua obra o corpo feminino já não é a personificação de aspectos históricos e mitológicos mais amplos; o meio fotográfico é usado para explorar a relação que existe entre a artista e o modelo e entre este e a imagem representada. [...] Para a subtil exploração da relação entre mulher e imagem, Helena Almeida usou a noção de 'habitado'. Ela fala-nos em 'tela habitada', 'pintura habitada', 'desenho habitado'. A imagem em cujo espaço complexo a artista se inscreve torna-se aparentemente um espaço indispensável para as mulheres. Num sentido imaginário é um espaço 'habitado' por mulheres, mas também representa um espaço de supressão, de clausura do qual a mulher deseja escapar."[160]

A artista é a pintora e ao mesmo tempo o seu modelo, ironizando assim a tradição da arte e fazendo a questão da valorização das pintoras durante da história da arte. Numa grande parte do seu percurso artístico, Helena Almeida dedicou-se à pesquisa do meio artístico tradicionalmente reservado aos colegas do sexo masculino; um meio em que as mulheres eram retratadas (modelos), mas não eram participantes ativos (pintoras). Por isso a artista estudou como poderia redefinir o *espaço* da pintura e torná-lo um lugar mais inclusivo.

– Ministério da Cultura, Civilização Editora, 2005, 1 vol., p. 9. Citado em Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 9.

[156] Isabel Carlos, *Helena Almeida*, Lisboa: Colecção Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX, 2005, p. 18. Citada em Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 28.

[157] Ibid., p. 30.

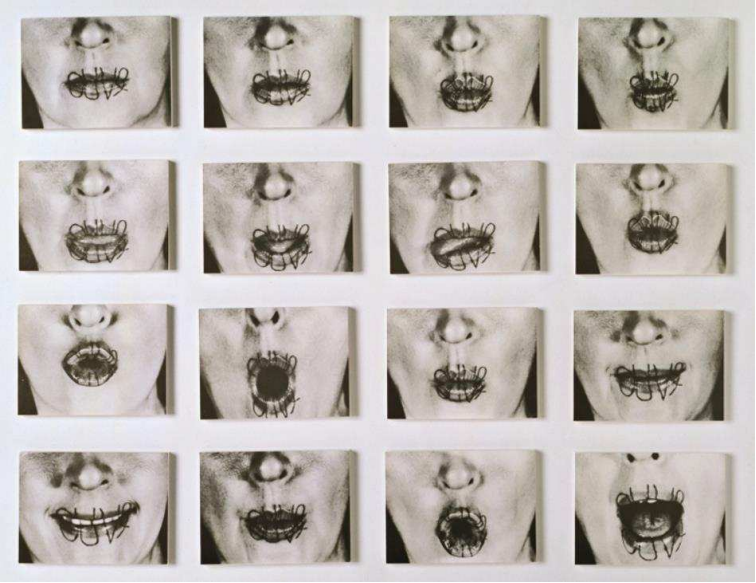
[158] Linda Nochlin, »Zašto nema velikih umjetnica?«, 1999, p. 1-25.

[159] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 30.

[160] Ibid., p. 27.

O seguinte estudo de caso, a série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me*, do mesmo período, foi escolhido para mostrar como é que Helena Almeida prosseguiu o tratamento do tópico da invisibilidade das artistas na história da arte, através do desenvolvimento de uma relação com o espectador das suas obras.

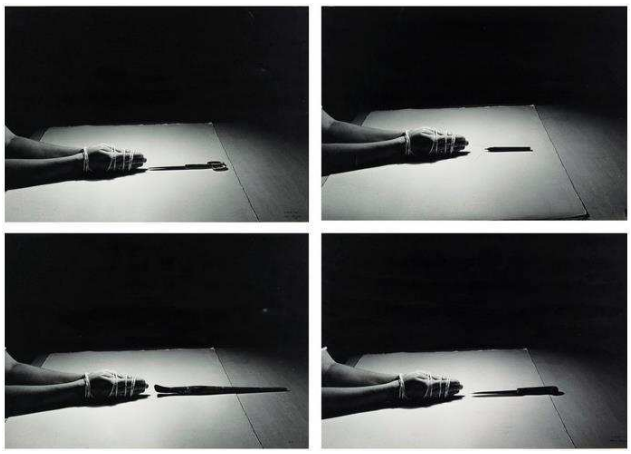
5.3. Obrigar o espectador a reflectir sobre a (in)visibiliade e a (im)possiblidade



15. Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979, fotografias p/b

16. Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979, fotografias p/b

17. Helena Almeida, *Ouve-me*, 1980, fotografias p/b, detalhe



18. Helena Almeida, *Sente-me*, 1979, fotografias p/b

Na grande série intitulada *Sente-me* (1979-80), *Ouve-me* (1979), *Vê-me* (1979), Helena Almeida introduziu duas novidades: pela primeira vez o destinatário é identificado e foi-lhe dado um papel

ativo e, além disso, esta série foi a primeira a incluir uma peça videográfica.[161] Trata-se de um conjunto de obras que fazem uso de novos media (a fotografia, o vídeo e o registro de som), e o corpo da artista é também empregado como um meio artístico. No entanto, o campo sensorial a que a artista se refere nos títulos das obras (sentir, ouvir, ver), não é aquilo que é representado na obra, isto é, o observador não tem possibilidade de fazer o que a autora pede dele.[162]

Em *Ouve-me* (1979-80) o vocativo é inscrito na própria obra, seja na boca da artista, seja no laço que é colocado sobre os seus olhos, ou na tela de gaze transparente que fica em frente dela. No primeiro caso trata-se de dezasseis fotografias que mostram os lábios em movimento, sempre sob o mesmo enquadramento fotográfico. Sobre os lábios da artista, o seu meio de comunicação, está escrita a palavra 'ouve', mas a escolha do meio artístico (a fotografia) impede-a de falar, ou seja, produzir o som. Gomes, Rodrigues e Mendonça neste sentido sublinharam:

> "[...] os lábios da artista, sobre os quais está escrita a palavra 'ouve', evoluem do mutismo inicial ao grito final. A palavra é desenhada sobre os lábios como se fosse uma costura, um aprisionamento da sua voz. [...] O enquadramento fechado sobre o seu rosto agudiza a sensação de claustrofobia que se transmite ao espectador."[163]

Na segunda peça (*Ouve-me*, 1979) a artista tematiza o peso do silêncio: a sua boca está fechada, enquanto ao mesmo tempo o vocativo é acompanhado por uma situação contraditória, em que a artista pede ao espectador uma (re)ação impossível. A terceira obra do mesmo nome (*Ouve-me*, 1980) é uma sequência de fotografias nas quais a artista fica atrás de uma tela de gaze transparente. Além de tematizar a fala e o silêncio, com essa peça Helena Almeida trata a questão da (in)visibilidade.[164]

Na série fotográfica intitulada *Sente-me* (1979) a artista trata a impossibilidade de usar os materiais e utensílios de trabalho da artista,[165] já que as suas mãos estão amarradas. Portanto, a artista não pode alcançar uma tesoura, um lápis, um pincel ou uma faca.[166]

A peça sonora *Vê-me* (1979) é uma gravação da artista no ato de desenhar usando a grafite sobre o papel.[167] Helena Almeida queria explorar os sons que estava a produzir durante o seu processo criativo.[168] Novamente, a ironia está no facto de que não podemos ver a artista, mas só ouvi-la.

---

[161] Delfim Sardo, »Helena Almeida: Transubstanciação«, 2013, p. 2.
[162] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 35.
[163] Ibid., p. 26-27.
[164] Re.act.feminism, *Helena Almeida: Ouve-me*. Disponível em: http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=8&e=t (Acesso em: 11. abr. 2019)
[165] Márcia Cristina Almeida Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, 2013, p. 230.
[166] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 34.
[167] Delfim Sardo, »Helena Almeida: Transubstanciação«, 2013, p. 2.
[168] Re.act.feminism, *Helena Almeida: Vê-me*. Disponível em: http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=9&wid=248&e=t&v=&a=&t= (Acesso em: 14. abr. 2019)

Já nos títulos das obras *Sente-me* (1979-80), *Ouve-me* (1979), *Vê-me* (1979), a autora procura uma relação com o espectador e obriga-o a reflectir sobre o conteúdo das obras.[169] Neste sentido, o espectador passa a ser uma pessoa que tem de agir e não só uma pessoa que gosta de arte e a observa. No entanto, confrontando o espectador com a impossibilidade de atuar, mesmo assim, a autora pede a ajuda do espectador. A superfície da fotografia aqui funciona como uma "divisão espacial entre um 'lado-de-cá e um lado-de-lá-da-representação'."[170] Segundo Sardo, a superfície da fotografia pode ser observada "como um campo de atravessamento entre o espaço da representação e o espaço físico real – pelo menos, o que é ocupado pelo espectador."[171] Assim, Helena Almeida está a incluir o espectador no seu espaço ilusório a fim de exigir uma visibilidade e uma possiblidade, que nesse momento não tinha. Gomes, Rodrigues e Mendonça deram-nos uma interpretação desta série:

> "Poderemos, num primeiro nível de leitura, entender esta obra como uma denúncia da condição da mulher numa sociedade sujeita às regras da dominação masculina. Mas talvez a possamos entender, porventura com mais propriedade, como uma reflexão sobre a condição do artista, a sua urgência e dificuldade em comunicar, sob o ruído criado pela ubiquidade do espectáculo mediático e das indústrias culturais."[172]

Segundo essa leitura, na série *Sente-me* (1979-80), *Ouve-me* (1979), *Vê-me* (1979) podemos observar dois níveis: um nível socio-político mais amplo e também um nível mais específico, no âmbito da história da arte.

No primeiro caso trata-se de uma impossibilidade de comunicar ou exprimir-se no espaço público. Teresa Grandas apontou que, só poucos anos depois da Revolução dos Cravos de 1974, a extrapolação dos sentidos não foi apenas um modo de questionar as possibilidades e as limitações do corpo, mas também um modo de questionar os atos políticos que envolvem a constrição do indivíduo, do sexo, do género ou da liberdade.[173]

Num nível mais particular, Helena Almeida fala sobre o problema da invisibilidade e do silenciamento das mulheres artistas durante a história da arte, o que Lowndes Vicente definiu como "a arte sem história" no seu livro do mesmo nome.[174] Em *Ouve-me* (1980) acontece um ato de silenciamento através de uma tela de gaze transparente, pelas palavras de Martins:

---

[169] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 53.
[170] Ibid., p. 35.
[171] Delfim Sardo, »Helena Almeida: Transubstanciação«, 2013, p. 2.
[172] Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher*, 2006, p. 27.
[173] Teresa Grandas, »Helena Almeida: Inhabiting Art«, em *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s, The Sammllung Verbund Collection, Vienna*, (ed.) Gabriele Schor, Munique; Londres; Nova Iorque: Prestel, 2016, p. 93-94.
[174] Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

> "Imagens de Helena Almeida amordaçada, suturada ou abafada por uma tela contra a qual pressiona a boca e as mãos, inspiram leituras de opressão e ao mesmo tempo de controlo, trazendo reflexões ainda hoje relevantes sobre a voz da artista – e, ao mesmo tempo, sobre sua ausência."[175]

Desta forma, Helena Almeida fala sobre essa invisibilidade usando o seu corpo enquanto objeto da pesquisa artística.

[175] Rita Martins, »Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra«, 2015.

6. Joana Vasconcelos: falar sobre o quotidiano das mulheres usando a "estética do choque"

Joana Vasconcelos é uma das artistas plásticas mais destacadas da sua geração na atual cena artística portuguesa. Nasceu em 1971 em Paris, porque os seus pais estavam exilados durante o Estado Novo em Portugal.[176] Viveu lá até aos três anos, antes de se instalar em Portugal, onde ainda hoje vive e trabalha.[177] Estudou joalharia e desenho no Centro de arte e comunicação visual,[178] mas a sua carreira transformou-se ao produzir as obras provocatórias e caricaturais, reutilizando materiais do quotidiano. As suas esculturas de grandes dimensões exprimem dicotomias como a tradição e a contemporaniedade; a arte *alta* e a cultura popular; o uso de técnicas manuais e a tecnologia; o artesanal e o industrial; o público e o privado.

Joana Vasconcelos começou a expor nos anos noventa e ganhou o reconhecimento internacional com a participação na 51.ª Bienal de Veneza, em 2005, onde expôs a obra *A Noiva* (2001-05), um lustre gigantesco feito com tampões.[179] Em 2013 foi novamente convidada para expor no Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza. O seu projeto, que teve o papel de representar a identidade nacional e a cultura portuguesa, foi um cacilheiro coberto com azulejos do lado de fora. Como a artista sublinhou numa entrevista, trata-se de um "projeto nacional":

> "Tive que refletir o que Lisboa é hoje, quais elementos são específicos da nossa identidade, como os azulejos, o que temos em comum com Veneza, como os barcos, o rio, o facto de sermos duas cidades turísticas, o facto de que no século XV estávamos fortemente conectados."[180]

Além disso, em 2012, foi a primeira mulher e a mais jovem artista contemporânea a expor no Palácio de Versalhes.[181]

6.1. Características gerais do percurso artístico de Joana Vasconcelos

No seu percurso artístico Joana Vasconcelos usa os objetos do quotidiano que recontextualiza e resemantiza, dando um olhar crítico e irónico da sociedade.[182] Trata-se de

---

[176] Maria Leonor Nunes, Luís Ricardo Duarte, »Joana Vasconcelos: A arte a seus pés«, *Jornal de Letras*, 2010, p. 10. Agradeço à Maria José Homem por me ter encaminhado para este artigo.
[177] Ibid.
[178] Ibid.
[179] Página de Joana Vasconcelos. Disponível em: http://www.joanavasconcelos.com/biografia.aspx (Acesso em: 14. jun. 2019)
[180] Elena Cué, »Interview with Joana Vasconcelos«, *Alejandra de Argos*, 2015. Disponível em: http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/443-interview-with-joana-vasconcelos (Acesso em: 15. jun. 2019). Tradução de inglês.
[181] Página de Joana Vasconcelos.
[182] Ibid.

embalagens de comprimidos, tampões, panelas, tampas, talheres e materiais como crochet.[183] Essa apropriação de objetos pré-existentes traz reminiscências das práticas *ready-made* de artistas de vanguarda, como Marcel Duchamp (por exemplo, a obra *Néctar* de 2006).[184] Resulta dessa estratégia uma linguagem polimorfa com muitas referências artísticas e uma estética que se afirma como kitsch, uma poética semelhante a do artista americano Jeff Koons.

A partir dos anos noventa, Joana Vasconcelos tratou um vasto espectro de temas relacionados com a sociedade contemporânea, a identidade coletiva, a identidade nacional, a tradição portuguesa, a herança do passado, o isolamento do homem contemporâneo e a condição da mulher.[185] Um denominador comum dessas diversas temáticas é o consumismo, ou seja, num meta-nível a artista fala sobre a "sociedade do espetáculo" sobre a qual escreveu o filósofo francês, Guy Debord, já nos anos sessenta.[186] Segundo Debord, o *espetáculo* é uma relação social entre os indivíduos, mediada por imagens, que é, ao mesmo tempo, o resultado e o projeto do modo de produção existente.[187] Sublinhou também que um homem moderno está imerso na ilusão da sua própria vida que molda o espetáculo social.[188]

Numa entrevista de 2010, quando perguntada sobre a sua arte que é assumidamente política, Joana Vasconcelos respondeu:

> "Não sei como uma pessoa pode ficar apolítica. Eu falo do meu tempo, penso sobre o presente e o futuro, trabalho com coisas do quotidiano, portanto tenho que ser política. Se falo da condição da mulher, do consumismo, do modo como tratamos o planeta, os animais, as minhas peças têm uma perspectiva política. Sempre. [...] Os artistas têm essa função de observar, analisar, criticar, perspectivar, filtrar, recontextualizar. Tudo isso é uma atitude política."[189]

Seguindo uma lógica do espetáculo, Joana Vasconcelos faz peças caricaturais e provocatórias, numa escala monumental. Falando sobre o presente e a herança do passado, dando uma crítica social com uma atitude pop, a artista faz imagens numa "estética do choque".[190] Por exemplo, numa das suas primeiras obras, *Cama Valium* (1998), feita com comprimidos, a artista tratou o uso excessivo dos famosos calmantes na sociedade contemporânea. Nessa peça a artista deu a sua interpretação do presente com uma dose de humor e ironia.

Na série *Valquírias* (2004-hoje), que consiste em mais de vinte peças de uma super-escala, Joana Vasconcelos usou vários tecidos intensamente coloridos e técnicas como o crochet, o tricot,

---

[183] Maria Leonor Nunes, Luís Ricardo Duarte, »Joana Vasconcelos: A arte a seus pés«, 2010, p. 11.
[184] ***, »Percurso de reconhecimento«, *Jornal de Letras*, 2010, p. 13.
[185] Página de Joana Vasconcelos.
[186] Guy Debord, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Zagreb: Arkzin, 1999 [Primeira edição 1967].
[187] Ibid., p. 36.
[188] Ibid.
[189] Maria Leonor Nunes, Luís Ricardo Duarte, »Joana Vasconcelos: A arte a seus pés«, 2010, p. 12.
[190] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 281.

o *patchwork*,[191] (às vezes) combinados com luzes LED e cabos de aço. Trata-se de peças sensoriais, inspiradas na mitologia nórdica: as valquírias foram as virgens filhas de Odin, deus da guerra, que tinham por função transportar os heróis mortos em combate para Valhala, local paradisíaco.[192] Nessa série acontece uma fusão entre a mitologia nórdica (o tema), a tradição portuguesa (as técnicas) e a hibridização dos estilos artísticos (a arte conceptual contemporânea e o kitsch). Sobre o último escreveram os filósofos franceses Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, afirmando que a arte moderna distanciou-se do kitsch, que foi considerado como uma estética com fins ornamentais para as classes baixas, isto é, uma forma de criação visual menos valorizada.[193]

> "A arte moderna se afirmou como uma arte distanciada, intransigente, 'intelectualizada', opondo-se ao kitsch, à sedução das imagens, ao teatro da representação. A arte contemporânea, por sua vez, se pretende 'experiencial', proporcionando sensações fortes, um choque visual pelo espetáculo do desmedido, do excessivo, do sórdido, do imundo, da violência hiperbólica. [...] Forma mínima, tamanho 'máximo': a arte contemporânea, ao mesmo título que os shopping centers, os hotéis e os parques de lazer, faz parte da mesma lógica espetacular do hiper. O hiperespetáculo e seus excessos atuam agora em todas as esferas, tanto na *high* como na *low culture*."[194]

Contudo, nos últimos anos aconteceu uma mudança na percepção do kitsch.[195] Tornou-se um estilo valorizado e celebrado nas instituições de arte. Segundo Lipovetsky e Serroy: "Estamos no momento em que o kitsch se infiltrou em todas as facetas da criação e da decoração, do espetáculo e do lazer de massa. Na mesma hora em que proliferam os objetos high-tech, somos testemunhas da kitschização das mentalidades, dos comportamentos e dos signos do cotidiano."[196] Embora o kitsch se tornasse um estilo mais respeitado pela disciplina de história da arte, a obra de Joana Vasconcelos sempre causa numerosas controvérsias entre os críticos de arte.

No capítulo que se segue, nos dois estudos de caso, tentarei mostrar como podemos ler a arte de Joana Vasconcelos de uma perspetiva feminista.

---

[191] ***, »Percurso de reconhecimento«, 2010, p. 13.
[192] Infopédia, Dicionários Porto Editora, *Valquíria*. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/valqu%C3%ADria (Acesso em: 16. jun. 2019)
[193] Kitsch foi considerado a cópia, o cúmulo do mau gosto, ou pelas palavras de Hermann Broch, "o kitsch é o mal no sistema de valores da arte". Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*, 2015, p. 308.
[194] Ibid., p. 282.
[195] Ibid.
[196] Ibid., p. 302.

6.2. As intervenções feministas como um espetáculo sem uma estratégia (política) clara

Na obra de Joana Vasconcelos existe uma preocupação com as condições das mulheres na sociedade (portuguesa). Uma das suas primeiras peças que lhe assegurou visibilidade internacional foi a obra já mencionada, *A Noiva* (2001-05). Trata-se de um lustre de grandes dimensões, uma reminiscência do mobiliário rococó, que foi criada com 25 000 tampões higiénicos. Criando monumentos de grandes dimensões no espaço público, Joana Vasconcelos, no primeiro lugar, tenta desafiar uma atividade e a tradição masculina. Em segundo lugar, usando os tampões como material artístico, a artista abre o espaço discursivo aos temas e aos objetos do quotidiano das mulheres, que ainda são tabu. Não só tematiza a menstruação de uma maneira direta e explícita, mas constrói uma peça hiperdimensional – o lustre que quase toca o chão. Segundo Lipovetsky e Serroy, trata-se de uma "estética do choque", ou seja, uma amplificação do espetáculo:

> "Um grau superior na competição espetacular é alcançado com as novas estratégias de reunião de universos artísticos cujos estilos se encontram nos antípodas um do outro: o fato de combiná-los acrescenta espetáculo ao espetáculo e cria, por esse confronto mesmo, um hiperespetáculo inédito."[197]

19. Joana Vasconcelos, *A Noiva*, 2001-05, tampões OB, aço inoxidável, fio de algodão, cabos de aço

Embora *A Noiva*, "ao mesmo tempo *kitsch* e verdadeiramente *nobre* como forma plástica, design, sátira e espectáculo",[198] abrisse a exposição da Bienal da Veneza, de 2005, não foi permitido expor o lustre no castelo de Versalhes, em 2012. A artista falou sobre essa censura nas

[197] Ibid., p. 289.
[198] Rocha de Sousa, »Sagração dos restos«, *Jornal de Letras*, 2010, p. 14.

entrevistas,[199] mas não desistiu de ter a exposição lá. A outra questão que surgiu foi o uso de tampões com o logotipo da empresa OB, que serviu como um enorme anúncio publicitário gratuito.

O segundo estudo de caso é a obra *Cinderela* (2007), um gigantesco sapato feito de panelas e tampas. Trata-se de uma criação artística que novamente procura a sua inspiração no ambiente quotidiano. A artista usa os objetos que marcam as vidas das mulheres numa esfera privada, fazendo construções de grande escala. Pondo essa peça na esfera pública, obriga a uma resignificação dos materiais. A escultura é um símbolo estereotípico de *feminilidade*, um conceito que perpetua as oposições binárias: mulher como uma dama (deusa ou musa) e mulher como uma bruxa (ou prostituta). A ideia foi lembrar ao público a condição doméstica da mulher, mas além de uma boa idea que novamente produziu um choque visual, falta uma crítica das relações estruturais e sociais que levam à opressão das mulheres. Não há crítica na própria obra, nem na autointerpretação da artista nas entrevistas.

20. Joana Vasconcelos, *Cinderela*, 2007, panelas e tampas de aço inoxidável, cimento

> "**Jornal de Letras:** Falou da condição das mulheres: há em toda a sua obra um olhar particularmente atento e crítico aos estereótipos, ao universo feminino, uma intencional crítica feminista?
> **Joana Vasconcelos:** Ponto um: sou mulher."[200]

Então, a artista sublinha a sua identidade como um ponto inicial da sua pesquisa artística, mas também fala sobre a sua identidade (sexo ou género) como uma categoria que a separa dos homens. Noutra entrevista, Joana Vasconcelos explicou o seu ponto da vista de seguinte maniera:

> "**Elena Cué:** A senhora é uma artista comprometida com os direitos humanos e, em particular, com o papel das mulheres em nossa sociedade. O que a senhora quer transmitir com o seu trabalho, que diálogo está procurando?
> **Joana Vasconcelos:** Depende do trabalho. Eu sou uma artista, nós não pensamos como os homens. [...] As mulheres são assim, podem fazer muitas coisas ao mesmo tempo, os homens não

[199] »Tentacular, tassled and ultra feminine: Joana Vasconcelos brings her handmade aesthetic to Paris«. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z4pjd4XWI1M, 7:13-8:31 (Acesso em: 17. jun. 2019)
[200] Maria Leonor Nunes, Luís Ricardo Duarte, »Joana Vasconcelos: A arte a seus pés«, 2010, p. 11.

conseguem. Os homens têm um discurso mais linear, é o outro modo de pensar, nem melhor nem pior, apenas diferente. Nós somos assim. Não é mais necessário ter um único discurso."[201]

Joana Vasconcelos tenta procurar algumas soluções ao problema da opressão num nível particular, a partir de uma separação radical. Essa posição teórica pertence ao feminismo radical, que explica a opressão das mulheres através de duas classes – os *opressores* e os *oprimidos*: "as duas classes básicas da sociedade não são a classe trabalhadora (que vende sua força de trabalho) e as capitalistas (que as exploram), mas homens (opressores) e mulheres (oprimidos)."[202] Portanto, o feminismo radical encontra a fonte da opressão das mulheres no patriarcado, enquanto o feminismo marxista interpreta a opressão das mulheres como opressão de classe, que é o resultado das relações estruturais do modo de produção capitalista.

Joana Vasconcelos ao mesmo tempo fala sobre a condição de mulher no emprego e na família, fazendo uma crítica ao capitalismo. Misturando as perspetivas e as posições teóricas, tentando lutar simultaneamente nas várias areas, sem uma estratégia (política) clara, e sem uma crítica estrutural, a sua obra assume as características do que a artista está lutando contra – o espetáculo do capitalismo liberal, que incorporou o feminismo no seu discurso. Assim, se a premissa é que a opressão de classe cessará pela abolição do capitalismo como um sistema socio-económico, não ajuda o facto de que a artista, mantendo o interesse de capital, fez algumas peças baseadas no sapato de *Cinderela – Dorothy* (2007-10), *Carmen Miranda* (2008) e *Marilyn* (2011) – e com isso ganhou uma enorme quantidade de dinheiro. Um sapato está hoje no Tróia Design Hotel em Portugal,[203] e o outro foi rematado por 573 mil euros num leilão da Christie's.[204]

Assim, após o estímulo inicial do público, mas sem uma crítica estrutural que iria resolver os problemas profundos e sistémicos, permanece a questão qual é o próximo passo e uma dúvida sobre a eficácia desse tipo de intervenções feministas.

---

[201] Elena Cué, »Interview with Joana Vasconcelos«, *Alejandra de Argos*, 2015. Tradução de inglês.
[202] Erica West, »Zamke radikalnog feminizma«, *Slobodni Filozofski*, 2018 [Originalmente publicado em *Jacobin*, 7 de setembro de 2017]. Disponível em: http://slobodnifilozofski.com/2018/12/zamke-radikalnog-feminizma.html (Acesso em: 17. jun. 2019). Tradução de croata.
[203] Página de Joana Vasconcelos.
[204] Maria Leonor Nunes, Luís Ricardo Duarte, »Joana Vasconcelos: A arte a seus pés«, 2010, p. 10.

7. Conclusão

Na primeira parte da tese, tentei mostrar o quadro teórico e o aparato metodológico para o estudo de intervenções artísticas que seguem a lógica da crítica feminista. Na segunda parte, através de estudos de caso, analisei diferentes conceitos e estratégias que as artistas usam na sua criação artística. As obras de três artistas que apresentei – Paula Rego, Helena Almeida e Joana Vasconcelos – são os exemplos paradigmáticos de intervenções feministas na arte no contexto português.

Mostrando os momentos do passado através de mulheres invisíveis e historicamente *irrelevantes*, Paula Rego criou os quadros históricos *alternativos*. Neste sentido, colocou no seu foco um género artístico que tradicionalmente foi considerado *masculino*, levantando a questão da história da arte como uma disciplina que abordou os géneros e as técnicas como categorias que dependem do sexo ou género de artista.

Quando em 1998 o aborto não foi despenalizado, Paula Rego criou as obras com um forte cariz político, abordando as questões socio-legais, mostrando aquilo que é socialmente intolerável. Esse ciclo serve como um lembrete de todos os tipos de atos sexuais que podem levar a uma decisão de aborto. Mostrando uma realidade brutal, mas ao mesmo tempo silenciosa, a artista retratou as heroínas que subverteram o paradigma tradicional que assume que as mulheres são mães ou virgens. Criando as suas protagonistas como heroínas com *imperfeições* físicas, que não são pretas *ou* brancas, mas personagens complexas que pretendem (des)regular a norma social sobre o comportamento do sujeito feminino, Paula Rego realizou uma crítica feminista ao nível estrutural, falando sobre a violência interiorizada.

Helena Almeida no seu percurso artístico combinou técnicas diferentes e criou uma dinâmica transdisciplinar. Investigando as intersecções entre o corpo e o espaço, entre a obra da arte o observador, entre a representação e a auto-representação, entre o sujeito e objeto, criou os *espaços habitados* pelo seu corpo. Na sua intervenção plástica, usando o seu próprio corpo como material artístico, a artista por um lado explorou as noções espaciais através do corpo feminino, e por outro lado analisou as limitações dos meios artísticos tradicionais. Ao mesmo tempo, Helena Almeida investigou como o *espaço* de pintura, meio artístico que tradicionalmente pertencia aos homens, poderia ser *habitado* por mulheres. Fazendo isso, a artista lembrou-nos a tradição que excluía as artistas, mas incluía as representações das mulheres durante da história da arte.

Helena Almeida tratou o tópico de invisibilidade das artistas na história da arte, explorando também a relação entre a obra e o espectador, obrigando-o a reflectir sobre esse problema, tornando-o uma pessoa que tem de agir.

A artista de geração mais jovem, Joana Vasconcelos, nas suas obras provocatórias e caricaturais deu a crítica social com uma atitude pop. Criando esculturas de grandes dimensões no espaço público, tenta a desafiar a atividade e o âmbito que tradicionalmente pertenciam aos homens. Usando tampões como material artístico, abriu o espaço discursivo aos temas tabu. No entanto, além de uma boa ideia que produz o choque visual, na sua obra falta uma certa crítica estrutural. Misturando as posições teóricas, Joana Vasconcelos tenta a procurar algumas soluções num nível particular, a partir de uma separação radical entre os homens (opressores) e as mulheres (oprimidos), sem uma estratégia clara.

Como as posições teóricas e políticas das artistas são diferentes, também as estratégias utilizadas são diversas, ou seja, não existe uma só crítica feminista, nem existe uma forma de fazer intervenção feminista no campo da arte. Trata-se de arte socialmente engajada, isto é, de práticas artísticas de caráter interventivo, participativo e transformativo. Por isso, as intervenções feministas têm o papel de dar uma crítica socio-política mais ampla, modificando ao mesmo tempo a (história da) arte, tornando-a numa variante mais inclusiva.

8. Bibliografia

Livros

1. Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka, 2000

2. Guy Debord, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Zagreb: Arkzin, 1999 [Primeira edição 1967]

3. Anthony Elliott, *Uvod u psihoanalitičku teoriju*, Zagreb: AGM, 2012

4. Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2006

5. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015

6. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres; Nova Iorque: I. B. Tauris, 2010 [Primeira edição 1984]

7. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006 [Primeira edição 1999]

8. Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar: A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009

9. Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística Geral*, São Paulo: Editora Cultrix, 2010

10. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural Dois*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, [Primeira edição 1973]

11. Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*, Lisboa: Babel, 2012

Capítulos de livros

1. Parveen Adams, »Reprezentacija i polnost«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 237-256.

2. Branislava Anđelković, »Istorija umetnosti i feminističke teorije slike«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 9-38.

3. Judith Butler, »Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs«, em *Feminizam/postmodernizam*, (ed.) Linda J. Nicholson, Zagreb: Liberata; Ženski studiji, 1999, p. 280-294.

4. Timothy James Clark, »O socijalnoj povijesti umjetnosti«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 105-138.

5. Lynne Cooke, »Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 32-39.

6. Maggie Gee, »Pintora de verdades chocantes e dolorosas«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 102-105.

7. Sandra Harding, »Introduction: Is there a feminist method?«, em *Feminism and methodology*, (ed.) Sandra Harding, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 1-14.

8. Sanja Kajinić, »Spomenici – rodno mapiranje prostora na primjeru Zagreba«, em *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ed.) Jasenka Kodrnja, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006, p. 107-124.

9. Sarah Kent, »As meninas de Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 52.

10. Ljiljana Kolešnik, »Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu«, em *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi),* (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Centar za ženske studije*,* 1999, p. I-X.

11. Julia Kristeva, »Women's Time«, em *The Kristeva Reader*, (ed.) Toril Moi, Nova Iorque: Columbia UP, 1986, p. 187-213.

12. Maria Manuel Lisboa, »Mapa da memória de Paula Rego: Política nacional e sexual«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 106-114.

13. Marco Livingstone, »Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego«, em *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, (ed.) Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013, p. 231-258.

14. Ana Gabriela Macedo, »Encontro com Paula Rego: Histórias de Mulheres«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 136-139.

15. Linda Nochlin, »Zašto nema velikih umjetnica?«, em *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999, p. 1-25.

16. Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, »Feministička kritika istorije umetnosti«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 39-108.

17. Teresa Grandas, »Helena Almeida: Inhabiting Art«, em *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s, The Sammllung Verbund Collection, Vienna*, (ed.) Gabriele Schor, Munique; Londres; Nova Iorque: Prestel, 2016, p. 92-97.

18. João Pinharanda, »Paula Rego: Episódios com um Cão«, em *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, (ed.) Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013, p. 259-267.

19. Marcia Pointon, »Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 77-85.

20. Griselda Pollock, »(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 245-272.

21. Griselda Pollock, »Feminističke intervencije u istoriji umetnosti«, em *Uvod u feminističke teorije slike*, (ed.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, p. 109-128.

22. Hilary Robinson, »Introduction: Feminism-Art-Theory«, em *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, (ed.) Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers Ltd; Malden: Blackwell Publishers Inc., 2001, p. 1-8.

23. Ruth Rosengarten, »Alimentando o adulto interior: Desenhos e gravuras recentes de Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 97-101.

24. Ruth Rosengarten, »Compreender Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 6-7.

25. Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, »Quantas Ausências? Antes e Depois de Paula Rego: Mulheres Pintoras em Portugal«, em *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, (ed.) Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013, p. 9-15.

26. Lisa Tickner, »Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 167-244.

27. Marina Warner, »Terra de sonho de uma artista: Jane Eyre vista por Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 122-135.

28. Janet Wolff, »Društvena proizvodnja umjetnosti«, em *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ed.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005, p. 81-100.

Artigos

1. ***, »Percurso de reconhecimento«, *Jornal de Letras*, 2010, p. 13-15.

2. Paula Cristina Figueiredo Cabral, Sónia Cristina Ildefonso Rodrigues, "O sexual e o político na obra de Paula Rego", *Intermidias 9*, p. 1-15. Disponível em: https://www.academia.edu/11151891/O_sexual_e_o_pol%C3%ADtico_na_obra_de_Paula_Rego. (Acesso em: 13. mar. 2019).

3. Ljiljana Kolešnik, »Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu«, em *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti,* (ed.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004, p. 321-325.

4. Linda Nochlin, »"Why Have There Been No Great Women Artists?" Thirty Years After«, em *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, (ed.) Maura Reilly, Londres: Thames & Hudson Ltd, 2015, p. 311-321. [Originalmente publicado em 2006]

5. Maria Leonor Nunes, Luís Ricardo Duarte, »Joana Vasconcelos: A arte a seus pés«, *Jornal de Letras*, 2010, p. 10-12.

6. Rocha de Sousa, »Sagração dos restos«, *Jornal de Letras*, 2010, p. 14.

7. Filipa Lowndes Vicente, »História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português«, *Revista de História da Arte, n.º 10* (2012), p. 211-225.

Teses de mestrado e doutoramento

1. María Alejandra Almonacid Galvis, *Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica,* tese de mestrado, Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2012

2. Márcia Cristina Almeida Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, tese de doutoramento, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, 2013

3. Petra Šarin, *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: Problematika i kritičke pozicije*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2018

Catálogos de exposições

1. Rita Martins, »Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra«, catálogo da exposição, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2015

2. Delfim Sardo, »Helena Almeida: Transubstanciação«, catálogo da exposição, Lisboa: Fundação Leal Rios, 2013

Outras fontes

1. "»Feminism and Art theory now« with Griselda Pollock and Angela Dimitrakaki". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q5Ett_UsxZo&t=4352s (Acesso em: 13. nov. 2018)

2. »Tentacular, tassled and ultra feminine: Joana Vasconcelos brings her handmade aesthetic to Paris«. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z4pjd4XWI1M (Acesso em: 17. jun. 2019)

3. Elena Cué, »Interview with Joana Vasconcelos«, *Alejandra de Argos*, 2015. Disponível em: http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/443-interview-with-joana-vasconcelos (Acesso em: 15. jun. 2019)

4. Infopédia, Dicionários Porto Editora, *Valquíria*. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/valqu%C3%ADria (Acesso em: 16. jun. 2019)

5. Maria Almeida Lima, »Helena Almeida«, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005

6. Página de Joana Vasconcelos. Disponível em: http://www.joanavasconcelos.com/biografia.aspx (Acesso em: 14. jun. 2019)

7. Re.act.feminism, *Helena Almeida: Ouve-me*. Disponível em: http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=8&e=t (Acesso em: 11. abr. 2019)

8. Re.act.feminism, *Helena Almeida: Vê-me*. Disponível em:

http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=9&wid=248&e=t&v=&a=&t= (Acesso em: 14. abr. 2019)

9. *Paula Rego: Histórias & Segredos*, um filme de Nick Willing, Reino Unido: Kismet Film Company, 2016

10. Erica West, »Zamke radikalnog feminizma«, *Slobodni Filozofski*, 2018 [Originalmente publicado em *Jacobin*, 7 de setembro de 2017].
Disponível em: http://slobodnifilozofski.com/2018/12/zamke-radikalnog-feminizma.html (Acesso em: 17. jun. 2019)

9. Lista de ilustrações

Imagem 1
Esquema de relação entre o significante e o significado.
Fonte: Imagem de boi: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-french/ox
Esquema é da minha autoria.

Imagem 2
Paula Rego, *Avestruzes Dançarinas do filme "Fantasia" de Disney*, 1995, pastel sobre papel montado em alumínio.
Fonte:
https://alexandrepomar.typepad.com/photos/uncategorized/2007/08/28/paularegoostriches7.jpg

Imagem 3
Edgar Degas, *A aula de dança*, 1874, óleo sobre tela.
Fonte: https://mymodernmet.com/edgar-degas-dancers/

Imagem 4
Paula Rego, *A Filha do Polícia*, 1987, acrílico sobre papel montado em tela.
Fonte: http://decadadoszeros.blogspot.com/2010/04/noite-escura-filha-do-pai.html

Imagem 5
Paula Rego, *Sem Título nº1*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio.
Fonte: Maria Manuel Lisboa, »Mapa da memória de Paula Rego: Política nacional e sexual«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 108.

Imagem 6
Paula Rego, *Sem Título nº2*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio.
Fonte: Maria Manuel Lisboa, »Mapa da memória de Paula Rego: Política nacional e sexual«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 109.

Imagem 7
Paula Rego, *Mulher Cão*, 1952, lápis sobre papel.
Fonte: http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/cole%C3%A7%C3%A3o/desenho.aspx

Imagem 8
Paula Rego, *Mulher Cão*, 1994, pastel sobre tela.
Fonte: John McEwen, »Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 73.

Imagem 9
Paula Rego, *Ajeitando-se*, 1994, pastel sobre tela.
Fonte: Marco Livingstone, »Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego«, em *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, (ed.) Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013, p. 235.

Imagem 10
Paula Rego, *À espera de comida*, 1994, pastel sobre tela.
Fonte: John McEwen, »Paula Rego«, em *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*, (ed.) Ruth Rosengarten, Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004, p. 73.

Imagem 11
Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1975-76, fotografias p/b e acrílico.
Fonte: Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2006, p. 70.

Imagem 12
Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1976, fotografias p/b.
Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/tela-habitada-156670/

Imagem 13
Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1976, fotografias p/b, detalhe.
Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/tela-habitada-156670/

Imagem 14
Valie Export, *Body Configurations*, 1972-76, fotografias p/b.
Fonte: Tjaša Kalkan, *Dijalozi*, diplomski rad, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 2016, p. 23.

Imagem 15
Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979, fotografias p/b.
Fonte: Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues, Ricardo Mendonça, *Helena Almeida. Era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2006, p. 62.

Imagem 16
Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979, fotografias p/b.
Fonte: https://medium.com/@LensationalOrg/helena-almeida-and-the-expression-of-form-how-one-artists-body-of-work-redefines-female-creative-cccde5b8e084

Imagem 17
Helena Almeida, *Ouve-me*, 1980, fotografias p/b, detalhe.
Fonte: Re.act.feminism, *Helena Almeida: Ouve-me*. Disponível em:

http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=8&e=t

Imagem 18
Helena Almeida, *Sente-me*, 1979, fotografias p/b.
Fonte: http://artephotographica.blogspot.com/2012/12/as-maos.html

Imagem 19
Joana Vasconcelos, *A Noiva*, 2001-05, tampões OB, aço inoxidável, fio de algodão, cabos de aço
Fonte: Página de Joana Vasconcelos. Disponível em:
http://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=184&o=4

Imagem 20
Joana Vasconcelos, *Cinderela*, 2007, panelas e tampas de aço inoxidável, cimento
Fonte: https://tendimag.com/tag/rodrigo-moura-teles/