



A Infância no Museu

Ermelinda Maria Araújo Ferreira¹

Resumo: Assim como em tantas obras de Paula Rego, *Oratório* – uma instalação de 2010 feita a pedido do *The Foundling Hospital* de Londres, a primeira instituição de caridade da Inglaterra a receber crianças abandonadas no século XVIII – conta histórias tristes e resgata o sofrimento de vidas anônimas, sobretudo de mulheres vitimadas pelo preconceito numa sociedade onde o nascimento ilegítimo era considerado um verdadeiro estigma. Aficionada pela literatura, Paula Rego traduz em imagens suas desleituras ideológicas de textos canônicos, oferecendo ao público a oportunidade de reler essas histórias no silêncio profundamente eloquente de sua obra, onde as formas e as cores se reúnem numa espécie de grotesca e contundente oração.

Palavras-chave: Paula Rego, *Oratório*, Crítica feminista, Infância, Estigma.

Abstract:

As with many works of Paula Rego, *Oratorio* – an installation made in 2010 at the request of *The Foundling Hospital* in London, the first charity institution in England to receive abandoned children in the Eighteenth Century – tells some sad stories and rescues the suffering of anonymous lives, especially of women victimized by prejudice in a society where the illegitimate birth was considered a real stigma. Fond of literature, Paula Rego translates into images her ideological misreadings of the canonical texts, offering the public the opportunity to reread these stories in the deeply eloquent silence of her work, where shapes and colors come together in a kind of grotesque and poignant prayer.

Keywords: Paula Rego, *Oratorio*, Feminist Criticism, Childhood, Stigma.

No passado, diz Malraux, quem contemplava o portal esculpido de uma igreja gótica só poderia fazer comparações com outros portais esculpidos, dentro da mesma área cultural; nós, ao contrário, temos à nossa disposição incontáveis imagens de esculturas do mundo inteiro que falam para nós em uma língua comum, de feitios e formas, o que permite que nossa reação ao portal gótico seja retomada em mil outras obras esculpidas. A esse precioso patrimônio de imagens reproduzidas, que está à nossa disposição na página e na tela, Malraux chamou "museu imaginário".

Alberto Manguel, *Lendo imagens*

Fala-me de um instrumento familiar aos hebreus, chama-se macul?, sim, macul, do qual se desconhece a forma – era de cordas? – e só o nome resta, só o nome. Será o amor, em nosso tempo, um instrumento em vias de desaparecer? Só a palavra amor sobrevive ainda? O que será de tudo, se também nos arrancam a força de amar?...

Osman Lins, *Avalovara*, R17

In seeing, I am implicated. In being implicated, I am faced.

Lévinas

O estigma da ilegitimidade

No dicionário, a palavra "estigma" – marca, sinal, labéu, ferrete – tem um significado infamante, evocador das cinco chagas de Cristo na cruz, e dos vícios e doenças que se caracterizam por seu caráter "pecaminoso". Segundo o Levítico, o leproso, ao ser identificado, deveria deixar sua casa, recolher-se a um lugar previamente designado e anunciar que era impuro. A constatação da cura ficava a cargo do sacerdote, que poderia promover, ou não, a reintrodução do doente na comunidade.

No Novo Testamento, a lepra também é mencionada, mas com um sentido diferente. Jesus tem compaixão pelas pessoas, ajuda-as, cura-as. Dois episódios são muito ilustrativos; o primeiro aparece em Mateus (8;1-4): "Um leproso veio a Ele e ajoelhou-se dizendo, 'Senhor, se quiseres, podes tornar-me limpo'. Jesus estendeu a mão e tocou-o: 'Eu o quero, fica limpo'. Imediatamente a lepra desapareceu. Então Jesus disse a ele: 'Não digas nada a ninguém; mas vai, mostra-te ao sacerdote'." Em Lucas (17;11-19), aparece uma outra passagem: "A caminho de Jerusalém, Jesus atravessava a região entre a Galileia e a Samaria. Entrando numa vila, dez leprosos apareceram. Mantendo a distância, eles disseram: 'Jesus, Mestre, tem piedade de nós!' Quando Ele os viu, disse: 'Ide e mostrai-vos para os sacerdotes.' À medida que se afastavam eles foram ficando curados".

Essas narrativas não falam apenas da doença, mas do papel desempenhado por Jesus em meio à crise religiosa, política e social em que viviam os judeus, como membros de uma comunidade submetida ao domínio romano, marcada pela desigualdade entre a elite dos ricos e a casta sacerdotal, de um lado, e a massa faminta e doente de outro. Jesus cura os leprosos, porque tem poderes para tanto, mas remete-os aos sacerdotes. A estes cabia dar o “atestado de limpeza”. Com esta atitude, Jesus anunciava que uma nova e poderosa liderança estava surgindo, e estabelecia uma tensão com o poder que acabou determinando o seu martírio. Mas se Jesus curava leprosos, o Cristianismo acabou endossando, e até reforçando, o estigma do Levítico.

O Levítico também afirma que os adúlteros deveriam ser mortos. Blasfêmias contra o nome de Deus e imoralidades sexuais deveriam ser severamente punidas com o apedrejamento. Quando os fariseus resolveram condenar Jesus, pensaram em confrontá-lo com a Lei de Moisés, que deveria ser válida para todos, inclusive para o Messias. Planejaram uma cilada durante meses, até que apanharam uma mulher em adultério, conduzindo-a a Jesus. O Nazareno, que se dizia amigo dos pecadores, a quem teria vindo chamar ao arrependimento, não poderia concordar com o castigo da mulher sem incorrer numa contradição de seus princípios. Mas se impedisse o apedrejamento, estaria agindo contra a Lei de Moisés, cometendo uma blasfêmia e oferecendo um motivo para ser aprisionado.

A mulher foi então arrastada até a presença dele, esbofeteada, humilhada e cuspidada na face. Os fariseus zombavam dela, mas visavam a atingir o carpinteiro de Nazaré, a quem clamaram em provocação: “Ela foi pega em adultério! A Lei de Moisés nos manda apedrejá-la! E Tu, Jesus, Mestre, o que dizes?!”. Jesus sutilmente se inclinou e, num dos momentos mais misteriosos do Evangelho, passou a escrever na areia. Depois, ergueu-se e enfrentou os fariseus (João, 8:7): “Aquele que nunca tiver pecado, que atire a primeira pedra.”. Como as suas próprias consciências os acusavam, pois “todos pecaram, e destituídos estão da glória de Deus” (Romanos 3:23), eles se afastaram, lançando as pedras ao solo.

Sozinho com a mulher, caberia então a Jesus, pela lógica e cumprimento da Lei, apanhar ele mesmo uma pedra e atirá-la na pecadora. Porém, ele perguntou: “Mulher, onde estão os teus acusadores? Ninguém te condenou?” Respondeu ela: “Ninguém, Senhor.” E disse-lhe Jesus: “Nem eu te condeno. Vai em paz, e não peques mais.”. Considerando a questão por outro prisma, Jesus fez os homens refletirem na razão pela qual a mulher deveria ser apedrejada, se o crime de que era acusada – o adultério – não poderia ser apenas

dela. Aos seus parceiros na concupiscência – mais tarde transformados em seus algozes –, porém, não recairia o opróbrio, nem a força da Lei. Tal como ocorreu com os leprosos, a intervenção de Jesus curou a adúltera, sobretudo, da ameaça do estigma social – uma doença tão ou mais perniciosa e virulenta do que os males que acometem a carne; capaz de anular a identidade em nome da obediência a convenções que interessam à sociedade para a manutenção de um padrão de poder. Mas se Jesus, o médico dos médicos, também curou as mulheres; o Cristianismo acabou endossando este outro estigma do Levítico: a demonização do feminino.

A desonra pessoal num grupo destrói os atributos e qualidades do sujeito, exercendo o poder de controle de suas ações e reforçando a deterioração de sua identidade social, ao enfatizar os desvios individuais e ocultar o caráter ideológico do estigma. A sociedade que impõe a rejeição, ao promover a perda da autoconfiança, reforça o caráter simbólico da representação social segundo a qual certos membros são considerados incapazes e prejudiciais à interação “sadia” na comunidade. Fortalece-se, portanto, o imaginário do caráter “irrecuperável” da doença ou condição considerada “abjeta”, no intuito de manter a eficácia do simbólico. A sociedade limita a capacidade de ação de um sujeito estigmatizado, marcando-o como desacreditado e determinando os efeitos “maléficos” que ele ou ela podem causar nos outros. Quanto mais visível for a marca, menos possibilidade a pessoa tem de reverter, nas suas interrelações, a imagem forjada anteriormente pelo padrão social.



A “Roda dos Expostos e Enjeitados”

A marca de um nascimento “ilegítimo”, nas sociedades codificadas pelos parâmetros androcêntricos¹ de conduta, era não apenas visível, mas impossível de se ocultar. A criança resultante deste ato “criminoso” não era aceita como um ser, mas como uma prova viva do dolo, ficando para sempre *sinalizada*: destinada a pagar pelo pecado de seus genitores. Ao pai, no entanto, sempre coube pouca ou nenhuma repressão por parte da Igreja. Destituída da proteção da “legitimidade” social, porém, a gravidez foi, para uma legião incalculável de mulheres ao longo dos séculos e em diversos contextos culturais, uma *doença* das mais devastadoras, com resultados incapacitantes que poderiam facilmente conduzir à morte, real ou psíquica, em consequência da morte moral já assegurada pela ideologia do grupo. O aborto, encarado como um “efeito colateral” previsível da patologia social que é uma gravidez indesejada em certos contextos, funcionou como um agravante do “mal”, transferindo para a mulher estigmatizada as consequências nefastas de um ato, deliberado ou desesperado, que transforma o seu corpo, moldado para ser doador de vida, numa máquina de morte.

Uma alternativa ao aborto fornecida pela Igreja, e que se tornou historicamente conhecida em muitas cidades da Europa, foi a “roda”: um cilindro giratório com uma grande cavidade lateral, adaptado às portarias dos mosteiros de clausura e aos conventos, e inicialmente destinado à circulação de mercadorias. Com o tempo, a “roda” passou a ser utilizada para a entrega de crianças enjeitadas, frutos de relações proibidas ou de ligações “inconvenientes”. Nem sempre eram crianças indesejadas: muitas vezes suas mães deixavam marcas identificativas, como fitas, medalhas e bordados com monogramas, na esperança de recuperá-las um dia. Criadas pelas freiras na primeira infância, as crianças eram transferidas para orfanatos quando atingiam a idade de aprendizado. Em muitos lugares, a “roda” acabou por ser oficializada. Em Portugal, foi designada como “Roda dos Expostos e Enjeitados” em 1783, com o objetivo de pôr fim aos infanticídios e acabar com os horrores do comércio ilegal de crianças.

A caridade humana como prova de amor

¹ Termo cunhado pelo sociólogo americano Lester F. Ward em 1903, está intimamente ligado à noção de patriarcado, porém não se refere apenas ao privilégio dos homens, mas à forma como as experiências masculinas são tidas, indiscriminadamente, como uma norma genérica para os gêneros. A tendência quase universal de se reduzir a raça humana ao termo “o homem” é um exemplo excludente que ilustra um comportamento androcêntrico.

Talvez seja possível encontrar, na generosidade de Jesus de Nazaré para com a mulher adúltera, uma motivação pessoal, admitindo-se que ele teria recebido um exemplo de amor e caridade em sua própria casa, no gesto de seu pai, que não o gerou – mas sem o qual talvez não tivesse tido a chance de vir ao mundo. A cena da natividade, que tanto consolo confere aos que a cultuam nos retábulos e oratórios religiosos, talvez não existisse se não fosse o humano amor de José por Maria, e a indubitável proteção que ele lhe ofereceu, e ao filho que ela trazia no ventre.



A sagrada família, de Bartolomé Esteban Murillo (1680). Rara abordagem pictórica que ressalta, a partir da alusão bíblica, a importância e a centralidade do pai na manutenção da serenidade do lar, enfatizando não a sua autoridade como “chefe” e provedor da família, mas a sua intimidade e cuidado com a criança.

The migrant mother, de Dorothea Lange (1936). A expressão de Florence O. Thompson, retratada com dois de seus sete filhos, traduz a angústia vivida pela mulher diante do peso da responsabilidade de conduzir, sozinha, a sua prole, sobretudo em condições sociais adversas.

A caridade cristã como peça de mobília

Os oratórios são objetos de demonstração de devoção, podendo ser laicos ou religiosos, domésticos ou conventuais, fixos ou móveis. O Concílio de Trento (1563), convocado pela Santa Sé como reação ao reformismo calvinista, foi um marco na história da religiosidade popular, por ter liberado para devotos a utilização de objetos nas cerimônias de adoração e de busca do contato com Deus. Por todo o mundo lusitano, a

partir daí, disseminou-se o culto a imagens de barro ou madeira, a relíquias e a oratórios domésticos. Uma das manifestações iconográficas mais expressivas da fé de um povo, os oratórios, peças de mobília comuns aos lares católicos, não só se ajustavam às necessidades espirituais e condições materiais do devoto, mas tinham também seu lado prático. Havia, assim, os oratórios de viagem, portáteis; o inusitado oratório-bala, com o formato de bala de cartucheira (às vezes acondicionado dentro do próprio projétil); o oratório de algibeira, com cerca de dez centímetros, que cabia em qualquer bolso; o oratório-pingente, que servia de adorno a colos femininos. O oratório de esmoler, dotado de alça, era igualmente pendurado ao pescoço, mas se prestava à coleta de esmolas.²

Uma espécie peculiar de *Oratório* foi concebida pela artista plástica portuguesa radicada em Londres, Paula Rego, por encomenda do *The Foundling Museum*, uma galeria de arte que funciona no antigo prédio do *The Foundling Hospital* – primeira instituição de caridade infantil do Reino Unido, fundada em 1741 pelo capitão do mar Thomas Coram. A galeria desenvolve atividades culturais e educativas que tencionam dar continuidade à tradição do orfanato, há quase trezentos anos trabalhando pela melhoria das condições de vida de crianças e jovens em situação de risco.



Oratório de Esmoler. *Nossa Senhora com Menino* (século XVII). Acervo do *Museu do Oratório* em Minas Gerais, Brasil. Caixa de coleta de esmolas, parte da instalação *Oratório*, de Paula Rego, na *Casa das Histórias* de Cascais, em Portugal.

² Ver Cristina Ávila. *Catálogo do Museu do Oratório*, em Minas Gerais.

Concebido como um imenso móvel de madeira de três metros de altura, à semelhança dos oratórios domésticos, a instalação é “habitada” – ou *assombrada* – por imagens dos personagens do hospital, pintados ou confeccionados como marionetes: desde o seu fundador, o Capitão Coram, até o seu *staff*, com destaque para os seus principais “hóspedes”, as crianças abandonadas. À frente do seu *Oratório*, a artista inclui uma caixa de coleta de doações – na qual se retrata, ironicamente, como pedinte – de modo a aludir aos interesses muitas vezes econômicos das instituições ditas filantrópicas.

A palavra “hospital” foi usada para aludir à “hospitalidade” do lugar, concebido como instituição de acolhimento dos menos afortunados. O *Foundling* era um lar voltado para a educação e manutenção das crianças resultantes de gravidezes indesejadas. Na Inglaterra da época não havia a “roda”, e a Igreja não se interessava por isso. Costumava-se dar fim às crianças “malnascidas”, simplesmente matando-as, e frequentemente atirando-as num poço. As crianças sobreviventes perambulavam pelas ruas da cidade. Incomodado com a situação, Thomas Coram criou um sistema de recolha, conduzindo os bebês para o campo, onde eram cuidados por famílias até os quatro anos, e encaminhando-os depois ao “hospital”, onde recebiam casa, comida e educação. Na adolescência, as moças eram treinadas para os trabalhos domésticos e os rapazes para a marinha.

Em 1756, a Câmara dos Comuns resolveu que todas as crianças abandonadas deveriam ter direito ao acolhimento institucional, com fundos garantidos publicamente. A “roda” foi, portanto, instaurada, e ampliou-se a faixa etária de aceitação dos bebês de dois para doze meses. Uma enxurrada de crianças passou a chegar do interior, dando origem a um comércio de vagabundos que se dispunham a encaminhá-las ao hospital, mas que não cumpriam a promessa ou o faziam com extrema crueldade. Em menos de quatro anos, das quinze mil crianças recolhidas apenas cinco mil sobreviveram para serem aprendizes, e mesmo estas, quando levadas aos tutores, sofriam todo tipo de abusos. Ficou famoso o caso de Elizabeth Brownrigg, condenada ao enforcamento pelos maus-tratos impostos às suas aprendizes, resultando na morte de uma delas. Apesar das distorções, o hospital surgiu, desde o início, com o objetivo social de fornecer uma alternativa de vida às mulheres vítimas de estupro ou de gravidezes fora do casamento, em geral abandonadas pelos companheiros e familiares. A ilegitimidade era um grave estigma no século XVIII, tanto para

as mães como para as crianças, restando a estas a morte ou a difícil sobrevivência nas ruas; e àquelas a indignidade e a miséria, pelo viés da prostituição.

Em 2010, o museu convidou Tracey Emin, Mat Collishaw e Paula Rego, artistas consagrados e polêmicos – cujas produções são marcadamente relacionadas aos temas caros ao *Foundling*: feminino, maternidade, aborto, perda, infância –, para uma exposição. Os artistas expuseram seus trabalhos sob a forma de pinturas, gravuras, bronzes e instalações, dispostos no interior do prédio e em seus arredores. Tracey Emin, ex-aluna de Paula Rego, foi casada com Mat Collishaw por seis anos. Considerados uma espécie de “família disfuncional”, são autores de obras contundentes que representam as características, controvérsias e dilemas da instituição familiar na atualidade. Suas leituras refletem diversos aspectos da trajetória do movimento feminista ao longo dos séculos, que tantas mudanças operou nas sociedades ocidentais.

O feminismo, movimento social, filosófico e político, tem como meta a defesa de direitos equânimes e de uma vivência humana liberta de padrões opressores baseados em normas de gênero. Envolve diversos movimentos, teorias e filosofias advogando pela igualdade entre homens e mulheres. De acordo com Maggie Humm e Rebecca Walker, a história do feminismo pode ser dividida em três momentos: a primeira “onda” teria ocorrido de fins do século XIX à primeira metade do século XX, focalizando a questão do sufrágio feminino, e preocupando-se em assegurar à mulher direitos de cidadania e de voto. A segunda, ocorrida nos anos 1960 e 1970, acirrou a luta pela igualdade de direitos e deveres sociais, sem discriminação de gêneros; e a terceira foi marcada pelos questionamentos das falhas e incongruências do próprio movimento, e pela proposição de novos critérios à luz dos resultados obtidos pelas conquistas anteriores, analisados frente à realidade dos anos 1990 aos desafios do novo milênio. Existe um consenso de que o atual debate sobre as questões feministas no Ocidente não deve distrair o movimento de seu principal objetivo no século XXI: promover maiores direitos para as mulheres e as crianças nas sociedades do Oriente.

Mat Collishaw: miséria e vulnerabilidade infantil no mundo contemporâneo

Nos nus da pintura a óleo europeia em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele

que as figuras assumiram a sua situação de nus. Ele, porém, é por definição um estranho. Um estranho ainda vestido.

John Berger

Mat Collishaw parece compartilhar a ideologia deste feminismo tardio na sua exposição levada ao *Foundling Museum*, intitulada *Idle Young*: uma série de requintadas montagens fotográficas, realizadas em 2004, com estampas de crianças de rua indianas, provavelmente vítimas de prostituição, retratadas sobre cenários do século XVIII extraídos das obras de grandes pintores românticos europeus, como Gainsborough, Fragonard, Ingres. Uma linda menina, por exemplo, cuidadosamente penteada e ornamentada com bijuterias, é fotografada num cenário contrastante, onde a sua aparência, superposta à elegância de um pano de fundo em *trompe l'oeil* – provavelmente uma sacada florida extraída de uma cena ao estilo rococó de Fragonard – entra em choque com a pobreza de suas roupas rasgadas e a realidade de seus pés descalços num chão de terra batida, sentada sobre um imundo pneu de caminhão. Claramente exposta, a criança se oferece aos passantes, no interior de sua realidade, assim como aos observadores da fotografia. A inocência de seu olhar é uma acusação, ainda mais chocante pelo completo estado de vulnerabilidade em que se encontra, acentuado pela hipocrisia e artificialidade da cena artística.



Mat Collishaw. *Idle Young*, 2004 (Digital print). As fotografias aludem ao tema da pedofilia e

da prostituição infantil, que se agrava nas populações pobres de países em desenvolvimento.

O rococó é um estilo ligado às artes decorativas e à ornamentação, considerado mais frívolo, leve e imoral do que o barroco. Fragonard, assim como Watteau e Boucher, apelavam frequentemente para os temas orientais em suas pinturas, sendo comuns os retratos de odaliscas. A palavra “odalisca” significa uma escrava ou concubina em um harém, o que incendiava a imaginação do artista libertino com a sua cortesã. Desejo e sedução desempenham um importante papel no rococó. Para entender o que acontece nestas pinturas é preciso ter em mente as regras dos jogos sociais da época. Apesar da prostituição generalizada e do clima de deboche vigente na sociedade, o aristocrata e o burguês precisavam atender a rigorosos critérios de conduta, que mascaravam a libertinagem. A sedução era disfarçada, codificada, implícita. Fragonard e Boucher, contudo, rompem com os limites da decência – como se pode ver no quadro *Blonde odalisque* –, incorrendo, assim, na ira dos críticos de arte.



François Boucher. *Blonde odalisque* (1752)

Numa releitura desta história, as fotografias de Collishaw aludem de modo crítico aos estilos estéticos europeus do passado e ao gosto pela musa, a mulher-para-ser-vista, em geral nua, que ilustrava uma arte cada vez mais comercial e decorativa criada para o deleite de seus compradores, homens abastados. A mercantilização da arte reproduzia a mercantilização dos corpos, sobretudo os femininos, ocultando sob o rebuscamento e a sugestão de prazeres histórias de exploração e sujeição. A diferença de sua pintura para com a pintura do passado, reside, talvez, no tom moralista que perpassa a série das crianças indianas, ao contrário das pinturas de odaliscas do século XVIII e XIX, concebidas para

cumprirem exatamente uma função propagandística do sexo e da devassidão dos costumes.

Noutra fotografia, Collishaw exhibe um garotinho nu na moldura da porta de uma pobre habitação, que se abre para um interior onde se vislumbram as luxuosas jovens despidas do *Banho turco* (1862), do francês Jean-Baptiste Ingres. A tela original de Ingres exhibe mulheres nuas num harém. Ingres também era afeito ao orientalismo que dominou a França depois da campanha do Egito de Napoleão. Ingres não viu a cena pessoalmente. Ao contrário de seu rival Delacroix, nunca esteve no norte da África nem no Oriente Próximo. Suas cortesãs seriam, na verdade, caucasianas e europeias; para o artista, porém, o que importava era o pretexto para retratar nus femininos. Neste período, toda a arte francesa está permeada por uma nova e febril forma de fantasia erótica: o gosto pela inocência violada e pela sujeição feminina. Cenas de harém atraíam particularmente a atenção de Ingres, não apenas por seu exotismo e pela oportunidade de expor a nudez num espaço convincente, mas principalmente porque lhe permitia exhibir mulheres em jogos sexuais, vítimas do capricho masculino. Lucie-Smith destaca três aspectos do erotismo que emana desta tela:

O erotismo deste quadro é de um tipo particularmente complexo. Em primeiro lugar, é uma variante do tema do mercado de escravas e do harém. Estas mulheres são animais arrebanhados e preparados para o prazer do macho, a quem de modo algum podem recusar satisfação. Em segundo lugar, o quadro é fortemente voyeurístico. Contemplamos uma cena normalmente proibida ao olhar masculino. Em terceiro lugar, há um aspecto de afetação homossexual em algumas das poses, principalmente no grupo do primeiro plano, em que a mulher da direita toca os seios de sua companheira ao lado.³

A inclusão do bebê indiano em primeiro plano na cena de prostituição oriental que se descortina ao fundo, incensada e consumida pela Europa oitocentista, cria um efeito de “museu imaginário”, superpondo informações e pondo em choque representações de tempos e lugares diversos, com o intuito de denunciar uma situação social que talvez não tenha, de fato, mudado nos últimos três séculos.

³ Lucie-Smith Edward. *Sexuality in Western art*. London: Thames & Hudson, 1997, p. 186.



Mat Collishaw. *Children of a lesser God* (2007)

Collishaw também reflete sobre os desesperos míticos da parentalidade, numa releitura da lenda de Rômulo e Remo, os gêmeos roubados da mãe pelo tio e abandonados à morte, que teriam sido criados por lobos. Mais tarde, Rômulo assassina o irmão e torna-se o fundador de Roma. A montagem *Children of a lesser God* exhibe dois bebês humanos, nus, largados num sofá velho e sujo, num piso úmido, que parece o de uma calçada de rua, ladeados por um par de cães pastores e restos de pequenas carcaças de animais. Apesar do aspecto assustador dos cães e da decadência do lugar, os bebês parecem muito à vontade: o pezinho de um deles brinca com a orelha do macho, enquanto o outro parece tranquilo e confortável, mamando na fêmea. O cenário lembra o de um ambiente humano doméstico miserável.

Várias leituras são possíveis para esta imagem: no entanto, não há como negar o laço de afeto e confiança que parece fluir entre as criaturas retratadas, que partilham as

mesmas condições.⁴ A hostilidade dos cães poderia ser entendida como uma atitude de autodefesa diante de uma ameaça externa – vinda do ponto para onde convergem os seus olhares, que coincide com o nosso olhar de espectadores da desgraça alheia –, e há mesmo uma certa nobreza e dignidade na postura como o casal defende a sua “cria” em meio aos restos de um alimento conseguido a custo. Os reflexos desta indagação do artista, posta no contexto de uma exibição alusiva a uma instituição de “caridade”, reverberam de maneira crítica. Seriam tais instituições necessárias, se houvesse maior apoio às famílias? A sociedade não seria mais “humana” se o mundo fosse gerido por um “deus menor”, um deus “animal”, mais afeito e sensível às dores e misérias reais dos viventes do que às regras e códigos moralistas e moralizantes que regem as sociedades?

Tracey Emin: traços autobiográficos e relíquias intimistas

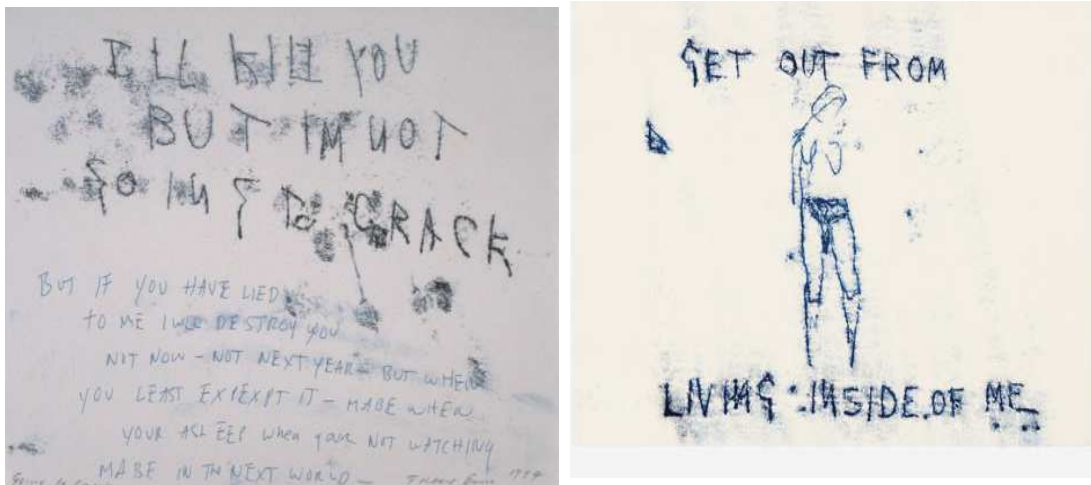
Na arte moderna, a categoria do nu artístico passou a assumir menor importância, e os próprios artistas a têm vindo a pôr em causa. Mas o modo essencial de ver a mulher, a utilização essencial dessas imagens, não se modificou. As mulheres são descritas de um modo muito diferente dos homens, não porque o feminino é diferente do masculino, mas por se continuar a pressupor que o espectador “ideal” é masculino, e a imagem da mulher se destina a lisonjeá-lo.

John Berger

Comentários publicados na imprensa à época da exposição no *The Foundling Museum* afirmavam que “os fantasmas do passado dos artistas pareciam assombrar as salas nas quais eles expunham seus trabalhos, respondendo de maneiras diferentes à história já pesada daquele lugar”. No porão do edifício, como num reservatório de memórias que não desejam vir à luz, Tracey Emin exibiu os esboços feitos durante sua gravidez em 1994, que terminou num aborto clandestino, e que ela chamou de *A week from hell*. Trata-se de uma produção intimista extraída de um diário pessoal: a exposição pública dos conflitos de uma mulher contemporânea, através dos quais a artista talvez tenha procurado se solidarizar com os dramas de tantas mães que buscaram o *Foundling* através dos tempos, com histórias similares de angústia, desespero, confusão e insegurança. As páginas do diário são de um intenso realismo, quase em fluxo de consciência, praticamente destituído de elaboração

⁴ In: Site oficial do artista: <http://www.matcollishaw.com/>

estética: são registros feitos no calor do instante, repletos de raiva e medo, sobre as sensações vivenciadas por uma jovem que experimenta uma gravidez indesejada.



Tracey Emin. *A week from hell* (1994)

Um dos registros fala do ódio contra o parceiro, provavelmente viciado em drogas. No bilhete, há apenas palavras: *"I will kill you, not now, not next week, perhaps when you least expect it, ...maybe in the next world"*. Outro registro mostra a revolta contra a criança em seu ventre: *"Get out from living inside of me"*, e um outro afirma, sob o desenho de um corpo feminino esvaindo-se em sangue: *"Something's wrong"*.

A imprensa inglesa costuma retratar Tracey Emin como uma artista performática promíscua, imatura e irresponsável, a partir da natureza confessional de sua obra. Sua história poderia, de fato, revelar que o desamparo feminino continua no século XXI, apesar de todas as conquistas feministas no campo social e econômico, desde o acesso à educação e ao emprego até os avanços científicos sobre o controle da natalidade, passando pelo

liberalismo sexual, que demoliu conceitos atávicos como o da virgindade, e reformulou radicalmente a estrutura familiar contemporânea. Independentes, autossuficientes, sexualmente ativas embora não necessariamente reprodutivas, e cada vez mais frequentemente chefes de família, as mulheres, contudo, ainda parecem emocionalmente carentes e psicologicamente instáveis, insatisfeitas com seus próprios caminhos. A pós-modernidade revela que o movimento feminista não foi acompanhado por mudanças equivalentes no comportamento masculino, criando um descompasso entre os anseios e demandas dos casais, que leva a um desequilíbrio social.

Do ponto de vista artístico e político, porém, não há como negar o profundo desagrado de Emin para com os critérios impostos pela tradição da pintura ocidental de nus femininos. Suas imagens não são atraentes nem lisonjeiras, e suas histórias não terminam, como nos contos de fadas, com o epíteto “felizes para sempre”. Elas contam a história completa, uma história que nada tem de ficcional, pois se apresenta como o corajoso documento de suas próprias experiências, por mais condenáveis que pareçam à estudada hipocrisia dos observadores. Seus diários desnudam seu corpo e sua mente em situações-limite, extremas, oferecendo uma nova versão do nu que desloca definitiva e irreversivelmente o tradicional observador-proprietário burguês de sua posição habitual.

Kenneth Clark afirma que o “nu” artístico não é o ponto de partida de um quadro, mas um “modo de ver” alcançado pela pintura. O “nu” é sempre convencional e a autoridade das suas várias convenções deriva de uma determinada tradição de arte, intimamente relacionada com a experiência sexual. “Estar nu é ser-se o próprio” – diz John Berger:

Ser-se nu é ser-se visto nu por outros e, no entanto, não se ser reconhecido por aquilo que se é. O corpo nu, para se tornar um nu artístico, tem de ser visto por alguém enquanto objeto, o que estimula o seu uso como objeto. A nudez revela-se a si própria, enquanto o nu é posto à mostra. Estar nu é permanecer sem disfarce, enquanto o nu está condenado a nunca estar nu. O nu artístico é uma forma de vestuário. (Berger, 1972, p. 58).

Neste aspecto, a obra de Tracey Emin representa uma revolução na tradição do “nu” artístico, na medida em que desnuda a sua verdade, a sua história, a sua biografia, revelando nas folhas rabiscadas de seu diário aquilo que ela é, e não aquilo que o público

deseja ver. Evitando os artificialismos da representação, que constituem o “vestuário” da arte, suas obras recusam a imagética sexual europeia do passado, forçando o espectador a reconhecer-se como o marginalizado que é, diante da nudez exposta de sua falibilidade e dor, que não podem mais ser julgadas como acontecia na arte clássica: “pintava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se-lhe um espelho na mão e chamava-se ao quadro “Vaidade”, condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de forçar a mulher a tratar-se essencialmente como visão.” (Berger, 1972, p. 55).

Essa nudez não era, obviamente, a expressão dos sentimentos femininos: era antes um sinal de sua submissão aos sentimentos e exigências do proprietário de ambas – modelo e tela –; submissão esta radicalmente recusada pelas artistas plásticas contemporâneas como Emin, ainda que ao preço da recusa do preciosismo laborativo da forma pelo inacabamento e imediatismo do testemunho. A arte deixa de ser objeto para ser intervenção, deixa de ser criação para ser conceito e manifesto. A “musa” – figura destinada ao silêncio e à contemplação – torna-se uma ameaçadora Medusa, quando decide ela mesma criar e confessar. Seus belos cabelos transformam-se em víboras, e seus belos olhos petrificam tudo à sua volta. A “visão” da Medusa causa choque e desconforto, como acontece com a obra de Emin, e com a própria Emin. Mas se esta ainda continua exposta ao julgamento moralista do público e da imprensa britânica, como vimos, será por uma deliberação pessoal, consciente, e não mais por um ato de subserviência ao *status quo*.





Tracey Emin. *Baby Things* (2010)

Uma decisão assim não é destituída de consequências. A atividade feminista de Emin petrificou algo em seu íntimo, roubando-lhe, nos anos mais radicais de sua militância, a realização do desejo de ser mãe. Talvez por isso, no exterior do prédio, Emin reflita sobre essa nostalgia, através de pequenos objetos petrificados em bronze, como ursinhos de pelúcia e peças de roupas de bebê: toucas, meias, luvas e sapatos perenizados em bronze, distribuídos pelas escadas, pelo pátio, sobre as grades, sob os bancos, numa discreta demonstração de solidariedade para com as mulheres que a antecederam na culpa por seus atos desesperados; e cujos filhos, quando vingados, foram parar em lugares como o orfanato *Foundling*. O desamparo desses mínimos objetos eternizados por Emin, quase invisíveis aos passantes, refletem o desamparo das mulheres e crianças anônimas cujo sofrimento não foi visto, denunciado ou partilhado por ninguém. A inspiração para esta obra, segundo ela, teria vindo da sugestão de Hemingway para “o conto mais curto e mais triste jamais escrito”: “Sapatos de bebê à venda. Sem uso.”; e de uma confissão da artista, que na meia-idade vem a público dizer do seu arrependimento e da sua intenção, tardia, de voltar a engravidar.⁵

Paula Rego: terror e piedade no museu imaginário

⁵ In: site oficial da artista: <http://www.traceyeminstudio.com>

Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também das mulheres consigo mesmas. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se em objeto – e muito especialmente num objeto visual: uma visão.

John Berger

A humanidade jamais é representada favoravelmente na obra de Paula Rego. Desde as ilustrações que criou para as *Nursery rhymes* (1989), ou cantigas de ninar inglesas, surpreendentemente sombrias e irônicas demais para serem destinadas ao público infantil; até a instalação *Oratório* (2010), que concebeu a pedido do *The Foundling Hospital*, dois elementos podem ser destacados em sua poética: sua estreita ligação com a palavra, através do impulso narrativo presente em sua criação imagética, frequentemente concebida a partir de releituras de lendas, mitos, contos de fadas, tradições populares, bem como de textos canônicos das literaturas portuguesa e inglesa; e o seu acirrado feminismo.

patéticas ou de mera sujeição: elas são frequentemente retratadas como cínicas bruxas, seres monstruosos a serviço da conspiração contra uma ilusão que a artista parece considerar a mais devastadora da história – a do autoritarismo masculino. É o que se percebe na instalação *Oratório*, um grande móvel com portas abertas contendo, no vão central, à guisa de “santos”, oito bonecos trajando o uniforme do hospital inglês (similar aos trajes religiosos) – severas túnicas marrons com aventais e gorros brancos – dispostos em atitudes nada compassivas. À exceção da figura principal, que evoca, talvez, a imagem de Nossa Senhora, e cuja expressão é cansada, porém amorosa, acolhendo com carinho a criança em seus braços, todas as demais implicam ou explicitam o terror que Paula Rego identifica na instituição que pretende “homenagear”.



Cenas de *Oratório*, de Paula Rego

À esquerda desta senhora, uma figura feminina descalça e de pés suspensos suporta ao colo uma jovem seminua, escanzilada, cujos trajes em fraldas lembram o do Cristo deposto da cruz. Temos, então, uma Pietà dividida entre duas imagens: a da mulher branca, com botas (seus pés, como os das crianças, não alcançam o chão), que ampara uma menina viva; e a da mulher negra, que sustém e quase expõe ao público uma pequena criatura sacrificada, morta ou quase morta, em quem mal se divisam os seios: talvez um retrato simbólico das adolescentes enjeitadas por uma gravidez indesejada. À direita da figura central, em plano mais elevado, há uma pequena figura feroz, gesticulando, e logo abaixo,

um funcionário já idoso bolina uma jovem jogada ao chão, de pernas e pés nus, que a ele se entrega com uma expressão de medo. Sob o banco, um bonequinho assustado se esconde da cena.

Os grandes painéis que se erguem atrás dessas imagens põem a dialogar, lado a lado, uma cena de estupro e a dança da morte. A associação é direta: o sexo, que para a maioria dos homens é um evento mecânico e superficial, para muitas mulheres, em tempos e/ou em certas culturas, tem um componente sacrificial, podendo representar uma sentença de morte. Numa sociedade autoritária e indiferente, sem solidariedade e sem consciência, a jovem vítima de estupro ou de um “mau passo”, sem outras oportunidades fora do casamento – instituição que exige o selo da virgindade e para a qual ela automaticamente torna-se inelegível – vai carregar, sozinha, o estigma do erro, e provavelmente findará seus dias no abandono, condenando seu filho ao desamparo, ao sofrimento e ao abuso, quando não à morte.

Como nos trípticos dos retábulos e pinturas decorativas das igrejas, há ainda dois painéis nas portas do *Oratório* de Paula Rego. À esquerda, duas imagens se superpõem: novamente a do estupro, onde o agressor é retratado com vestes de marinheiro, numa provável (e perversa) alusão ao benemérito do hospital *Foundling*, o capitão do mar Thomas Coram, filantropo do século XVIII a quem se deve a construção e manutenção da iniciativa que teria trazido uma alternativa às moças inglesas e às crianças indesejadas, mas que é alvo de uma implacável leitura da artista. E logo abaixo, no mesmo esquema causa-consequência, uma mulher parindo solitariamente, como um animal uivando sob a lua, é capturada num momento de dor e aflição.



Painéis decorativos das portas do *Oratório* de Paula Rego

À direita, mais duas imagens surgem repletas de narrativas cruéis. A primeira parece aludir a duas referências: a imagem do bebê evoca a gravura de William Hogarth, *Gin Lane*, do acervo do *The Foundling Museum*, mas também a famosa cena do astro americano Michael Jackson exibindo seu filho, perigosamente, de uma sacada de hotel.



Paula Rego. Painel lateral direito de *Oratório*



William Hogarth, *Gin Lane* (1751)
Acervo do *Foundling Museum of London*



Maria von Kohler. *Madonna and Child*
Escultura em tamanho natural (2002)

A gravura é um aviso moralista sobre as consequências do alcoolismo. Hogarth fez um díptico: *Beer Street*, onde mostra a descontração proporcionada pela bebida, e *Gin Lane*, onde exhibe os efeitos do vício para a sociedade. As pessoas que aparecem saudáveis, felizes e prósperas em *Beer Street* reaparecem magras, preguiçosas e descuidadas em *Gin Lane*. A segunda gravura põe em destaque a mulher bêbada que deixa cair o filho dos braços.

A segunda imagem deste painel contém uma referência ao costume inglês de se eliminar os bebês indesejados jogando-os num poço. Paula Rego fez diversos estudos para este painel, nos quais alterna os personagens. A figura em primeiro plano aparece como uma mulher (grávida?) de lenço na cabeça, segurando um bebê; ou uma menina brincando com um boneco desconjuntado. Seu tamanho é o de uma criança, mas seu rosto é o de uma velha, e expressa maldade, como se já soubesse, antecipadamente, o que lhe reserva a sua inocente brincadeira com bonecas, que antecipa seu anseio de ser mãe. O poço às suas costas contém um balde com bebês, manipulados por duas mulheres (parteiras?) de aspecto monstruoso ou perverso.



Estudos para o painel lateral direito do *Oratório* de Paula Rego

Numa das versões, uma jovem ajuda a bruxa a eliminar o bebê. Na outra, é a própria jovem que também aparece no poço, recém-parida, nua e exangue. Na versão escolhida pela artista há quatro mulheres: a figura da criança envelhecida é substituída pela de uma moça de vestido amarelo, talvez abortando, ao lado de outra jovem, nua dentro do poço. O bebê é manipulado pelas bruxas. A bonequinha de cabelos vermelhos que jaz ao pé do poço, reproduzindo a atitude desvalida da jovem mãe de longa cabeleira ruiva, é substituída na versão final por um brinquedo mais atualizado: um pequeno dinossauro verde, que confere uma nota de surpresa e curiosidade à cena.

A prática inglesa era tão familiar aos portugueses que há registros de lendas sobre uma certa “Maria Gancho”, que vivia no fundo dos poços. Embora aparentemente com o objetivo de alertar as crianças para o perigo, a narrativa não deixa de ecoar a cena dantesca: uma mulher de longos braços em gancho viveria naquelas profundezas, à espera de fisgar crianças desavisadas.

Como se vê, a ideia do “museu imaginário” de André Malraux ajusta-se perfeitamente à poética de Paula Rego e ao seu impulso revisionário da tradição, sobretudo a literária: “uma relação fortemente não convencional e tantas vezes perturbadora, bem patente no desafio que a sua obra coloca, não apenas aos cânones tradicionais, mas

sobretudo à cultura dominante e ao *status quo*”, como diz Ana Gabriela Macedo em seu estudo *Paula Rego e o poder da visão* (2010, p. 122). A artista procura sabotar a temporalidade narrativa tradicional através de um sentido disruptivo do presente, que se traduz, segundo esta estudiosa, em “frequentes, mas não nostálgicas, revisitações do passado e da memória, quer pessoal, quer coletiva”.

Mas apesar de Paula Rego ser reconhecida e apreciada como pintora do grotesco e do abjeto, Macedo afirma que na maior parte de sua obra “existe um diálogo permanente entre o sagrado e o profano, um constante questionamento dos caminhos e dos processos da religiosidade, a par de um misticismo tão onipresente quanto perturbador” (2010, p. 123). No entanto, o sagrado, o místico e o religioso resistiriam em sua obra com uma irreverência poderosamente dessacralizante, desmistificante e descanonizante. Para Macedo, é isto o que a torna única, ao trazer para primeiro plano, nos contextos mais inesperados, essa coexistência ambivalente e paradoxal:

Nas imagens em que o tema focado é claramente religioso, a estratégia de representação de Paula Rego, o seu ângulo de visão particular, os seus comentários sobre a cena e a sua dramatização são efetivados através de um arrojado desvio dos preconceitos adquiridos e dos estereótipos mais arraigados. Assim, as suas visões do sagrado e do religioso assumem uma nova corporalidade que usurpa a sua essência etérea ou metafísica sem, todavia, as trivializar ou profanizar. Apesar disso, a sua transcendência permanece intacta. (MACEDO, 2010, p. 123)

Tal é o que se percebe em *Oratório*, com a imagem central da Pietà dividida entre a mulher branca e a negra, ambas resistentemente pias, bondosas e maternalmente amorosas com as jovens desvalidas em meio ao caos circundante. Ao re-citar o modelo identificável da imagem de Maria, habitual nos oratórios, transformando-a numa versão moderna e decaída de duas anônimas e humildes funcionárias de um abrigo de menores, as figuras de Paula Rego ostentam claramente as marcas de uma apropriação cultural e ideológica transgressiva, que visa a desestabilizar estereótipos tanto religiosos quanto profanos. A força do *Oratório* reside – como numa anterior série de imagens de Paula Rego intitulada “Vida de Maria” (2002), composta por oito pequenas gravuras que constituem um contraponto e um desafio à representação canônica da Via Crucis – no retrato eloquente da resistência, da paixão e do sofrimento de mulheres comuns, talvez alvos de preconceitos e atrocidades na vida real, que passam a ser reconhecidas e “santificadas” pela artista no corpo da obra de arte.

“Banquetearmo-nos com estas pinturas é como jantar com panteras”, afirma Maria Manuel Lisboa na sua obra *Paula Rego’s map of memory: national and sexual politics*. Para a autora, a carreira artística de Paula Rego tem sido devotada a penetrar em territórios proibidos como o fascismo, o catolicismo e o patriarcado, embora a sua “reescrita” imagética da memória nacional tenha por objetivo exorcizar o medo, expondo a culpa e a hipocrisia e conduzindo o observador da sua obra a uma autorreflexão.⁶ Diante de seus quadros, é praticamente impossível *não ver* o que sempre se ocultou nas histórias institucionalizadas. A “profanação” da tradição tem, portanto, uma indisfarçável intenção pedagógica, no sentido de promover uma reeducação do olhar através da atualização da leitura de temas canônicos. Afinal, um povo ou uma classe que é segregada do seu passado é menos livre para escolher e agir como povo ou como classe do que outros que tenham conseguido situar-se a si mesmos na história. Para John Berger, “é esta a razão pela qual toda a arte do passado se tornou agora uma questão política”.

Sobre o tema da “profanação” da arte, na arte ou pela arte, ele comenta:

A ideia de inocência tem dois rostos. Quando se recusa participar numa conspiração, fica-se inocente dela. Contudo, estar inocente pode ser o mesmo que permanecer ignorante. A opção não é entre inocência e conhecimento (ou entre o natural e o cultural), mas entre uma abordagem total da arte que procure relacioná-la com todos os aspectos da experiência e a abordagem esotérica de meia dúzia de especialistas que são os bonzos da nostalgia de uma classe social em declínio. A verdadeira questão é a seguinte: a quem pertence efetivamente o significado da arte do passado? Àqueles que o podem aplicar na sua vida, ou a uma hierarquia cultural de especialistas de relíquias? (BERGER, 1972, p. 36)

Sizígia

Em Verdade vos digo: Se não voltardes a ser como as criancinhas, não podereis entrar no Reino do Céu.

Mateus 18:3

Alguém, tudo podendo e não podendo descrever-se, assume um disfarce, o de emissário de si próprio, visitando-nos e habitando entre nós. Um modo imperfeito e difícil como todos, de falar; discurso no qual se explica. O emissário, constituído da mesma substância de quem o molda e manda, é como se unisse, na sua natureza híbrida, a Lâmpada, a Superfície Polida e o Reflexo. Como se chamam este emissário visível e este mandante oculto?

⁶ Apud MACEDO (2010, p. 123.).

Sizígia. Talvez seja este o seu nome. Em astronomia, “sizígia” refere-se a um eclipse, um evento astronômico que acontece quando um objeto celeste se move para a sombra de outro. Quando acontece um eclipse dentro de um sistema estelar, como o Sistema Solar, forma-se um alinhamento de três ou mais corpos celestes em uma linha reta. A sombra criada pelo objeto mais próximo da estrela faz intersecção com o corpo mais distante, diminuindo a luminosidade que atinge a sua superfície. Um eclipse total acontece quando o observador está localizado dentro da sombra do objeto ocultante. Na fase máxima de um eclipse total, a estrela é completamente coberta pelo planeta interponente. Neste estágio, as sombras devoram a luz, e o observador crê-se envolvido em trevas.

Em psicologia, “sizígia” – ou o arquétipo da alteridade, segundo Carl Jung – designa os opostos masculino-feminino na psique. Segundo a psicologia analítica, trata-se da personificação de uma produção espontânea do inconsciente. Como é inconsciente, esse arquétipo caracteriza-se pela sua autonomia em relação ao ego, produzindo fenômenos problemáticos, tanto no âmbito do relacionamento com o sexo oposto, quanto na intimidade do indivíduo. Nos sonhos de um homem, por exemplo, a *anima* pode surgir como uma mulher desconhecida. O mesmo acontece com uma sonhadora com o seu *animus*. A relação do sonhador com o arquétipo da alteridade indica como está o relacionamento do sonhador com o seu oposto complementar.

Sophia, em grego, é aquilo que detém o “sábio”. Na tradição gnóstica, *Sophia* é uma figura feminina, análoga à alma humana e simultaneamente um dos aspectos femininos de Deus. Os gnósticos afirmam que a palavra remete à “sizígia divina de Jesus”, o “Espírito Santo” da Trindade, e não simplesmente à “sabedoria”. Sendo a Gnose uma doutrina que se expressa, amiúde, por símbolos, haveria razões para se admitir que a figura feminina dos Evangelhos apócrifos, que guarda traços da Maria Madalena dos canônicos, encarna o conceito de *Sophia* – mais precisamente, a centelha anímica existente em cada ser humano, e a única capaz de se comunicar com os planos espirituais para receber a verdadeira Gnose libertadora.⁷ A salvação gnóstica diz respeito à libertação da ignorância e não do “pecado”.

⁷ As obras que se apresentam como “autênticas”, mas que não obtiveram aceitação geral de todas as igrejas, são chamadas de “Apócrifos do Novo Testamento”. Elas não são aceitas como canônicas pela maior parte das denominações principais do Cristianismo.

O conhecimento não é apenas um *meio* de salvação, é a única possibilidade de salvação real. Não o conhecimento acadêmico, teórico, patrimônio dos “bonzos” e “fariseus” da cultura. Mas o conhecimento místico, que leva à descoberta do verdadeiro *self* e de seu lugar no Pleroma.⁸

Parecendo emanar das sombras, a arte contemporânea ilumina aspectos imprevisos da realidade, investindo suas forças na releitura do passado e no esclarecimento dos preconceitos que forjaram e sedimentaram certas concepções mesquinhas da vida individual e em sociedade, resgatando com terror e piedade as imagens de um museu imaginário dos equívocos e torpezas dos homens retratados pela história da literatura e das artes; e demandando, talvez, para a humanidade, o despertar para o “Pleroma” dos gnósticos. Sob esta perspectiva, o *Oratório* de Paula Rego poderia ser apreendido como uma espécie de oração, no apelo à lucidez que nele se percebe, embora construído com a aparência de seu oposto. A feiúra, o grotesco, a “hera” que recobre a sua superfície não oculta um belo que não há: apenas comparece para desvendar aos observadores, como num espelho, o triste estágio espiritual do nosso tempo – um tempo de luz eclipsada, mergulhado nas trevas de sectarismos e disputas que impedem que o “Infante” saiba da “Princesa”, e que a Princesa possa, enfim, despertar de seu sono mortal. Como diz Fernando Pessoa, um tempo de incompletude, de desamor, destinado ao sofrimento, onde “*Ele* (Eros) dela é ignorado; enquanto *Ela* (Psique) para ele é ninguém”.

REFERÊNCIAS

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BOHM-DUCHEN, Monica. *The nude*. Themes in art. London: Scala Publications, 1992.

EDWARD, Lucie-Smit. *Sexuality in Western Art*. London: Thames & Hudson, 1997

GAVIN, Jamila. *Coram boy*. London: Egmont/Mammoth, 2000.

⁸ O Gnosticismo ensina que o mundo é controlado por Arcontes, dentre os quais está, segundo algumas versões do Gnosticismo, a divindade do Antigo Testamento, que mantém cativos alguns aspectos humanos, acidentalmente ou de propósito. O Pleroma celeste é a totalidade de tudo o que é considerado pela nossa compreensão como “divino”. O Pleroma é muitas vezes referido como sendo a luz que existe “acima” do nosso mundo, ocupado por seres espirituais que se emanaram do Pleroma. Estes seres são descritos como Aeons (seres eternos) e, algumas vezes, como Arcontes. Jesus é interpretado como um Aeon intermediário que foi enviado, juntamente com a sua contraparte Sophia, do Pleroma. Com a ajuda deles, a humanidade seria capaz de recuperar o conhecimento perdido de suas origens divinas e assim recuperar a unidade com o Pleroma. O termo é, portanto, um elemento central da cosmologia religiosa gnóstica.

- GOFFMAN, Erving. *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.
- GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- HOWLETT, Jana; MENGHAM, Rod (Eds.). *The violent muse*. Manchester and New York: The Manchester University Press, 1994.
- JOCELYN, Marthe. *A home for Foundlings*. Toronto: Tundra Books, 2005.
- LEVIN, David Michael (Ed.). *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1993.
- LÉVINAS, Emanuel. *Entre nós – ensaio sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- LISBOA, Maria Manuel. *Paula Rego's map of memory: national and sexual politics*. Aldeshot, Hantes: Ashgate, 2003.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- MACEDO, Ana Gabriela. *Paula Rego e o poder da visão. A minha pintura é como uma história interior*. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.
- MALBOROUGH FINE ART. *Paula Rego – Oratorio. 7 July – 20 August 2010*. London, 2010.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- McCLURE, Ruth. *Coram's children: the London Foundling Hospital in the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- OLIVER, Christine; AGGLETON, Peter. *Coram's children: growing up in the care of the Foundling Hospital: 1900-1955*. London: Coram Family, 2000.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TATE GALLERY PUBLISHING. *Paula Rego*. London: Thames and Hudson, 1997.
- ZUNSHINE, Lisa. *Bastards and Foundlings: illegitimacy in Eighteenth Century England*, Columbus: Ohio State University Press, 2005.

¹ **Ermelinda Maria Araújo FERREIRA, Profa. Dra.**
Universidade Federal de Pernambuco
Departamento de Letras
ermelindaferreir@uol.com.br

Recebido: 11.10.2013

Aprovado: 01.11.2013