



Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

CAMUFLAGEM BIOSENSÍVEL

a problematização do género na obra de Maria José Aguiar

Catarina Carneiro de Sousa

orientador: Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida

Universidade do Porto · Faculdade de Belas Artes

Camuflagem Biosensível

A problematização do género na obra de Maria José Aguiar

Catarina Carneiro de Sousa

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Artísticos
Especialização em Teoria e Crítica da Arte

Orientador: Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida

Porto, 2011

para a minha filha, Rita Eustáquio
e para a minha mãe, Sameiro Oliveira Martins
para que a memória cumprida
se projecte no futuro

Agradecimentos

A presente investigação não teria sido possível sem o apoio que senti por parte de tantos que me ajudaram a levá-la a bom porto. Pela forma como se fizeram minha rede protectora merecem ser aqui lembrados.

Começo por destacar o meu orientador, Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida, a quem devo a inspiração para a presente dissertação e a quem agradeço os doutos conselhos e orientação.

Agradeço também a disponibilidade da Coordenadora do Mestrado em Estudos Artísticos, a Professora Doutora Lúcia Matos, sempre atenta e prestável.

Lembro, já com saudade, os meus professores e colegas deste curso, que tanto me ensinaram.

A minha gratidão para com a instituição onde desempenho funções docentes, a Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu, aos seus órgãos directivos pela forma como facilitaram o bom desenvolvimento desta investigação, à anterior Coordenadora da Área Científica de Educação Visual, Professora Adjunta Dulce Barros pelo incentivo e apoio, à actual Coordenadora, Professora Adjunta Paula Rodrigues pelo aconselhamento e estímulo e a todos os meus colegas, em especial aos da minha Área Científica e ao Professor Adjunto Convidado Pedro Coutinho, pela partilha, pelo companheirismo e pela presença amiga.

Não posso esquecer os meus alunos da ESEV, que em tantos momentos de desalento me animaram com a sua alegria e a sua criatividade.

Falando em alegria lembro o mais belo sorriso do mundo, que me enche de alento e de esperança, que é o da minha filha Rita Eustáquio, que tanta paciência teve para as ausências da sua mãe.

Paciência infinita foi também a do meu marido Luís Eustáquio, tábua de salvação, companheiro incansável, a quem devo não só os conselhos e ajudas indispensáveis na execução deste estudo, como o amor e carinho que alimentam uma vida.

Os meus pais, Sameiro Oliveira Martins e Domingos Carneiro de Sousa, que são o meu farol e que com a sua solidez me têm suportado ao longo deste trajecto.

Um muito sentido agradecimento às minhas companheiras Carla Cruz e Paula Tavares, que com orgulho conto como amigas, que sempre se prontificaram a trocar ideias, colocar questões e partilhar investigações.

Por fim, o meu mais profundo agradecimento vai para a Professora Maria José Aguiar, não só pela disponibilidade que demonstrou em receber-me e comigo trocar opiniões, mas principalmente pela inspiração como professora e pela obra produzida, que abriu tantas portas às novas gerações de artistas.

“Visto que fazemos parte do processo histórico, devemos submeter a esse reconhecimento as nossas próprias histórias.”

Griselda Pollock¹

Resumo

A presente investigação incide sobre a obra da pintora portuguesa Maria José Aguiar, nascida em 1948, cujo trabalho se tem vindo a desenvolver desde a década de setenta até aos nossos dias. Interessa-nos, em especial, analisar a problematização do género que percorre a sua obra, temática em que a autora foi pioneira nas artes plásticas portuguesas. Examinaremos, também, a forma como foi recebida a obra no seu contexto histórico, as relações estabelecidas com outros campos políticos e culturais, com a cena artística nacional e internacional, para melhor compreender a sua relevância e o seu lugar na História da Arte Portuguesa.

Abstract

This research focuses on the work of Maria José Aguiar, a Portuguese painter born in 1948 and active to the present day. Being a pioneer among Portuguese artists in dealing with gender issues since the 70's, the questioning of this theme across the artist's body of work is of special interest to us. We shall also examine the way her work was received in its historical context, the connections to other political and cultural fields and to the national and international art scene, so we can understand its relevance and place in Portuguese Art History.

1. POLLOCK, Griselda - “A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte” [1996] in MACEDO, Ana Gabriela - *Género, Identidade e Desejo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. pag.220

Sumário

Dedicatória	2
Agradecimentos	3
Resumo/Abstract.....	5
Introdução	7
1. O pessoal é político	10
2. O exemplo de Maria José Aguiar	19
3. O território do corpo	27
4. Marcas	33
5. A arte como campo de batalha	40
6. Incontinental	50
Considerações finais ou O lugar onde a vida não se pode cumprir	57
Índice de figuras	60
Bibliografia	62

Introdução

Ao fazermos o estudo das expressões plásticas da reflexão sobre o género devemos resistir à tentação de as transformar em ilustrações das teorias filosóficas ou políticas, por um lado e por outro, de as marginalizar relativamente a elas. Tratando-se de manifestações culturais dentro de um campo próprio - a arte - este não deve, no entanto, ser visto como subsidiário de uma teorização, nem como um campo ao lado desta, autónomo relativamente a outras esferas da vida.

Sem dúvida que a problematização do género nas artes plásticas é intersectada pelas reflexões política e filosófica, mas também as intersecta, participando de forma activa nas nossas construções culturais e tornando o seu estudo fundamental para uma compreensão da forma como estas se vão tecendo.

As relações de poder inerentes a uma divisão social por género têm sofrido ao longo do último século uma profunda transformação, em especial a partir da década de sessenta. Se a transformação da concepção do género está ainda longe de uma modificação radical, a transformação da vida, no entanto, é visível diariamente. A vida de uma mulher portuguesa hoje é radicalmente diferente da vida de uma mulher nos anos cinquenta, não só porque (e isso é fundamental) vive numa democracia, mas também porque o seu estatuto social enquanto mulher mudou. As possibilidades que se abrem às mulheres hoje, ainda que estejam muito longe do desejado, são ainda assim mais vastas. Esta transformação não veio do nada, não foi o mundo girando no seu curso e o rio a correr calmamente para o mar. Não foi *natural*, foi e é uma conquista diária de todas as mulheres. Entre estas contam-se as mulheres artistas portuguesas que se empenharam nas últimas décadas em afirmar-se num território dominado por homens. Algumas destas mulheres problematizaram com a sua obra as questões relativas ao género. O impacto cultural e político do seu trabalho é visível nas nossas vidas.

Dentro do contexto português só se poderá falar verdadeiramente em Estudos de Género quando for dada a atenção necessária à forma como a arte portuguesa percorreu estes

caminhos. É neste contexto que o estudo da construção artística de Maria José Aguiar se torna claramente fundamental.

Durante mais de trinta anos a importância de Maria José Aguiar tem sido negligenciada no panorama artístico português. Apesar da artista estar representada em algumas das mais importantes colecções portuguesas e ter participado em momentos marcantes da arte nacional, é ainda necessário fazer a reflexão devida sobre o espaço pioneiro que ocupou na reflexão sobre o género na arte portuguesa. Compreender a história recente da arte portuguesa passa, também, por reflectir as formas como o género foi problematizado nesta área. O trabalho desenvolvido por Maria José Aguiar é, neste contexto, absolutamente incontornável.

Trata-se de uma artista que, ainda antes do 25 de Abril e residindo em Portugal, já produzia figurações sexuais explícitas, que não se reduziam a um trabalho marginal e paralelo ao seu projecto artístico (como tantas vezes aconteceu com muitos artistas) mas eram, sim, o próprio corpo desse projecto. A apropriação simbólica e crítica do sexo torna Maria José Aguiar numa das primeiras portuguesas a dissecar a questão do género nas artes plásticas.

Recusando sempre um lugar marginal relativamente à cultura masculina, a sua opção foi trabalhar no terreno da pintura e não na reinterpretação dos meios tradicionalmente femininos, que caracterizaram grande parte da arte feminista produzida nos Estados Unidos da América no final da década de sessenta e na década de setenta, rejeitando assim uma auto-segregação das mulheres relativamente às esferas sociais e culturais tradicionalmente reservadas aos homens.

O que a artista trouxe para o campo da pintura foram as suas percepções pessoais, fortemente relacionadas com a sua própria experiência vivenciada do género e do corpo. Maria José Aguiar não trata a experiência da Mulher, num sentido genérico, mas a sua experiência própria enquanto mulher, oferecendo-se como um *exemplo*, uma *singularidade* entre outras, que se mostra enquanto tal.² É neste sentido que, apesar da forte dimensão pessoal da sua obra, esta não se reduz a uma auto-expressão da artista, a sua ressonância vai tocar o *comum*, ela mora lá nessa *linha de cintilação*³ entre o comum e o próprio.

2. “Um conceito que escapa à antinomia do universal e do particular é-nos desde sempre familiar: é o exemplo. Qualquer que seja o âmbito em que se faça valer a sua força, o que caracteriza o exemplo é o facto de valer para todos os casos do mesmo género e, simultaneamente, estar incluído entre eles. Ele é uma singularidade entre outras, que está no entanto em vez de cada uma delas, vale por todas. Por um lado, todo o exemplo é tratado, de facto, como um caso particular real, por outro, reconhece-se que não pode valer na sua particularidade. Nem particular nem universal, o exemplo é um objecto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade.” AGAMBEN, Giorgio - *A comunidade que vem*. [1990] Lisboa: Editorial Presença, 1993. p.16

3. “A passagem da potência ao acto, da língua à fala, do comum ao próprio acontece nos dois sentidos, segundo uma linha de cintilação alternativa em que natureza comum e singularidade, potência e acto se tornam reversíveis e se penetram reciprocamente.” AGAMBEN, Giorgio - Op. Cit. p.24

Esta experiência é apresentada, ao longo da sua carreira artística, através de duas abordagens diferentes: por um lado um imaginário auto-referencial de características autobiográficas, por outro uma tentativa de dissolução da identidade através da prática artística. Aparentemente contraditórias, estas duas abordagens, apesar de contrastantes, não são de forma alguma antagónicas e revelam-se como dois movimentos complementares: a prática de uma consciencialização de si mesma, dissecando a própria experiência, e a prática de uma ausência de si para dissolver bloqueios emocionais. Trata-se de uma procura de equilíbrio que possibilita uma exteriorização, mas evita perspectivismos demasiado idiossincráticos, explicou-nos a artista numa das nossas conversas, uma vez que para além vários contactos informais, esta investigação foi informada por duas longas e profícuas conversas com a artista, que teve a gentileza de nos receber em sua casa e no seu ateliê nos dias 9 de Junho de 2008 e 28 de Abril de 2009.

Não pretende, no entanto, o presente estudo apresentar-se como uma biografia da autora, longe disso. Apesar da dimensão autobiográfica do seu trabalho ser muito relevante, não nos interessa devassar a sua vida privada e bastar-nos-ão algumas referências à sua infância, ao seu percurso académico e algumas notas, muito sumárias, relativas à sua vida pessoal. De resto analisaremos apenas que nos é oferecido pela própria obra. Que a sua vida pessoal teve a maior importância nas suas escolhas plásticas e conceptuais, não pomos em causa. Também não discutimos a relevância que poderia ter uma análise comparativa da sua biografia e da sua obra, assim como se poderiam abrir algumas possibilidades de interpretação da mesma. Não é essa, no entanto, a nossa opção presente. Interessa-nos o estudo do caso de Maria José Aguiar enquanto exemplo pioneiro da dissecação do género nas artes plásticas portuguesas e é nessa perspectiva que orientamos a presente investigação.

Não é nossa intenção despir Maria José Aguiar da sua singularidade, mas antes tratá-la enquanto tal, evitando uma abordagem psicanalítica cujo estudo deixamos a outras áreas científicas mais capazes de o realizar com o devido rigor.

Serão portanto as cambiantes, os contrastes e as reflexões que a obra de Maria José Aguiar nos oferece que estarão em análise ao longo da presente investigação e, principalmente, a forma singular que a autora tem de se pôr e nos pôr perante as questões relativas ao género.

1. O pessoal é político

“Víamos a nossa casa como um ponto minúsculo numa paisagem cada vez mais vasta, ou então como o centro de tudo a partir do qual os círculos se expandiam até ao infinito desconhecido.”
Adrienne Rich⁴

Não seria possível tentar uma análise do trabalho de Maria José Aguiar sem antes compreender o enquadramento cultural dessa reflexão. Ainda que nem sempre a artista tenha estado directamente ligada a este contexto, como veremos nos capítulos subsequentes, este é fundamental na orientação da nossa pesquisa. Pretende-se, assim, com este capítulo tornar claro que estudamos a obra de Maria José Aguiar enquadrada nas linguagens artísticas feministas da arte contemporânea, muito especialmente na reclamação de um estatuto político da vida privada.

A dimensão política da vida privada foi uma das reivindicações fundamentais dos movimentos feministas desde as décadas de sessenta e setenta.

A emergência do privado na arte contemporânea não é, no entanto, um exclusivo da linguagens artísticas feministas, ainda assim, esta questão surge na cultura dos nossos dias fortemente ligada aos movimentos feministas e à ideia de que aquilo que acontece nas casas, nas camas e nos corpos também tem uma dimensão política, na medida em que é um campo de opressões e resistências, onde se vai edificando a construção cultural não só individual e privada, mas também colectiva e pública. Este é, no entanto, um lugar onde o poder se joga e não simplesmente um lugar de que o poder se apropria, como defende Michel Foucault.⁵ É dentro dessa dinâmica de forças em tensão que passam pela intimidade, que se vai construindo uma representação do *eu* para si próprio e de si próprio para os outros, em suma, uma identidade. Refere Judith Butler, explicando-nos Foucault:

4. RICH, Adrienne - “Notas para uma política da localização” [1984] in MACEDO, Ana Gabriela - *Género, Identidade e Desejo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p.17

5. “Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que ‘não têm’; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança.” FOUCAULT, Michel - *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. p.26

“Há uma constatação de que o poder está envolvido na própria construção de quem somos e na limitação das formas como nos referimos a nós próprios e em última análise nos representamos a nós próprios.”⁶

Nas dinâmicas de poder que ao longo da história das culturas se foram formando e reformando, essa identidade foi-se construindo dividida pelo género. Homens e mulheres ocuparam diferentes lugares na sociedade e na esfera pública, assim como na intimidade e na esfera privada. Afirmar que o pessoal é político implica precisamente o reconhecimento das dinâmicas de poder que passam pelos territórios dessa intimidade: o sexo, a reprodução, as relações familiares, o trabalho doméstico, a doença, etc.

Nas artes plásticas estas preocupações traduziram-se na expressão e documentação de experiências pessoais que, por um lado, denunciavam a opressão cultural de género e, por outro, reclamavam uma representação da mulher autónoma relativamente ao olhar masculino.

É necessário compreender que falar em *linguagens artísticas feministas* não é falar de um estilo ou movimento artístico, mas antes de uma relação que interliga obras de naturezas estéticas por vezes muito diversas. Uma relação que existe não só entre as obras, mas também entre estas e o mundo, a sociedade; uma relação de ordem política. Não devemos entender este termo de uma forma redutora, não se trata de uma *definição* das obras, mas antes de um *enquadramento* destas.⁷

Podemos começar a falar de *linguagens artísticas feministas* a partir da década de sessenta, associadas à emergência do que se convencionou designar feminismo de segunda vaga, que se integrou num vasto panorama de movimentos sociais que abalaram, nesta década, a Europa e os Estados Unidos, como os movimentos estudantis de Maio de 68, de luta contra a Guerra do Vietname e, evidentemente, o Movimento de Libertação de Mulheres. Como nos explica Paula Tavares:

“Foi no momento em que o pop galopava para o Maio de 68, culturalmente identificado como posmodernidade e economicamente situado no capitalismo

6. “There is a recognition that power is involved in the very making of who we are and in constraining the ways in which we might refer to ourselves and ultimately represent ourselves.” BUTLER, Judith - “Bodies and Power Revisited” in Ed. TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karen - *Feminism and the Final Foucault*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2004. p-189

7. “Não constituindo um estilo, o feminismo não pode ser arquivado como tal, a sua transversalidade (também geográfica) traduz-se numa multiplicidade de identidades.” TAVARES, Paula, “Breve cartografia das correntes desconstrutivistas feministas na produção artística da segunda metade do século XX”. *Arte Capital - Revista Digital* [em linha] Abril de 2008. [Consult. 5 Junho 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=64>>

*tardio, que ressurgiram as questões (aparentemente) adormecidas das mulheres. Inspiradas pelas revoluções culturais protagonizadas por estudantes, mulheres reunidas em grupos, principalmente do mundo académico, começaram a trabalhar no reposicionamento e reconstrução da sua “condição”.*⁸

São linguagens que surgem também integradas no quadro mais vasto do fenómeno de profunda transformação das linguagens artísticas em geral, que ocorreu nesta década com o aparecimento da Arte Minimal, da Arte Pop e de novos conceitos como a instalação e a *performance*, concomitante com o início da crise de categorias artísticas como a pintura e a escultura e a expansão do campo artístico para lá das barreiras impostas pela tradição académica, como posteriormente teorizado por Rosalind Krauss⁹.

Uma das primeiras preocupações feministas foi, precisamente, a da representação do corpo feminino - a sua representação ao longo da história e a sua nova representação massificada.

Contrastando com as representações convencionais, estas artistas vão apresentar um corpo sexuado, mas autónomo relativamente ao olhar masculino.

Ana Mendieta é o exemplo de uma artista que se interessou por mostrar este corpo sexuado em toda a sua violência, tendo tratado as temáticas da violação e assassinato em *performances*, onde apresentou o corpo feminino devastado e, por vezes, mesmo desfigurado, mas também o corpo mágico, onde procurou a comunhão com a natureza e as suas raízes culturais (cubanas).

De um modo diverso, as *performances* de Carolee Schmeeman também podem ser consideradas violentas, mas neste caso uma afirmação e celebração da sexualidade feminina. Numa das suas mais famosas *performances*, *Interior Scroll*, Schmeeman vai tirando da vagina e lendo um manuscrito onde, entre outros textos, descreve o seu encontro com um realizador de cinema estruturalista e a forma paternalista como ele se refere aos seus filmes, assumidamente pornográficos, onde a artista exalta os sentidos e a libido feminina.

Antagonicamente à forma como até aqui tinha sido a representação do corpo feminino, estas artistas vão reclamar também a representação da vagina. É o caso da famosa instalação de Judy Chicago, *The Dinner Party*, uma homenagem a uma série de mulheres com relevante importância histórica e que foi realizada com a colaboração de centenas de voluntárias. Judy Chicago foi, aliás, uma pioneira da arte colaborativa, tendo fundado com Miriam

8. TAVARES, Paula - Op. cit.

9. Rosalind Krauss defende, no seu artigo “Sculpture in the Expanded Field”, a inadequação dos termos “pintura” e, principalmente, “escultura” para referir grande parte dos objectos (especialmente os objectos tridimensionais) produzidos a partir dos anos sessenta, propondo um quadro do “campo expandido” para a escultura. KRAUSS, Rosalind - “Sculpture in the Expanded Field” in *October*, Vol. 8, 1979.

Schapiro o Feminist Art Program no California Institute of Arts, que resultou na exposição Whomanhouse em 1972.

Outra das questões colocadas pelas mulheres logo desde o século XVIII foi a da tirania da vida doméstica. Durante séculos o lugar das mulheres foi em casa e mesmo quando começaram a trabalhar fora, continuaram a ter de acarretar sozinhas com a responsabilidade da gestão do lar, aquilo a que se chamou a *dupla jornada*.

O trabalho realizado pelas mulheres em casa nunca foi reconhecido como verdadeiro trabalho e o mesmo aconteceu com todas as actividades criativas tradicionalmente executadas por mulheres, que nunca foram vistas como verdadeira arte.

Miriam Schapiro substituiu o pincel pela agulha para realizar as suas obras, integrando materiais e técnicas tradicionalmente desenvolvidas pelas mulheres em ambientes domésticos. Assim como Judy Chicago, com quem, como já foi referido, fundou o Feminist Art Program, Schapiro desenvolveu trabalho colaborativo, como, aliás, sempre foi habitual no universo criativo tradicional feminino.

Outras artistas fizeram abordagens bastante mais violentas relativamente ao ambiente doméstico. É o caso de Martha Rosler, que viu na fotomontagem o meio ideal para justapor realidades aparentemente distintas ou que os meios de comunicação social tendiam a representar separadamente. Na série *Bringing the War Home - House Beautiful* a artista juntou fotografias da guerra do Vietnam retiradas da revista *Life*, com imagens de interiores americanos burgueses da revista *House Beautiful*. Rosler demonstrou o contraste gritante entre as duas realidades, o sonho americano do *home sweet home* e a realidade política da guerra que o seu país atravessava. Em 2004 fez uma segunda série com imagens da guerra do Iraque.

Assumindo que o pessoal também é político, que as questões políticas em geral e as de género em particular passam também pelo nosso quotidiano e pelas nossas próprias vidas, muitas foram as artistas que se usaram, de certa forma, como material artístico, recorrendo às suas vidas pessoais para afirmar posições de carácter político.

Um exemplo disso é a obra de Hannah Wilke *Intra-Venus*, onde a artista documentou o processo de decadência do seu corpo doente, com linfoma, levando longe a sua recusa de vitimização enquanto mulher. Esta série de fotografias mostra uma mulher sempre orgulhosa do seu corpo, tanto no envelhecimento e na doença como na juventude, sem deixar de lado o inevitável sofrimento de uma morte lenta. Wilke sempre tinha sido crítica quanto à forma como o corpo doente ou envelhecido é escondido como uma vergonha, como é visível numa série bastante anterior, *So Help me Hannah Series: Portraits of the Artist with Her Mother, Selma Butter*, em que a artista usou o seu corpo jovem e saudável como contraste ao corpo devastado pelo cancro da mama de sua mãe.

O trabalho de Tracy Emin, por seu lado, não pode deixar de lembrar os *reality shows*, sendo aliás já contemporâneo dos mesmos. Na sua obra Emin expõe cruamente os aspectos mais íntimos da sua vida pessoal - a sua vida sexual atribulada, as suas depressões, as suas angústias e culpas. Mas aquilo que poderia ser uma expressão demasiado auto-referencial, torna-se numa das declarações políticas mais interessantes dos anos noventa. Da mesma forma que Shapiro, Emin vai buscar formas de fazer tradicionalmente femininas, utiliza padrões e cores associados ao universo juvenil feminino, quase infantis mesmo na sua execução, que contrastam com a intensidade sexual e confessional do que é escrito. Torna-se visível no trabalho desta artista a forma como a sexualidade feminina ainda é vista como um território de vergonhas e culpas.

A eficácia de abordagens concentradas na intimidade, que poderíamos caracterizar como *resistentes*, foi posta em causa no final dos anos setenta e início de oitenta por algumas artistas e críticas de arte que consideraram que estas soluções apenas invertiam a lógica simbólica patriarcal. A glorificação do corpo, normalmente sob a forma da representação da vagina, a ritualização e postulação de uma mitologia feminina, a utilização de materiais e técnicas tradicionalmente femininas são representações que apresentam uma perspectiva dicotomizada dos géneros, em que as mulheres são relacionadas com o corpo (*versus* mente), o emocional (*versus* racional) e as formas de cultura popular (*versus* erudita). Assim, uma suposta autonomia do feminino traduzir-se-ia, na prática, como uma auto-segregação das mulheres relativamente aos territórios sociais e culturais tradicionalmente reservados aos homens - precisamente a esfera pública, a face visível do domínio simbólico, cultural e político.¹⁰

Surgem então, no final dos anos setenta e nos anos oitenta, mulheres artistas que vão problematizar as questões de género dentro das linguagens culturais dominantes e dos espaços onde esse poder é investido — as Universidades, os Museus, o Mercado ou, simplesmente, a rua. A sua estratégia será a da subversão da ordem simbólica instituída. São exemplos deste tipo de abordagem Cindy Sherman, Barbara Kruger ou Jenny Holzer. De uma estratégia de *resistência* de uma cultura particular feminina passa-se a uma estratégia de *subversão* cultural, em que a apropriação das convenções de diferentes sistemas de comunicação de massas (publicitárias, cinematográficas, literárias, artísticas, etc.) se faz de um modo que põe em causa a sua integridade semântica ou que expõe o processo de construção de uma narrativa cultural que favorece os poderes instituídos.

Cindy Sherman é famosa pelas centenas de auto-retratos encenados onde questiona a forma

10. BARRY, Judith; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy - "Textual Strategies: The Politics of Art-Making" [1981/82] in Ed. RAVEN, Arlene; LANGER, Cassandra; FRUEH, Joanna - *Feminist Art Criticism: An Antology*. Nova Iorque: Icon Editions, 1988. p.87

como são representadas as mulheres em diversos sistemas de representação.

Na série *Untitled Film Stills* a autora explora o olhar *voyeurista* sobre estereótipos cinematográficos do género. Um deles é o da *cena doméstica*, onde são representadas mulheres a preparar o jantar, de avental ou em *lingerie*. Tipos habituais do cinema da mulher indefesa e assustada ou da *diva* fleumática. Territórios onde o universo doméstico se cruza com o fetichismo e a relação da subjugação com a da sedução.

Entre 1977 e 1979 Jenny Holzer trabalha na série “*Truisms*”, um conjunto de aforismos que imprime em cartazes que cola, anonimamente, pelas paredes de Nova Iorque. Estas máximas não formam um conjunto homogéneo e coerente, pelo contrário, o conflito de perspectivas é evidente. A forma como estão escritas lembra o tipo expressões peremptórias investidas de uma autoridade moral que as define como “verdadeiras”. Apesar de serem textos completamente construídos por Jenny Holzer, parecem-se sempre com algo que já ouvimos antes. Como os “*Untitled Film Stills*” de Cindy Sherman eles são *estereótipos*, no caso de Holzer estereótipos da linguagem e não da representação imagética.¹¹ Somos assim confrontados com “verdades” que reconhecemos de um discurso de *bom-senso* que nos aparece quotidianamente como *natural*, mas cujo absurdo de considerá-lo “verdadeiro” se revela perante a concomitância de aforismos contraditórios. Não estando os cartazes assinados e dada a natureza dos textos torna-se impossível entre as várias frases discernir uma só voz, o estereótipo não tem um autor, é uma construção colectiva. Mais tarde Holzer trabalhou com o anúncio luminoso da Times Square, não se trata de um *medium* nem um lugar de exposição artística, mas sim de exposição publicitária. Todas as suas intervenções permaneceram anónimas. As frases não apareceram de forma consecutiva, mas intercaladas com a vulgar divulgação publicitária. A lógica da estratégia subversiva tornou-se, assim, particularmente relevante. O que as pessoas esperam de um anúncio luminoso é informação genérica ou publicidade. O tipo de linguagem das frases de Holzer não se distancia muito desta última, mas o seu conteúdo subverte completamente a sua lógica, provocando um estado de perplexidade e inquietação em pessoas “apanhadas” nos seus afazeres quotidianos.

Já nos anos oitenta, Barbara Kruger faz a justaposição de fortes imagens fotográficas a preto e branco com texto em vermelho, preto e branco. Apropriando-se também de uma linguagem própria da publicidade, esta artista vai expor o corpo feminino enquanto campo de uma batalha política. Kruger desloca a abordagem da representação histórica do corpo para

11. “O estereótipo é a palavra repetida, fora de qualquer magia, de qualquer entusiasmo, como se fosse natural, como se essa palavra que retorna fosse sempre milagrosamente adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimónia, que pretende a consistência e ignora a sua própria insistência.” BARTHES, Roland – *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, Coleção Signos nº5, 1973. pag.85

a da sociedade de consumo contemporânea, retirando directamente dos seus contextos originais imagens divulgadas pelos meios de comunicação social e enquadrando-as no seu próprio texto, produzindo obras com um impacto visual semelhante ao da publicidade.

Esta foi também a estratégia do colectivo Guerrilla Girls, usando cartazes e *billboards* para anunciar as negras estatísticas do Mundo da Arte quanto à divulgação de mulheres artistas. Em gritantes letras negras sobre fundo branco ou amarelo, são apresentadas as percentagens de representação feminina nos museus e galerias americanas, acompanhadas usualmente de alguma frase curta, incisiva e irónica como por exemplo: “*Será que as mulheres têm que estar nuas para entrar no Met. Museum?*”¹²

A forma como Sophie Calle usa a sua vida enquanto material de trabalho é bastante diversa dos exemplos anteriormente dados de artistas como Tracy Emin ou Hannah Wilke, uma vez que assistimos a uma subversão do potencial documental da fotografia, através da simulação. Numa palestra da European Graduate School em 2004¹³, a artista afirma que inicialmente começou a seguir pessoas porque, após uma longa ausência, se sentia perdida e sem saber para onde ir na sua cidade natal (Paris) e por isso decidiu ir para onde estranhos fossem, ver o que faziam, os sítios onde iam. Começou depois a registar, documentar, fotografar, mas sem pretensões artísticas. Um dia decidiu seguir um homem até Veneza e fotografar todo o processo. Calle inverteu os papéis convencionais de género e tornou-se ela a predadora. Assim surgiu a obra *Suite Vénitienne*, que deu origem a um livro com o mesmo título que Calle escreveu em conjunto com Jean Baudrillard, que tinha sido seu professor e se interessou pelo seu trabalho na medida em que se relacionava com as suas próprias reflexões sobre simulacro e simulação.¹⁴

Para Baudrillard esta perseguição é um acto encenado onde não existem pessoas reais, apenas *performances* de sedução, uma *simulação* do amor.

A artista britânica Sarah Lucas é representante de uma nova geração de mulheres que, a partir dos anos noventa, começa a utilizar um humor corrosivo e provocatório para desmascarar

12. No original: “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*” GUERRILLA GIRLS - *Confessions of the Guerrilla Girls*. Nova Iorque: Rivers Oram Press. 1995. p.8

13. CALLE, Sophie, Art, Biography and History. 2004 1/2. *European Graduate School* [em linha] 22 Junho 2007 [Consult. 23 de Maio de 2009] Disponível em WWW: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=4CVRmclbci8>>

14. “*Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.*” BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Relógio D’Água, 1981. p.13

as representações dos géneros. A estratégia de Lucas é ironicamente exagerar o olhar que transforma a mulher em objecto, recorrendo a fortes metáforas visuais, em que reduz as mulheres aos seus genitais e aos seus seios (os lugares simbólicos da sexualidade) utilizando para isso objectos de uso quotidiano doméstico: alimentos, mobília, roupas etc.

É precisamente no início dos anos noventa que Donna Haraway nos fala sobre uma nova e não totalizadora visão da “experiência das mulheres”:

“A realidade social são as relações sociais realmente vividas, a nossa construção política mais importante, uma ficção capaz de transformar o mundo. Os movimentos internacionais da mulher construíram a “experiência das mulheres”, tal como desvendaram ou descobriram esse objecto colectivo crucial. Esta experiência é uma ficção e um facto da mais crucial natureza política. A libertação assenta na construção da consciência, na apreensão imaginativa da opressão e, portanto, da possibilidade.”¹⁵

Repare-se que Haraway não fala na Mulher, mas nas mulheres. Sem se render a um determinismo biológico que separe à partida as experiências femininas e masculinas pela sua própria natureza, reitera, contudo, a velha questão de que “o pessoal é político”, que participa na construção cultural das identidades, não só na sua dimensão subjectiva, mas também na sua inscrição pública.

Podemos, inclusivamente, repensar as condições de constituição dos géneros à luz das palavras de Agamben:

“Comum e próprio, género e indivíduo são apenas duas vertentes que descem a partir do cume do qualquer. (...) A passagem da potência ao acto, da língua à fala, do comum ao próprio acontece sempre nos dois sentidos, segundo uma linha de cintilação alternativa em que natureza comum e singularidade, potência e acto se tornam reversíveis e se penetram reciprocamente.”¹⁶

Mas, mesmo considerando as categorias de género como construções culturais, nas quais tanto participa o individual como o colectivo, estas não se tornam menos reais por isso. Propor o género enquanto construto não é o mesmo que afirmar que o género não existe. Importa, portanto, compreender os mecanismos dessa construção, os territórios onde se desenvolve e,

15. HARAWAY, Donna - “O Manifesto Ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX” [1991] in MACEDO, Ana Gabriela - *Género, Identidade e Desejo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p.222

16. AGAMBEN, Giorgio - Op. Cit. p.24

principalmente, onde o poder se investe. É neste sentido que a vida privada pode ser vista como uma arena política, um território onde comum e próprio se interpenetram de tal forma que distinção entre um e outro se torna *indiferente*, tal como a face humana é descrita por Agamben: “ (...) *o rosto humano não é nem a individuação de uma facies genérica nem a universalização de traços singulares: é o rosto qualquer, no qual o que pertence à natureza comum e o que é próprio são absolutamente indiferentes.*”¹⁷

Estes lugares que comum e próprio tecem — o corpo, o lar, a família, o sexo, em suma a intimidade — foram durante muito tempo considerados pouco relevantes no estudo da construção cultural e política, quando na realidade são a malha mais fina do tecido social e o solo fecundo de onde podem nascer algumas das mais pertinentes obras de arte.

17. AGAMBEN, Giorgio - Op. Cit. p.23

2. O exemplo de Maria José Aguiar¹⁸

“Um conceito que escapa à antinomia do universal e do particular é-nos desde sempre familiar: é o exemplo.”

Giorgio Agamben¹⁹

Maria José Aguiar nasceu em 1948 em Barcelos, no contexto social de uma burguesia minhota, essencialmente comerciante, numa situação financeira provavelmente privilegiada em comparação com o que seria média geral de nível de vida na época.

Cidade desde 1928, a sua terra natal é descrita por Orlando Ribeiro como a *“mais modesta das urbes de criação moderna”*, apesar do património arquitectónico invejável, de que se destaca o Palácio dos Duques de Bragança, Condes de Barcelos e a torre de menagem. Barcelos era uma *“pequena e tradicional aglomeração”*²⁰, com hábitos próximos da ruralidade.

Era uma criança que recusava verbalizar. Calada, passava o tempo na casa onde vivia com seus pais ou nas quintas de familiares, com pouco contacto com o mundo exterior. Essa quase total recusa de falar com adultos dificultou a sua integração escolar, pelo que a sua instrução foi feita fora da escola, em aulas particulares, individuais, até aos dez anos. O isolamento potenciou o desenvolvimento de um imaginário muito próprio, com influências visuais da cultura popular minhota, exteriorizado não pela palavra, mas através do desenho e da pintura. Assim, a arte constituiu-se como o seu domínio desde cedo e aos dez anos de idade já sabia que queria ser pintora. Desde muito nova foi pela arte que construiu o pensamento e a comunicação, aí desenvolveu a sua actividade cognitiva e a sua linguagem. Recusando o verbo, foi no desenho que encontrou acesso e inscrição no mundo, integração do que lhe era exterior e expressão do que lhe era interior. Estes dois movimentos, de introspecção, na procura de uma identidade singular, por um lado, e dissolução do sujeito na conquista do espaço comum, por outro, percorrem toda a sua obra, até hoje.

18. Todas as informações relativas à infância e adolescência de Maria José Aguiar foram obtidas em conversas com a artista.

19. AGAMBEN, Giorgio - Op. Cit. p.16

20. RIBEIRO, Orlando, *Opúsculos Geográficos, Volume VI, Estudos Regionais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. p.289

Foi também em tenra idade que percebeu que o mundo pertencia aos rapazes. Eles tinham o domínio do espaço público, eles podiam brincar e jogar na rua, ela não. Logo em menina reivindicou, sem sucesso, as mesmas liberdades para si: sair dos muros, ocupar a rua, fazer parte de um mundo em aberto. Não conquistou o domínio público em criança, mas conseguiu algumas regalias a que nem todas as raparigas tiveram acesso nessa época: brinquedos e brincadeiras iguais às dos rapazes, usar o cabelo curto, poder usar calças aos domingos e feriados, com a autorização do pai (aos dias da semana saias e vestidos para a mãe)... Poderá, a alguns, parecer pouco relevante, sem mais importância que qualquer outro arbitrário capricho infantil, mas no contexto da província salazarista do Portugal dos anos cinquenta, em que nada era sequer discutível,²¹ tratou-se de um desafio à ordem e às normas, que implicou já, ainda que pueril, uma posição de confronto com a autoridade. Trata-se, sem dúvida, de uma conquista de monta a ser feita por uma criança que contava apenas com a sua imaginação como companhia de brincadeiras.

A verdade é que o afastamento da escola pública também manteve a sua infância protegida do ideário da ditadura, vinculado em todas as salas de aula, “Deus, Pátria e Família”, se não fosse pela boca dos mestres, sê-lo ia pelas cartilhas seguidas e pelos símbolos e cartazes nas paredes. Com a puberdade veio, no entanto, juntamente com a mudança do corpo, o inevitável ingresso na escola pública e o primeiro verdadeiro e chocante contacto que teve com a realidade social portuguesa, na sua maior parte tão diferente da sua, quer em termos económicos, quer em termos culturais. O mundo exterior a que finalmente tinha acesso, afinal não se abria em possibilidades, pelo contrário delimitava e prescrevia conforme a origem e o sexo. Da constatação desta violência começou a nascer a consciência das assimetrias sociais de classe e de género. Todavia, a ausência de modelos públicos do feminino, diferentes do estereótipo prescrito pela ditadura, deixava sem resposta as novas questões com que se debatia, dificultando ainda mais o crescimento e a integração social de uma personalidade feminina com ambição de um pensamento próprio e uma criação autónoma. Devemos ter presente que em 1960 as mulheres representavam apenas 29% do total de estudantes do ensino superior, que já por si eram um número extremamente reduzido da população em geral: 24 149 matriculados em 60/61, dos quais apenas 7 038 eram mulheres. E os números descem, ainda mais, se falarmos de conclusão de cursos: apenas 534 mulheres concluíam o seu curso superior no ano lectivo de 60/61. Lembremos que o contexto é o de uma população com 40,3% de

21. “Não discutimos Deus e virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.” Salazar, *Discursos e Notas Políticas* citado em MEDINA, João - *História de Portugal Contemporâneo Político e Institucional*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994. p.219

analfabetos contra 0,6% de indivíduos de ambos os sexos com cursos superiores, em 1960.²² Poucas seriam, portanto, as adolescentes que conheciam uma mulher licenciada, no início dos anos sessenta, ou sequer a frequentar o ensino superior, estreitando as referências no que respeita a modelos possíveis do seu crescimento e desenvolvimento pessoal e humano. Com as mulheres totalmente invisíveis no domínio cultural é a própria imaginação das jovens adolescentes que fica coarctada e impedida de se projectar no futuro de forma diferente da prescrição instituída, não apenas pelo poder político, mas por toda a representação social.²³

Concomitantemente, a explosão hormonal que modifica internamente uma adolescente, as suas vontades, os seus instintos, mas também as suas ansiedades e frustrações, revela-se também ao mundo na transformação externa do seu próprio corpo, como se este se tornasse no cartaz publicitário desta metamorfose. Maria José Aguiar começou, então, a debater-se com um corpo onde se ia inscrevendo, de forma cada vez mais pública, um género.

Durante a adolescência foi abandonando a vontade de se masculinizar. Decidiu *ser* mulher, mas viu surgir um novo drama — *como ser mulher?*²⁴ Como vimos, poucas hipóteses de escolha pareciam apresentar-se a uma jovem rapariga senão o modelo da sedução passiva: ser bonita, mas modesta; atraente, mas discreta; virtuosa, mas maleável... Como ser, sendo mulher? Como se apresentar ao mundo, como interagir com o mundo, sendo mulher, sem ser engolida pelo mundo? Dilemas que se punham à construção da identidade na linguagem do corpo.

Foi na pintura que foi resolvendo alguns destes dilemas. Não se tratou de uma “solução”, quando dizemos “foi resolvendo”, não queremos dizer que os saneou ou que lhes pôs um fim. Maria José Aguiar encontrou apenas outras ferramentas para se ir construindo e ir construindo mundos²⁵(e quem diz mundos, diz corpos e quem diz corpos, diz quadros). Trata-se de um processo contínuo de construção, desconstrução e reconstrução, não de uma “solução”

22. Dados estatísticos retirados de BARRETO, António [et.al.] - *A Situação social em Portugal, 1960-1995*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996. p.89/94

23. “It was accepted from the start that part of what held back women and ethnic minorities was the absence of visible role models occupying powerful social positions, and that media-perpetuated stereotypes — embedded in the very fabric of the language — served to not so subtly reinforce the supremacy of white men. For real progress to take place, imaginations on both sides had to be decolonized.” KLEIN, Naomi, *No Logo*. [2000] Londres: Fourth Estate, 2010. p.108

24. “Ser mulher constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante actos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” BUTLER, Judith - *Problemas de género: Feminismo e subversão da identidade*[1990], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p.9

25. “Artes e ciências têm exactamente a mesma finalidade e a sua eficácia é semelhante, apesar de disporem de recursos diferentes. Todas visam criar ou construir versões de mundos, isto é, formas de organizar as coisas. E esses mundos são viáveis ou não em função daquilo que esperamos deles.” ALMEIDA, Aires - “Introdução à tradução portuguesa” in GOODMAN, Nelson - *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva 2006. p.22

ou de uma conquista de “verdade”. Para a autora, este processo tornou-se numa incessante problematização do género enquanto conceito geral e do corpo enquanto território particular das práticas da divisão do poder e da inscrição da violência.

Decidida, que sempre esteve, a ser pintora,²⁶ quando nos anos sessenta Maria José Aguiar ingressou na Escola Superior de Belas Artes do Porto, o mundo que conhecia era o do Estado Novo. É necessário compreender a diferença essencial entre quem, no início desta década, começou a sua formação e a sua prática artística em Portugal e aqueles que o fizeram no estrangeiro.

A Portugal quase nada chegava dos ventos de mudança que revolucionavam a arte nesta década. Falando dos artistas e da cidade do Porto nos anos sessenta e setenta, Fátima Lambert e João Fernandes lembram-nos:

“Convém não ignorar que o Estado Novo, para além da manifestação de uma “arte oficial” que dificultava quaisquer outras manifestações que lhe fossem exteriores, condicionou toda uma situação artística fortemente limitada pela falta de liberdade, pela repressão e pela censura que caracterizavam então toda a sociedade portuguesa. Esta situação originou um forte isolamento da comunidade artística nacional, cujas possibilidades de acesso à informação internacional eram extremamente reduzidas. Na cidade do Porto, este isolamento via-se acrescido da subalternização da cidade em função da centralização administrativa, política, económica e cultural que o estado novo conferiu a Lisboa, enquanto “capital do Império”, na continuidade aliás de um centralismo que o país sempre manifestou desde as suas origens.”²⁷

A situação política e social do país empurrou muitos dos mais relevantes artistas portugueses da década de sessenta para o exílio. Não apenas por causa da censura, da repressão e mesmo da perseguição políticas, mas também pelas suas consequências nos sistemas de ensino e divulgação das artes em Portugal, que levaram muitos artistas a procurar formação e comunidades de partilha artística e cultural no estrangeiro.

António Rodrigues entende esta movimentação para o exterior como um contributo fundamental para *“o entendimento da actividade artística de um ponto de vista mundial e já não*

26. Informações obtidas em conversas com a artista.

27. LAMBERT, Fátima; FERNANDES, João - “ Porto 60/70: os Artistas e a Cidade” in ÁRVORE, COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS CRL; MUSEU DE SERRALVES - Porto 60/70: os Artistas e a Cidade. Porto: Edições Asa, 2001. p.15

só nacional como nas quatro décadas anteriores”.²⁸ Apesar de compreendermos a importância desta inscrição da arte portuguesa na vida artística internacional, não podemos esquecer, no entanto, que o acesso da população portuguesa a estes artistas exilados era muito reduzido e, por consequência, o seu impacto interno muito tímido. Enquanto o tentava no mundo, a arte portuguesa via-se impossibilitada pelo Estado Novo de se inscrever em Portugal.²⁹ A advertência para as consequências deste processo vem-nos de Rui-Mário Gonçalves:

*“Através das gerações, este processo decorreu quase sempre de modo idêntico - cada jovem artista entrou em ruptura mais com o país do que com a herança cultural, que estava socialmente pouco presente. O artista foi praticamente forçado a adquirir um peculiar sentido de pesquisa, fora das fronteiras portuguesas, e veio a descobrir a sua herança artística só depois de fortificar a sua personalidade em meios culturais mais organizados e com base teórica substancial. Aprender as discussões alheias, antes de conhecer as tradições do próprio país, teve algumas consequências importantes para a situação da arte contemporânea portuguesa.”*³⁰

As mulheres que nessa década, de forma mais relevante e mais consistente, investiam numa linguagem marcadamente feminina — Lourdes Castro e Paula Rego — tinham, nesta época, muito pouca divulgação em Portugal, tal como acontecia com qualquer uma das artistas estrangeiras (que referimos no primeiro capítulo) a trabalhar no mesmo enquadramento artístico. Só mesmo no final da década de sessenta e a partir dos anos setenta, com algum aumento do público e “um primeiro surto de mercado da arte moderna em Portugal”³¹, mas principalmente através do contributo fundamental de Ernesto de Sousa enquanto comissário, começámos a ver expor em Portugal artistas como Helena Almeida, Clara Menéres, Ana Vieira ou Ana Hatherly.³²

28. RODRIGUES, António in DEPARTAMENTO DE INTERVENÇÃO URBANA DA SOCIEDADE LISBOA 94 - *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura; Livros Horizonte, 1994.

29. José Gil defende que a não-inscrição da arte portuguesa subsiste até hoje: “Apesar das exposições, do seu número e da sua importância, a arte não tem espaço público. As pessoas vão às exposições e aos espectáculos, “gostaram” ou “não gostaram”, e voltam para casa, quer dizer, para outras preocupações.. A crítica sofre idêntico destino: se há efeitos, se há feedback, ficam no fundo dos espíritos, no segredo das almas solitárias. Os pintores, os escultores raramente falam entre si sobre a sua arte. A arte é uma questão privada. Não entra na vida, não transforma existências individuais” GIL, José - *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D’Água, 2004. p.25

30. GONÇALVES, Rui Mário - *Arte Portuguesa 1992*. Köln : Vista Point Verlag, 1992. p.12

31. GONÇALVES, Rui Mário - *Arte Portuguesa 1992...* Op. cit p.39

32. PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Maria José Aguiar*. [1986] Lisboa, Porto: Galeria Nasoni, 1987. p.260

Com um acesso muito limitado à arte internacional e mesmo a grande parte do mais relevante contributo português, pouco restava como inspiração e referência aos jovens artistas que começavam o seu trabalho dentro do país.³³ Como nos descreve e recorda José Gil, o *espaço público* tinha sido *engolido pela Ditadura*:

*“O espaço de expressão, das trocas livres de ideias, fechou-se e extinguiu-se, dentro do país e nas relações com o estrangeiro. O que ainda se podia fazer no domínio das artes, do pensamento criativo em todas as áreas foi cortado cerce - e nesses anos sinistros, o que pretendiam produzir livremente voltavam-se para dentro de si(...)”*³⁴

Também Rui-Mário Gonçalves o recorda e das consequências, por exemplo, a nível dos meios escolhidos pelos artistas que ficaram:

*“Se os portugueses mantinham os suportes tradicionais, era porque o único espaço de liberdade disponível era o ateliê (...)”*³⁵

É neste contexto que o exemplo de Maria José Aguiar ganha particular relevância histórica no panorama artístico português. Precisamente porque inscreve o indizível, desde o início, sem modelos autónomos do feminino e sem referências estéticas da expansão de campo e crise das categorias que se operava na arte internacional da época.³⁶ Na solidão de ser mulher na Ditadura e artista em Portugal, a autora desenvolveu uma linguagem plástica sem precedentes na história da arte portuguesa. Uma linguagem que forjou sozinha, nos ecos do imaginário visual minhoto e com as poucas ferramentas que a Escola de Belas Artes do Porto lhe podia fornecer: o desenho e um modo de pintar.

A influência de Júlio Resende nas escolhas pictóricas da geração por ele formada nestes anos, nas Belas Artes do Porto, é inquestionável.³⁷ Uma marca indelével na história artística da cidade, esse modo de pintar que fez escola. Mas é apenas esse gesto, que se impõe vindo da escola, que percorre os primeiros trabalhos de Maria José Aguiar, porque os signos são desde

33. Informações obtidas em conversas com a artista.

34. GIL, José - Op. cit. p.23

35. GONÇALVES, Rui Mário - Op. cit p.42

36. KRAUSS, Rosalind - Sculpture... (op cit.) ver também nota 7.

37. “(...) [Júlio Resende] influenciou, humana e pictoricamente, gerações sucessivas de alunos, que assimilaram em profundidade certos aspectos dessa obra, ou a referiram por oposição (...)” PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Júlio Resende*. Lisboa: Caminho, 2005.pag.5

logo seus, construídos dentro de uma linguagem plástica que lhe é própria e que se tem mantido, em transformação, ao longo dos anos. São o resultado de uma cultura visual inspirada pelo imaginário popular do artesanato minhoto, por um lado, e pela nova abordagem pictórica da figuração de influência Pop, por outro, combinados numa visão sagaz e única que estabeleceu um diálogo crítico com a sua herança cultural. Desta forma, a pintora construiu uma iconografia sua e específica, com uma forte dimensão metafórica e um cunho visual profundamente personalizado.

Mesmo o movimento de libertação de mulheres, que já abalava o mundo nesta altura, não foi inicialmente uma referência sólida, só mais tarde a pintora tomaria contacto com as organizações políticas feministas. Assim sendo, esta necessidade de questionar o género não lhe veio de fora, não veio de uma dimensão teórica, nem mesmo dos movimentos sociais, que apenas de forma clandestina começavam a surgir em Portugal. Trata-se, portanto, de uma urgência que se manifestou enquanto resultado do seu próprio percurso, das contingências com que se confrontou, da violência que o atravessou.

É com a sua própria vida que pinta os seus quadros, é esse o material com que constrói a sua obra. A pintura torna-se assim, mais do que um meio, um território. Foi nesse domínio que decidiu conquistar o espaço até aí reservado aos homens. Enquanto muitas artistas feministas escolheram as linguagens historicamente relacionadas com os territórios femininos, especialmente os bordados e os trabalhos com tecidos, numa estratégia de resistência cultural, Maria José Aguiar preferiu a subversão de uma categoria estética tradicionalmente dominada pelos homens e que era ainda, em Portugal, a linguagem plástica dominante - a pintura.³⁸

Ombro a ombro, começou uma batalha, e assim se ofereceu como *exemplo*, sem no entanto pretender falar em nome de ninguém. Uma *singularidade entre outras*, a obra de Maria José Aguiar oferece-se *valendo por todas*, sem se pôr, no entanto, no lugar de nenhuma delas, sem usar outra voz que não a sua, sem pôr os seus gritos noutras bocas e sem usar como referência outra experiência que não a sua própria.³⁹ Lembrando-nos, assim, as palavras de Judith Butler:

*“Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de género da “pessoa” transcendam a parafernália específica do seu género, mas porque o género nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos (...)”*⁴⁰

38. Informações obtidas em conversas com a artista.

39. Informações obtidas em conversas com a artista, ver também nota 2.

40. BUTLER, Judith - *Problemas...*(*op cit*) p.20

Mas ao mesmo tempo sem esquecer o que nos diz Donna Haraway, que mesmo que a ideia de uma “*experiência das mulheres*” possa ser uma ficção, esta não deixa de ser um “*facto da mais crucial natureza política*”.⁴¹ E que se a “*consciência de gênero*” nos é “*imposta pela experiência histórica das realidades sociais contraditórias do patriarcado*”⁴² ainda assim: “*A libertação assenta na construção da consciência, na apreensão imaginativa da opressão e, portanto, da possibilidade.*”⁴³

Teremos melhor *exemplo* da *apreensão imaginativa da opressão* que o de Maria José Aguiar? Alguém que se inscreve corajosamente no país da *não-inscrição*.

41. HARAWAY, Donna - Op. cit. p.222

42. HARAWAY, Donna - Op. cit. p.232

43. HARAWAY, Donna - Op. cit. p.222

3. O território do corpo

“Sentimo-nos excruciantemente conscientes do que significa possuir um corpo historicamente constituído.”
Donna Haraway⁴⁴

Se o corpo é o lugar onde Maria José Aguiar sente o seu género impor-se como condição, então este será também o território da sua inscrição. É no corpo que encontrará os signos inevitáveis da sua constituição⁴⁵ e portanto o recurso simbólico da sua problematização.

Trabalhando sempre no domínio da pintura, o seu campo de representação será, portanto, figurativo. A autora é-nos hoje oferecida pela história da arte como parte integrante da nova figuração portuguesa,⁴⁶ sendo-lhe apontadas referências de influência Pop.⁴⁷

De facto, é no início da década de setenta que a pintora toma o primeiro contacto com a Arte Pop, em Portugal, na Fundação Calouste Gulbenkian, apercebendo-se de um modo de fazer diferente do cunho que Resende imprimia na escola, que lhe abria novas possibilidades, como a utilização de manchas cor plana bem delimitadas, que já havia experimentado quando pintava grandes cartazes a guacho para as suas festas juvenis e que agora revia como possibilidade para os seus novos projectos artísticos, fazendo a ponte entre a sua aprendizagem académica de jovem adulta e o desenvolvimento de códigos de raiz mais popular (quer da tradição artesanal minhota, quer nas novas referências mais urbanas, como capas de discos e revistas) que a acompanhavam desde tenra idade e que até aí não encontravam um enquadramento pictórico para a sua conciliação.⁴⁸

44. HARAWAY, Donna - Op. cit. p.235

45. “*Se, como afirma ela [Simone de Beauvoir], “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; consequentemente, o sexo não poderia classificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será apresentado, por definição, como tendo sido género desde o começo.*” Butler, 1990 p-27 (sublinhados nossos).

46. ROSA DIAS, Fernando - *A Nova Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009. Tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte. p.659-662

47. SARDO, Delfim; CALHAU, Fernando - *Arte Moderna em Portugal: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Culturgest, 1993. p.73

48. Informações obtidas em conversas com a artista.

Um pouco mais tarde, em 1973, faz a sua primeira viagem, vai a Londres, cruzando-se mais uma vez com a Arte Pop e com estilos e ritmos de vida muito diferentes dos portugueses. As primeiras obras que nos são dadas a conhecer da autora datam precisamente deste ano. As referências da Pop na sua pintura não são, no entanto, influências iconográficas, mas mais de um modo de fazer, de um processo, em especial da utilização de uma figuração plana de influência britânica.⁴⁹ Se as estruturas das composições nos podem lembrar um pouco Richard Hamilton, já a forma de pintar é mais próxima de Peter Blake ou das obras da década de sessenta de David Hockney. No entanto, como já afirmamos, esta influência restringe-se a características de ordem formal e processual, não a características semânticas, e ainda assim mais a uma síntese de influências do que referências que se possam imputar a este ou àquele autor.

Nestas primeiras telas sobressaem contrastes cromáticos violentos de quente e frio, onde os corpos femininos, reduzidos a pernas, nádegas e sexo, aparecem constringidos em composições geométricas que os comprimem e condicionam a um lugar determinado no campo pictórico. São corpos sem rosto, anónimos, corpos *quaisquer*.⁵⁰ Corpos torturados, amputados. Reduzidos ao desejo projectado do outro, apropriados por ele e, mais do que



Fig.1. *Pintura*, 1973. Óleo sobre tela, 200x170cm. Coleção da Caixa Geral de Depósitos.

objectificados, cristalizados como os frutos em açúcar. Relutantes, no entanto, a tornar-se totalmente abstractos, como se a abstracção circundante mais do que um fundo, fosse um constringimento, as paredes e os muros que os comprimem. Estas estruturas geométricas ortogonais contrastam com a amálgama desalinhada dos corpos, como uma ordem que se tenta impor à carne, marcando-a, como nos lembra Griselda Pollock:

*“O corpo é uma construção, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita, e é devido ao facto de o corpo ser um símbolo que ele tem sido tão investido na política feminista como um local privilegiado da nossa resistência.”*⁵¹

49. Informações obtidas em conversas com a artista.

50. *“Não é a indiferença da natureza comum em relação às singularidades, mas a indiferença do comum e do próprio, do género e da espécie, da essência e do acidente que constitui o qualquer”* AGAMBEN, Giorgio - Op. Cit. p.23

51. POLLOCK, Griselda - Op cit. p. 200

A progressiva tomada de consciência de um corpo simbólico que o olhar masculino amputa e onde o género se inscreve, assim como as violências inerentes às tensões deste processo percorre esta primeira série de pinturas, que Egídio Álvaro descreveu como “*espaço de um Eros torturado*” e “*o corpo lutando contra agressividade ambiente*”.⁵²

Este é um lugar onde se desenrola o jogo do poder, que se tece numa rede de relações estratégicas em permanente tensão. Poder que não é uma propriedade do sujeito, mas uma acção. Não se tem, exerce-se. Esse exercício não é, no entanto, uma acção unívoca do dominante sobre o dominado, mas uma relação de tensão entre ambos e da qual o dominado participa, ainda que seja numa situação de resistência.⁵³ Assim, o poder participa da forma como nos construímos, limitando as formas como podemos referir-nos a nós próprios. É dentro da dinâmica desta relação que se vai construindo a identidade⁵⁴ e a rede destas forças em permanente tensão passa pelo corpo, atravessa-o, condiciona-o, modela-o. Como defende Judith Butler:



Fig. 2. *Pintura*, 1973. Óleo sobre tela, 150x120cm.

“(...) o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de género”.⁵⁵ É precisamente à violência desta consciencialização dos corpos historicamente constituídos que assistimos na pintura de Maria José Aguiar.

No entanto, comparativamente às telas que se seguiram, esta primeira série é quase tímida. Quase só nos aparecem corpos femininos, vistos de trás, todos nádegas. Apenas aqui e ali indícios genitais. No ano seguinte uma nova série traria um novo elenco de signos mais explícitos e mais ousados, a uma estrutura semelhante de figuração.

52. ÁLVARO, Egídio - *Maria José Aguiar*. Porto : Galeria Alvarez, 1973.

53. “Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que ‘não têm’; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança.” FOUCAULT, Michel - *Op. cit.* p.26

54. “Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência? E como as práticas reguladoras que governam o género também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade?” BUTLER, Judith - *Problemas...* *Op. cit.* p.38

55. BUTLER, Judith - *Problemas...* *Op. cit.* p.27.

A Festa das Cruzes, logo no início de Maio, é a primeira grande romaria minhota. O dia 3 de Maio é consagrado ao Senhor do Bom Jesus da Cruz e é feriado municipal em Barcelos. Os festejos duram cinco dias. As mulheres tecem tapetes de flores. Vendem-se as famosas cerâmicas tradicionais. Canta-se, dança-se, come-se e bebe-se.

Talvez tenha sido o facto de Maria José Aguiar ter “baptizado” a sua série de 1974 com o nome desta festa que tenha levado alguma crítica a ver na sua obra um carácter festivo.⁵⁶ Apesar de evidente a influência do cromatismo do artesanato minhoto, não classificaríamos a sua pintura de “festiva”, uma vez que estaríamos a esquecer que o dramatismo cromático nem sempre é sinónimo de alegria e jovialidade. Parece-nos que em qualquer corpo é preciso ver para além da pele. Aliás, o famoso Figurado barcelense, isto é, as figuras modeladas em barro que nasceram como subsidiárias da tradição oleira,⁵⁷ está pejado de monstros, demónios e feiticeiras. Muito especialmente no caso mais conhecido e mais influente na Escola de Belas Artes do Porto (pela mão de António Quadros), a artista popular Rosa Ramalho, criadora de *“demónios e animais insólitos, reis e rainhas diabólicos, cristos negros; cenas distintas dos temas tratados pelos seus pares, distinguindo-se e, em simultâneo, acompanhando a linguagem popular. Mas sempre com o toque pessoal, a baralhar as fronteiras do folclore. A marca fantasista supera o telurismo puro, alternando o simbolismo intrínseco e o surrealismo involuntário.”*⁵⁸ Mas também no caso de Domingos “Mistério” com as suas personagens de orelhas e narizes desproporcionais, monstros e demónios, cuja dimensão satírica⁵⁹ nos leva a um lugar do riso para lá da festa, onde um lado um pouco mais negro da ironia invoca os nossos medos e fantasmas colectivos. Pensar também nestas manifestações de arte popular enquanto meramente festivas e alegres é diminuí-las no seu acto criador e reduzir-lhes a potencialidade de inscrição no universo fantástico colectivo. É impossibilitá-las de criar mundos, reduzindo-as a meros adereços decorativos.

É, portanto, neste sentido que não nos revemos particularmente no adjectivo “festivo” para descrever esta série (ou qualquer outra) de Maria José Aguiar, a não ser na sua dimensão irónica. Não excluimos a possibilidade de ser interpretada como uma celebração da sexualidade, é claro, contudo não partilhamos inteiramente esta visão da sua obra e principalmente consideramos que de forma alguma se pode reduzir a amplitude semântica do seu trabalho a uma dimensão festiva ou mesmo erótica, apesar da sua vertente provocatória. Antes do 25 de

56. GONÇALVES, Eurico - “Transgressão e Alegria de Viver.” *Diário de Notícias*, 10 de Março de 1994.

57. Município de Barcelos - *Artesanato Identidade do Concelho*, Barcelos: Município de Barcelos, 2010 [Consult. 14 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato>>

58. BASTOS, Jorge Henrique - “A Loucura do Barro” in *Expresso* 21/02/2004.

59. Município de Barcelos - *Mistério*, Barcelos: Município de Barcelos, 2010 [Consult. 14 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato/galeria-de-mestres-artesanos-1/mistrio>>

Abril, uma figuração sexualmente explícita apenas podia ser compreendida enquanto apêndice, mais ou menos reservado, de projectos artísticos considerados maiores e, evidentemente, de artistas homens. Assim, o aparecimento de uma jovem artista, mulher, com um corpo de trabalho claramente sexual, afrontava as concepções morais instituídas, mesmo dentro do meio artístico. A celebração do desejo feminino pode, neste contexto, ganhar alguma pertinência, no confronto com a moral dominante. No entanto, mais uma vez, estaríamos a ser redutores relativamente à densidade semântica destas obras constringendo-as a uma expressão erótica, mais típica dos tais apêndices reservados de outros autores. Não pretendemos, de forma alguma, mitigar a obra da sua natureza claramente sexual e investida de desejo. Como poderíamos fazê-lo perante a profusão inebriante de genitália? Mas devemos deixar claro que este desejo é complexo e mais atormentado que festivo, mais violento que erótico, mas principalmente, profundamente metafórico e por vezes irónico. Estamos perante um corpo utilizado na sua dimensão simbólica, que carrega significados muito além de si próprio,⁶⁰ que não pode sacudir nem mesmo na catarse erótica (ou muito menos na catarse erótica).

Apesar da série tomar como referência a romaria de Barcelos, estas telas são pintadas precisamente num período que foi para Maria José Aguiar de ruptura simbólica tanto com a sua cidade natal, devido a problemas de ordem familiar e pessoal, como com a sua formação académica.⁶¹ Esta é uma *“fase em que provoca o público, eminentemente masculino, mas sobretudo o meio académico que então “sofre”, um meio burguês que a jovem artista se diverte a subverter”* nota Silvia Chicó.⁶² Esta é, na nossa opinião, a dimensão irónica da subversão simbólica de Maria José Aguiar, a utilização de signos que fazem parte de um obscuro léxico erótico masculino, mas também do da vergonha e do insulto, colocados sob a égide religiosa da cruz e com o cunho de uma mulher, como derradeira heresia.

Como nas telas anteriores, os corpos amontoam-se e comprimem-se, resistem e sucumbem. O negro vai conquistando espaço pictórico aos azuis, vermelhos e verdes. Já não são apenas corpos femininos; os pénis, que antes apenas se subentendiam, crescem, tornam-se enormes, insuportavelmente grandes. Dominam a composição sublinhando a verticalidade da cruz com que se confundem. As ambiguidades da escala, por vezes, tornam difícil distinguir entre glandes e nádegas, sexos masculinos e sexos femininos, como se os falos se tivessem esculpido com a própria carne das mulheres. É uma série claramente mais explícita e mais agressiva que

60. *“não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais”*
BUTLER, Judith - *Problemas... Op. cit.* p.27

61. Informações obtidas em conversas com a artista.

62. CHICÓ, Sílvia - *Maria José Aguiar: Humor, Provocação e Sabedoria*. Colóquio Artes nº 106, Julho/Setembro de 1995. p.4

as obras anteriores, apesar da proximidade formal. Nestas telas é a cruz que domina a composição e demarca ortogonalmente o campo visual, impondo uma ordem fálica. Descreve Rui-Mário Gonçalves: “(...) a agregação compositiva serve a agregação simbólica do feminino-masculino(...)”⁶³ De facto, uma das características mais fundamentais da obra de Maria José Aguiar do início da década de setenta é o rigor estruturado da composição que contrasta violentamente com a profusão gestual dos corpos, cada vez mais fragmentados. Se as mulheres são representadas apenas da cintura para baixo, sem rosto, sem identidade, a sinédoque nos homens é ainda mais radical. Poderíamos pensá-los amputados não fosse esse tal rigor compositivo que revela claramente a metonímia: não cuidamos que se tratem de membros masculinos amputados, mas antes de homens todos membro. São precisamente os elementos fálicos que impõem a estrutura da obra e se confundem com a cruz. Nesta fase o pénis detém um valor simbólico dominante (ou dominador), exerce todo o poder sobre a composição a que os pequenos corpos femininos resistem ou se rendem, numa “festa” dominada pelo sarcasmo. O erotismo desta série só nos pode parecer satírico, uma ironia aos parâmetros da sexualidade masculina que sempre tentaram prescrever o comportamento sexual feminino dentro da sua própria lógica do desejo.⁶⁴

Esta ordem modernista da composição marcou, simbolicamente, os primeiros trabalhos de Maria José Aguiar. Foi também de uma forma simbólica que foi sendo progressivamente abandonada para dar lugar a uma nova organização que manteve os signos produzidos nesta primeira fase.

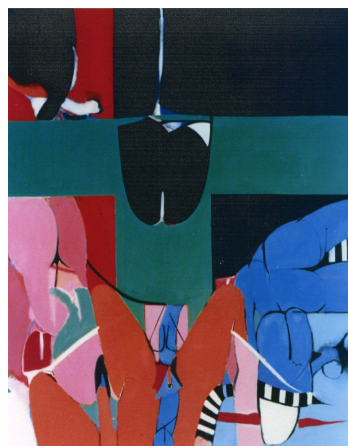


Fig.3. Pintura (*Festa das Cruzes*), 1974. Óleo sobre tela, 150x120cm.

Fig.4. Pintura (*Festa das Cruzes*), 1974. Óleo sobre tela, 150x120cm.

63. GONÇALVES, Rui Mário - Op. cit. p. 213

64. “Female sexuality has always been theorized within masculine parameters. Thus, the opposition “viril” clitoral activity/“feminine” vaginal passivity which Freud - and many others - claims are alternative behaviors or steps in the process of becoming a sexually normal woman, seems prescribed more by the practice of masculine sexuality than by anything else.” IRIGARAY, Luce - “This sex which is not one” [1977] in Ed. MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle - *New French Feminisms: An Anthology*, Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1980. pag.99

4. *Marcas*

*Au suivant au suivant
J'avais juste vingt ans et nous étions cent vingt
A être le suivant de celui qu'on suivait
Au suivant au suivant
Jacques Brel⁶⁵*

A série *Marcas* foi, possivelmente, a que mais polémica causou, a que mais afrontou as convenções culturais da comunidade artística portuguesa ainda com fortes raízes num domínio patriarcal. É interessante tentar compreender porque é que esta série indignou mais o mundo da arte portuguesa do que as suas antecessoras. As séries anteriores já problematizavam, como vimos, questões ligadas à constituição do género e às relações de poder que se inscrevem nos corpos, estavam já carregadas de figurações sexuais explícitas, no entanto, uma análise redutora poderia classificá-las como simplesmente eróticas, e mesmo uma análise um pouco mais aprofundada constataria uma ordem fálica que permanece, denunciada sim, talvez mesmo contestada, mas sem ser esvaziada do seu poder. O mesmo não é possível com a série *Marcas*, onde dificilmente se pode ler qualquer tipo de evocação sensual do sexo.

Uma das ideias que se pode subentender no discurso produzido à volta das primeiras obras de Maria José Aguiar é a de que estas se revestem de um certo hedonismo. De facto, esta leitura é adequada às profundas alterações relativas à própria concepção do desejo feminino que se viviam na época. Aliás, no que diz respeito a Portugal, abria-se finalmente a hipótese de existir um desejo feminino que começava, muito timidamente a ser tema de conversa. Era no entanto uma conversa que “azedava” facilmente. Tomemos o caso do livro *Novas Cartas Portuguesas*, publicado em 1972 e que se transformou no famoso processo judicial das Três Marias, que se tornou um marco da história do feminismo em Portugal. Vamos socorrer-nos das palavras de Maria de Lurdes Pintassilgo para explicar um pouco mais sobre este livro, editadas como prefácio, na 3ª edição do mesmo, já em plena democracia:

65. BREL, Jacques - Au Suivant [1964, registo sonoro] in BREL, Jacques - *Les Bonbons*. Paris: Barclay Records, 1966. 1 disco (LP): Faixa 6.

*“É tal a rotura introduzida pelas Novas Cartas Portuguesas que a sua primeira abordagem só pode ser feita à luz do que elas não são. Não são uma colectânea de cartas, embora se reconheça nelas o estilo tradicionalmente cultivado pelas mulheres em literatura. Não são um conjunto de poemas esparsos, embora em poesia se converta toda a realidade retratada. Não são tão-pouco um romance, embora a história vivida (ou imaginada) de Mariana Alcoforado lhes seja a trama principal.”*⁶⁶

Trata-se, portanto, de um livro que *mobiliza* o texto de um outro conhecido livro do século XVII, *Cartas Portuguesas*, hoje atribuído a Guilleragues, e que conta, na forma de cartas escritas na primeira pessoa, a história de soror Mariana Alcoforado, abandonada por um oficial francês, o Conde de Chamilly, e confinada ao Convento de Beja. *Novas Cartas Portuguesas* é um livro escrito a três mãos, também sob a forma de cartas, onde nunca sabemos qual das três autoras escreveu cada texto. Apesar de todos os textos serem chamados de carta, nem todos são formalmente semelhantes à ideia que temos de carta. O sujeito ramifica-se e fragmenta-se. Há uma multiplicidade de vozes para além das das autoras, que muitas vezes escrevem em nome de Mariana ou de sua mãe, de sua irmã, do cavaleiro de Chamilly ou de personagens contemporâneas, muitas das vezes anónimas.⁶⁷

Este livro foi retirado do mercado pela censura e alvo de um processo jurídico que acusava as autoras de pornografia e ultraje à moral pública.⁶⁸ Mas então, o que tanto ultrajou o Estado Novo? Maria Graciete Bess avança algumas possibilidades:

*“A tomada de consciência que as três autoras nos propõe, desenvolve-se não só através da denúncia dos estereótipos culturais relacionados com o destino das mulheres, mas também da incursão num domínio tradicionalmente reservado aos homens, como a literatura erótica. As cenas de masturbação, a evocação do orgasmo ou do incesto propõe uma visão diferente do feminino e perturbam inevitavelmente os códigos da moralidade vigentes nos anos 70, ao mesmo tempo que inscrevem em ousadia uma palavra que afirma a presença de uma mulher-sujeito”*⁶⁹

66. PINTASILGO, Maria de Lourdes - “Pré-Prefácio e Prefácio” [1979] in Ed. CRUZ, Carla; VALENTE, Virgínia - *All My Independent Women: Novas Cartas Portuguesas*. Coimbra: Casa da Esquina, 2010. p.4

67. BESSE, Maria Graciete - “As Novas Cartas Portuguesas e a Contestação do Poder Patriarcal” [2006] in Ed. CRUZ, Carla; VALENTE, Virgínia - *All My Independent Women: Novas Cartas Portuguesas*. Coimbra: Casa da Esquina, 2010. p.45

68. BESSE, Maria Graciete - Op. cit. p.44

69. BESSE, Maria Graciete - Op. cit. p.47

A utilização de signos sexuais explícitos motivou a acusação de pornografia. Mas não tinham eles já sido usados por tantos homens na prosa e na poesia portuguesas sem que estes tenham sido levados a responder judicialmente por isso? Para Maria Teresa Horta a censura já não era uma novidade:

“(...)o meu livro Minha Senhora de Mim foi proibido pela PIDE, e escandalizou meio mundo, desde os anónimos que me descompunham pelo telefone e me mandavam cartas não assinadas, àqueles que me ameaçavam todos os dias. Foram meses de violência inconcebível, que me deixaram desanimada.”⁷⁰

Não pode ser sem espanto que, hoje, nos deparamos com as palavras de Maria Teresa Horta. Porque é a sexualidade explícita no feminino alvo de tamanha e tão violenta indignação? Maria de Lourdes Pintasilgo aponta-nos uma resposta dentro do próprio texto das *Novas Cartas Portuguesas*:

“Quando o burguês se revolta contra o rei, ou quando o colono se revolta contra o império, é apenas um chefe ou um governo que eles atacam, tudo o resto fica intacto, os seus negócios, as suas propriedades, as suas famílias, os seus lugares entre amigos e conhecidos, os seus prazeres. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto; para a mulher, o chefe, a política, o negócio, a propriedade, o lugar, o prazer (bem viciado), só existem através do homem.”⁷¹

O que podia ficar despedaçado, para as autoras, era o próprio “mundo da mulher” que se tinha construído na alteridade. Esse era o enorme risco. Uma vez contestado “o homem”, “a mulher” tinha de se reinventar, porque nada lhe sobriaria da sua (des)identidade a não ser os estilhaços.⁷² Esta é a consciência profunda das próprias mulheres que ousaram essa rotura. Uma vez que o corpo só existe para nós com as marcas do seu género, já que “*não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais*”⁷³,

70. Maria Teresa Horta citada em FERNANDES, Ana Raquel - “Breaking with social and literary conventions: Judith Teixeira and Maria Teresa Horta” in Ed. JANSEN, Monica; JORDÃO, Paula - *Proceedings of the International Conference: The Value of LITERATURE in and after the SEVENTIES: The Case of ITALY and PORTUGAL*, Utrech, 2004.

71. BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; VELHO DA COSTA, Maria - *Novas Cartas Portuguesas* [1972]. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998. p155

72. É precisamente nestes estilhaços que trabalham hoje os estudos de género e provavelmente é deles que nasce o *Cyborg* de Donna Haraway, por exemplo. (HARAWAY, Donna - Op. cit.)

73. BUTLER, Judith - *Problemas...* Op. cit. p.27

onde se pode encontrar um corpo sem género, um corpo neutro, um corpo ainda não investido do poder simbólico da marca sexual? Num corpo sem sexo, antes de ser sexuado? Para Judith Butler então não se pode falar do sexo como “*uma facticidade anatômica pré-discursiva*”, uma vez que “*não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu género*”.⁷⁴ Essa marca inscrita nos corpos divide simbolicamente toda espécie humana ainda antes de nascer. Já nascemos dentro dessa divisão simbólica binária.

Questionadas as marcas do género, invertidos os seus lugares simbólicos, é o próprio corpo que se desmembra! Pintasilgo descreve como este processo acontece nas *Novas Cartas Portuguesas*:

*“Acontece o excesso na ousadia de serem mulheres a quebrar os limites, a inverter a situação sujeito/objecto universalmente adquirida (ao apropriarem-se de situações até hoje só ditas por homens, as autoras “matam” de facto alguém: matam o fantasma do homem-senhor que paira no horizonte afectivo das mulheres. E matam-no com as próprias armas que o homem utiliza para dominar a mulher - Judite a decapitar Holofernes...)”*⁷⁵

O elemento que Pintasilgo considera que caracteriza, não só as *Novas Cartas Portuguesas*, mas todo o movimento que ela apelida de neofeminista, é o *excesso*.

Este “assassinato” explica-nos, de certa forma o porquê do escândalo causado por *Minha Senhora de Mim*⁷⁶ e ainda mais pelas *Novas Cartas Portuguesas*, das violentas reacções que suscitaram, mas não nos explica a razão porque a série *Festa da Cruzes* e obras anteriores foram melhor aceites que a série *Marcas*.

Este excesso e esta rotura das Três Marias, não têm paralelo nas artes plásticas portuguesas a não ser na obra de Maria José Aguiar. É essa explosão criativa que questiona o género e os lugares de (des)subjectivação que atravessam o corpo vem desde 1973, mas só “mata” em 1976 com a série *Marcas*. Nas séries anteriores já nos aparece um *corpo, como lugar preferencial da denúncia da opressão das mulheres que se excede naquilo que representa e funciona como metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas*.⁷⁷ É um corpo que já denuncia mas ainda não aniquila. Só na série *Marcas* o elemento simbólico do macho é aniquilado precisamente na sua significação. O que Maria José Aguiar vai minar é precisamente

74. BUTLER, Judith - *Problemas...* Op. cit. p.27

75. PINTASILGO, Maria de Lourdes - Op. cit. p.4

76. HORTA, Maria Teresa - *Minha Senhora de mim*, Coleção Cadernos de Poesia nº18, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

77. PINTASILGO, Maria de Lourdes - Op. cit. p.4

esse processo de construção do sentido e, por consequência, a ordem que por esse processo é estabelecida. Sílvia Chicó descreve-nos o modo como a autora procede:

“(...)recorrendo com frequência à representação do falo, elevando-o à categoria de ícone e usando esse elemento como coisa decorativa, dessignificando-o, banalizando-o na pintura, esgotando-lhe o impacto, como Warhol fizera com o retrato de Marilyn.

De uma primeira fase em que a invocação do acto amoroso é subjacente, em que a fusão dos corpos e tema com que joga, Maria José Aguiar passa a uma outra, em que reduz ou anula o valor conotativo das suas invocações, para transformar em apenas linguagem plástica os elementos formativos da sua primeira fase.”⁷⁸

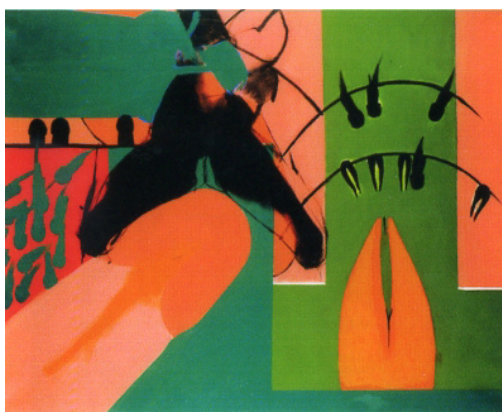


Fig.5. Pintura, 1974. Óleo sobre tela, 130x160cm.

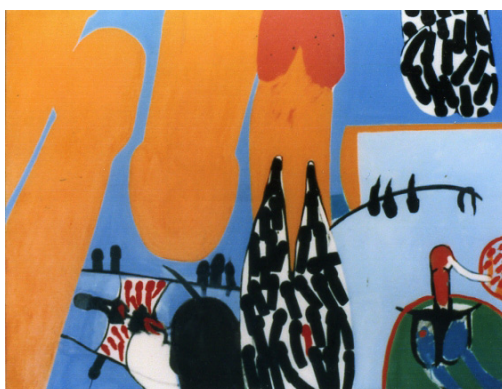


Fig.6. Pintura, 1974. Óleo sobre tela, 140x190cm.

O pénis torna-se módulo/padrão, invadindo o espaço, completamente despersonalizado, lembrando, nessa repetição, processos de organização formal mínimos.⁷⁹ O gesto expressivo é abandonado provisoriamente (será reinventado em séries posteriores, como veremos) e substituído pela mancha gráfica de cor plana, claramente delimitada.

Esta transformação dos signos e da sua organização no campo pictórico não foi imediata, mas progressiva. Entre 1974/75 Maria José Aguiar pintou várias telas que não se incluem nem na série *Festa das Cruzes*, nem na série *Marcas* e onde se pode assistir a essa metamorfose. Nestes quadros, pénis gigantes penetram as composições vindos dos lados ou dos cantos do formato, o corpo feminino aparece apenas apontado ou subentendido, dissolvendo-se cada vez mais na composição geral. Pequenos signos fálicos, muito

78. CHICÓ, Sílvia - Op. cit. p.4

79. Esta influência minimal foi avançada pela própria artista em conversas. No entanto, esta é uma comparação reservada, uma vez que é apenas na medida em que se usa o módulo/padrão como processo de organização pictórico, já que o formato se mantém dado *a priori* e não deriva dessa repetição modular, como é o caso de Frank Stella, por exemplo.

esquemáticos, formam padrões que revestem umas vezes os fundos, outras vezes as formas. Para além do contraste quente/frio se concentrar mais numa dominante quente, vemos acentuar-se o contraste preto/branco, tornando as composições cada vez mais gráficas. A estrutura da composição transforma-se também, as linhas oblíquas ganham destaque em detrimento das verticais e horizontais, criando uma sensação de instabilidade que interrompe o espaço organizado consagrado à cruz.

Na série *Marcas* já quase tudo se reduz ao padrão, os sexos são destituídos da sua carne para se transformarem em signos. Em fila ou em marcha,⁸⁰ seguem uma ordem predeterminada, onde a autoridade de um enorme falo que se impõe é substituída por uma organização repetitiva em que o sujeito se dissolve, enquadrado numa moldura social, também fálica — a serpente que morde a própria cauda. Uroboro é símbolo dessa repetição, o ciclo fechado sobre si próprio. Aquela que se mata a si própria.⁸¹ A reprodução social enquadra e reduz os homens e não só as mulheres, perfila-os e dá-lhes um lugar prescrito no domínio público. Excluindo as mulheres dessa esfera, excluem-se também os homens da esfera privada e pessoal. Tornam-se apenas mais um na fila massificada, em que uns seguem os outros, como na parábola do cego ou na canção de Brel: *Au suivant, au suivant*.⁸²



Fig.7. Exposição de *Marcas* na Galeria Interior, Lisboa 1978.

80. *Marcha* foi a palavra usada por Maria José Aguiar para descrever esta série, em conversas com a artista.

81. Informações obtidas em conversas com a artista.

82. BREL, Jacques - *Au Suivant*[1964, registo sonoro] in BREL, Jacques - *Les Bonbons*. Paris: Barclay Records, 1966. 1 disco (LP): Faixa 6. Canção citada por Maria José Aguiar para descrever esta série, em conversas com a artista.

As conotações sexuais dos signos de Maria José Aguiar esvaziam-se na série *Marcas*, para dar lugar um espaço ainda mais satirizante do signo. Esse lugar ao riso é muito mais evidente nesta série que nas anteriores, onde a sensação de uma violência física sobre os corpos nos levava para dimensões mais dramáticas. Sem a violência formal que explodia na *Festa das Cruzes* e nas telas que lhe seguiram, a violência em *Marcas* é mais fria e mais impessoal, como uma retaliação irônica que vira o signo contra si próprio. Continua a explicar-nos Sílvia Chicó:

*“E tal como acontecera a muitos outros pintores, esta displicência representativa, esta inversão e deslocação de posições das elementos plásticos, a fuga a uma lógica da representação, provoca o maior escândalo. O público choca-se e, claro está, o público eminentemente masculino.”*⁸³

Claro está! O falo vê-se esvaziado de poder simbólico e reduzido a marca indiscriminada, despido da sua individualidade e, portanto, da sua heroicidade. Que herói pode ser este? O soldado desconhecido? Só se for da guerra sem propósito nem sentido dos dias que se repetem sempre iguais. Ninguém quer ser esse soldado que não pode cavalgar “à garupa do seu heroísmo”.⁸⁴ É o derradeiro insulto ao falocentrismo. O espelho jocoso da sua pequenez fálica. O assassinato da sua heroicidade. Onde está o cavaleiro de Chamilly? Nem cavaleiro da triste figura tão pouco... Uma massa indiscriminada, que segue um sentido predestinado, sem desejo nem vontade próprios.



Fig.8. Pintura (*Série Marcas*), 1976. Óleo sobre tela, 140x190cm.



Fig.9. Pintura (*Série Marcas*), 1976. Óleo sobre tela, 140x190cm.

83. CHICÓ, Sílvia - Op. cit. p.4

84. SANTOS, Ary [letra]; TORDO, Fernando [música] - Tourada [registro sonoro] in TORDO, Fernando *Tourada/Carta de Longe*. Lisboa: Tecla, 1973. 1 disco (Single): lado A.

5. A arte como campo de batalha

*This room
This battlefield*
Maria José Aguiar⁸⁵

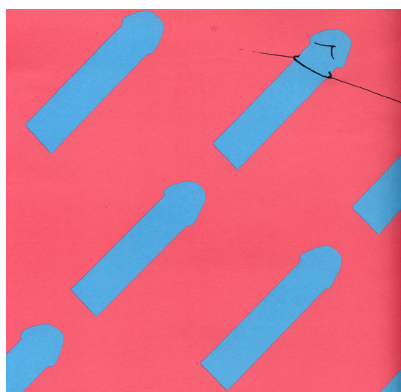


Fig.10. Pormenor da imagem do cartaz da Exposição *Marcas*, 1977.

Maria José Aguiar expôs *Marcas* em 1977, o mesmo ano em que iniciou a sua actividade como docente na Escola Superior de Belas Artes⁸⁶, uma das primeiras mulheres a leccionar nesta instituição. Durante os anos de 1975/76 (anos em que desenvolveu a referida série) foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. O final da década de setenta é marcado pelo fim desse apoio financeiro e pelos constrangimentos resultantes do impacto da exposição. Nem a Academia, nem o mercado artístico português estavam culturalmente preparados para as propostas da artista. A breve euforia pós-revolucionária que pôs lado a lado jovens artistas e artistas consagrados, homens e mulheres⁸⁷, rapidamente se apagou para dar de novo lugar à instituída moral burguesa e machista, sedimentada em quarenta anos de ditadura, que não estava disposta a ceder o seu território cultural. Poucos quadros foram vendidos e na Escola Superior de Belas Artes a direcção mandou retirar o cartaz que anunciava a exposição.⁸⁸

Em 1982 é recusada nas Provas para obtenção do título de Professora Agregada, com três votos a seu favor e cinco contra. A acta da reunião do júri presidida pelo Professor Pintor Júlio Resende, não se justifica pela decisão tomada, laconicamente apenas informa: “(...) trocadas

85. *Inscrição em pintura da série Dobble.*

86. Actualmente Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde ainda leccionou até 2009 tendo incluindo o Departamento de Pintura e o Conselho Científico desta instituição.

87. Na exposição “Levantamento da Arte do Século XX”, no Museu Nacional Soares dos Reis, em 1975, Maria José Aguiar tinha as suas obras ao lado das do pintor Júlio Pomar. Informações obtidas em conversas com a artista.

88. Informações obtidas em conversas com a artista.

impressões sobre o decurso das provas cumpridas pela candidata, procedeu-se à votação (...)”.⁸⁹ Apenas sobram à história ecos sem registo da indignação dos alunos da Escola.

Apenas em 1988 a pintora e professora veria o seu grau justamente reconhecido, desta feita por unanimidade do júri presidido pelo Professor Pintor Dario Alves.⁹⁰

É portanto num contexto particularmente adverso que Maria José Aguiar enfrenta a década de oitenta. Coincide com o começo desta o início de uma nova série, em parte pintada sobre as telas não vendidas de *Marcas*, sob o título *Camuflagem*.⁹¹

Os anos oitenta são marcados pela “*falência das grandes narrativas*” e a disseminação do conceito de *pós-modernidade*. Diz-nos Ulrich Loock:

*“A falência das grandes narrativas anunciou uma inflexão cultural decisiva, e na década de 80 falámos de micro-narrativas, de dispersão, testemunhámos o elogio da contradição, da refutação, da diferença, etc.”*⁹²

Nas artes plásticas, em especial na pintura, a questão da narrativa põe-se de uma forma particular. Na realidade, o modernismo, na sua viagem contra a representação ilusionista, tinha-se caracterizado por uma “*hostilidade à narrativa*”⁹³. A re-introdução da narrativa na pintura não aconteceu apenas nos anos oitenta, desde o final dos anos sessenta que ela vinha a reaparecer numa versão menos épica que as anteriores ao século XX, podendo-se assim falar, então, de micro-narrativas. No entanto, é apenas na década de oitenta, com as teorizações em torno de uma mudança de paradigma de Modernismo para Pós-Modernismo, que o tema passa a merecer alguma atenção crítica. Distanciamo-nos, todavia, da mitificação operada, por exemplo, por Joseph Beuys ou mesmo Ana Mendieta, para vermos surgir abordagens mais introspectivas e fragmentárias como é o caso de Marlene Dumas ou Annette Messager, em linguagens diversas.

89. Acta da reunião do Júri das Provas de Habilitação para a obtenção do título de Professor Agregado do 5º Grupo de disciplinas de Pintura, realizadas na Escola de Belas-Artes do Porto, requeridas pela pintora Maria José Meira Marinho Aguiar, 18 de Fevereiro de 1982.

90. Acta da reunião do Júri das Provas de Habilitação para a obtenção do título de Professor Agregado do 5º Grupo de disciplinas (Pintura), requeridas pela pintora Maria José Marinho Aguiar e realizadas na Escola de Belas-Artes do Porto, 15 de Janeiro de 1988.

91. Informações obtidas em conversas com a artista.

92. LOOCK, Ulrich in CERVEIRA PINTO, António [et al.] - “A Situação Portuguesa” in Ed. LOOCK, Ulrich - *Anos 80: Uma Topologia*. Porto: Fundação de Serralves, 2006. p.97

93. KRAUSS, Rosalind - “The Originality of the Avant-Garde” [1981] in Ed. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

Esta hostilidade à representação narrativa não implica, no entanto, o abandono da grande narrativa do progresso [NdA].

Por outro lado, é precisamente nesta década que é posto em causa todo o mito da originalidade, tão característico do modernismo, em especial das vanguardas históricas da primeira metade do século XX e em larga medida reiterado pelas neo-vanguardas dos anos sessenta e setenta. Esta contestação da originalidade faz-se em dois campos distintos e quase antagónicos: o Neo-Expressionismo, por um lado, com os artistas defendidos quer por Donald Kuspit (neo-expressionistas alemães), quer por Achile Bonito-Oliva (transvanguarda italiana); e por outro, um grupo disperso de artistas que vão operar uma série de apropriações de imagens quer da história da arte, quer da cultura de massas, num território mais próximo da arte conceptual, os casos de Richard Prince, Sherrie Levine, Louise Lawler, Barbara Kruger, etc. Veremos como Maria José Aguiar actuou, nesta década, num espaço de ironia entre ambos.

Antes, porém, detenhamo-nos brevemente nas orientações de cada movimento.

O Neo-Expressionismo caracteriza-se pelo regresso a práticas artísticas que haviam sido ferozmente postas em causa pelas Neo-Vanguardas, em especial pela Arte Minimal e pela Arte Conceptual, como a pintura figurativa de cunho expressionista. O progresso associado à vanguarda é posto em causa pelo *carácter nostálgico, figurativo e histórico das obras*.⁹⁴ Por outro lado, e ao contrário do que alguma crítica da época defendeu, as convenções relacionadas com a própria prática da pintura são questionadas por uma representação que não respeita os *cânones clássicos do bom gosto, da qualidade ou da bondade do material*.⁹⁵ Estas últimas características dizem particular respeito àquela que foi apelidada de *Bad Painting*, e que foi particularmente relevante para o desenvolvimento do trabalho de Maria José Aguiar, nesta década.

Entretanto, no caso da apropriação, são os casos de Louise Lawler e Sherrie Levine que se revelam pertinentes ao nosso estudo, pela citação crítica de obras importantes da História da Arte. Em 1984 na série *Home/Museum - Arranged for Living and Viewing*, Louise Lawler fotografou obras modernistas nas casas dos seus colecionadores, rodeadas por outros objectos de “luxo” e atestando uma transformação da obra e a reificação da sua ressonância pela sua transformação em mercadoria. O caso de Sherrie Levine é talvez o mais paradigmático, uma vez que a sua apropriação é possivelmente a mais “literal”, anulando a diferença entre original e cópia no caso da famosa fotografia *After Walker Evans*, em que se torna quase impossível distinguir entre a fotografia original de Walker Evans e a fotografia da fotografia, de Sherrie Levine, pondo em causa a pertinência de conceitos como *autoria* e *originalidade*. Ao contrário do que aconteceu no Neo-Expressionismo, as “visitas” destas artistas à História de Arte não se revestiram de qualquer carácter nostálgico, nem tão pouco se concentraram nas características

94. TUCKER, Marcia - “Pintura “mala”[1978] in Ed. GUASH, Anna Maria - *Los Manifiestos del Arte Posmoderno, Textos de Exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Ediciones Akal, 2000. p.56

95. TUCKER, Marcia - Op. cit. p.56

materiais da obra, mas antes na operação conceptual que lhes dá forma.

Não são difíceis de compreender as razões que levaram o mercado a investir e divulgar muito mais os primeiros que as últimas:

“Com o advento do Neo-Expressionismo, o mercado voltou a animar-se, de novo satisfeitos por haver algo tangível para vender. Os críticos e os conservadores de museus mais jovens, que ansiavam pelo retorno ao apogeu do Expressionismo Abstracto, tinham desesperado por jamais lhes ser concedida a oportunidade de apresentarem ao mundo um “grande” movimento de arte ou um grande artista. Sentiam agora renascer a esperança. Em todos os quadrantes, notava-se uma sensação palpável de alívio.”⁹⁶

Depois de duas décadas de “desmaterialização” da obra e crise das categorias estéticas, em que o mercado viu a sua tarefa de reificação dificultada (ainda que não impossibilitada), as novas obras regressavam aos suportes móveis, mais facilmente transportáveis, mais pacificamente exibíveis e prontos a ser consumidos por uma nova burguesia em ascensão na década de oitenta, sedenta de novos e grandiosos ícones do seu *status* financeiro e cultural.

Esta excitação, no caso português, foi exponenciada por uma abertura ao mercado internacional que só nesta altura se começou a fazer sentir:

“Os universos da criação e da circulação da obra de arte irão reflectir necessariamente esta abertura do país ao mundo. Surgem novas gerações de artistas, galerias, coleccionadores, críticos e instituições. Pela primeira vez desde um primeiro modernismo anterior à ditadura, artistas portugueses residentes no país terão as suas obras apresentadas em importantes exposições internacionais ocorridas além-fronteiras, trabalhando com galerias e instituições estrangeiras.”⁹⁷

É, realmente, uma década de ascensão do sistema de galerias, que se multiplicam e desenvolvem, levando os artistas portugueses às feiras internacionais e trazendo nomes estrangeiros a Portugal. Esta forma preferencial de divulgação acarretou, no entanto, um retorno a um individualismo que se tinha dissolvido, ainda que brevemente, logo depois do 25 de Abril:

96. HEARTNEY, Eleanor - *Pós-Modernismo*, Coleção Movimentos de Arte Contemporânea nº10. Lisboa: Editorial Presença, 2001. p.13

97. FERNANDES, João - “Prefácio” in Ed. LOOCK, Ulrich - *Anos 80: Uma Topologia*. Porto: Fundação de Serralves, 2006. p.8

*“Houve, certamente, em contraste com o forte colectivismo de 1975, um reforço das posições individuais durante os anos 80. Deu-se uma ruptura no modo de comportamento social por parte dos artistas mais novos; e houve, paralelamente, um aprofundamento nas pesquisas, por parte dos artistas mais velhos.”*⁹⁸

Foi neste novo clima de frenesim do mercado e crescimento dos egos que as duas séries *Camuflagem* foram produzidas e que se tornam, ao mesmo tempo, uma apropriação crítica do seu próprio tempo e da história recente da pintura.

A autora estudou as camuflagens biológicas, a forma como os animais se escondem como presas e como predadores, assim como as camuflagens de guerra que também servem tanto como estratégia de sobrevivência, como para surpreender o inimigo quando este baixa as suas defesas. Maria José Aguiar adoptou, também, uma forma de se esconder para sobreviver e ao mesmo tempo atacar o falocentrismo (que lhe surgia agora com um novo rosto, para além do académico - o do mercado) no seu próprio território.

Esta série coincidiu, ainda, com o aprofundamento teórico e pesquisa que a autora fez sobre a pintura a partir dos anos cinquenta, enquanto docente do ensino superior.

Não é difícil de constatar que, mesmo na segunda metade do século XX, a História da Arte continua a ser dominada por nomes masculinos. A artista fez listas de alguns desses autores e atribuiu-lhes números, depois, num jogo de sorte ou azar, lançava os dados e pintava o número que saísse. Não seria propriamente uma reprodução exacta da obra do autor, mas fragmentos dessa obra, por vezes em escalas totalmente diversas da original. E ia sobrepondo camadas de pinturas, apropriando-se criticamente de uma História construída à margem das mulheres. Como afirma a própria autora no seu texto de 1984 para a exposição *Féminie 85*⁹⁹: *“(...) são percursos pela “pintura” com heróis e anti-heróis masculinos, que vi e não vi, que admirei e não admirei (...)”*.

Este jogo deu a oportunidade à artista não só de procurar a sua própria ausência, de se dissolver, de questionar a autoridade do sujeito/autor, ou como melhor o pôs Bernardo Pinto de Almeida, sentir o *“desencantamento do próprio lugar do sujeito do autor”*,¹⁰⁰ mas também de experimentar novas formas, cores, texturas e técnicas plásticas.¹⁰¹

98. GONÇALVES, Rui Mário - *Arte Portuguesa 1992...* Op. cit. p.48

99. Exposição organizada pelo grupo “Dialogue” na Sociedade Nacional da Belas-Artes, apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian.

100. PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Maria José Aguiar...* Op. cit.

101. Todas as informações sobre o processo criativo relativo à série *Camuflagem* foram obtidas em conversas com a artista.

A artista pôs em confronto as linguagens de artistas tão diversos como Robert Motherwell, Alan Davie, Robert Morris, A.R. Penck, Claude Vialat, Phillip Guston, Jasper Jones, Paul Klee e inclusivamente, em especial no final da década, Álvaro Lapa, seu companheiro desde o início da década de setenta e com quem foi casada entre 1980 e 1993.

Dois dos princípios básicos da camuflagem são: perturbar a área o mínimo possível, evitar actividade que revele movimento ao inimigo. Com esta série dissolve-se numa multidão de artistas e integra-se subversivamente nas tendências estéticas da década. Bem camuflada, fá-lo subtilmente, com os seus próprios signos escondidos por baixo de camadas e camadas de signos dos outros, de signos da história. Se, por um lado, toda a parte formal se pode aproximar das correntes Neo-Expressionistas, apropriando-se inclusive de autores tão paradigmáticos da Bad Painting como Phillipe Guston, por outro, a ocultação da série *Marcas*, por baixo de uma série de autores masculinos, é uma operação mais próxima da atitude conceptual de Levine ou Lawler. Não esquecer, portanto, essa *outra* que se tapa, que se cobre, como lembra Sílvia Chicó: “(...) com a paródia dos anos da paródia, da pós-modernista apropriação de marcas pictóricas pessoais, em que são reconhecíveis nomes como Penck, Jasper Johns, Claude Vialat e outros, apresentações assaz explícitas atrás das quais se esconde um outro ser.”¹⁰²



Fig.11. Pintura (*Série I, Camuflagem*), 1981. Acrílico sobre platex, 1 x 1m.



Fig.12. Pintura (*Série I, Camuflagem*), 1982. Acrílico sobre platex, 1 x 1m.

Na segunda série de Camuflagem começam a aparecer inscrições de palavras ou frases nas telas. Maria José Aguiar realizou investigações académicas sobre a relação do texto e a imagem na pintura do século XX, as transformações na maneira como este passa a inscrever-se

102. CHICÓ, Sílvia - Op. cit. p.6

na imagem de forma autónoma e já não como representação. Não é um texto-título ou tão pouco um texto-legenda, são inscrições que adensam a imagem sem a descrever ou explicar. Não se trata de um texto âncora, que controle a polissemia da imagem, nem sequer de uma situação de revezamento, em que texto e imagem concorram em pé de igualdade na conquista do significado. Este texto não consegue exercer sobre a imagem qualquer tipo de controle repressivo.¹⁰³ Explica-nos Bernardo Pinto de Almeida:

“(...) nesta pintura as letras, as palavras, as frases, se conjugam não como verbo, antes como figuras que adensam a ilegibilidade da imagem enquanto corpo próprio, autónomo, irreduzível à discursividade.”¹⁰⁴

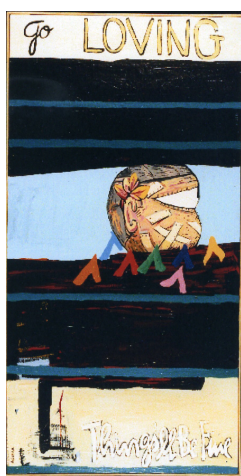


Fig.13. *Pintura (Série II, Camuflagem)*, 1986. Esmalte sobre tela.

Fig.14. *Pintura (Série II, Camuflagem)*, 1986. Esmalte sobre tela, 160 x 130 cm.

Fig.15. *Pintura (Série II, Camuflagem)*, 1984. Esmalte sobre tela, 160 x 140 cm.

Fig.16. *Pintura (Série II, Camuflagem)*, 1986. Esmalte sobre tela.

103. No seu texto sobre a Retórica da Imagem, Roland Barthes defende que o texto exerce sobre a imagem um controle repressivo no sentido de conter o seu carácter polissémico. O autor propõe duas formas de relação: ancoragem e revezamento. BARTHES, Roland - “The Rhetoric of the Image” [1977] in Ed. TRACHTENBERG, Alan - *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980. p.273-276

104. PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Maria José Aguiar... Op. cit.*

É também o que acontece na série *Dobble*, realizada paralelamente às séries *Camuflagem*, que mantém parte do processo de execução, continuando a surgir imagens apropriadas de outros autores, já não como jogo aleatório, mas como processo narrativo auto-biográfico.¹⁰⁵

As cercaduras em forma de Uroboro e pênis ao mesmo tempo, da série *Marcas*, voltam a cobrir-se de carne e de pêlos, personalizam-se. A boca da serpente varia entre o buraco negro, a gaiola ou a língua escancarada. Dentro da moldura quartos ou varandas, espaços habitados por personagens reais que não podemos reconhecer senão na presença evocada pelo texto e pela imagem. São quadros em carne viva, onde a violência se distingue na forma crua de pintar.

Sílvia Chicó refere-se a esta fase como a de uma “*narratividade obscura, mas não confessional*” em que “*se revela e simultaneamente se camufla a voz da autora*”.¹⁰⁶ Esta não se pode, no nosso entender, encarar como uma revelação de um *sentido*, nem como a narração de uma estória em que possamos distinguir um enredo explícito. Todas as séries de Maria José Aguiar são percorridas por uma opacidade, que é a da matéria que utiliza, no tipo tintas que escolhe, mas que é também de ordem semântica. Uma impossibilidade de fixar o sentido, a sistemática sensação de que há mais alguma coisa a que não temos acesso. Algo além (ou aquém) das imagens e das palavras. Adverte Bernardo Pinto de Almeida sobre esta pintura:



“*Não se procure nela portanto aquilo que nela não habita: o tranquilo pasto onde degustar os aromas do reconhecimento e da identificação securizantes; bem pelo contrário, sejamos nós (com ela) capazes de aceitar a armadilha que ela encerra na sua estranheza, de nos deixarmos conduzir às fascinantes dimensões do irreconhecível, da invisibilidade que só através dela ganha forma (...)*”¹⁰⁷

Fig.17. Pintura (*Série Dobble*), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm. Coleção do Museu de Serralves. 3º prémio Amadeo Souza-Cardoso.

105. Informações obtidas em conversas com a artista.

106. CHICÓ, Sílvia - Op. cit. p.6

107. PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Maria José Aguiar... Op. cit.*



Fig.18. Pintura (Série Doble), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm.



Fig.19. Pintura (Série Doble), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm.



Fig.20 Pintura (*Série Dobble*), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm.



Fig.21. Pintura (*Série Dobble*), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm.

6. Incontinental

*Talvez precisemos de ser mais específicos quando dizemos “o corpo”.
 Também “o” corpo se pode tornar abstracto.
 Adrienne Rich¹⁰⁸*

Nos anos noventa uma outra máscara. “*Camuflagem Biosensível*”, podemos ler numa das obras da série *Incontinental*. Biosensores são dispositivos que utilizam reacções bioquímicas específicas mediadas por materiais biológicos para detectar compostos químicos, normalmente através de sinais eléctricos, térmicos ou ópticos. Alguns animais, como os cefalópodes, a classe dos moluscos marinhos, polvos, lulas, etc. utilizam-nos nos seus sistemas de camuflagem, possuindo capacidades miméticas, isto é, de uma mudança fisiológica de cor como adaptação ao meio ambiente. São animais extraordinariamente sensíveis ao seu meio ambiente. A sensibilidade extrema pode ser excruciante. Tanto na agonia como no prazer o excesso de sensibilidade pode tornar-se um suplício. A muitos artistas cabe o fardo dos cefalópodes - uma extraordinária sensibilidade ao meio ambiente. No caso de Maria José Aguiar, tal como nesses animais, essa sensibilidade foi utilizada como meio de construção da máscara, como pudemos constatar ao analisar as suas séries relativas à década de oitenta. Mas os polvos também têm outra forma de se esconder, talvez até mais conhecida: largam tinta e cobrem tudo de negro, mergulhando os seus predadores na cegueira.

Os anos noventa são marcados por uma forte tomada de posição por parte dos Movimentos LGBT e pela proliferação de novas tecnologias, que propiciam a disseminação das linguagens através da internet e a emergência de novos conceitos como ciberfeminismo, pan-sexualidade e transgénero. São reflexões que, de novo, se vão concentrar no corpo, na sua desconstrução/reconstrução, na sua desmaterialização e na sua sexualidade. Assim, a década de noventa caracterizou-se nas artes em geral, mas nas linguagens plásticas feministas em particular, por um regresso ao corpo. Depois de abordagens muito centradas na linguagem, como é o caso de

108. RICH, Adrienne - Op. cit. p.19

Jenny Holzer ou Barbara Kruger, vemos emergir artistas como Sarah Lucas ou Tracy Emin em cuja obra a temática do corpo se torna de novo central, apesar de uma abordagem do mesmo poder ser caracterizada de semiótica. Os símbolos e signos do corpo e da feminilidade são desconstruídos, exibidos, justapostos, reconvertidos de uma forma quase sempre sarcástica, onde um humor corrosivo se alia à denúncia violenta.

Mesmo Jenny Holzer apresenta nesta década *Lustmord*, um projecto multifacetado onde o corpo violentado se apresenta como o polo agregador do texto e da imagem.

É precisamente nesta década que Maria José Aguiar parece tomar a atitude inversa, abandonando aparentemente o corpo e quase regressando à abstracção, com obras onde as figurações surgem tão esquemáticas que algumas vezes são quase irreconhecíveis. Toda a obra anterior que conhecemos da artista é figurativa, considerada inclusivamente um dos exemplos da neo-figuração portuguesa, como já vimos. Para nos explicar o conceito de neo-figuração diz-nos Fernando Rosa Dias:

*“A expressão neo-figuração supõe, numa dimensão histórica que ela própria implica, que a noção de figuração se apresente como um retorno após um elemento não figurativo (ou mesmo anti-figurativo). (...) Do ponto de vista histórico, ela não deriva directamente de outra figuração anterior, perante a qual seria desenvolvimento ou metamorfose, mas de um tempo da sua recusa, que foi a arte abstracta.”*¹⁰⁹

Não seria, portanto, possível falar de neo-figuração se não houvesse um momento sem figuração, o que a torna mais do que neo-figuração, pós-abstracção. O diálogo que ela faz é mais com a abstracção do que com a tradição figurativa. Não seria então possível, fazendo o raciocínio inverso, pensar a abstracção desta série não como derivada ou como desenvolvimento de uma abstracção histórica, mas antes de um período figurativo, mantendo as suas características pós-abstractas? Não se tratará de um diálogo ou um confronto mantido ainda com a abstracção, mas também com a própria neo-figuração?

A série *Incontinental* caracteriza-se por um depuramento da imagem. Listas, quadrados ou rectângulos de cores planas organizam o campo visual com uma clareza ortogonal. A paleta cromática regressa ao contraste, mas de forma mais contida do que nas séries dos anos setenta. O vocabulário torna-se mais económico.

Há uma semelhança compositiva entre uma boa parte das telas desta série, que se dividem em dois grupos, as rectangulares e as quadradas. As primeiras são quase sempre divididas em

109. ROSA DIAS, Fernando - Op. cit. p.59

listas horizontais e apresentam o recorte vazio de olhos na parte superior, mantendo uma espécie de proporção fisionómica do rosto na máscara planificada. As segundas, as quadradas, são as mais abstractas, compostas segundo uma grelha quadriculada que vai sendo cada vez mais explícita ao longo da série.

Continuamos a ver o texto inscrito a adensar a imagem. A autora joga com as palavras Freud e Fraude. Será o retorno do recalcado enquanto farsa?¹¹⁰ Tal como nas séries anteriores o texto surge sem nada explicar, como um arremesso. *“Ah, já imenso tempo que sou o seu metagato.”*¹¹¹ Jogos de palavras, em que o verbo se confunde com o suspiro. Jogos entre palavras e figurações, como os laços de gato que Eurico Gonçalves sugere:

*“O laço é um adorno que o homem usa ao pescoço. (...) Enlaçar ou dar o nó é sinónimo de casamento. Poderemos entender o humor jocoso que advém da fusão homem-gato, com pescoço para estrangular ou enforcar com um laço bem apertado.”*¹¹²

Além das letras surgem agora também os números. A análise do catálogo da exposição (*Incontinental*) = (S.I.) na Galeria Valentim de Cravalho, em Lisboa, torna-se particularmente interessante. Primeiro ponto, finalmente conservam-se reproduções de qualidade para a posteridade. Pode parecer uma nota fútil, mas quando as reproduções são por vezes o que resta da obra ao público em geral, podem revestir-se da maior importância.¹¹³ Segundo ponto, não há texto. Na capa lemos o nome da autora, na página de rosto o título da exposição e a designação da galeria, na última página créditos gráficos e fotográficos e a morada da galeria. Esta é a única tipografia que vemos. Não há texto de apresentação, nem mesmo legendas para os quadros, dos quais vemos o verso e o reverso, que no fundo é o que funciona como legenda. Cada tela aparece com a reprodução do seu reverso na página seguinte, onde podemos ler, as dimensões, os materiais, a data, enfim, toda a ficha técnica. Reparamos então na sequência. Cada tela tem inscrito, na sua própria composição, um número, que corresponde à sequência em que são apresentadas no catálogo: 2, 3, 4, 5, 6(9), 7, 8, 9, 11, 012, 13, 14, 016, 17. Esta não é uma sequência cronológica, se verificarmos as datas das obras constatamos alguns

110. “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.” MARX, Karl - *O 18 Brumário de Luis Bonaparte* [1851/52]. Lisboa: Edit. Estampa. 1976. p.52

111. Inscrição em pintura da série *Incontinental*.

112. GONÇALVES, Eurico - Op. cit.

113. A falta de reproduções públicas da série *Marcas*, possivelmente a mais marcante da artista, acarreta, no nosso entender, consequências históricas que não estamos certas que seja possível colmatar.

saltos temporais. Não, não se trata da sequência de Fibonacci, é apenas uma *coisa a seguir à outra*, como em Judd¹¹⁴, mas faltando-lhe pedaços. Onde está o 1, por exemplo? O início, o primeiro, o primogénito? Não está. Também não está o 10, nem o 15. Erro na contagem. Escapou o 1 na contagem?! Parece-nos improvável... Quadros que a autora escolheu não mostrar. É possível, claro. Também é possível que a clareza da ordem e da continuidade de Judd tenha sido interrompida, acrescentando mais uma camada de opacidade à obra.

Tudo parece sugerir uma nova serenidade e, no entanto, o abismo. Na maior parte das telas surge o tal recorte de uns olhos, revelando uma imensa negritude para lá da superfície. A camuflagem dá-se enquanto tal, descobrimos a máscara planificada. Esta é afinal uma abstracção apenas de superfície, a abstracção enquanto camuflagem. Vimos como nas primeiras obras de Maria José Aguiar¹¹⁵ a abstracção aparece como constrangimento a que os corpos resistem. Este é o corpo que sucumbe, para lá de toda a resistência... O que está por trás desta nova camuflagem? Negro, nada. É apenas no recorte da máscara que se revela o humano, é apenas na representação que se oferece enquanto tal. Mais nenhum sinal de humanidade subsiste a não ser esse recorte para uns olhos que lá não estão apenas *“recortam buracos negros”*¹¹⁶.

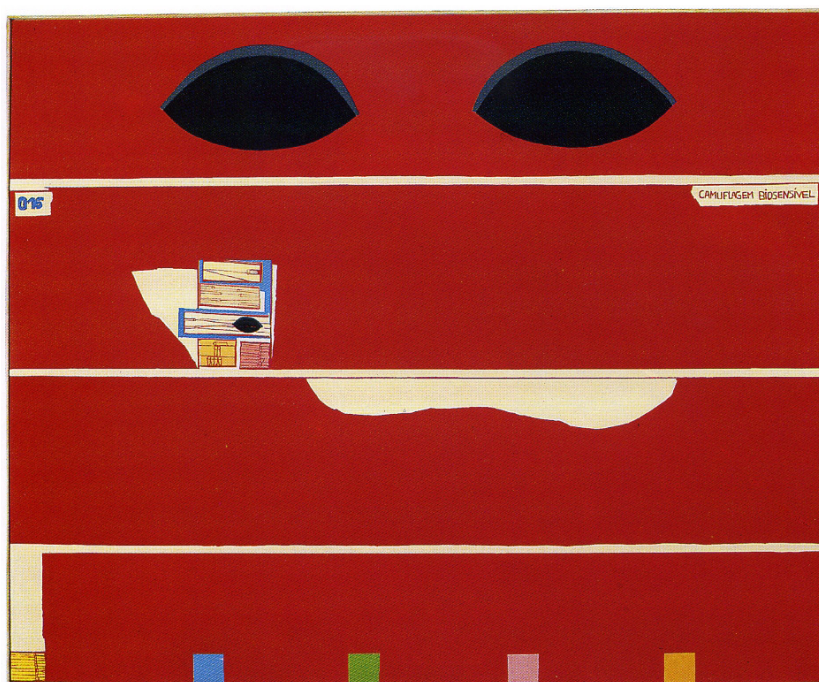


Fig.22. Pintura (*Série Incontinental*), 1993. Têmpera e acrílico sobre tela, 160 x 130 cm.

114. “The order is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after another.” JUDD, Donald - “Specific Objects”[1965] in Ed. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992. p.812

115. ver Capítulo 3. Território do Corpo.

116. GONÇALVES, Eurico - Op. cit.

É interessante notar, também, a forma como Maria José Aguiar se reapropria dos seus próprios desenhos dos anos setenta, onde os pênis (de novo pequenos) se enredam numa teia da sua própria ejaculação ou micção. Aparecem como os recortes que guardamos, os bilhetes, as fotografias, esses pedaços de memória. Não se trata, pois, de um refazer de ideias antigas, mas da inclusão da memória num novo e distinto processo. Ou de uma purga dessa memória. Apesar de se tratarem de desenhos da mesma época, estes pequenos falos são de alguma forma diferentes dos signos esvaziados da série *Marcas*. Estes apertam-se, comprimem-se nos pequenos pedaços que lhes foram designados, constroem redes, atam-se. Tudo se aperta, se enreda, sufoca. E tudo é expulso para o exterior. Mais uma vez, como nas suas primeiras telas, o controle rigoroso da composição nos eixos verticais e horizontais contrasta com o descontrolo deste corpo incontinente.¹¹⁷

O corpo está lá, mas rendido à abstracção, porque este é o lugar que o corpo não aguenta. Não aguenta as ataduras, transborda por todos os lados, não se contém. De tudo se desfaz, tudo vomita para a superfície. Por dentro nada resta a não ser o vazio.

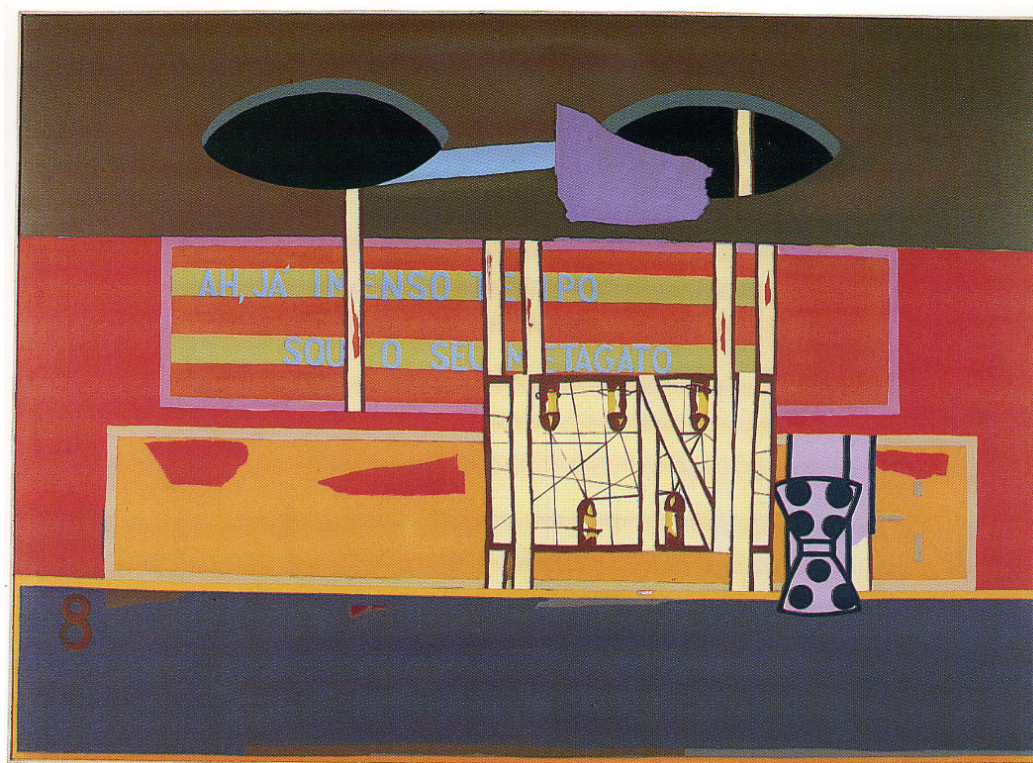


Fig.23. *Pintura (Série Incontinental)*, 1991. Têmpera e acrílico sobre tela, 180 x 130 cm.

117. Informações obtidas em conversas com a artista. Ejaculação/micção são termos usados pela própria artista na descrição desta série, assim como a ideia de incontinência.

Apesar desta angustiante sensação de fim, de nada, esta não é de forma alguma a última série de Maria José Aguiar. Várias obras se seguiram sempre entre um processo narrativo auto-biográfico e um processo de dissolução da identidade, simplesmente não foram vistas... Não foram expostas, não foram divulgadas.

No ateliê desta pintora não há pó, há tintas, pincéis, tesouras, fotografias, impressões, desenhos, pinturas, movimento, criação. Nada nos daria mais prazer do que vermo-nos obrigadas a acrescentar capítulos a esta investigação e ver essas obras vir a público.

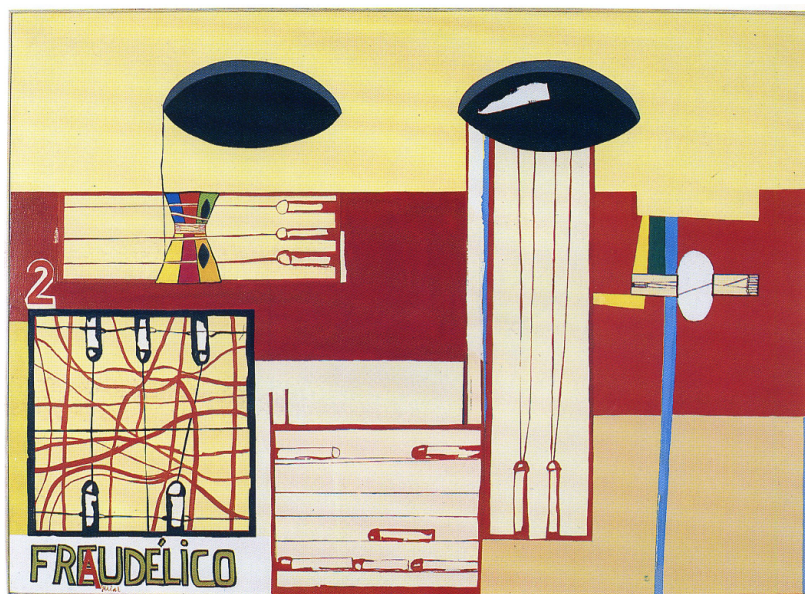


Fig.24. Pintura (*Série Incontinental*), 1992. Têmpera e acrílico sobre tela, 180 x 130 cm.



Fig.25. Pintura (*Série Incontinental*), 1991. Têmpera e acrílico sobre tela, 170 x 130 cm.

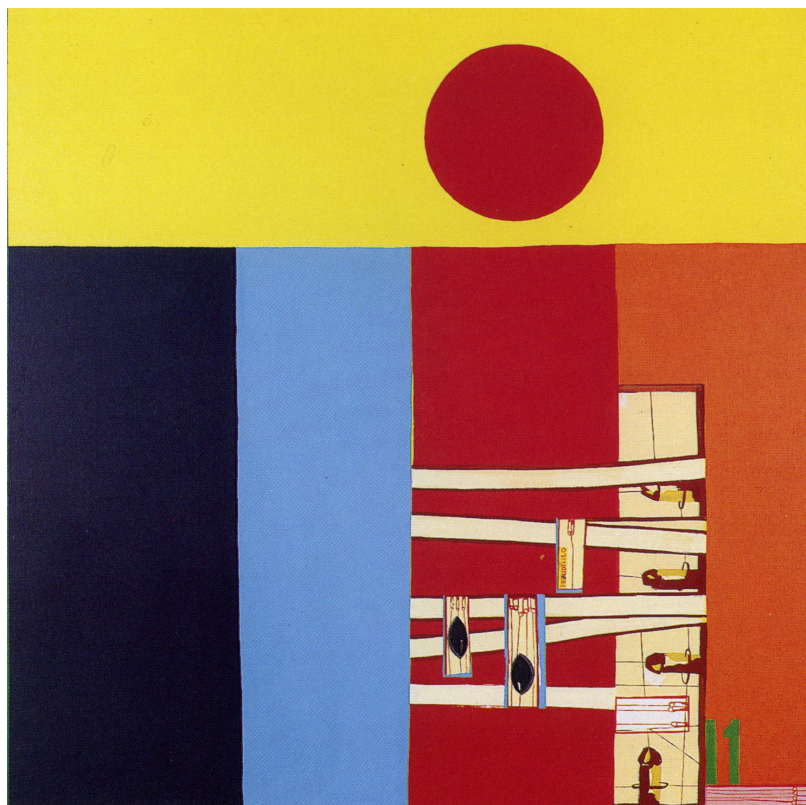


Fig.26 *Pintura (Série Incontinental)*, 1992. Têmpera e acrílico sobre tela, 120 x 120 cm.

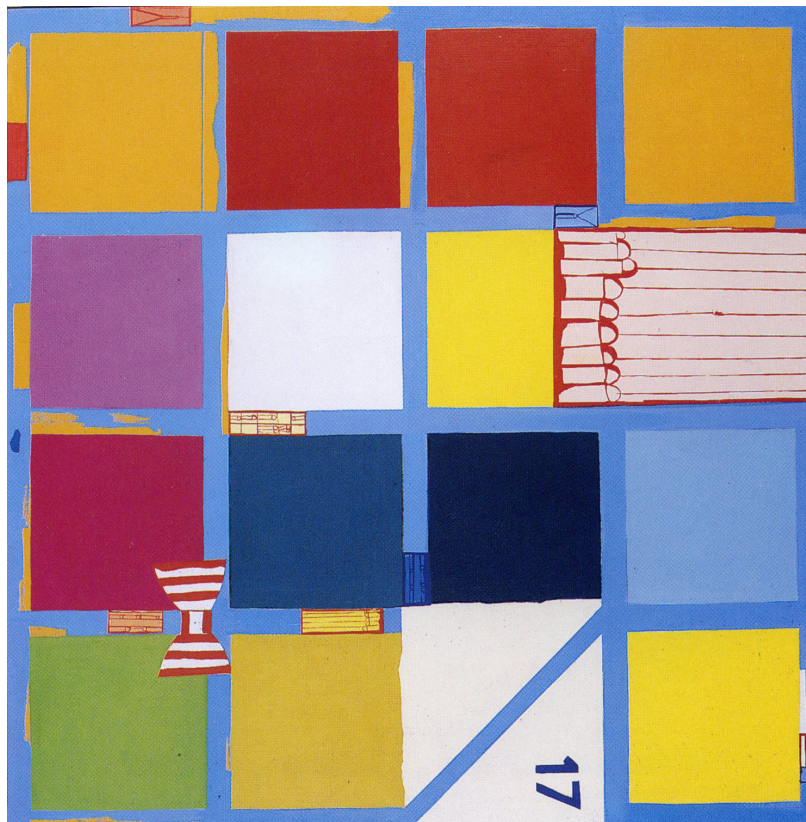


Fig.27 *Pintura (Série Incontinental)*, 1993. Têmpera e acrílico sobre tela, 100 x 100 cm.

Considerações finais

ou O lugar onde a vida não se pode cumprir

Começar a escrever, depois levantar-se. Parar por causa de uma abelha enorme que, fora de estação, aparece de repente dentro desta casa, esvoaçando, tropeçando, aturdida por bater contra as janelas e umbrais. Tal como eu, a abelha procura o que lhe faz falta e, como eu, ficou presa num lugar onde a vida não se pode cumprir. Poderia abrir o frasco de mel no balcão da cozinha e talvez a abelha levasse mel do frasco; porém, o seu processo de vida, o seu trabalho, o seu modo de ser, não seriam cumpridos dentro desta casa.

Adrienne Rich¹¹⁸

Ao longo deste estudo pudemos verificar a forma como Maria José Aguiar se oferece enquanto *exemplo*, usando a sua própria *singularidade* como meio de expressão que vai tocar o *comum* na partilha das suas experiências pessoais numa dimensão metafórica, mas não confessional. Apesar da dimensão auto-biográfica da sua obra, em nenhum momento temos acesso à sua vida privada, o que vemos é a vida enquanto material que constrói a obra na sua própria urgência.

Pudemos constatar os dois movimentos complementares ao longo da sua carreira: essa introspecção e uma prática de auto-consciencialização de carácter analítico, por um lado, e por outro uma tentativa de dissolução de si própria no lugar do comum, através da prática artística. Vemos a primeira em séries como a *Festa das Cruzes*, *Dobble* e *Incontinental*. A segunda pode-se verificar muito especialmente na série *Marcas* e nas duas séries de *Camuflagem*.

Assistimos também à progressiva tomada de consciência de um corpo simbólico, historicamente constituído, que se constrói dentro do próprio conflito do poder. Compreendemos a abordagem metafórica de uma sexualidade explícita de um corpo utilizado na sua dimensão simbólica, que carrega significados muito além de ele próprio. A forma como estes actos artísticos de *excesso* constituíram uma rotura no processo de construção do sentido, principalmente quando desdesignifica os signos fálicos, os esvazia dos seus conteúdos autoritários e os priva da sua heroicidade. Algo estranhamente próximo, mas ainda assim diferente, acontece com o texto, que surge mais tarde na sua obra. Não se trata exactamente de esvaziar o texto do seu sentido, mas antes de o utilizar sem que este exerça sobre a imagem qualquer tipo de controle repressivo da sua polissemia, adensando-a ainda mais, sem a descrever ou explicar.

Testemunhamos a forma como o mercado e a academia reagiram à sua obra e como Maria

118. RICH, Adrienne - Op. cit. p.16

José Aguiar se viu obrigada a recriar-se enquanto *camuflagem biosensível*, capaz de uma excruciante sensibilidade ao meio ambiente, que lhe permite reproduzi-lo na paródia, para se reencontrar no vazio.

Descobrimos como o processo criativo desta artista integra a memória na sua própria constituição e a forma como o seu léxico da década de setenta se tornou fundamental em toda a sua construção criativa posterior, não por repetição programática de um estilo, mas precisamente no diálogo e no confronto do presente com as marcas de um passado.

Já foi referida a forma como consideramos que a importância de Maria José Aguiar tem sido negligenciada no panorama artístico português. É bom relembrar que a sua obra não estagnou no princípio dos anos noventa, apenas se escondeu do público durante as últimas décadas. Urge reencontrar esta artista, conhecer o trabalho que continuamente vem produzindo longe dos nossos olhares.

A destruição de artistas pela crítica portuguesa não passa por um discurso crítico destrutivo, que ainda assim daria lugar ao debate e ao confronto, mas pela aniquilação mais radical possível que é a do apagamento, que remete artistas para a total invisibilidade.

Também a história das mulheres é uma história da invisibilidade. Gerações de mulheres vêm tentando devolver à luz mais de metade da humanidade. É um processo laborioso este parto colectivo. Uma após outra vai-se tentando colocar mais uma estrela no firmamento da memória. Artemisia Gentilschi brilhando desde longe, Hannah Höch, Frida Kahlo, Louise Bourgeois... Portuguesas também, Lourdes Castro, Paula Rego brilhando intensamente! Não foram mãos portuguesas que as ergueram...

O nosso país tem o triste hábito de pensar pouco sobre si próprio, a não ser para se lamentar ou para esperar heróis em dias de nevoeiro. Diz-se que só nós é que sabemos dizer *saudade*. E é bonito... Mas dizer saudade não é o mesmo que dizer memória e esta por vezes escasseia. A memória portuguesa parece só saber ser saudade de tempos míticos e heróis desaparecidos. É urgente compreender Portugal em todas as suas dimensões, nas suas relações internas e nas suas relações com o mundo. Não se trata de patriotismo de bandeira na varanda, trata-se de não fechar as portas que foram abertas atrás de nós. Trata-se, principalmente, de saber reconhecer essas portas - quantas não terão ficado esquecidas atrás de móveis de antiquário ou aparato tecnológico importado?

Compreender a história recente da arte portuguesa passa, também, por reflectir sobre as formas como o género foi problematizado nesta área. O trabalho desenvolvido por Maria José Aguiar é, neste contexto, absolutamente incontornável. Um lugar no firmamento da história da arte portuguesa tem de lhe estar reservado, antes que as portas se fechem. Esperamos ter modestamente contribuído para as manter abertas.

Enquanto não soubermos reconhecer estas portas abertas seremos como a abelha de Adrienne Rich, voando contra os vidros, num lugar onde a vida não se pode cumprir.

Não queremos ter de sair do nosso país para cumprir o desejo, que não é o mesmo que realizar os desejos, é cumprir uma vocação desejante. Ficar é um acto de resistência absolutamente inócuo se não for impregnado de desejo.

Índice de figuras

Capa	Pormenor da imagem do cartaz da Exposição <i>Marcas</i> , 1977. Imagem captada por nós.	
Fig.1	Pintura, 1973. Óleo sobre tela, 200x170cm. Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Imagem retirada de PÊGO, Júlio - Maria José Aguiar. C.C. Congressos — Caldas da Rainha. Psicoarte [em linha]. (4 Maio 2009) [Consult. 9 Junho 2011] Disponível em WWW: <URL: http://psicoarte-psicoarte.blogspot.com/2009/05/maria-jose-aguiar-cccongressos-caldas.html >	pag.28
Fig.2	Pintura, 1973. Óleo sobre tela, 150x120cm. Imagem retirada de. ÁRVORE, COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS CRL; MUSEU DE SERRALVES - Porto 60/70: os Artistas e a Cidade. Porto: Edições Asa, 2001.	pag.29
Fig.3	Pintura (Festa das Cruzes), 1974. Óleo sobre tela, 150x120cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.32
Fig.4	Pintura (Festa das Cruzes), 1974. Óleo sobre tela, 150x120cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.32
Fig.5	Pintura, 1974. Óleo sobre tela, 130x160cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.37
Fig.6	Pintura, 1974. Óleo sobre tela, 140x190cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.37
Fig.7	Exposição de <i>Marcas</i> na Galeria Interior, Lisboa 1978. Imagem fornecida pela autora.	pag.38
Fig.8	Pintura (Série <i>Marcas</i>), 1976. Óleo sobre tela, 140x190cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.39
Fig.9	Pintura (Série <i>Marcas</i>), 1976. Óleo sobre tela, 140x190cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.39
Fig.10	Pormenor da imagem do cartaz da Exposição <i>Marcas</i> , 1977. Imagem captada por nós.	pag.40
Fig.11	Pintura (Série I, <i>Camuflagem</i>), 1981. Acrílico sobre platex, 1 x 1m. Imagem fornecida pela autora.	pag.45
Fig.12	Pintura (Série I, <i>Camuflagem</i>), 1982. Acrílico sobre platex, 1 x 1m. Imagem fornecida pela autora.	pag.45

Fig.13	Pintura (Série II, Camuflagem), 1986. Esmalte sobre tela. Imagem fornecida pela autora.	pag.46
Fig.14	Pintura (Série II, Camuflagem), 1986. Esmalte sobre tela, 160 x 130 cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.46
Fig.15	Pintura (Série II, Camuflagem), 1984. Esmalte sobre tela, 160 x 140 cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.46
Fig.16	Pintura (Série II, Camuflagem), 1986. Esmalte sobre tela. Imagem fornecida pela autora.	pag.46
Fig.17	Pintura (Série Dobbble), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm. Colecção do Museu de Serralves. 3º prémio Amadeo Souza-Cardoso. Imagem fornecida pela autora.	pag.47
Fig.18	Pintura (Série Dobbble), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.48
Fig.19	Pintura (Série Dobbble), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.48
Fig.20	Pintura (Série Dobbble), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm. Imagem fornecida pela autora.	pag.49
Fig.21	Pintura (Série Dobbble), 1985/86. Esmalte sobre tela, 180 x 140 cm. Colecção Berardo. Imagem fornecida pela autora.	pag.49
Fig.22	Pintura (Série Incontinental), 1993. Têmpera e acrílico sobre tela, 160 x 130 cm. Imagem retirada do catálogo.	pag.53
Fig.23	Pintura (Série Incontinental), 1991. Têmpera e acrílico sobre tela, 180 x 130 cm. Imagem retirada do catálogo.	pag.54
Fig.24	Pintura (Série Incontinental), 1992. Têmpera e acrílico sobre tela, 180 x 130 cm. Imagem retirada do catálogo.	pag.55
Fig.25	Pintura (Série Incontinental), 1991. Têmpera e acrílico sobre tela, 170 x 130 cm. Imagem retirada do catálogo.	pag.55
Fig.26	Pintura (Série Incontinental), 1992. Têmpera e acrílico sobre tela, 120 x 120 cm. Imagem retirada do catálogo.	pag.56
Fig.27	Pintura (Série Incontinental), 1993. Têmpera e acrílico sobre tela, 100 x 100 cm. Imagem retirada do catálogo.	pag.56

Bibliografia

Acta da reunião do Júri das Provas de Habilitação para a obtenção do título de Professor Agregado do 5º Grupo de disciplinas de Pintura, realizadas na Escola de Belas-Artes do Porto, requeridas pela pintora Maria José Meira Marinho Aguiar, 18 de Fevereiro de 1982.

Acta da reunião do Júri das Provas de Habilitação para a obtenção do título de Professor Agregado do 5º Grupo de disciplinas (Pintura), requeridas pela pintora Maria José Marinho Aguiar e realizadas na Escola de Belas-Artes do Porto, 15 de Janeiro de 1988.

AGAMBEN, Giorgio - *A comunidade que vem*. [1990] Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGUIAR, Maria José - *Pinturas / 1991-93 - (Incontinental) = (S.I.)*. Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho, s/d.

AMARAL, Ana Luisa (coord) - *Novas Cartas Portuguesas 40 anos depois* [em linha] PTDC/CLE-LLI/110473/2009 [Consult. 24 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.novascartasnovas.com/index.html>>

ANGELUS NOVUS - *Anna Klobucka em entrevista sobre «O Formato Mulher»* [em linha] Coimbra: Angelus Novus, 2009. [Consult. 24 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://angnovus.wordpress.com/2009/12/30/anna-klobucka-em-entrevista-sobre-«o-formato-mulher»/>>

ALMEIDA, Aires - “Introdução à tradução portuguesa” in GOODMAN, Nelson - *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva 2006.

ÁLVARO, Egídio - *Maria José Aguiar*. Porto : Galeria Alvarez, 1973.

BARTHES, Roland - “The Rhetoric of the Image” [1977] in Ed. TRACHTENBERG, Alan - *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980.

BARTHES, Roland – *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, Coleção Signos nº5, 1973.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; VELHO DA COSTA, Maria - *Novas Cartas Portuguesas* [1972]. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

BARRY, Judith; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy - “Textual Strategies: The Politics of Art-Making” [1981/82] in Ed. RAVEN, Arlene; LANGER, Cassandra; FRUEH, Joanna - *Feminist Art Criticism: An Antology*. Nova Iorque: Icon Editions, 1988.

- BARRETO, António [et.al.] - *A Situação social em Portugal, 1960-1995*, Lisboa: Instituto da Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996.
- BARRETO, António [et.al.] - *A Situação social em Portugal, 1960-1999*, Volume II, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2000.
- BASTOS, Jorge Henrique - “A Loucura do Barro” in *Expresso* 21/02/2004.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Relógio D’Água, 1981.
- BESSE, Maria Graciete - “As Novas Cartas Portuguesas e a Contestação do Poder Patriarcal”[2006] in Ed. CRUZ, Carla; VALENTE, Virgínia - *All My Independent Women: Novas Cartas Portuguesas*. Coimbra: Casa da Esquina, 2010.
- BREL, Jacques - Au Suivant[1964, registo sonoro] in BREL, Jacques - *Les Bonbons*. Paris: Barclay Records, 1966. 1 disco (LP): Faixa 6.
- BROUDE, Norma, GARRARD, Mary D., *The Power of Feminist Art*, Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc., 1994.
- BUTLER, Judith - *Problemas de género: Feminismo e subversão da identidade*[1990], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BUTLER, Judith - “Bodies and Power Revisited” in Ed. TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karen - *Feminism and the Final Foucault*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2004.
- CALLE, Sophie, Art, Biography and History. 2004 1/2. *European Graduate School* [em linha] 22 Junho 2007 [Consult. 23 de Maio de 2009] Disponível em WWW: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=4CVRmclbci8>>
- CASA DE SERRALVES - *Exposição Nacional de Arte Moderna, Prémio Amadeo Souza-Cardoso*. Porto: Casa de Serralves, 1987.
- CERVEIRA PINTO, António [et al.] - “A Situação Portuguesa” in Ed. LOOCK, Ulrich - *Anos 80: Uma Topologia*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1982.
- CHICÓ, Sílvia - *Maria José Aguiar: Humor, Provocação e Sabedoria*. Colóquio Artes nº 106, Julho/Setembro de 1995.

- CRUZ, Carla - “AMIW - Da colaboração e da Reivindicação de Uma Sensibilidade Feminista” in Ed. CRUZ, Carla; VALENTE, Virgínia - *All My Independent Women: Novas Cartas Portuguesas*. Coimbra: Casa da Esquina, 2010.
- DIALOGUE, *Féminie 85*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1985.
- FERNANDES, Ana Raquel - “Breaking with social and literary conventions : Judith Teixeira and Maria Teresa Horta” in Ed. JANSEN, Monica; JORDÃO, Paula - *Proceedings of the International Conference: The Value of LITERATURE in and after the SEVENTIES: The Case of ITALY and PORTUGAL*, Utrech, 2004.
- FERNANDES, João - “Prefácio” in Ed. LOOCK, Ulrich - *Anos 80: Uma Topologia*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.
- FOUCAULT, Michel - *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- FUNDAÇÃO DE SERRALVES; CENTRO DE ARTE MODERNA/FUNDAÇÃO GULBENKIAN - *Álvaro Lapa: Retrospectiva*. Porto: Fundação de Serralves, 1994.
- GABINETE DA ALTA COMISSÁRIA PARA A IGUALDADE E FAMÍLIA - *Sensibilidades Femininas do nosso Tempo*. Lisboa: Gabinete da Alta Comissária para a Igualdade e Família, 1998.
- GIL, José - *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D’Água, 2004.
- GONÇALVES, Eurico - “Transgressão e Alegria de Viver.” *Diário de Notícias*, 10 de Março de 1994.
- GONÇALVES, Rui Mário - *Arte Portuguesa 1992*. Köln : Vista Point Verlag, 1992.
- GONÇALVES, Rui Mário - *A Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa: Temas & Debates, 1998.
- GROSENICK, Uta, *Mulheres Artistas nos séculos XX XXI*, trad. portuguesa, Taschen Colónia, 2002.
- GUERRILLA GIRLS - *Confessions of the Guerrilla Girls*. Nova Iorque: Rivers Oram Press. 1995.
- HARAWAY, Donna - “O Manifesto Ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX” [1991] in MACEDO, Ana Gabriela - *Género, Identidade e Desejo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

HARRIS, Tom - "How Animal Camouflage Works." *HowStuffWorks* [em linha] Animals, Animal Facts [Consult. 27 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://animals.howstuffworks.com/animal-facts/animal-camouflage.htm>>

HEARTNEY, Eleanor - *Pós-Modernismo*, Coleção Movimentos de Arte Contemporânea nº10. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel [et.al.] - *50 Anos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

HORTA, Maria Teresa - *Minha Senhora de mim*, Coleção Cadernos de Poesia nº18, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

IRIGARAY, Luce - "This sex which is not one" [1977] in Ed. MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle - *New French Feminisms: An Anthology*, Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1980.

JUDD, Donald - "Specific Objects"[1965] in Ed. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

KAPROW, Alan, "Performing Life", 1979 in *The Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelly, University of California Press, Los Angeles, 1993.

KLEIN, Naomi, *No Logo*. [2000] Londres: Fourth Estate, 2010.

KRAUSS, Rosalind - "The Originality of the Avant-Garde" [1981] in Ed. HARRISON, Charles; WOOD, Paul - *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

KRAUSS, Rosalind - "Sculpture in the Expanded Field" in *October*, Vol. 8, 1979.

KUSPIT, Donald B. - "Fuego antiaéreo de los "radicales": el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual"[1983] in Ed. GUASH, Anna Maria - *Los Manifiestos del Arte Posmoderno, Textos de Exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

LAMBERT, Fátima; FERNANDES, João - "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade" in ÁRVORE, COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS CRL; MUSEU DE SERRALVES - *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*. Porto: Edições Asa, 2001.

MARX, Karl - *O 18 Brumário de Luis Bonaparte* [1851/52]. Lisboa: Edit. Estampa. 1976.

MACEDO, Ana Gabriela - “Uma Leitura das Novas Cartas Portuguesas em Vésperas de Abril” in Ed. CRUZ, Carla; VALENTE, Virgínia - *All My Independent Women: Novas Cartas Portuguesas*. Coimbra: Casa da Esquina, 2010.

MEDINA, João - *História de Portugal Contemporâneo Político e Institucional*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

MUNICÍPIO DE BARCELOS - *A Festa das Cruzes*, Barcelos: Município de Barcelos, 2010 [Consult. 14 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/sinta/a-festa-das-cruzes-1>>

MUNICÍPIO DE BARCELOS - *Artesanato Identidade do Concelho*, Barcelos: Município de Barcelos, 2010 [Consult. 14 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato>>

MUNICÍPIO DE BARCELOS - *Mistério*, Barcelos: Município de Barcelos, 2010 [Consult. 14 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato/galeria-de-mestres-artesanos-1/mistrio>>

NAZARÉ, Leonor - *Maria José Aguiar*. Expresso, 5 de Março de 1994.

NEAD, Lynda, “Framing the Female Body”, 1992, in Ed. ROBINSON, Hilary - *Feminism - Art - Theory*. Oxford: Blackwell, 2001.

MUNICÍPIO DE BARCELOS - *O Galo de Barcelos*, Barcelos: Município de Barcelos, 2010 [Consult. 14 Maio 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato/galo-de-barcelos>>

OLIVEIRA, L.S. - *Maria José Aguiar*. Público, 4 de Março de 1994.

PÊGO, Júlio - *Maria José Aguiar*. C.C. Congressos — Caldas da Rainha. *Psicoarte* [em linha]. (4 Maio 2009) [Consult. 9 Junho 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://psicoarte-psicoarte.blogspot.com/2009/05/maria-jose-aguiar-cccongressos-caldas.html>>

PHOCA, Sophia; WRIGHT, Rebecca - *Introducing Postfeminism*. Cambridge: Icon Books, 1999.

PINHARANDA, João - *Maria José Aguiar*. Público, 10 de Março de 1994.

PINTASILGO, Maria de Lourdes - “Pré-Prefácio e Prefácio” [1979] in Ed. CRUZ, Carla; VALENTE, Virgínia - *All My Independent Women: Novas Cartas Portuguesas*. Coimbra: Casa da Esquina, 2010.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Júlio Resende*. Lisboa: Caminho, 2005.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Transição - Ciclopes, Mutantes e Apocalípticos: a nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *Maria José Aguiar*. [1986] Lisboa, Porto: Galeria Nasoni, 1987.

POLLOCK, Griselda - “A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte” [1996] in MACEDO, Ana Gabriela - *Género, Identidade e Desejo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

POMAR, Alexandre - *Maria José Aguiar*. Expresso, 18 de Março de 1994.

RECKITT, Helena, PHELAN, Peggy, *Art and Feminism*, Phaidon, Londres: Coleção Themes and Movements, 2001.

RIBEIRO, Orlando, *Opúsculos Geográficos, Volume VI, Estudos Regionais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

RICH, Adrienne - “Notas para uma política da localização” [1984] in MACEDO, Ana Gabriela - *Género, Identidade e Desejo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

RODRIGUES, António in DEPARTAMENTO DE INTERVENÇÃO URBANA DA SOCIEDADE LISBOA 94 - *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura; Livros Horizonte, 1994.

ROSA DIAS, Fernando - *A Nova Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009. Tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte.

SANTOS, Ary [letra]; TORDO, Fernando [música] - Tourada [registo sonoro] in TORDO, Fernando *Tourada/Carta de Longe*. Lisboa: Tecla, 1973. 1 disco (Single): lado A.

SARDO, Delfim; CALHAU, Fernando - *Arte Moderna em Portugal: Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Culturgest, 1993.

TAYLOR, Brandon, *Collage - The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, 2004.

TAVARES, Paula, “Breve cartografia das correntes desconstrutivistas feministas na produção artística da segunda metade do século XX”. *Arte Capital - Revista Digital* [em linha] Abril de 2008. [Consult. 5 Junho 2011] Disponível em WWW: <URL: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=64>>

TUCKER, Marcia - "Pintura "mala""[1978] in Ed. GUASH, Anna Maria - *Los Manifiestos del Arte Posmoderno, Textos de Exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.