

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Orientador: Professor Doutor Olivier Feron

Da tela à página e da página à tela: percursos com Paula Rego

Filipa Gouveia da Costa Barata

2007

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Olivier Feron, pela simpatia, orientação e contributo para a concretização deste trabalho.

À Paula Rego, pela amabilidade, simpatia e disponibilidade com que me recebeu em Londres.

À Maria de Lurdes Gouveia Barata, pelas horas de dedicação, na correcção crítica do texto.

Ao Ricardo Gouveia Barata pelas sugestões e incentivo.

Ao João Camilo dos Santos, Adelino Camilo dos Santos e Dionísia Fialho pela bibliografia facultada.

Aos meus pais, sem os quais a execução deste projecto não teria sido possível.

A todos os familiares e amigos que me deram alento, em especial à Ana Catarina Caseiro, Nuno Ribeiro e Margarida Sofia Marques pelas sucessivas demonstrações de amizade, no apoio e interesse manifestados pela progressão deste trabalho.

A todos, *bem-hajam*.

A meus pais,
por todas as razões.

Da tela à página e da página à tela: percursos com Paula Rego

Resumo

Leo Spitzer define a *Ekphrasis* como a descrição poética de uma obra de arte. Segundo este autor, o que interessa é o objecto da experiência e não tanto a experiência que o sujeito tem do objecto, em que Aguiar e Silva centra a sua definição, quando afirma que mais do que descrever, o poeta «recria, uma obra de arte». Os dois caminhos percorridos neste trabalho, ancorados na obra de Paula Rego, são demonstrativos da definição de Aguiar e Silva. O objecto inspirador é apenas o elemento impulsionador para a criação artística. Os textos literários, objecto de estudo da primeira parte, ainda que em muitos aspectos evoquem as narrativas da pintora, distanciam-se delas, assumindo caminhos distintos, muitas vezes opostos. Das mais variadas páginas dos autores em que Paula Rego se inspira nascem, igualmente, telas que, mais do que ilustrarem os textos em que se inspiram, criam novas histórias. Os dois caminhos percorridos sublinham, assim, que a obra de arte, verbal ou pictórica, convoca o espírito criador de quem a faz nascer.

From the canvas to the page and from the page to the canvas: paths with Paula Rego

Abstract

Leo Spitzer defines the *Ekphrasis* as the poetical description of a work of art. According to this author what matters more is the object of the experience not the experience the subject has of the object, as Aguiar e Silva focus on his definition when he states that more than describing, the poet «re-creates a work of art». The two paths of this work, anchored on Paula Rego's work, are demonstrative of Aguiar e Silva definition. The inspirer object is just the booster element for the artistic creation. Literary texts, object of study in the first part, evoke the narrative of the painter in many aspects but get apart them assuming distinct ways, many times opposite ways. From the most different pages of the authors that inspire Paula Rego come out likewise canvas that more than illustrate the texts, they create new stories. The two paths followed underline, therefore, that the work of art, either verbal or pictorial, calls the creative mind of the one who makes it born.

Dizer com clareza o que existe em segredo.

Cecília Meireles

**Toda a forma de arte é uma tentativa para racionalizar
um conflito de emoções no espírito do artista.**

Robert Graves

Tudo o que seja pintar é o contrário de fugir:
é ir ao encontro do que a gente é. (...)
Interessa-me pintar aquilo que dói, magoa.
Que me magoa a mim.

Paula Rego

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
I PARTE: DA TELA À PÁGINA	10
1. NÓS/NUDOS DE ANA MARQUES GASTÃO	11
1.1. MULHER-CÃO: SUBMISSÃO E REVOLTA	11
1.2. OS RESÍDUOS DEPOIS DA BATALHA	22
1.3. O CORPO	35
1.3.1. AMOR, EROTISMO E SEXO	35
1.3.2. ENVELHECIMENTO E MORTE	40
1.3.3. MATERNIDADE E ABORTO	46
1.4. NÓS/NUDOS: A MULHER E O AMOR	53
2. CAPUCHINHO VERMELHO: QUANTOS LOBOS VEJO EU?	59
3. DA BOTA DO POLÍCIA ÀS BOTAS DO SARGENTO	69
II PARTE: DA PÁGINA À TELA	76
1. A ARTE SUBVERTENDO A MORTE	77
1.1. VANITAS ANTI VANITAS	77
1.2. THE PILLOWMAN: O QUE DEIXAMOS FICAR	90
2 ANIMALIZAÇÃO HUMANA E ANTROPOMORFIZAÇÃO ANIMAL	99
2.1. DEVIR-ANIMAL	99
2.2. DEVIR-HUMANO	107
3. A MULHER: CÚMPLICE E RIVAL	117
CONCLUSÃO	126
BIBLIOGRAFIA	131
ANEXOS	143

INTRODUÇÃO

Uma obra de arte é um acto de criação visto através de um temperamento.

Émile Zola

Às palavras, em epígrafe, de Zola poderíamos juntar as de Paul Klee, quando o pintor diz que «l'art ne reproduit pas le visible; il rend visible» (Klee: 1982, p.34). *Torna visível o temperamento* daquele que olha a obra de arte, ao evocar no receptor uma determinada atitude, que será tanto ou mais plural quanto os receptores que tiver e, assim, «influencia a maneira pela qual o receptor conceberá daí por diante a realidade e como daí em diante actuará perante ela» (Mukărovský: 1997, p.262).

Mas se influencia e revela o temperamento de quem vê, a obra artística *torna*, igualmente, *visível* o temperamento de quem a cria. Dá a conhecer o eu criador, pois qualquer obra de arte, seja pictórica, escultórica, musical ou literária, corporiza um modo de ver. Uma fotografia, que à partida seria o registo mais fiel da realidade, reflecte tanto ou mais o sujeito do que a própria realidade, pois ao seleccionar, de entre infinitas possibilidades, uma determinada perspectiva, o sujeito auto-revela-se no objecto conseguido. Se não, como explicar que o mesmo objecto, a mesma paisagem, ao ser pintada ou fotografada por diferentes sujeitos, exactamente do mesmo ângulo, resultem em produtos distintos, seja porque o sujeito realça um pormenor que o outro ignora ou não dá tanta importância, seja porque o que aos olhos de um é azul, aos olhos de outro é menos azul e mais verde?

O artista, ao criar a obra de arte, o texto¹, revela-se através da sua criação, pois antes de ser autor ele foi leitor de vários outros textos, do mundo.

¹ Texto é um «conjunto permanente de elementos articulados e ordenados, cuja co-presença, interacção e função são reguladas por um sistema sógnico» (Silva:1994, p.562). Portanto, falamos de texto, quer nos

Assim, esses textos emergem, explicita ou implicitamente, na sua obra. Será o leitor a conferir-lhe um sentido, a estabelecer relações entre esse texto e outros que o precederam, até com os que se lhe seguirão, pois a polissemia inerente à obra artística pressupõe a recepção do leitor, com o sentir de um eu que é detentor de vivências e sentir. Como diz Júlio Pomar:

«(...) a mim a responsabilidade do mando, a vocês a de dar ao remo. Aquilo que a mim me faz gozar pode fazer-vos mal; a incumbência de vos guiar, que é meu usufruto, dá-me o direito natural de ter acesso a gozos ou paraísos particulares, que para o inferno, no fim, iremos todos» (2002, p.109)

O autor decide da obra, guia o leitor, que nada pode modificar, pode, sim, lê-la de formas diversas, o que vai ao encontro da afirmação de Marcel Duchamp quando o pintor declara que é «o espectador que faz o quadro». O leitor não é uma parte passiva, «um mero conjunto de reacções, mas uma força histórica, criadora também» (Jauss: 1974, pp.38-39). A mesma ideia é defendida por Roland Barthes, citado por Eco:

«Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta indirecta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta, quem a dá, é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade.» (Eco: 1976, pp.41-42)

Cada um de nós, enquanto leitor, concederá sentido, *responderá* à pergunta que o texto coloca que, como dissemos anteriormente, é criada por um autor que nos dá a sua leitura de questões colocadas por outros textos e por isso traz para a obra a *sua história, sua linguagem, sua liberdade*, o seu mundo. Se qualquer obra de arte tem a marca de originalidade do seu autor, ela tem, também, a marca de outros textos. Daí que a relação que um texto estabelece com outros – relação intertextual como a define Júlia Kristeva ou hipertextual, nas palavras de Gerard Genette – desempenha uma função relevante, quer no momento de produção, quer no momento de recepção do texto, pois, «c'est

refiramos a uma obra de arte literária, pictórica, escultórica, uma vez que qualquer delas pertence a um sistema semiótico, ainda que distinto dos outros.

l'absence du modèle qui permet la présence de la nouvelle oeuvre. C'est dans un dialogue intertextuel (...) qui apparaît, dans la production et la construction d'une nouvelle combinaison d'éléments, de formes, de signes et des significations, une nouvelle œuvre» (Gebauer: 2005, p.147).

É este diálogo, de um texto com outro(s), que nos interessa no presente trabalho. Assim, propomo-nos *escutar* esse diálogo, estabelecer as relações intertextuais entre dois textos, o literário e o pictórico, definir elos de ligação e afastamentos.

Tendo por base a obra da pintora Paula Rego, principalmente os trabalhos realizados a partir da série das *Girl and Dog*, da segunda década dos anos 80, quando os quadros da artista começam por ser mais figurativos e por tomar a perspectiva em consideração, que, como afirma McEwen, marcam «formally, (...) a radical change, the most radical of her career, ushering in what now must be seen as her mature style» (1997, p.146), tomaremos como objecto de reflexão, na primeira parte do nosso trabalho, textos literários inspirados em quadros da pintora, tentando descortinar como se opera essa passagem de um sistema semiótico a outro, como um influencia o outro. Cumpre-nos questionar se os textos correm sozinhos ou se caminham de mãos dadas, e visto que «qualquer texto é absorção e transformação de um outro» (Silva: 1994, p.625), se a *tradução* do texto pictórico no verbal se define na descrição ou se o metamorfoseia, demarcando-se dele.

Os textos que merecerão a nossa atenção na primeira parte da nossa reflexão, porque inspirados em textos pictóricos, inserem-se na *Ekphrasis*, de que o livro de Jorge de Sena – *Metamorfoses* -, datado de 1963, é, na literatura portuguesa, um exemplo.

Segundo Leo Spitzer, citado por Murray Krieger, *Ekphrasis* «is the poetic description of a pictorial or sculptural work of art» (Krieger: 1992, p.xiii) ou ainda «the name of a literary genre, or at least a topos, that attempts to imitate in words an object of the plastic arts» (*idem*, p.6). São definições menos

abrangentes que a da retórica helenística que a explicava como «a verbal description of something, almost anything, in life or art» (*idem*, p.7).

A poesia, ao tomar como objecto uma obra de arte, segundo as concepções apresentadas, limita-se a fazer a descrição desse objecto. Ao poeta cabe o trabalho de uma mera transposição de signos de uma arte a outra, restringindo-se, assim, a um papel de descritor, em que não cabem a sua intimidade e subjectividade.

Contudo, no posfácio a *Metamorfoses*, Jorge de Sena classifica os poemas que compõem o livro de «meditações poéticas de determinados objectos estéticos» (Sena: 1988, p.151) e «crítica da vida» (*idem*, p.157). Ora, meditar implica *ponderar, reflectir, pensar*, acções que conduzem para além da mera descrição, metamorfoseando a obra, para que o próprio título do livro remete. *Meditação* «que extravasa das molduras» (*idem*, p.158) e que, por isso, não cabe na definição que Spitzer e Krieger dão de *Ekphrasis*, aproximando-se mais da de Aguiar e Silva, que a define como um tipo de poesia em que o poeta, mais do que descrever, «recria, comenta, exalta uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)» (Silva: s/d, p.165). Para este autor, o que interessa não é tanto o objecto da experiência, mas a experiência que o sujeito tem do objecto. Daí que o trabalho do poeta seja sempre de recriação desse objecto:

«O acontecimento exterior, quando está presente num texto lírico, permanece sempre literalmente como um pretexto em relação à estrutura e ao significado desse texto: o episódio e a circunstância exteriores podem funcionar como elementos impulsionadores e catalíticos de produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjectividade do poeta» (Silva: 1994, p.584).

O objecto exterior – a obra de arte – serve como pretexto, é visualmente apreendido pelo sujeito, que se afastará dele ao escrever o poema que, necessariamente, será a expressão subjectiva de uma apreensão visual, porque filtrada pelo olhar do espírito: «o olhar não tem apenas uma função cognitiva;

através dele desenvolve-se uma actividade imaginativa» (Guimarães: 2003, p.37). É a partir do Romantismo que a defesa dessa *actividade imaginativa* começa a ser mais evidente. O artista romântico «não procura já a ordem da natureza, que percebe sensorialmente: procura-a em si próprio (...) tal como a sente no seu íntimo» (Mukărovský: 1997, p.277).

Daí que, na contra-capá do livro de poemas ecrásticos *Depois de ver* de Pedro Tamen, este afirme que «só aparentemente ou superficialmente estamos perante um livro de poemas sobre obras de arte» (Tamen: 1995). A negação da preposição *sobre* é reveladora do desejo de o autor em assinalar a autonomia da poesia em relação às outras artes, demarcando-se, deste modo, de Krieger, quando este afirma que na *ekphrasis*, «poetry is defining its mission through dependence on the mission of another art – painting, sculpture or others» (Krieger: 1992, p.6). Se a reprodução da imagem da obra que a desencadeou remete para outra arte é apenas na medida em que é o *elemento impulsionador* do poema, através do qual o poeta representa uma realidade distinta:

«A obra de arte é o surgimento de uma realidade nova, tão independente da realidade física do universo como da realidade psíquica do artista e, no entanto, feita de associação de ambas. Uma obra de arte (...) só existe a partir do momento em que se torna autónoma em relação ao pretexto que a originou» (Huyghe: 1986, p.63)

Além disso, se é comum, nos livros de poesia ecrástica, o autor reproduzir ao lado do poema a imagem da obra que o suscitou, como acontece com as obras que iremos estudar, outros há em que isso não se verifica, como é o caso, por exemplo, do livro *estórias na arte* de António Salvado. O autor assinala, assim, com essa ausência, a autonomia da sua obra – os poemas – relativamente às outras artes em que se inspirou, sobretudo a pintura e a escultura.

Mitchell define a *ekphrasis* como «verbal representation of visual representation» (Mitchell: 1994, p.152) apontando como críticas o facto de uma representação verbal não conseguir representar – «make present» – o objecto,

da mesma forma que uma representação visual o consegue. Ora, como temos vindo a referir, um poema efrástico não se limita a descrever a representação visual, daí que não pretenda ser, a nosso ver, uma representação verbal dessa representação visual. A representação verbal vai muito além da mera descrição, recriando essa representação, portanto, representando verbalmente uma outra realidade, até porque: «représenter n'est pas imiter» (Cometti: 2002, p.60). Nem a representação visual é imitação da realidade que ela representa, nem a representação verbal é simples imitação da visual, *tradução* por palavras da representação visual. A obra que nasce inspirada noutra é a representação de uma outra realidade, díspar da representada pela inspiradora que, contudo, pode aproximar-se, mais ou menos, a ela, mas que nunca deixará de ser um texto autónomo, uma outra obra de arte e não uma mera transposição, numa outra linguagem, de uma obra de arte.

É esta problematização da *Ekphrasis* que tentaremos verificar com a nossa reflexão. Para tal, escolhemos como objecto de estudo do primeiro capítulo o livro de poemas de Ana Marques Gastão, intitulado *Nós/Nudos: 25 poemas sobre 25 obras de Paula Rego*. Num segundo capítulo, debruçar-nos-emos sobre *A História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso por Manuel António Pina segundo desenhos de Paula Rego*, terminando esta primeira parte do nosso trabalho com um terceiro capítulo em que o objecto do nosso estudo será o texto que Vasco da Graça Moura criou para a colecção *Olhar um Conto*, do Ministério da Educação, inspirado em obras de Paula Rego, a que deu o título *As Botas do Sargento*.

Se a obra de Marques Gastão parece ser, à primeira vista, a que mais directamente tem a ver com a *Ekphrasis*, uma vez que é a única que se inclui no modo lírico, parece-nos que, apesar de os dois outros textos pertencerem a um modo literário distinto, como é o narrativo, porque igualmente inspirados em textos pictóricos, se inserem, assim, na *Ekphrasis*. Aliás, não esqueçamos que também a prosa se pode revestir de poeticidade.

Os 25 poemas sobre 25 obras de Paula Rego, de Ana Marques Gastão, parecem contrariar a afirmação de Pedro Tamen, em que o autor rejeita a definição dos seus poemas como sendo *sobre* obras de arte. A poetisa faz uso da preposição, contudo, em nada se afasta da definição de Tamen, como teremos oportunidade de verificar. A própria autora refere em entrevista a Maria João Cantinho:

«Os meus poemas nunca são legendas dos quadros de Paula. Os meus poemas e as imagens de Paula correm solitários (...) conscientes de que há algo de intransponível entre textual e visual e, por isso, da ordem do invisível, do misterioso.» (2004)

Correm solitários, mas lado a lado, diríamos nós, pois, sendo a obra de arte visual já uma interpretação, o poeta, ao contemplá-la, vê para além dela, remete para uma realidade recriada ao escrever o poema, ao reescrever a obra que, por sua vez, remeterá o leitor para distintas realidades, pela polissemia da língua literária, no jogo ambíguo da opacidade e da abertura. Como nos diz Pedro Tamen em *Pintura de Alvim*:

**«Não, não é o quadro que toca; esta
é como toda a pintura,
silenciosa.
Não vem da tela este cheiro a queimadas;
a tela, quando muito,
cheira a tinta.
(...)
E no entanto há um longo crepúsculo
por detrás deste quadro, um espaço explosivo,
tempo de memórias, por detrás
deste quadro há uns homens distantes
dos que olham para ele, há uns homens
vivendo, vivendo, porque o quadro acredita.» (1995, p.40)**

Toda a pintura é silenciosa, diz-nos o poeta, mas, na verdade, o que está *por detrás* do quadro, do poema, só estes podem dizer. «Ninguém olha de lá / Todos olham para lá», diz-se noutro poema do mesmo livro (*idem*, p.60). Os que olham *para lá* quebram o silêncio da pintura. *Todos* desdobra-se em múltiplos leitores: o leitor que lê o quadro, ou o texto, o leitor que é *tocado* pelo quadro e

se torna autor, ao escrever o texto, que terá outros leitores. Todos olharão *para lá*, fazendo olhar *de lá*.

Se a literatura se inspira na pintura, o contrário também é verdadeiro e exemplo disso é a obra de Paula Rego, que tantas vezes se inspirou nas mais variadas obras literárias. Assim, consideramos que a nossa reflexão ficaria incompleta se apenas fizéssemos correr o nosso trabalho num sentido. Se um rio é navegável em direcção à foz, é-o, igualmente, tendo a nascente como destino. Por isso, na segunda parte do nosso estudo, propomo-nos navegar o caminho contrário e verificar como se efectua essa *viagem*. Serão as obras de Paula Rego, inspiradas em textos literários, ilustrações desses textos, ou, à semelhança do que diz Aguiar e Silva, são o produto que «esses elementos impulsionadores (...) [suscitaram] na subjectividade» (Silva: 1994, p.584) da pintora? A artista tem a preocupação de seguir textualmente o texto que visita, ou, pelo contrário, a sua história caminha noutras direcções, conta-nos outras histórias? Serão apenas os caminhos distintos, mas que acabam no mesmo destino, ou esses caminhos conduzem-na a novos lugares?

Para encontrar resposta a estas perguntas centraremos o nosso estudo, no capítulo inaugural da segunda parte do nosso trabalho, nos trípticos *Vanitas* e *The Pillowman*, uma vez que ambos são inspirados em textos literários. Nos dois capítulos seguintes trataremos de várias obras da artista que, além de serem, também, impulsionadas por obras literárias ou até mesmo cinematográficas ou pictóricas de diferentes autores, se aproximam umas das outras pela mesma teia temática, tecida pela pintora. Partindo, sempre, da obra da pintora, cotejando-a com as obras inspiradoras, tentaremos definir como a artista faz a passagem de uma obra à outra, como *traduz* na tela o que a página conta. A tela conta como a página; conta o mesmo que a página mas de forma diferente, conta a mesma coisa acrescentando-lhe história, ou conta outra história?

Da página à tela e da tela à página serão os dois caminhos que iremos percorrer no nosso trabalho, ancorados, como referimos, na obra de Paula Rego. A nossa escolha recaiu sobre a obra da artista pela riqueza de possibilidades que oferece ao trabalho que nos propomos efectuar. Não só são inúmeros os quadros que a artista realizou inspirada noutros artistas, das mais variadas áreas, como também a sua obra foi e permanece motivo de inspiração, para escritores e poetas.

I PARTE: DA TELA À PÁGINA

1. NÓS/NUDOS de Ana Marques Gastão

1.1. MULHER-CÃO: SUBMISSÃO E REVOLTA

Era uma vez... Assim começam as obras de Paula Rego: a partir duma história, seja ela a de um romance, a de um conto, a de uma fábula, a de um filme da Walt Disney ou a das histórias que lhe contavam quando menina, a artista cria a sua própria história, pintando-a.

Essas narrativas funcionam, apenas, como ponto de partida, como detonador. Depois, as imagens invadem tudo:

«Começo sempre com uma ideia, uma história qualquer, sempre foi assim no meu trabalho, mas perco sempre essa ideia original porque o trabalho acaba por ser sempre outra coisa, sugerir outra história – a história vai mudando» (Moura: s/d, p.40)

Daí que todos os críticos, ou pelo menos a grande maioria deles, nomeiem Paula Rego «contadora de histórias» (Warner: 2004, p.124) em que «her favourite way of telling a story is to paint» (McEwen: 1997, p.16), resultando, assim, pinturas que constituem «contos brilhantes» (Rosenthal: 2003, p.10). Contos que pintam histórias de amor e de ódio, de vingança e de perdão, de revolta e de submissão, de opressão e de ciúme, de sexo, de protecção, de medo e de vingança, de liberdade, magicamente pinceladas pela imaginação e pela fantasia teluricamente real da artista, para quem a infância nunca se perdeu e é, como a própria várias vezes refere, fonte de inspiração. É um grito de denúncia da realidade que a circunda, uma realidade que se recusa a olhar com a hipocrisia da pretensa moral vigente duma sociedade tantas vezes castradora da liberdade individual de cada ser.

Uma dessas histórias, que serviu de pretexto à artista, foi-lhe contada, como referem vários autores (cf. Bradley e McEwen), por um amigo da artista. É a história de uma mulher que vive só, numa casa entre dunas de areia, tendo apenas a companhia de animais. Numa noite de Inverno, em que o vento,

batendo nas dunas, parece tomar a voz de uma criança e falar com ela, a mulher enlouquece, «põe-se de quatro e devora os seus animais de estimação» (Bradley: 2002, p.69).

Esta história de isolamento, de ausência, de solidão e de loucura serve de pretexto à pintora, nascendo, assim, uma série de telas, com o título *Mulher-cão*. Fiona Bradley classifica as mulheres-cão como:

«Complexas, maduras, desconcertantes e orgulhosas, (...) parecem liderar o trabalho de Paula Rego desde o momento em que surgiram, espalhando-se por muitos dos seus temas futuros» (*idem*, p.74)

As relações intertextuais, de que fala Bradley, verificam-se não só nos trabalhos futuros, mas podem estabelecer-se com obras anteriores. Desde o tempo das colagens que o «princípio do cão» (Almeida: s/d, p.9) está presente na sua obra:

«Ele anuncia-se nos *Stray Dogs* e prolonga-se até hoje ao longo de mais de três dezenas de anos com uma constância que chega para o identificar.» (*idem*)

Na série *Girl and Dog* assistimos à relação de uma menina com um cão, assumindo este uma atitude de obediência, submissão a uma menina que cuida dele: alimenta-o, barbeia-o, mostrando-se, ao mesmo tempo, como em *Girl lifting up her skirt to a dog* (1986), agressiva e ameaçadora perante um cão indiferente à sua necessidade de atenção. E esta ameaça torna-se ainda mais evidente em *The Little Murderess* (1987), revelando, assim, que estas meninas têm muito pouco de meninas, a não ser a forma como se vestem. São mulheres, pelas suas atitudes, pela forma como se relacionam com o cão. Se, na maioria dos quadros, o cão é sinónimo de obediência e submissão, ele é, também, ameaçador e agressivo, assumindo-se mais como um lobo, tal como é retratado em *Two Girls and a Dog*.

Na série *Mulher-cão* as meninas cresceram, tornaram-se mulheres maduras, tomando atitudes de animais. O humano animaliza-se, ao contrário do que acontece na série de que temos vindo a falar, em que o animal se

antropomorfiza, como teremos oportunidade de verificar na segunda parte do nosso trabalho.

Essa animalidade é, desde logo, evidente na posição horizontal em que a maioria das mulheres-cão é retratada. A posição erecta, que desde o *homo erectus* o humano adquiriu, que simboliza racionalidade e civilidade, diferenciando-o, cada vez mais, do animal, é subvertida pela pintora, que reposiciona as suas mulheres, fazendo-as deslocar-se apoiadas nos quatro membros. Mesmo as mulheres que não são retratadas nessa posição – que aparecem, por exemplo, sentadas – mesmo essas são retratadas com as mãos fechadas, os braços pendentes, assumindo uma posição idêntica à que os cães revelam, quando apoiados apenas em duas patas, numa atitude de impotência, de impossibilidade de deslocação. Além da postura em que são retratadas, a animalidade destas mulheres é expressa nos seus corpos atléticos, vigorosos, poderosamente musculados, numa posição de irreverência e desafio de quem pouco ou nada teme.

Se o cão das *Meninas* é símbolo de obediência, de lealdade, de domesticação, aqui está mais próximo do cão em segundo plano do quadro *Two Girls and a Dog*: violento e ameaçador. Paula Rego diz que a história das *mulheres-cão* são «histórias de amor» (Ferreira: 2003, p.58), indo mais longe na explicação e referindo que «tem a ver com uma coisa sexual, de dependência, de masoquismo» (*idem*). Há, portanto, uma dependência, o que implica, desde logo, obediência e lealdade, não excluindo, no entanto, que elas sejam, ao mesmo tempo, agressivas na força que demonstram os seus corpos. Como refere Ruth Rosengarten:

«In choosing a domestic animal – the dog – Rego touches on an ambiguity, (...) the equivocation between self-determination and dependence. (...) The dogged capacity to remain loyal despite punishment: this characterises canine love. Dog woman are about the patience and the waiting, the voluntary suspension of will of a woman in love» (Rosengarten: 1997, p.88).

Uma leal dependência que lhe advém, portanto, do amor a alguém que nunca aparece retratado no quadro. Mas uma dependência que, verdadeiramente, nunca chega a sê-lo, prevalecendo sempre a auto-determinação, uma vez que voluntariamente *elas suspendem a sua vontade própria*.

Foram algumas destas mulheres-cão que Ana Marques Gastão escolheu, para, a partir delas, criar outra obra de arte: o poema. Um total de sete obras: *Bad Dog; Sleeper, Baying; Two Women Being Stoned; Grooming; Sit, Bride*. No presente capítulo, falaremos apenas das quatro primeiras, tratando as restantes em capítulos seguintes.

«Submissão, amor desvairado, castigo, vingança» (Ferreira: 2003, p.57) são os *leitmotiv* apontados por Paula Rego para a história das suas mulheres-cão, sendo alguns dos temas que vamos encontrar nas poesias de Marques Gastão.

No quadro *Two Women Being Stoned* (1994) duas mulheres defendem-se do apedrejamento que alguém lhes inflige, tal como o próprio título indica. A mulher-cão em primeiro plano dobra-se sobre o seu corpo, protegendo, com a mão, a cabeça da agressão do outro, enquanto a mulher colocada em segundo plano, mais pequena, toma uma atitude ambígua, de braços abertos, corpo ligeiramente dobrado sobre si mesmo. Esta ambiguidade é susceptível de, pelo menos, três leituras distintas: uma atitude de claro confronto com o agressor, corroborada no olhar decidido que lhe devolve; uma atitude de rendição; e ainda uma atitude de aceitação, masoquista, como quem expõe o corpo ao apedrejamento, porque se considera merecedora de tal agressão.

Ambas sobressaem do fundo escuro do quadro, espaço de escuridão opressiva, que põe em relevo o vermelho do fato da mulher-cão em primeiro plano: vermelho claro do casaco, brilhante, «centrífugo, símbolo do ardor e da beleza, da força impulsiva e generosa» (Chevalier: 1982, p.945), mas também vermelho escuro da saia, «centrípeto», que representa, por oposição, «o

mistério da vida» (*idem*, p.944). Forças opostas – centrífugas e centrípetas – com o mesmo centro: a mulher-cão. Se elas são humanas, são também animais; da mesma forma que se submetem, revoltam-se; ao mesmo tempo que demonstram fidelidade, traem.

A saia vermelha é retomada, no verbo, por Marques Gastão, no poema *Duas mulheres a serem apedrejadas* (Gastão: 2004, p.75), transformando-se em «saia escurecida possuída pela morte» (v.18). Perde-se a cor, retendo-se apenas o adjectivo possível de qualificá-la: «escurecida». *Elas*, as mulheres do poema, são igualmente alvo de opressão do outro. «Apedrejadas de mágoa in consentida» (v.1), feito num dia «jamais incólume» (v.11), por isso perturbador até do sono, uma vez que até aí há *ressonâncias* da opressão. Opressão que lhes tolhe a fala, gemendo caladas. O oxímoro de «vagido calado» (v.6) denota bem a opressão a que são sujeitas. O gemido não pode ser silencioso. Só o é porque a isso são obrigadas, já se notando, contudo, a revolta contra o opressor. Uma revolta que «floresce em aplicado recato» (v.14), o recato do silencioso gemido de duas mulheres que «temem ou estimam» (v.20), o que nos leva de volta ao texto pictórico de Paula Rego que, como referimos, nos retrata duas mulheres que, ao mesmo tempo, estimam e temem o outro, o agressor.

Outro laço, aliás o mais evidente, que une o verbal ao pictórico é o título do poema. Ao assumir o título do quadro de Paula Rego, Marques Gastão estabelece com ele uma relação directa de intertextualidade.

Do colectivo, em ambos os textos, passamos ao individual do quadro *Sleeper* (1994) e do poema que é criado a partir dele – *A dormir* (*idem*, p.19). Relativamente ao quadro, Paula Rego descreve a mulher retratada como estando «deitada sobre o casaco do dono, é uma mulher que pertence a um homem» (Ferreira: 2003, p.58). Uma mulher-cão que se deita sobre o casaco do dono, numa atitude que tanto pode ser lida de lealdade, como de protecção, de aconchego no casaco do seu dono. Ou estará deitada sobre o casaco assumindo-se a guardiã daquilo que pertence ao seu dono? Todo o quadro, em

que mais uma vez não há qualquer abertura para o exterior, o fundo, com vários matizes de negro, implica-se no sono da mulher-cão. Os matizes escuros do fundo, do casaco, do próprio vestido põem em evidência os braços e as pernas do corpo deitado. A forma como as mãos estão colocadas assemelham-na a um cão a dormir.

Também a mulher do poema dorme, cedendo ao cansaço provocado por uma situação que a perturba. O facto de dormir torna-a intocável na sua pequenez integrada em «formigas exemplares» (Gastão: 2004, p.19,v.4), ainda que, por vezes, o sono seja atravessado pela «infecção das coisas passadas» (v.6), a perturbação que viveu no passado estende-se ao presente, infectando-o. Ainda assim, dorme, pois, estando acordada, é confrontada com uma realidade que a perturba: a visão do corpo nu, sem o «casaco de abraçar bonecas» (vv.9-10). O mesmo casaco da pintura de Paula Rego, sob o qual a mulher-cão dorme. Este é um corpo simultaneamente «familiar» (v.8), pois conhece-o, e «estranho contínuo» (v.8). Os dois últimos adjetivos remetem para a causa da ofensa: estranho por causa da traição de que é sujeito; contínuo indicia a duração no tempo dessa traição, corroborada mais adiante na expressão «arquivo cruel» (v.10), quando o sujeito poético lança um aviso ao companheiro: «podes, se quiseres, escrever beleza em / teu arquivo cruel» (vv.9-10). O companheiro poderá continuar a coleccionar belezas, traindo-a, que ela não permanecerá mais nesta situação. Apesar da solidão, ela não aceitará «o menos» (v.11).

O casaco sob o qual dorme a mulher-cão de Paula Rego transforma-se, no poema, no símbolo da traição do outro. Se aqui a mulher dorme é como forma de reacção a uma situação que a oprime, podendo o sono da mulher-cão ter várias leituras, como vimos anteriormente. A mulher-cão transforma-se em mulher-formiga – «formigas exemplares» (vv.3-4) – pois o trabalho mascara o eu, provocando afastamento do outro.

No poema *Bad Dog* (Gastão: 2004, p.11) verificamos, igualmente, esse afastamento do outro: distanciamento sob a forma de acusação da opressão que ele lhe inflige, seja através de palavras – «falsos manifestos de amor infinito» (vv.6-7) – seja com a ausência delas: «eras hábil na tecnologia do silêncio / mas a voz ilegítima» (vv.1-2) ou ainda, «teus olhos encenando a fragilidade que não possuem» (vv.16- -17). Daí que ela afirme que «a paz não existe» (v.10), pois que a cama é «campo de batalha ou naufrágio» (v.11). Mas se há distanciamento do opressor, há também aproximação, identificação, como ela própria declara: «estamos juntos nesta fantasia homicida» (vv.7-8). Caminham lado a lado numa história a que prognostica um final pouco feliz, na qual luta com as mesmas armas, que foi adquirindo, por aprendizagem: «suspensa num efeito teatral» (v.15). Portanto, também ela encena. Apesar da opressão de que é objecto, e também sujeito, a mulher declara a sobrevivência desta luta do amor: «sobrevivo, então, bad dog, (...) no corpo devolvido como instrumento ígneo, à multidão» (vv.21-23) ou ainda nas palavras da poetisa, num diálogo homo-autoral: «sobrevivo / assim / casa vazia / em vasto mundo» (Gastão: 2001, p.12). É de notar que o *bad dog* tanto se pode referir ao tu como ao eu, tanto pode ser uma apóstrofe, como uma auto-designação. É uma ambiguidade que não está patente na pintura homónima de Paula Rego, que serviu de pretexto a Marques Gastão. Aí, o *bad dog* é a mulher-cão a quem, nas palavras da autora, o homem «dá um pontapé para a tirar da cama porque ela se portou mal» (Ferreira: 2003, p.58). E o que vemos é a mulher-cão, de costas, a sair da cama, mãos apoiadas no chão, ainda com uma perna sobre o leito, como quem vai cair. Quadro intenso, transmissor de uma força e violência desmedidas. Uma força revelada na imagem do corpo nu da mulher. Um corpo musculado, fortemente poderoso, apoiado sobre grossos braços e pernas. «E eu permanecerei aqui, suspensa num efeito teatral, / lento, triunfante» (Gastão: 2004, p.11, vv.15-16), diz-se no poema de Ana Marques Gastão. Versos que bem poderiam ser uma legenda do quadro de Paula Rego. Apesar da mulher-

-cão ter sido expulsa da cama e apesar de estar de costas para o *leitor*, ela parece triunfante. Um triunfo confirmado na posição da sua cabeça: não obstante ela *levar um pontapé*, não baixa a cabeça, antes pelo contrário, parece olhar para trás, enfrentando aquele que a expulsou da cama. A cama é *campo de batalha ou naufrágio*, na leitura da poetisa, que o quadro não diz, que o quadro poderá dizer na sua ambiguidade.

O último poema sobre o qual incidiremos o nosso estudo, neste capítulo, intitula-se *Latindo* (Gastão: 2004, p.59), cujo elemento impulsionador da sua produção foi a obra de arte pictórica de Paula, intitulada *Baying* (1994).

Diz Bradley: «Todas as pinturas dessa série [Mulher-cão] têm tamanho semelhante, com a ocasional pintura mais pequena, como a desoladora *Latindo*» (2002, p.74). Quanto ao poema, Teresa Martins Marques considera-o «o mais simétrico de todos os poemas do livro» (2004). De facto, ele pode funcionar como contraponto rítmico da obra. A simetria é conferida pela repetição anafórica dos dois primeiros versos ao longo das quatro estrofes que o compõem: «Este o amor que não foste / nem nunca serás» (Gastão: 2004, p.59). Repetição que continua ainda na terceira estrofe: «de tanto». O uso repetido do advérbio de quantidade *tanto* expressa o excesso de amor de um tu a quem o eu se dirige. A simetria do poema inscreve-se pela repetição, tal como acontece no latido, como se cada estrofe fosse um latido. Excesso de amor que se traduz no esgotamento do próprio amor: *esgotaste-o, apagaste-o, gastou-se, fugiu-te*. Excesso traduzível no «excesso de fidelidade, a caninização dos sentimentos» (Marques: 2004), traduzível, também, no ciúme, retratado no delírio do tu, que percorre um caminho contrário ao amor: «em contrário, inusitado caminho» (Gastão: 2004, p.59, vv.11-12), alheio às palavras, porque de «gélida surdez» (v.18), «incapaz de suportar a página / e o seu branco uivo» (vv.23-25). A página branca apresenta-se como o uivo da comunicação que se quer e não se faz.

O título do poema, ao utilizar o verbo no gerúndio, confere continuidade, arrastamento da acção no tempo. Se *latir* significa *ladrar*, em sentido figurado pode ter como significado grito, denunciando um sentimento; ou *palavras vãs*, remetendo-nos, assim, para a falta de comunicação, para a comunicação que, não se concretizando, transforma o latido em palavras inúteis.

Também a mulher-cão do quadro *Baying late inutilmente?* Sozinha numa praia deserta, ninguém parece estar lá para a ouvir. Mas ela late, late, colocando no latido toda a força do seu corpo – os olhos cerrados, as mãos apoiadas fazendo força nas pernas – para que o seu grito se oiça.

As mulheres-cão são poderosas, bestiais, nas palavras da autora:

«To be a dog woman is not necessarily to be downtrodden; that has very little to do with it. In these pictures every woman's a dog woman, not downtrodden, but powerful. To be bestial is good.» (McEwen: 1997, p.216)

Detentoras de um poder que, como a própria artista explica, nada tem a ver com opressão, ou melhor, elas não são mulheres oprimidas, vítimas. Não são umas *coitadinhas* dignas de compaixão. Ainda que expulsas da cama a pontapé, ainda que apedrejadas, ainda que latindo a solidão à solidão, elas resistem, numa fidelidade canina ao seu dono, de quem dependem afectivamente, porque amam. São as contradições do amor pois, como refere Octávio Paz, o amor é feito de qualidades antitéticas. Se ele é liberdade é, também, submissão: «não nega o outro nem o reduz a sombra, mas é a negação da própria soberania» (Paz: 1995, p.90). Cede-se a soberania ao outro, aceitando-se, voluntariamente, a servidão, pois «o objecto transforma-se em sujeito desejante e o sujeito em objecto desejado» (*idem*, p.91).

«O amor é composto de contrários, mas que não podem separar-se e que vivem incessantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros» (*idem*, p.95)

Esta luta de elementos contrários que define o amor está, igualmente, presente, como vimos, nos poemas de Marques Gastão. Aliás, os poemas são expressão dessa luta constante entre a mulher e o *tu*, que faz dela objecto da

sua opressão. Uma opressão que pode vir sob a forma de traição (*A dormir*); opressão feita através das palavras ou do silêncio (*Bad Dog*); opressão expressa no excesso de amor que leva ao esgotamento do próprio amor (*Latindo*) e ainda opressão que se revela no apedrejamento de *mágoa inconsentida* de que a mulher é alvo.

Mas se a mulher é objecto da opressão do outro, ela é, ao mesmo tempo, sujeito, na medida em que reage a essa opressão. Ao não aceitar o *menos* (*A dormir*), recusando, assim, a traição; ao reagir gemendo calada (*Duas mulheres a serem apedrejadas*); ao negar o amor do outro porque excessivo (*Latindo*) e ao lutar com as mesmas armas do opressor, ela posiciona-se como sujeito de repressão sobre o outro. A revolta contra o outro transforma o objecto reprimido – a mulher - em sujeito opressor.

O poder da mulher-cão advém-lhe da voluntária aceitação da sua submissão ao outro, portanto, livre, porque voluntária. O poder da mulher do poema é-lhe conferido na revolta contra o opressor. A dependência retratada na obra pictórica traduz-se, na obra verbal, em independência. Ana Marques Gastão reconstrói, assim, a mulher de Paula Rego, centrando-se, também, na mulher, fulcro de reflexão: mulher oprimida, mortificada, mas também revoltada, erguendo-se na sua força feminina como a outra parte de um *tu*, a parte de convivência com um *tu*, numa luta em que se põe em evidência o amor.

Recria sem, contudo, deixar de fazer a exaltação dessa primeira obra inspiradora, como acontece, aliás, em qualquer poema efrástico. Na própria palavra *poesia* vem já implicado o acto de *fabricar, inventar, criar*. Criar é também o que faz José Fanha no poema intitulado *Mulher cão*, que nasceu por motivação da pintura de Paula Rego – *Baying* – que serve, como vimos, de elemento impulsionador a Marques Gastão no poema *Latindo*. Partindo do mesmo objecto estético, os poemas tomam caminhos contrários o que, só por si, vem sublinhar a nossa afirmação de que num poema efrástico não se descreve a obra de arte, antes se reconstrói essa obra, criando uma nova obra de arte. Se

não, vejamos: enquanto no poema de Marques Gastão o *eu* fala a um *tu*, acusando-o de excesso de amor, excesso esse que conduz à morte do próprio amor, o poema de José Fanha constrói o retrato de uma mulher, a quem se refere como *Ela*. Ela é uma mulher chamada cão: «Ela é grossa / e ladra à lua» (vv.20-21), versos que dialogam com a pintura de Paula Rego. Contudo, esta mulher adquire a condição de *cão* pelo trabalho, pelo esforço que dedicou «anos e anos a fio» (v.2) aos filhos e ao lar, trabalhando arduamente. Se, como verificámos, as mulheres de Paula Rego se animalizam, tornando-se mulheres-cão, é pela fidelidade que mantêm ao *dono*, enquanto no poema de José Fanha a mulher é cão pela vida de trabalho que sempre levou: uma *vida de cão*, como diz a sabedoria popular. Contudo, também aí podemos ver uma aproximação à mulher-cão de Paula Rego, na medida em que essa vida de trabalho decorre da fidelidade aos filhos e ao lar. No poema de Marques Gastão é o excesso que leva ao aniquilamento do amor, como vimos. No poema de José Fanha esse excesso não está contemplado, mas sim o seu contrário: a falta. A falta que ficou «agora» (v.11) depois dos filhos «já todos engenheiros» (v.10). E esse *agora* define-se, assim, numa mulher que «vive atada / às chamas que a consomem» (vv.37-38) que a levam a ladrar à lua, falando «línguas / sem sentido» (vv.33-34), pela aguda consciência de que o passado não volta e o agora se revela demasiado tarde para a concretização de «algum sonho diluído lá no longe» (v.18).

Como vimos, a mesma obra de arte pictórica – o quadro de Paula Rego – inspira dois poemas – o de Marques Gastão e o de José Fanha – que retratam realidades distintas entre si e, igualmente, distintas da obra que lhes serviu de inspiração, pois o «acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação», como diz outro poeta, Eugénio de Andrade (1987, p.109).

1.2. OS RESÍDUOS DEPOIS DA BATALHA

Em silêncio mastigas as ruínas.
Joaquim Pessoa

*Amor silêncio amargo
a roçar-me a morte.*
Salette Tavares

O quadro *Looking Out* (1997) de Paula Rego insere-se na série que a artista fez a partir do romance de Eça de Queiroz: *O Crime do Padre Amaro*. Como a própria artista revela, em conversa com Ruth Rosengarten, as pinturas são uma homenagem ao pai, que tinha uma especial admiração pelo escritor oitocentista: «O meu pai costumava ler-me poesia. E Eça. Na realidade, estes quadros são uma homenagem ao meu pai» (Rosengarten: 1999, p.5).

O total de dezasseis pinturas a pastel põe a descoberto a leitura que a artista faz do romance de Eça. Ainda que com ele mantenha laços apertados de intertextualidade – quer através das personagens que desfilam pelos quadros, que são as mesmas que interagem no romance; quer pela relação estreita que alguns quadros mantêm com determinadas cenas do romance –, os quadros não são expressão duma intenção de ilustrar a obra referida, de seguir temporalmente a intriga. Contudo, na edição da *Campo das Letras*, em que o romance vem acompanhado das imagens dos quadros de Paula Rego, logo na capa do livro se informa que a obra contém «ilustrações de Paula Rego» (2001).

Como temos vindo a verificar ao longo deste trabalho, ao transpor uma obra de arte pictórica para uma de arte verbal, o artista cria e recria, não se limitando a transladar um sistema semiótico noutra. Se o texto verbal mantém com a pintura que o inspirou relações intertextuais mais ou menos evidentes, outros aspectos entra em ruptura com essa obra, criando outro universo, transfigurado por uma leitura própria.

O mesmo acontece com as obras de Paula Rego cujo ponto de partida é a obra verbal, como teremos oportunidade de verificar na segunda parte deste trabalho. Contudo, não podemos deixar de demorar a nossa reflexão no quadro *Looking out*, uma vez que, inspirado no romance de Eça, origina, por sua vez, o poema de Marques Gastão: *À Janela* (Gastão: 2004, p.23). O verbal interage com o pictórico, que se manifesta no verbal, por metamorfose. O poema mantém, assim, elos que o ligam não só ao quadro de Paula Rego, mas também ao romance queiroziano.

«Todo o tempo que podia estar de pé, passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que se podia ver da estrada – enxovalhada das saias para baixo» (Queirós: 2001, p.457)

O excerto transcrito do romance de Eça é apontado por vários autores como aquele com o qual o quadro da pintora mantém uma relação directa, podendo, por isso, ser considerado como ilustrativo da cena descrita no romance. Lilian Pestre de Almeida afirma que «esta é a que está mais próxima da narrativa queiroziana» (2003). A mesma ideia é defendida por Rosengarten: «esta é talvez a citação mais literal que a artista faz de Eça» (1999, p.34). Isabel Pires de Lima, além de referir este excerto, chama a atenção para outros em que Amélia também é descrita à janela. O que é significativo é que nos excertos referidos, pertencentes a momentos distintos da obra, Amélia se encontre à janela esperando por João Eduardo. Primeiro enquanto noiva dele: «esperava-o à janela pela manhã quando ele passava para o cartório, (...)» (Queirós: 2001, p.117); depois, já não como noivo, mas olhando-o na esperança de ser por ele libertada.

Esta espera registada no romance queiroziano é transmitida por Paula Rego no quadro *Looking out*. Amélia apresenta-se de costas voltadas para o leitor, à janela, «arranjada das saias para cima (...) enxovalhada das saias para baixo»: descalça, com uma perna sobre uma cadeira, saia amarrotada, que revela o saiote por baixo. O corpo de Amélia funciona como fronteira entre o

espaço interior da casa da Ricoça e o exterior em que está João Eduardo, como aponta Rosengarten:

«De pé, no limiar entre dentro e fora, o seu corpo torna-se, ele próprio, uma fronteira. O rebordo da janela separa o eu-social (da cintura para cima arranjada de forma elegante, a parte do corpo visível ao mundo exterior, social) do eu não-social (a parte de baixo invisível ao exterior: pés descalços, combinação a ver-se)» (1999, p.34)

Separa não só o eu-social do não-social, como é expressão, a nosso ver, de desejo de libertação. O que não se vê do exterior – o eu não-social – é do que Amélia se quer libertar, ou pelo menos, transformá-lo em socialmente aceite e, como dissemos, a esperança dessa libertação é João Eduardo: casando com ele transformaria a gravidez, que é não-social, porque fruto da sua relação amorosa com um padre, numa gravidez perfeitamente aceitável aos olhos da sociedade. E é por isso que Amélia espera: por uma salvação. Espera, esperança retratadas nas duas obras de arte: o romance e o quadro. Esperança que no romance adquire um duplo sentido: Amélia está grávida – de esperanças – e tem esperança que João Eduardo a salve da situação em que se encontra. Na obra pictórica de Paula Rego, só o leitor conhecedor da obra de Eça pode a *ler* Amélia grávida, uma vez que ela é retratada de costas. A própria artista não faz qualquer referência nesse sentido, afirmando, apenas, que Amélia «procura ver se o outro homem vem, aquele de quem tinha sido noiva. Procura um pouco de esperança» (Molder: 1999, p.37).

A espera também se manifesta no poema de Marques Gastão, que nos pinta por palavras uma mulher também *À Janela* (Gastão: 2004, p.45), numa casa que guarda um segredo e por isso é o local secreto de receios não revelados. O interior a que a mulher pertence é um patamar onde nasce o desejo de se evadir. Por isso olha, através da janela, o exterior onde o vento bate em alguém que «vai mas fica» (v.4). A janela é abertura para um espaço de largo horizonte, de libertação. Ela fica: «não te deixo» (v.6), apesar de conhecer o declive que existe entre os dois, desconhecendo, contudo, a sua

natureza. Fica, ainda que o amor dele, o «escasso amor» (v.13), se demore perante ela. Ter o amor dele seria «morrer menos desta morte» (v.10) (a morte de uma vida confinada, desiludida, incompleta), mas como o não tem, a ave (a ave do amor) acaba por se despedaçar «inerte na solidão da tarde» (v.14). É a morte do próprio amor, que morre de ausência, de solidão. Sou «a cela e sou o mundo» (v.11) expressa um dilema: a opção de ficar presa nesse amor, o desejo de libertar-se – e a janela torna-se metáfora de uma abertura para a mudança.

Três mulheres à *janela* olham o exterior para o qual se querem evadir, pois o interior é espaço de opressão. Contudo, nas duas obras literárias – a de Eça e a de Marques Gastão – a esperança não é concretizada. A Amélia queiroziana acabará por morrer depois do parto. No poema, o eu feminino morre de um amor que é solidão. A Amélia de Paula Rego parece ser a única a *salvar-se*, numa possível leitura do conjunto das dezasseis pinturas. O quadro intitulado *Angel* (1998) retrata-nos uma Amélia de braços abertos, empunhando numa mão uma espada, na outra uma esponja, símbolos da paixão de Cristo:

«A pintora diz desta mulher que é “um anjo da guarda e um anjo vingador” (...) alivia com uma esponja amarela humedecida do vinagre ardente da paixão, mas transporta na espada negra, da cor do vestido, da morte, das trevas e do vazio, a vingança, o poder de massacrar, a morte» (Lima: 2001, p.10)

Pires de Lima faz uma leitura do quadro colocando-o no início da narrativa de Paula Rego. Afirma ela: «se me fosse dado escolher um quadro de abertura desta série (...) escolheria *Anjo*, uma espécie de sinédoque da série, que sintetiza, a meu ver, o essencial da leitura de *O Crime do Padre Amaro*, proposta por Paula Rego – das Paixões. Das mulheres» (Lima: 2001, p.9).

Também nós lemos o quadro em questão como a síntese da história pintada por Paula Rego, mas por essa razão consideramo-lo como desfecho da narrativa. Amélia permanece, contrariando a intriga de Eça, e Amaro desaparece, ou pelo menos não aparece mais ao lado de Amélia. Na dualidade



da sua condição de *anjo da guarda* e *anjo vingador*, Amélia afronta a sua morte da obra queiroziana. Emerge na sua força e revolta de mulher, destruindo o mundo patriarcal retratado por Eça, tornando-se um «anjo feiticeiro» (Queirós: 2001, p.185), tal como lhe chama Amaro no romance.

É amor que morre, de solidão, de silêncio, de ausência de amor do poema *À janela*, ou amor que mata como em *Branca de Neve* (Gastão: 2004, p.35), poema que acompanha a pintura *Snow White Swallows the Poisoned Apple* (1995), a terceira de um conjunto de quatro pinturas que a artista realizou em 1995 a convite de Philip Dodd, para «participar em Spellbound: Art and Film, uma exposição colectiva que estava a organizar para a Hayward Gallery» (Bradley: 2002, p.74):

«With the exception of *Snow White playing with her father's trophies* – an exercise of fetishisation and substitution – Rego has focused explicitly or implicitly on the embattled relationship between Snow White and her stepmother. Snow White's body becomes the terrain where the battle is fought out; and it passes through abjection and humiliation (*Snow White and her stepmother*), through simulated death (*Snow White swallows the poisoned apple*) to a state of almost ecstatic auto-erotic rapture (*Snow White on the Prince's horse*)» (Rosengarten: 1997, p.117)

Na obra em questão – *Snow White Swallows the Poisoned Apple* – vemos Snow White morta no chão, ainda que de morte simulada, como refere Rosengarten, derrotada pela madrasta. Snow White veste-se como uma princesa. O vestido que usa neste quadro e em *Snow White and Her Stepmother* (1995) fazem lembrar a Branca de Neve dos filmes da Walt Disney. Curiosamente, é nestas duas telas que ela é vítima da madrasta, parecendo estar a ser vencida por ela. Parecendo, dizemos nós, pois no final é ela que sai vitoriosa, tal como *conta* o último quadro da série.

Mas o quadro que Marques Gastão escolheu para criar o seu poema, como referimos, é *Snow White Swallows the Poisoned Apple*, em que Snow White se contorce no chão, adoptando uma posição invertida: pés e pernas em cima do que parece ser uma cama ou um sofá, e tronco e cabeça no chão. Uma

posição que, desde logo, vem ilustrar o título do quadro, corroborado, ainda, na posição em que coloca as mãos: uma na garganta, por causa da maçã que engoliu, outra agarrando a saia do vestido, puxando-a com força, expressiva do sofrimento e impotência para alterar a situação.

No poema *Branca de Neve* (Gastão: 2004, p.35), a maçã envenenada é o amor pois «o amor intoxica» (v.9), qual «espelho inverso» (v.10). O sentimento amoroso em vez de reflectir como superfície de espelho, intoxica, cega, faz acreditar na mentira. A ortografia do amor (sendo a ortografia a correcção da escrita) é cega, porque não vê o erro. Daí que na «doce ignorância» (v.11), a ignorância do amor, torna «ingénua a mentira» (v.12), por isso intoxica. Apresenta-se o amor como algo intoxicante, viciante que, por isso, torna estas mulheres indefesas face ao outro, face ao amor.

Esta vulnerabilidade é retratada por Paula Rego numa das pinturas da mulher-cão: *Bride*. Este quadro, juntamente com *Sit* e *Moth*, todos eles datados de 1994, cria mulheres menos agressivas, mais vulneráveis que as *mulheres-cão* estudadas anteriormente: «entre as figuras isoladas, algumas são mais cão que mulher e outras o contrário» (Bradley: 2002, p.74). A nosso ver, essa vulnerabilidade é mais evidente no olhar das três mulheres-cão referidas: olhar vago, melancólico, que se perde no espaço do quadro, transpõe-no, atravessa o nosso, não porque olhe para nós, mas exactamente por não nos olhar. Bradley descreve esta noiva dizendo que «roda de lado, como um cãozinho, obediente, a barriga macia e vulnerável fatalmente exposta no dia do seu casamento» (2002, p.74).

É recuperada a vulnerabilidade no poema homónimo da pintura de Paula Rego. A noiva do poema fala sozinha de solidão: «oiço apenas uma voz» (Gastão: 2004, p.55, vv.1-2), permanecendo no mesmo lugar em que não sente «quietude nem mudança» (v.5). Permanecer denota, desde logo, continuidade da situação, que se vai arrastando no tempo. Uma situação de silêncio, qualificado antiteticamente de «ruidoso» (v.4), porque perturbador. Mas a que a

mulher não reage, deixando-se estar «no mesmo lugar» (v.6), à espera de um outro noivo – a morte – já que o verdadeiro a excluiu. Por isso o amor foi sepultado, ficando ela sozinha, limitando-se a aguardar a chegada da morte, antecipando-a em vida.

Para celebrar o ano 2000, a National Gallery «convidou 24 grandes artistas do nosso tempo a conversar com os maiores artistas de todos os tempos» (Bradley: 2002, p.101). O artista escolhido por Paula Rego foi William Hogarth e a sua célebre obra satírica presente no museu: *Marriage à la Mode*, datado de 1743. Composto por seis pinturas, a obra conta

«A história de um casamento arranjado entre um filho de um nobre quase arruinado e a filha de um conselheiro municipal rico, mas do povo. Vendidos em casamento para satisfazer as necessidades dos pais, por um lado de dinheiro e por outro de respeitabilidade social, os jovens vivem vidas dissolutas, acabando no assassinato do jovem (agora conde) pelo amante da jovem (agora Condessa) e no suicídio da Condessa, sendo o único testemunho do casamento desastroso a criança sífilítica que deixam» (*idem*)

Este ambiente satírico é recriado por Paula Rego no tríptico *The Betrothal / Lessons / Wrech* (1999), que a artista define como uma «modern love story» (King: 2001, p.11). No primeiro quadro da narrativa de Paula Rego assistimos, tal como acontece em Hogarth, a um contrato de casamento. Se na história do pintor oitocentista esse contrato é celebrado entre as figuras paternas, Paula Rego coloca como outorgantes as mães dos noivos que são ainda crianças, um estatuto de imaturidade que, desde logo, anuncia o fracasso que será esse casamento. De facto, no último quadro *Wrech* (Naufrágio), tal como o sugestivo título indicia, a união falhou: a mulher segura no colo o marido arruinado. Naufragaram ambos num casamento desastroso. Porém, se na história de Hogarth os dois desaparecem, na narrativa de Paula Rego a mulher sobrevive.

Lessons é, nas palavras de Bradley, «o mais intemporal de todos» (2002, p.104): uma mãe ensina à filha os factos da vida. E a filha ouve, como observou a artista, «como um santo pode olhar para Jesus, respeitando a sua experiência, ávida de tirar proveito da bagagem literal e metafórica que carrega na sua

espaçosa mala de mão» (*idem*). O poema que acompanha o quadro de Paula Rego intitula-se *Espelho* (Gastão: 2004, p.47). O diálogo entre mãe e filha, presente na obra pictórica, é recriado por Marques Gastão, no poema, que coloca em diálogo dois sujeitos, em que o eu poético se encontra frente a um espelho. É através do espelho que se faz o contraponto de dois tempos distintos: *agora* e *outrora*. O presente é a imagem de um tempo «sem amor ou generosidade» (vv.2-3). Um tempo amargo de dor, oposto ao tempo de *outrora*, presentificado através da memória. Daí a necessidade de ensaiar, ao espelho, um «côncavo sorriso» (v.9). Experimenta uma coisa que, à partida, deveria ser espontânea, portanto sem necessidade de ensaios. Um sorriso fechado que utilizará num «tempo de pausa» (v.11) em que se revê mas de que se ausenta. Essa ausência é denunciadora de uma atitude de recusa face à realidade.

«O espelho não tem como única função reflectir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla» (Chevalier: 1982, p.396)

É através do espelho que *outrora* e *agora* se cruzam. O passado serve de aferidor do presente, que leva a uma transformação do sujeito: a necessidade de ensaiar o *côncavo sorriso* que usará num tempo futuro, consequência da realidade presente. Dois tempos distintos – passado e presente – que estão também contemplados no quadro de Paula Rego: a mãe, símbolo do passado, transmite a sua experiência à filha que simbolicamente representa o presente e o futuro. Ela é a única que aparece reflectida no espelho. A mãe só indirectamente se reflecte no espelho, ou melhor, ela vê-se reflectida na filha, recorda-se quando tinha a sua idade e, por essa razão, ensina-a, para que haja uma transformação no seu futuro. Passado, presente e futuro interceptam-se, assim, nas duas obras através do espelho, que funciona em ambas como elemento simbólico do conhecimento de si e que conduz a uma transformação do próprio ser. Mas enquanto no poema essa transformação passa pela

confrontação do passado, recuperado através da memória, com o presente, no quadro de Paula Rego o passado é representado na figura materna, que projecta na filha uma possível transformação. Ao ensinar a filha pretende que o futuro dela venha a ser diferente do que acabará por ser o seu, como nos é contado na última pintura, consequência do início da história. De certa forma, o quadro aproxima-se de uma pintura de Mary Cassatt intitulada *Mother and Child*, de 1905:

«a mãe encoraja a filha a tomar consciência de si própria num espelho, e esta consciência é dirigida para o espectador exterior, para que este possa ver a imagem reflectida da rapariguinha sobrepor-se à imagem reflectida da mulher adulta» (Duby: 1992, p.148)

Se aqui a imagem da filha reflectida no espelho se sobrepõe à imagem da mãe, no quadro de Paula Rego a mãe não aparece reflectida, reflectindo-se indirectamente através da filha, tal como referimos. Em ambas as pinturas é a filha que toma consciência de si, que irá transformar-se e é a mãe que ajuda a essa transformação.

Como vimos no capítulo anterior, à opressão de que eram alvo, as mulheres da obra literária respondiam com a revolta, as que temos vindo a estudar no presente capítulo parecem não reagir, ou reagir com o silêncio. Na ausência de amor, estas mulheres tornam-se passivas, sem reacção, descrentes do amor. Em *À Janela* (Gastão: 2004, p.23) o amor «despedaça-se inerte na solidão da tarde» (v.14). *Noiva* (*idem*, p.55) antecipa, em vida, o «noivado dos mortos» (vv.6-7), pois o amor, «sepultado amor, já era exclusão» (v.11). Em *Espelho* (*idem*, p.47) o eu questiona-se no último verso: «haverá beleza na imobilidade?», não se entrevedo, apesar disso, que essa imobilidade venha a ser contrariada, ou seja, não se antevê uma mudança. O sorriso que se ensaia funciona, não como reacção à realidade, mas como estratégia de fingimento numa relação a dois em que o que se ama já não é o outro mas a dor: «outrora transbordámos de palavras / hoje amamos a dor» (vv.4-5).

Mas só aparentemente estas mulheres são passivas ou, dito de outra forma, o silêncio, a passividade pode ser uma estratégia de luta. Diz-se no poema *Obediência* (Gastão: 2004, p.67): consentir é uma dinâmica de recusa. O eu diz sim como forma de manipulação do outro. «Dissolve-se, contrai-se, debruça-se» (v.2) sobre a animosidade de que é vítima, *ajoelha-se*, submete-se à *Repreensão* (*idem*, p.63) – título de outro poema, que surge colocado antes de *Obediência*, funcionando este, de certo modo, como continuação, como resposta àquele.

«E agora eu sou os meus sapatos» (v.1), diz o sujeito poético do poema *Repreensão*, título que nos fornece a explicação para o verso transcrito. E *agora*, depois de ter sido repreendida, por ter sido alvo de censura, *eu sou os meus sapatos*. O eu identifica-se como objecto, um objecto vulgar que é um par de sapatos. Coisifica-se ao identificar-se com os sapatos, objecto que pode ser símbolo da identidade da pessoa. Basta recordarmos a história da Cinderela:

«Grande foi a surpresa quando Cinderela tirou do bolso o sinal de reconhecimento, a prova irrefutável, o outro sapatinho, que colocou no pé: a prova da identidade da pessoa» (Chevalier: 1982, pp.802-803)

Dois sapatos, como dois eus: «duas de mim» (v.4). Um, o objecto de repreensão: deixa-se ficar sentada, «usurpando aconchego à cadeira» (v.6), numa atitude submissa de cumprimento do castigo imposto. Outro, «sentindo este ruído na pele como peixe monstruoso» (vv.4-5). De notar que o verso é ambíguo. O ruído na pele tanto pode ser o ruído da revolta, como o *ruído*, consequência física da *repreensão*, ou até mesmo os dois: o castigo que deixa marcas físicas no eu e que, por isso, sente revolta «na pele como peixe monstruoso» (v.4). A comparação com *peixe monstruoso* admite ser identificada com a atitude do agressor ou com a do oprimido. De qualquer forma, é por causa do castigo que os sapatos «brincam, perversos, em voo contrário à amputação» (v.8), roubando-lhe a audição, para que fique «surda do outro» (v.10), do opressor.

As duas gravuras que acompanham este e o poema *Obediência – Scolding* e *Obedience*, respectivamente – datam de 2000, não pertencendo nenhuma delas a qualquer série. O elemento comum a ambas – a cadeira – leva-nos a estabelecer entre as duas gravuras uma relação intertextual homo-autoral, podendo mesmo essa relação alargar-se a outras gravuras, datadas do mesmo ano, como *The Frotter*, *The Frotter and His Mother*, *Study for Convulsion*, *Manuela* ou ainda *Cringe*.

Scolding oferece ao nosso olhar uma mulher sentada numa cadeira, de cabeça inclinada sobre o lado esquerdo, olhando para cima. Para quê, para quem? A gravura não mostra e o título torna ambígua a identificação: *scolding* será aquele para quem a personagem feminina olha, admitindo-se, assim, como tradução: *aquele que censura*, ou, pelo contrário, será a mulher que é *rabugenta*? O título identifica-se com a mulher ou com quem ela olha? O mais expressivo da gravura é o contraste entre o tamanho da mulher e o da cadeira. Esta é muito maior que a mulher, envolvendo-a toda, sem que consiga chegar com os pés ao chão. Ou será a mulher pequena demais para a cadeira? A censura torna-a pequena ou a sua lamúria é metaforizada no tamanho diminuto que apresenta relativamente à cadeira? A ambiguidade é ainda reforçada se considerarmos o assento – a cadeira – como «símbolo de autoridade» (Chevalier: 1982, p.95). Assim, a cadeira simboliza o poder de quem a está a censurar, sendo, por isso, muito maior do que a mulher ou a cadeira é símbolo do poder da própria mulher nela sentada que, sendo maior que ela, enfatiza a sua condição de rezingona, de rabugenta? O próprio olhar da mulher admite a dualidade de leituras. Se nele lemos medo e opressão, lemos, paralelamente, indiferença, corroborada na forma como coloca as mãos sobre os braços da cadeira: de quem se sente à vontade, de quem detém o poder.

Contrariando esta gravura, em *Obedience* a mulher é maior que a cadeira, à frente da qual se ajoelha e em que apoia a cabeça. Ilustrando o título, a atitude da mulher é de obediência, confirmada na posição que adopta,

puxando a saia para cima, como quem se prepara para receber o castigo físico. Rosengarten considera ser «óbvio que ela está não só de acordo com o seu castigo, mas também desejosa de o receber» (2004, p.32) e a própria artista, citada pela autora, refere haver «qualquer coisa de sadomasoquista nisso tudo» (*idem*). Esta leitura leva-nos, como referimos, a ligar esta gravura a outras duas: *The Frotter* e *The Frotter and his mother*, pela posição em que aí é representado o homem, muito idêntica à da mulher de *Obedience*.

Obedience e *Obediência* dialogam entre si. A descrição da atitude do sujeito poético feita através das formas verbais, *dissolvo-me*, *contraio-me*, *debruço-me*, *ajoelho*, mantém com a gravura laços estreitos de intertextualidade, funcionando, quase, como legenda da gravura, aproximando-se, assim, da definição que Krieger e Spitzer dão de Ekphrasis. Contudo, o poema não diz só isso, diz mais. Expressa o «conteúdo autêntico da alma humana» (Hegel: 1993, p.233) e, por isso, ele é recriação e não apenas descrição.

Cada poema é uma recriação da pintura que o inspirou e nos que estudámos neste capítulo há um laço mais evidente que os une: às mulheres aí representadas é comum «a consciência de uma coisa que falta, de um espaço que se deve preencher» (Coelho: 1989, p.523). A ausência de algo, a maior parte das vezes de amor, leva a mulher *À Janela* a ver o amor morrer, pela própria ausência dele; a *Noiva* é noiva da morte, por quem espera imóvel, porque o amor a excluiu; *Espelho* reflecte a imobilidade de uma mulher ausente de amor. Por causa dessa ausência, pela esperança derrotada, pela solidão, pelo engano, o amor é, para *Branca de Neve*, a maçã envenenada que comeu. À falta e à solidão estas mulheres respondem com a imobilidade. Obedientes e submissas devolvem silêncio. Mas o silêncio pode ser já expressão de reacção, pois ele é um «prelúdio de abertura à revelação (...). Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos» (Chevalier: 1982, p.834). Como se diz em *Obediência*, «consentir é uma

dinâmica de recusa» (Gastão: 2004, p.67), o que torna a imobilidade, a submissão e o silêncio subversivos.

Silenciosamente estas mulheres saram as feridas do amor. Em silêncio tece-se o grito que se faz de silêncio: «Diz tu por mim, silêncio, o que não posso» (Saramago: 1982, p.167).

1.3. O CORPO

1.3.1. AMOR, EROTISMO E SEXO

*Sexuellemente, c'est-à-dire
avec mon âme.*

Boris Vian

Inteira, rápida, triunfante. É desta forma que o sujeito feminino do poema *Come to me* (Gastão: 2004, p.43) se autocaracteriza. Uma mulher que apela ao companheiro para que deixem as palavras, pois são perturbadoras, são disfarce e levam a «leituras residuais» (vv.15-16), a deixar um resto em vez de uma totalidade, não facilitando uma comunicação total. As palavras, que são designadas por «algarismos da fala» (v.19), são muros no contacto: tornam a luta, a relação que é luta, «esquiva e mortal» (vv.17-18) e no último qualificativo impregna-se um vazio comunicativo. Por isso, o apelo em *Come to me* vaza-se todo no gesto, no físico, na atracção dos sexos opostos, na força animalesca do instinto, apenas desejando o contacto dos corpos, apenas querendo ser «animais cintilantes» (v.21).

Em *Alvo* (*idem*, p.51) o fulcro do amor é igualmente o corpo e há uma pesada carga de erotismo envolvendo o apelo do sujeito poético: «Olha-me: deita o olhar em meu vestido, tira-o / num gesto ébrio e precipitado como a um prisioneiro» (*idem*, vv.10-11). Em Paula Rego, *Target* (1995) exprime toda a força da sedução de uma mulher a despir-se, olhando, adivinhando o espectador esse olhar para alguém, pois a mulher encontra-se de costas, ajoelhada, numa posição de espera, de costas meio desnudadas, como pedindo a um tu (que não está no quadro) a finalização do acto de desnudamento que vai terminar na união carnal: «Estende-se o calor aos lábios, / (...) circula a água, vigorosa, / no fundo do poço até desaparecer na cama muda» (*idem*, vv.5-7).

Em ambos os poemas deparamos com o que Octávio Paz chamou a «chama dupla da vida: amor e erotismo: o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama rubra do erotismo e esta, por sua vez, sustém e ergue outra chama, azul trémula: a do amor» (Paz: 1995, p.8). Assim, amor e erotismo são formas que derivam do sexo. O protagonista do acto erótico é o sexo mas um e outro não são uma e a mesma coisa. O sexo é animal, em que o prazer visa a reprodução; o erotismo é humano, serve-se da imaginação, enquanto o prazer tem um fim em si mesmo. Sem erotismo não há amor e ambos precisam de um corpo para se manifestarem. O amor, porém, atravessa esse corpo ou procura nele a alma que ele é: «o amante ama o corpo como se fosse alma e a alma como se fosse corpo» (*idem*, p.95).

A mão que chama o amante «para dentro do prazer» (Gastão: 2004, p.43) a voz que pede ao amante que a dispa «num gesto ébrio e precipitado» (*idem*, p.51) são expressão de erotismo, desejo de possuir um corpo e de ser possuído por ele. Mas são, também, expressão de amor pois, como referimos, amor é alma e corpo: «a experiência do espiritual e do psíquico estão aqui mesmo no corpo», diz Paula Rego, citada por Rosengarten (2004, p.43). Através do corpo deseja-se possuir a alma, até porque o corpo é expressão da alma, «the movements of the soul are made known by the movements of the body» (Rosengarten: 1997, p.64).

Se a pele é «atónita e feroz» (Gastão: 2004, p.43) e por isso deseja o prazer que encontrará no encontro do seu corpo com o do amante, é-o porque ama, nesse corpo, a alma. Possuir esse corpo é desejo de possuir a alma, o que, verdadeiramente, não se consegue alcançar, uma vez que entre os dois o amor é uma «luta esquiva e mortal» (*idem*) ou como em *Alvo* (*idem*, p.51), em que a mulher, dando o que não tem – «Dou-te o que não tenho» – nada dá por não ter ou tudo dá porque «acresce à dádiva a intenção futurante, centrada no devir» (Marques: 2004) e dele nada recebe. Em «tu dás-me o que sou: metáfora doendo-se alto onde acaba o texto». O texto acaba – o texto do amor dos dois –

e ela, porque nada deu ou tudo deu e nada recebeu, continuará «a doer-se alto» (v.16).

Estas duas mulheres amam o corpo do outro, querem o seu próprio corpo amado, na ânsia de posse e entrega de corpo e alma, mas conseguindo apenas o corpo, como diz Manuel Bandeira em *Arte de Amar*: «Porque os corpos se entendem, mas as almas não» (Bandeira: 1993, p.59).

O poema *Come to Me* (Gastão: 2004, p.43) nasce a partir da litografia homônima de Paula Rego. Uma das vinte e cinco litografias que a artista criou inspirada no romance de Charlotte Brontë: *Jane Eyre*, que conta uma história de amor triunfante, mas também povoado de crueldade, sexualidade reprimida, angústia, medo, loucura. A história de uma mulher, contada na primeira pessoa, que como Paula Rego define é uma mulher que

«apesar de ser feroz por dentro, sabia conter a sua raiva. Disciplinada e determinada, ela era capaz de usar o bom senso e a inteligência. Sabia que para conseguir sobreviver, teria de conter a sua natureza apaixonada. (...) Ela é uma mulher independente que trabalha muito para ganhar um pouco de dinheiro, mas que mesmo assim mantém o sangue frio» (Rosenthal: 2003, vol.2, p.46).

É esta leitura que a artista deixa transparecer nas litografias da série *Jane Eyre*. A obra em questão – *Come to me* (2002) – corresponde, como aponta Marina Warner (2004, p.62), a uma passagem do romance em que Bertha, a esposa louca que Mr Rochester mantinha encerrada no sótão, morre no incêndio que provoca e Mr. Rochester, cego, chama por Jane. O título da litografia podia supor, a um leitor desconhecedor da obra de Brontë, que quem chama é a mulher aí representada: Jane. Quem conhece a intriga sabe que Jane responde ao apelo. Na obra de Paula Rego, no entanto, Jane hesita, como a própria artista refere: «eu faço-a duvidar» (Rosenthal: 2003, vol.2, p.56). E é essa dúvida que vemos no rosto de Jane. Um rosto angustiado pela incerteza se há-de ou não responder ao apelo. Dúvida expressa, ainda, no corpo contorcido, com as mãos a puxarem a saia do vestido. O céu, ao fundo, é vermelho. Vermelho fogo do incêndio, mas também vermelho expressão da dúvida e

paixão de Jane. Se o fogo dá calor e conforto, transporta com ele a destruição. O fogo é a destruição de Bertha e com essa destruição dá-se uma transformação na vida de Jane: vai permitir que o amor com Mr. Rochester tenha um final feliz.

Ao apelativo *Come to me*, Jane mostra-se renitente e cheia de dúvidas. No poema homónimo de Marques Gastão, como vimos, o apelo não é dirigido à mulher mas pronunciado por ela. Uma mulher que chama o amante para o prazer. Uma mulher *inteira, rápida, triunfante* que se opõe à Jane da litografia. Mas duas mulheres unidas no amor a um homem. Jane é chamada por Mr. Rochester que, devido à desgraça por que passa anseia ter Jane, a mulher por quem se apaixonou, a seu lado. A mulher do poema chama pelo seu amante, pedindo-lhe que sejam «animais cintilantes» (Gastão: 2004, p.43): é o amor carnal, erótico, sublimando-se no corpo do amante o amor e desejo desse corpo e da sua alma.

Em *Target*, pintura que acompanha o outro poema – *Alvo* (*idem*, p.51) – é-nos retratada uma mulher de costas voltadas, numa atitude assumida de alvo do outro. De joelhos sobre uma almofada, vai despindo o vestido justo que traz. No poema de Marques Gastão, *alvo* é a mulher ou o amante? Ou ambos são *alvo* um do outro? A mulher transforma-se em alvo, quando pede: «Olha-me: deita o olhar no meu vestido» (v.10) (verso que de certa forma dialoga com a obra de Paula Rego, mas não totalmente, uma vez que aí é a própria mulher que se despe), ou é o amante o *alvo* da mulher, na medida em que é a ele que ela se dirige, ou ainda, ambos são *alvo* um do outro?

Seja como for, o certo é que o *alvo* do quadro é o corpo de uma mulher que permanece, no poema, como um corpo que se oferece desejando o outro.

O corpo é onde se inscreve o amor, o erotismo e o sexo e é também do desejo a um corpo que se fala no poema *Assunção* (*idem*, p.27): «desejo-te quando caminhas por entre a seiva» (v.19). Um corpo que se abraça: «aperto-te contra mim» (v.8), na dor da «carne suada» (v.9). Numa mística profana os dois

corpos unem-se formando um só, elevando-se da «terra a um círculo de luz» (vv.2-3).

O quadro inspirador do poema insere-se numa série de oito pinturas que Paula Rego fez sobre a vida da Virgem Maria, a pedido do Presidente da República, em 2002, para figurarem na capela do Palácio de Belém: «repartidos quatro de cada lado, iluminam uma síntese do imemorial: a história de Maria da Nazaré, centrada no nascimento de Cristo, da Anunciação à Assunção» (Gastão: 2004, p.140). Nesta série, a artista humaniza o divino ao retratar a Virgem Maria e Cristo ainda crianças, o que vem sublinhar o sofrimento de ambos e os torna mais próximos do homem. No quadro escolhido por Marques Gastão – *Assumption* (2003) -, o último da série, assistimos à subida de Maria aos céus, elevada nas asas do anjo.

Se na obra da pintora assistimos a uma humanização do divino, no poema temos o inverso: o humano diviniza-se, ao elevar-se da terra, funde-se e quase transpõe o limiar da transcendência: ouve o riso de Deus que é «trémulo e cintilante» (v.22). Um par erótico que se torna uno, numa experiência única em que o «humano é divino» (v.12).

O amor mistura terra e céu. Quem ama confere ao objecto do seu amor, uma «criatura efémera e mudável, atributos divinos: imortalidade e imutabilidade» (Paz: 1995, p.95). Amamos o outro como se fosse imortal, mas o nosso corpo (e a alma também) são filhos de Crono que, momento a momento, nos devora, empurrando-nos, irremediavelmente, para os braços de Tánatos: «Somos os joguetes do tempo e dos seus acidentes: a doença e a velhice, que desfiguram o corpo e fazem perder a alma» (*idem*).

1.3.2. ENVELHECIMENTO E MORTE

*Quão breve tempo é a mais longa vida
E a juventude nela!*

Ricardo Reis

É no corpo que se escuta o tempo como diz uma das *Bailarinas* de Marques Gastão (2004, p.95): «Somos o quê? Mulheres recíprocas, mínimas e extensas, / escutando o tempo enquanto a carne se torna flácida» (vv.8-9). Uma mulher consciente da efemeridade da vida e da transformação que o tempo lhe provoca: «estou gasta» (v.6), bem distinta da bailarina do quadro de Paula Rego a partir do qual nasceu o poema.

A pintura em causa pertence a um ciclo de oito intitulado *Dancing Ostriches* (1995) que a artista realizou para a exposição *Spellbound: Art and Film*, a que já nos referimos anteriormente. Esta série em particular parte do filme *Fantasia* de Walt Disney, em que este cria «uma paródia feroz sobre o ballet clássico, dançado por hipopótamos, crocodilos e avestruzes» (Pointon: 2004, p.77). As avestruzes do filme foram criadas a partir de mulheres metamorfoseadas em aves. Paula Rego, segundo McEwen «reverses this process turning birds back into people» (1997, p.227). Se no filme as mulheres são transformadas em avestruzes, nas pinturas de Rego elas assumem a condição de avestruzes (para que o título *ostriches* – avestruzes - aponte) na forma como agem perante a vida: enfiam a cabeça na areia, alheando-se da realidade. Vestem-se a rigor como bailarinas: sapatilhas, tutus vaporosos e laços na cabeça, mas que não fazem delas mulheres graciosas, capazes de se elevarem e rodopiarem no ar. Como a avestruz não conseguem voar, apesar de todos os esforços, ao elevarem os braços no ar. Há uma certa nostalgia nestas mulheres: nostalgia da juventude perdida. Não sabem lidar com o

envelhecimento e recusam aceitar a inevitável transformação que ele lhes vai bordando no corpo.

O envelhecimento, e a conseqüente dependência do outro à medida que o corpo vai sucumbindo, foi retratado por Paula Rego numa série de desenhos intitulada *Misericórdia*, datados de 2001, inspirados no romance homónimo do escritor espanhol Benito Pérez Galdós. A artista concentra-se na relação de D. Francisca com a sua criada, que se dedica a cuidar da velha patroa, totalmente decadente e dependente dela. Uma dependência que se exprime em vários actos: desde alimentá-la, despi-la e vesti-la, cuidar-lhe do cabelo, até aos mais íntimos actos de higiene. Actos que são já pronunciados pela série *Girl and Dog*, como aponta Rosengarten (cf: 2004, p.25). Contudo, não podemos deixar de realçar que na série em que uma menina toma conta do cão, como referimos no primeiro capítulo deste trabalho, a dependência do cão para com a menina tem uma causa distinta: o cão submete-se e confia na dona por lealdade para com ela. Pelo contrário, em *Misericórdia* essa dependência não tem uma causa afectiva, mas antes decorre de uma necessidade física de sobrevivência. Em *Misericórdia II* a artista exacerba essa dependência ao retratar a criada muito maior que D. Francisca. A estatura diminuta da velha patroa assemelha-a a uma criança dependente e incapaz de sobreviver sozinha. Já em dois desenhos anteriores a esta série, datados de 1995, intitulados *Mothers and Daughters*, é-nos mostrada a submissão daqueles a quem a velhice vai diminuindo o corpo. Em ambos os desenhos a última figura retrata uma filha que segura no colo a sua mãe já velha, invertendo-se, assim, os papéis: a filha assume o papel de mãe da sua mãe, que regressa à infância, pela total dependência do outro.

Como referimos anteriormente, a avestruz de Paula Rego revela-se uma mulher incapaz de lidar com o envelhecimento, que prefere ignorar. Pelo contrário, a bailarina de Marques Gastão distancia-se da avestruz da pintora. Mulher consciente da transformação que o tempo lhe provoca: torna-lhe a carne flácida, *gasta-a*. Perante a inevitabilidade do envelhecimento, ela ergue a

cabeça, «sem irresolutos lamentos» (Gastão: 2004, p.95), utilizando a única arma que detém: o riso, pois a vida é demasiado breve, é apenas uma «linha de contradição» (v.3), um «atalho entre obscuridades» (v.10). Por isso ela ri, ainda que por vezes lhe apeteça ser como a avestruz: «melhor ignorar do que contemplar, pelo menos hoje; os sentimentos são mais / do que uma só coisa» (vv.11-13).

É com o riso que celebra a vida que é apenas uma *atalho* entre nascimento e morte: as duas *obscuridades*. Vida que forma um quadro com a morte, um quadro antinómico, em que podemos ver inscrita a dor, porque existe um final de tudo:

«O horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática» (Morin: 1985, p.32).

Perder a identidade, ser nada é para o homem consciente, melhor, para o homem que tem consciência disso, motivo de angústia ou de sentimento do absurdo de que falava Camus: «num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro. Tal exílio é sem recurso, visto que privado de recordações de uma pátria perdida, ou da esperança de uma terra prometida» (s/d, p.16). É o mesmo sentimento cantado por Ricardo Reis: «Somos estrangeiros / Onde quer que estejamos. (...) Somos estrangeiros / Onde quer que moremos. Tudo é alheio / Nem fala língua nossa» (Reis: 1987, p.142).

Caminhamos entre a pátria perdida de que não temos recordação – o nascimento –, uma das *obscuridades* na caracterização da *bailarina* do poema, sem esperança de uma terra prometida, pois quando chegarmos ao fim do *atalho* e entrarmos na outra *obscuridade* – a morte – tudo acabará.

Mas é celebrando a vida que se faz frente à morte, como em *Dança* (Gastão: 2004, p.103), poema que encerra o livro de forma lapidar. O título

aponta, desde logo, para celebração. *Dança* identifica-se com vida, é definição de vida. «Somos o círculo de infinitos discretos» (v.2). Sendo o círculo símbolo de perfeição, de unidade, ausente de distinção ou divisão, esses *infinitos discretos* decompõem-se em opostos como «máximo e mínimo» (v.3) que transportam «duração e extensão» (vv.3-4), o «excesso» (v.16) mas também a «prudência» (v.15). Somos tacto: o real palpável, mas também sonho: «a imaginação do que nunca foi» (v.17), o bruxedo e o feitiço, que remete para o extraordinário, o onírico. Somos sofrimento que traz a agonia, o desvio e o assombro mas somos, igualmente, a melodia que vem depois. Somos «a partida em si já um regresso» (v.6): a efemeridade que é a nossa vida: nascemos, partindo para a vida que, pela sua brevidade, depressa regressamos a essa partida. Quando morreremos voltamos à inconsciência de que saímos quando nascemos.

Somos a *roda*, o *planeta*, o *anel*, a *circunferência*: todos apontam para o *círculo*, para a perfeição e homogeneidade. Somos *isto*: tudo o que cabe nesse *círculo*, e o *seu contrário*, portanto essa totalidade: a vida, que é a «reminiscência de um quarto pelo qual dançamos ate morrer». Um *quarto*, um espaço exíguo como é exígua a duração da vida.

Vida também retratada na pintura de Paula Rego intitulada *The Dance* (1988), resultado final dos vários estudos, feitos através de desenhos, que a artista realizou, acompanhando, um deles, o poema de Marques Gastão. Um desenho também ele transmissor de vida, tal como o descreve a artista: «adoro fazê-lo e adoro olhar para ele. Os bons desenhos têm mais vida, mais intensa do que qualquer outra arte – têm a ver com estar vivo» (Bradley: 2002, p.42). Nesse desenho inspirador do poema, temos sete mulheres que dançam unidas em círculo, formando um anel, que a poetisa exprime em «anel sete vezes aberto, sete vezes fechado» (Gastão: 2004, p.103, v.14), sendo o número sete o «símbolo de uma totalidade, do homem perfeitamente realizado» (Chevalier: 1982, p.827).

Na obra final que o desenho de Paula Rego anuncia - o quadro *The Dance* -, uma mulher, pintada do lado esquerdo da obra, olha para os vários pares que dançam à sua volta, que podem ser lidos como representações das várias fases da sua vida: os dois primeiros pares apresentam-na a namorar e depois grávida. No último grupo o homem desaparece e a mulher dança com a filha e a mãe. Uma *Dança* em muito semelhante à obra do pintor Edward Munch: *The Dance of Life*. Ao longo de toda a sua existência, Munch pintou uma série de obras que, juntas, pretendiam representar o que o artista chamou o *Friso da vida*: um «poema de vida, amor e morte» (Bischoff: 2004, p.50). O quadro em questão – *Dança da vida* (1899) - é, na nossa leitura, uma peça central da série, na medida em que concentra em si os temas que o artista definiu para o seu friso: «O despertar do amor; O amor floresce e morre; Angústia de viver e Morte» (*idem*, p.56).

Duas mulheres presidem à obra de Munch, uma do lado esquerdo e a outra no lugar oposto: a da esquerda, vestida de branco e a sorrir, o que a aproxima da mulher que preside à *Dança* de Paula Rego, pois também ela está trajada de branco, vem colher o amor, metaforizado na mão que se aproxima da frágil flor que desabrocha ao seu lado; a da direita, melancolicamente vestida de negro, nada tem nas mãos que se fecham uma na outra, e olha, angustiada, a dança de que foi excluída. No quadro de Paula Rego nenhuma das mulheres é reveladora de angústia e nenhuma delas está sozinha. É o homem que desaparece e no grupo mais afastado dançam, em harmonia, três gerações: avó, filha e neta. Entre as duas mulheres que presidem à obra de Munch dançam vários pares de corpos que fazem girar o seu amor e prazer numa noite de luar ao pé do mar, à semelhança do quadro da pintora portuguesa, que escolhe para cenário da sua obra uma noite de luar à beira mar. Um dos pares do quadro de Munch dança de olhos fechados, expressão do amor intenso que os une, corroborado na cor vermelha do vestido da mulher; num plano mais

afastado, uma mulher de branco abandona-se ao abraço do seu par, que tem reflectido no rosto o prazer da união dos corpos.

1.3.3. MATERNIDADE E ABORTO

*Os teus flancos
apunhalados pelo parto
Um corpo a despir-se
de outro corpo.*

Maria Teresa Horta

É indiscutível a importância da figura materna na vida de qualquer ser, por isso ela esteve sempre presente ao longo da história da arte. Sob as mais diversas perspectivas, o maternal foi, e é, motivo de reflexão por parte dos artistas, seja adoptando o ponto de vista do filho, seja reflectindo a condição de mãe.

Um olhar menos atento pela obra de Paula Rego apercebe-se, variadas vezes, do tema da maternidade, das relações entre mães e filhas. Relações nem sempre coincidentes, pois a mãe tanto é sinónimo de protecção e refúgio, como é concorrente e fardo. Apenas para citarmos algumas obras ilustrativas mais recentes, temos a série da *Pata Portuguesa* nascida do conto de Hans Christian Andersen de 1861 *O Pátio dos Patos*; a série do *Crime do Padre Amaro* em que a maternidade assume diversos contornos; a série *Menina e Cão* a que já nos referimos anteriormente; as obras da *Branca de Neve*; os desenhos intitulados *Mothers and Daughters* ou *A Girl with Two Mothers* ou, ainda, *Grandmother*. A enumeração poderia continuar, atrevendo-nos a afirmar que toda a obra de Paula Rego, pelos menos as grandes séries narrativas, retratam, de modo mais ou menos explícito, as relações mãe / filha, para já não falarmos da relação com a mãe-pátria que, como apontaram vários autores, atravessa toda a sua obra, sempre sob o olhar crítico da artista que a considera, muitas vezes, mais madrasta que mãe.

Nas suas obras, Paula Rego explora toda a ambiguidade da relação mães / filhas, em que as últimas, como apontou Rosengarten, se assumem

como sujeitos que «lutam tanto para conquistarem a sua autonomia relativamente às mães como para reclamarem o seu direito de intervenção numa economia patriarcal de troca e num regime autoritário» (2004, p.21).

O último quadro que referimos anteriormente – *Grandmother* (2000) – retrata essa ambivalência da relação. A figura da avó, representativa do amor materno transmitido de geração em geração, exprime esse amor através do beijo que dá na boca da neta. Um beijo sufocante, «sanguessuga», na definição de Bradley (2002, p.122), que denuncia tanto o que é desejável como o que é motivo de repúdio e discórdia na relação, quer sob o ponto de vista da avó, quer do da neta. Se a avó beija a neta, parecendo ser correspondida, é igualmente verdade que o faz segurando-a com força. O mesmo se aplica à figura da neta, se ela beija a avó, fá-lo porque está presa por ela, não havendo, contudo, nada que nos leve a considerar que resiste a esse beijo.

O beijo é, simultaneamente, afecto e fardo ao ser dado na boca da neta, pois beijamos na boca os nossos amantes, namorados, maridos... e não os nossos avós, pais... sendo que, por essa razão, este beijo expressa, metaforicamente, a ambivalência de que falámos: o amor maternal que transporta tanto o que é desejável como o que é insuportável nesse laço. Se a filha nunca deixa de estar ligada à mãe afectivamente, neste caso a avó à neta, não deixa, apesar disso, de lhe ser hostil e repudiá-la, demarcando-se dela, como ser autónomo e independente.

Este beijo faz-nos recordar os versos do poema de Boris Vian *A Vida ao rubro*: «As mães fazem-vos a sangrar / E seguram-vos por toda a vida / Por uma fita de carne viva / somos criados em jaulas» (Vian: 2004, p.49). Versos que entram em diálogo intertextual com o quadro de Paula Rego, bem como com um dos romances do autor, *O Arranca-corações*, que narra a história de uma mulher (Clementina) que nutre pelos seus filhos um amor maternal doentio levado às últimas consequências. A primeira atitude de Clementina, após dar à luz, é de rejeição dos filhos, provocada por um parto doloroso, sofrimento que associa ao

que eles no futuro lhe irão fazer sentir. Mais tarde apercebe-se que tem sido uma mãe negligente, passando a ser a mais extremosa das mães. Abdica da sua vida própria, centrando-a nos três filhos: deixa de comer ou come alimentos em estado de deterioração como forma de autopunição. Sempre preocupada com a segurança dos filhos, começa a restringir-lhes cada vez mais o espaço de liberdade. Um amor doentamente absurdo que culmina com os três filhos encarcerados em gaiolas, não se convencendo, contudo, que mesmo aí as três crianças estariam a salvo. Clementina age desta maneira em nome de um amor maternal absurdo, que não a deixa aperceber-se que eles nunca poderão ser felizes se não forem livres para decidirem a sua própria vida. Esta mãe suga a vida das três crianças enjaulando-as, como a Avó de Paula Rego que suga a vida da neta através de um beijo.

Contudo, se para nós, leitores, o destino que a personagem de Boris Vian dá aos seus filhos é ilógico, para o aprendiz de ferreiro que vai lá a casa e toma conhecimento daquela realidade, é motivo de inveja:

«Devia ser maravilhoso estarem assim todos juntinhos, com uma pessoa para os acarinhar, assim dentro daquela gaiolinha tão quente, tão cheia de amor» (Vian: 1970, p.161).

O aprendiz, que era maltratado pelo ferreiro considera maravilhoso o amor que a mãe das três crianças desejosas de liberdade manifestava por elas.

Podemos estabelecer laços, ainda que nem sempre coincidentes, entre a história de Clementina e a atitude que assume como mãe e os poemas de Marques Gastão que abordam o tema da maternidade, como *Mãe* (Gastão: 2004, p.79); *Filho Anterior* (*idem*, p.83); *Ajeitando-se* (*idem*, p.7); e *Pièta* (*idem*, p.87). Este último poema é inspirado numa das telas da vida da Virgem que figuram na capela do Palácio de Belém. Esta obra em particular, intitulada *Pièta* (2003), retrata a Virgem Maria amparando nos braços o filho morto. Como já tivemos oportunidade de referir, nesta série, a pintora humaniza o divino e neste quadro essa humanização atinge o expoente máximo ao retratar Maria e Cristo como duas crianças. O sofrimento de Maria, uma mater-dolorosa, torna-se, pelo

facto de ser ainda uma criança, profundamente trágico. Sofrimento marcado no rosto de Maria, que lança o olhar para cima, procurando uma razão, questionando. Toda a tela é tingida de vermelho: a terra, o céu, a saia de Maria, vermelho cor de sangue, de sofrimento. «As mães fazem-vos a sangrar» (Vian: 2004, p.49), como diz Boris Vian, e sangram ao perder-vos, acrescentamos nós.

A *Pietà* de Marques Gastão (2004, p.87) é expressão de sofrimento pela perda do que era uno – «dormias em meu ventre» (v.5) – e, irremediavelmente, a vida transforma em dualidade. O filho que dormia em seu ventre cresceu e o seu sono deixou de pertencer à mãe. Se para sempre estará ligado a ela: «Somos luz comum (...) / caminho idêntico» (v.6), a vida do filho será diferente da dela. Sendo sempre atraído pela mãe, porque ligado a ela afectivamente, não deixará de a repelir, para tomar o seu caminho.

Contrariamente à *Avó* de Paula Rego e a *Clementina* de Vian, esta mãe sabe que a vida do filho não lhe pertence, que o caminho terá de ser traçado por ele e será *díverso* do dela ou do que possa pretender para ele. Apesar da angústia e sofrimento que isso lhe traz, o que faz dela uma *Pietà*, e ainda que hesitante: «breve hesitação a minha a de quem transporta o recém-nascido a um ritmo novo» (vv.7-8), ela deixa-o ir pois «se espreito, o menino morre / Fecho então os olhos» (vv.12-13). Não encarcera o filho no seu amor, não lhe suga a liberdade e a vida num beijo.

A mãe será sempre um colo protector que ampara mas sem prender, como o pintado no quadro *Untitled* de 2001 de Paula Rego. Uma mulher embala outra (mãe e filha?) no colo. Um colo maternal para sempre ausente do poema *Mãe* de Marques Gastão, que dialoga com essa pintura de Rego, bem como com outra obra da poetisa intitulada *Terra sem Mãe*. «Mataram-te, / mas não no meu poema» (Gastão: 2001, p.15) diz a poetisa, que resiste à perda, recuperando-a na escrita. O *colo vivo* da *Mãe* só recuperável, ultrapassando o poema, através da memória.

Maternidade vista sob a perspectiva da filha que para sempre perdeu a mãe mas também maternidade sob o olhar da mãe, como em *Ajeitando-se* (Gastão: 2004, p.7), poema de abertura da obra. Um corpo que se *ajeita* a outro corpo exprime a simbologia do parto, como «um corpo a despir-se de outro corpo» (Horta: 1999, p.49): «Húmidas, as mãos sustentam um corpo / em si mesmo outro, intrépido, resoluto, / na faculdade de expulsão da dor» (Gastão: 2004, p.7). Um corpo desnudando-se de outro remetendo o que era um só à inevitável dualidade. A *expulsão da dor* torna-se ambígua: a dor do parto, um corpo que expulsa outro de dentro de si, mas também a dor que esse corpo provocará depois da expulsão, por ser já outro. Tal como Clementina, esta mãe associa o nascimento do filho a um duplo sofrimento, mas contraria a sua atitude de mãe. «Suporto a ferida como animal decadente / sem a concordância do mundo» (vv.12-13) revela a aceitação solitária desta dupla dor. A sua biografia será escrita «a dois» (v.16) num tempo perecível até um deles «se esquecer de estar presente» (V.25), sendo que nesse esquecimento poderá estar inscrita a morte ou a vida e a ser a vida o sofrimento será maior.

A dualidade dos corpos do poema nasce de um corpo só, representado na pintura que o acompanha, intitulada *Grooming* (1994) da série *Mulher-cão*. Uma mulher solitária, de olhar magoado e desafiador que parece na iminência de explodir a sua raiva na «faculdade de expulsão da dor» (Gastão: 2004, p.7, v.3).

E é a raiva que se materializa no poema *Filho Anterior* (*idem*, p.83). A raiva e a dor pelo amor a um filho que nunca chegou a sê-lo.

A pintura que acompanha o poema – *Untitled nº7* (1998) – pertence a uma série de pinturas a pastel que Paula Rego realizou depois da fraca adesão às urnas, aquando do referendo sobre a despenalização do aborto, facto que muito a entristeceu: «Fiz estes trabalhos para Portugal, revoltada com o que se passou no referendo sobre o aborto» (Pomar: 1999).

Ao não intitular esta série, a artista designa algo que a «sociedade prefere não reconhecer e não enfrentar», como refere Alexandre Pomar (*idem*). Convoca o inominável não o intitulado, ou intitulando-o de *Sem Título*, uma vez que chamar-lhe *sem título* é conferir-lhe, desde logo, uma designação, o que torna esta série ainda mais provocadora e chocante. *Sem título* pode ainda significar sem *merecimento*, *direito* ou *razão*. Como se cada uma das mulheres retratadas em cada obra da série – mulheres de várias classes etárias e sociais – não fossem merecedoras de direitos, de um *título*, vendo-se, por isso, obrigadas a situações deprimentemente improvisadas pela sua condição ilícita.

A obra escolhida por Marques Gastão para criar o seu poema é, como referimos, *Untitled n°7* em que vemos uma mulher deitada sobre uma cama, numa posição muito semelhante à adoptada por *Branca de Neve* no quadro *Snow White Swallows the Poisoned Apple*, abordado em capítulo anterior. Todo o quadro se constrói num espaço claustrofobicamente apertado e anguloso que encurrala a mulher em visível sofrimento, na forma como cruza os braços sobre o ventre. A cor predominante é o vermelho, escuro e claro, que tem significados distintos. Se o vermelho claro é sinónimo de vida, «incitando à acção» (Chevalier: 1982, p.945), a tonalidade mais escura pode significar proibição. A prevalência do claro em detrimento do escuro põe em destaque a significação desta obra: alerta para uma realidade que existe, mas que a sociedade, hipocritamente, continua a votar à clandestinidade. Se o vermelho escuro está lá, denunciando a proibição, a mancha da tonalidade clara é maior, incitando-se, assim, o espectador *para a acção*, que se pretende modificadora de mentalidades e, conseqüentemente, de atitudes.

A artista, em entrevista a Ana Marques Gastão, refere que este conjunto de pinturas foi talvez o que mais gostou de fazer em toda a sua vida (cf. Gastão: 2002), definindo cada um dos quadros como uma «natureza-morta» (*idem*). Estamos habituados a ver representados em naturezas-mortas objectos sem

vida, mas Paula Rego no lugar da morte coloca a vida, não deixando, contudo, de tornar presente a morte.

Marques Gastão exprime a pungência da dor da ausência de um filho que nunca chegou a sê-lo, por isso *Filho Anterior* (2004, p.83), poema que retrata, igualmente, uma mulher que fez um aborto. Facto delimitador de dois tempos distintos: um anterior e outro posterior, contrapondo-se o que *foi* esse filho e o que é. «Um episódio imaginativo, hipótese cega, sussurro uníssonos» (v.1), que se transformou em «desincorporação da ausência» (v.2), «não experiência de aquisição» (v.5), o «vácuo» (v.3). Um «quase tudo» (v.7) que chegou a ser nada, por causa de uma «regressão cruel» (v.5) para a qual a vida a orientou, por falta dela mesma – da vida, contrariando a sua «não vontade de expulsão» (v.11). Perdeu o que estava para ser, ficando a ausência definitiva e por isso a sua casa «não mais conhecerá a linguagem do êxtase» (v.14).

Se aqui a dor se manifesta pela ausência, pela «não experiência de aquisição» (v.5), em *Sit* (*idem*, p.15) o sofrimento vaza-se pela consciência da impossibilidade de reproduzir-se: «propagar-me é propagar o terror» (v.5), ou ainda, «o útero é paisagem / sem fruto ou fatigada casa» (vv.18-19).

Uma dor que imobiliza esta mulher: «Dizer: movo-me, mas não» (v.9), deixando-se ficar sentada. O «espelho estilhaçado» (vv.11-12) funciona como metáfora da dor que sente. O espelho reflecte a imagem exterior estilhaçando o corpo: «cérebro colado / aos pés» (vv.9-10), partiram-se as mãos e a «cabeça jaz esquartejada» (v.11).

Lemos aqui uma consonância com a pintura homónima de Rego, pertencente à série *Mulher-cão*, que acompanha o poema. Também a mulher aí pintada aparece sem mãos, que se escondem dentro do vestido. Uma mulher igualmente sentada, quieta, à espera. Mas uma mulher que se afasta da obra literária de Marques Gastão, uma vez que nela o *útero é paisagem com fruto*.

1.4. NÓS/NUDOS: A MULHER E O AMOR

***Se é sem dúvida Amor esta explosão
de tantas sensações contraditórias;
a sórdida mistura das memórias,
tão longe da verdade e da invenção.***

David Mourão-Ferreira

A maternidade assume outra forma, distinta da que abordámos no último capítulo, quer na obra da pintora, quer na obra da poetisa. Referimo-nos à maternidade da obra: a feitura da arte. Aqueles que são «fecundos pela alma» (Paz: 1995, p.33) *reproduzem-se* pelo pensamento, pela imaginação, perpetuando-se nos *filhos* que legam aos homens. *Filhos* que se tornam mais criadores que o seu criador. Criadores «d'émotion, de plaisir, des sentiments et des sensations, mais surtout d'inquiétude» (Maulpoix: 1996, p.46).

É dessa inquietude que fala Marques Gastão, em entrevista a Maria João Cantinho: «A insatisfação, a inquietude fazem do poeta um fabricante de imagens» (2004). Imagens que passam pela «exploração de contrários» (*idem*) como amor e ódio, liberdade e submissão, grito e silêncio, união e solidão. Temas que tomam forma pela «necessidade vital, a da escrita que se abeira do abismo para se encontrar num voo» (*idem*).

O penúltimo poema do livro de Marques Gastão – *Up the tree* (2004, p.99) – traz esse voo. O *voo do poeta* - apresentado quase demiurgo pela consciência de uma «pátria em exílio» (v.6), pela sabedoria da efemeridade em que aprende a derrota, sempre certa pela consciência da morte – «brinca com o irremediável» (vv.29-30), é «ave do desespero» (v.24), como na litografia da série *Jane Eyre*, a partir da qual nasce, que como a artista refere representa uma Jane bruxa, com poderes: «ela está a girar sobre si própria (...). É uma bruxa (...) tem poderes» (Gastão: 2002).

O quadro escolhido por Marques Gastão para escrever o poema sobre a arte do poeta não foi nenhum dos muitos em que a artista reflecte a criação da obra de arte, como *The Joseph's Dream* (1990), *The Artist in Her Studio* (1993), *Time: Past and Present* (1990-91) ou ainda *Martha*, o primeiro do tríptico *Martha, Mary and Magdalene* (1998). Cada uma destas obras, como apontou Rosengarten, contrapõe «o corpo robusto, criativo, de um artista do sexo feminino (o corpo, por outras palavras, da *produção* artística) ao ideal do corpo da mulher enquanto veículo de *reprodução*» (2004, p.19).

Em *Joseph's Dream* esse *corpo robusto* da artista que pinta o quadro no quadro espelha a sua arte, em muito semelhante à de Paula Rego. Os vários desenhos no chão descrevem o processo por que passa a criação de Paula Rego que, como a própria afirmou variadas vezes, começa pelo desenho. O que é de realçar neste quadro, para além de retratar o processo criativo, é o facto de Paula Rego subverter os papéis de artista e de modelo. Contrariando o canónico instituído, a artista coloca no lugar do modelo um homem, sob o olhar de um artista feminino. Além disso, um modelo a dormir que, por isso, «não controla a representação da qual é objecto» (Bradley: 2002, p.58). E se pensarmos que toda a obra de Paula Rego tem como modelo a mulher, esse facto torna-se ainda mais subversor e crítico, como, aliás, é toda a sua obra. Como a própria referiu: «I wanted to do a girl drawing a man very much, because this role reverse is interesting. She's getting power from doing this (...)» (McEwen: 1997, p.195).

Paula Rego nunca recua perante a realidade mais assustadora, não se coagindo de no-la mostrar. Uma obra profunda, na qual todos acabamos por nos rever, ainda que, hipocritamente, o neguemos muitas vezes, na dificuldade de enfrentarmos a realidade mais escura que todos possuímos. O que Pablo Picasso afirmou em relação à sua obra, aproxima-se muito do que é, na nossa opinião, a de Paula Rego:

«(...) nunca considere a pintura como uma arte de puro entretenimento e distração. Através do desenho e da cor, pois eram estas as minhas armas, pretendia penetrar de forma cada vez mais profunda no conhecimento do mundo e dos homens, para que este conhecimento nos fizesse mais livres dia após dia... Sim, tenho consciência de ter lutado com a minha pintura como um verdadeiro revolucionário» (Walther: 2003, p.10).

Mesmo que disso dependa a incompatibilidade e incompreensão do mundo, Paula Rego não se inibe de mostrar o inominável, gritá-lo nas suas telas, o que faz dela uma *verdadeira revolucionária*, que canta a sua revolta, na empatia que demonstra pelos outros. Como disse Alberto de Lacerda, amigo da artista e um dos primeiros a escrever sobre a sua obra, evocando a artista ao mesmo tempo que caracteriza a sua arte: «A tua revolta conta uma história com princípio, meio e fim. (...) / A tua revolta deita-se na cama. Não para desistir. Mas para amar. Depois levanta-se. E és um canto – erecto, decidido, áspero. (...)» (Lacerda: 2004, p.8). Se os versos *dizem* da obra e da artista que é Paula Rego, poderiam, ao mesmo tempo, referir-se aos poemas de Ana Marques Gastão, que ocuparam a nossa atenção no capítulo *Mulher-cão: submissão e revolta. Um canto erecto, decidido, áspero* de uma poetisa que canta a revolta de várias mulheres, também elas *erectas, decididas e ásperas*, que à violência de que são alvo, respondem com a violência, com a revolta.

Inspirando-se em quatro pinturas da série *Mulher-cão*, Marques Gastão cria quatro poemas homónimos das obras de Paula Rego. E aí reside o elo mais evidente de intertextualidade entre o pictórico e o literário. Aliás, a grande maioria dos poemas, exceptuando *Ajeitando-se* (Gastão: 2004, p.7); *Branca de Neve* (*idem*, p.35); *Espelho* (*idem*, p.47); *Repreensão* (*idem*, p.63); *Nylon e Bâton* (*idem*, p.71); *Mãe* (*idem*, p.79) e *Filho Anterior* (*idem*, p.83), citam, no título, os títulos das obras da pintora.

Se as mulheres-cão de Paula Rego assumem a condição canina pelo amor que manifestam pelo seu companheiro, as mulheres de Marques Gastão revelam-se mais violentas na relação com o outro. Todas elas amam, mas

enquanto a mulher-cão apedrejada (*Two Women Being Stoned*) ou a mulher-cão que é expulsa da cama «a pontapé» (Ferreira: 2003, p.58), não reagem em nome desse amor, permanecendo «loyal despite punishment» (Rosengarten: 1997, p.88), as mulheres do poema revoltam-se, erguendo-se e reagindo, apesar do amor. A violência da fisicalidade dos corpos da mulher-cão – corpos musculados, robustos, – *traduz-se*, no literário, na violência contra a opressão do outro.

Pelo contrário, nos poemas estudados no capítulo *Os resíduos depois da batalha*, a força parece ter-lhes sido sugada, devolvendo apenas silêncio. Mulheres que estabelecem um diálogo homo-autoral com outro poema de Marques Gastão do livro *Terra sem Mãe* (2001, p.39), uma vez que o que parecem dizer é: «Sou o silêncio que ficou / uma cidade igual às outras / onde os gritos se evadem / e a tua morte se tornou minha (...)». Mas, como disse Jean Paul Sartre: «Se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore» (Sartre: 1981, p.32). À ausência de amor do outro, estas mulheres falam com o silêncio, pois as palavras são *inoportunas*, porque *lacónicas* (*Branca de Neve*). A linguagem assume-se como terceiro ser entre ambos que falseia essa união. Por isso, a mulher *À Janela* afirma: «Passa-se a minha vida / na descrição da mudez», um mutismo que é «palavra imóvel, silêncio ruidoso» (*Noiva*), em que as palavras que levam ao outro «são amachucadas» (*Obediência*), pois «consentir é uma dinâmica de recusa» (*Repreensão*).

Mas se estas mulheres se calam, revoltando-se silenciosamente, outras há que exprimem bem alto o desejo que o corpo reclama. Uma vez que as palavras são incapazes de dizer, «morrem se forem ditas» (*Assunção*), pela insuficiência da expressão, pronunciam-se, apenas, como apelo ao prazer da união dos corpos.

O corpo assume grande importância, pois a «existência é intrinsecamente corpórea» e o «corpo é mediação obrigatória de todas as expressões e

realizações humanas» (Teixeira: 1991, p.990). «Respiração que fala» (Gil: 1995, p.242) o corpo exprime o seu desejo através das palavras, que formam outro corpo: o poema. Poema que é expressão humana de desejo, de erotismo, de amor, por isso a mulher apela ao amante: *Come to me*. Outra mulher transforma-se em *alvo* pelo desejo de outro *alvo*: o corpo / alma do amante. Duas mulheres que, sedutoramente, chamam os amantes para *dentro do prazer* (*Come to me*) ou, ainda, uma mulher que une o seu corpo ao do amante, transformando a pluralidade dos corpos num só (*Assunção*). Tornam-se quase divinos ao unirem-se, mas não deixam de ser simples mortais, sujeitos ao galope do «cavalo do Tempo» (Torga: 1994, p.238), que crava no corpo da *bailarina* a sua passagem, *gastando-a*, tornando-lhe a *carne flácida*. Mas é *dançando*, vivendo, que se faz frente ao Tempo e à inevitável morte a que ele conduz. *Rindo* e celebrando a vida. Vivendo a vida, *dançando-a* até morrer.

Outra forma de enfrentar Crono é perpetuando a espécie, através da maternidade, tema que tratámos no último capítulo. Tema igualmente recorrente na obra de Paula Rego em que, como apontámos, a relação mãe / filha tanto é cumplicidade, como se transforma em luta. No texto literário de Marques Gastão a maternidade exprime-se em dor da ausência: da mãe (*Mãe*), de um filho que nunca chegou a sê-lo (*Filho Anterior*). Dor concedida pela consciência de que ser mãe é *propagar o terror* (*Sít*) e ainda a consciência de que a dor ao dar a vida não mais deixará de se sentir, uma vez que o que era um a vida dividiu em dois seres independentes. Ausência que estas mulheres carregam como um Sísifo, mas que, como ele, sabem que «a própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem» (Camus: s/d, p.152).

Nós / Nudos encerra em si obras pintadas no feminino, que por sua vez se debruçam sobre o feminino. Como é também no feminino que se escreve poesia inspirada na obra da pintora. Poemas que retratam, igualmente, a vida (feminino) do feminino. *Nós / Nudos* são símbolos de vida, que se desdobram em laços (nós) unindo o literário ao pictórico, mas ligando, igualmente, a mulher

ao outro, estendendo-se, assim, ao *nós* plural de *eu / tu*. Ainda *Nós* que se traduzem em *Nudos* (*nus*) que põem corpos a *nu* com desejos de almas *nuas* de mulheres que sofrem e se revoltam, que se calam (com *nós* na garganta) ou gritam, se submetem ou se vingam. Mulheres feitas de *Nylon e Bâton* (Gastão: 2004, p.71) – símbolos da vaidade feminina. Mulheres de «corpo ferido mas que não permitem nada e ninguém / inábil como sedativo» (*idem*). Por isso, mulheres lutadoras, que se erguem na sua força feminina, só aparentando fragilidade no poema. Mulheres reais como a de *Untitled* de Paula Rego: «ela é uma mulher real (...) sente-se atrapalhada e desajeitada» (Bradley: 2002, p.83), mas que não se deixam abater.

Apesar do ponto de partida para a construção verbal ser a *fala* da pintura, a poetisa não parafraseia, mas recria, reconstrói, ou melhor, constrói com o próprio caminho pessoal, motivos centrados na mulher, em que se põe em relevo o Amor. Um amor que morre ou um amor que mata, mas que fica sempre amor – um amor total pelo fisicamente presente em conluio com a emoção, o sentimento, o prazer. *Batalha e naufrágio* transformam-se na dualidade que confere a sobrevivência humana na luta quotidiana em que sempre participam as difíceis relações humanas: a do homem / mulher, como par simbólico da humanidade, a da mãe / filho. A relação perturba-se na comunicação pela palavra que quebra o silêncio ou abre outros silêncios. Tudo se constrói no estar acordado que se repercute no sono, descanso efémero, no sonho, entrelaçando-se na memória, nas memórias, que estruturam a própria identidade.

2. CAPUCHINHO VERMELHO: QUANTOS LOBOS VEJO EU?

***Elas crescem em segredo, as crianças
Escondem-se no mais oculto da casa para
Serem gato bravio, bétula branca.***

Eugénio de Andrade

Numa entrevista a Alexandre Melo, Paula Rego compara o acto de pintar um quadro com o de brincar de uma criança:

«o envolvimento que as crianças sentem quando estão a brincar é uma coisa tão intensa que faz tudo viver. É a mesma coisa que os quadros. (...) Por isso é que é mágico» (Melo: 2004, p.59)

A magia da infância de que a artista fala nunca se perdeu e estão aí a comprová-lo as suas obras, povoadas de personagens inspiradas nas histórias infantis, desde os filmes da Walt Disney, passando pelas *Nursery Rhymes* ou pelo mundo de Peter Pan. Personagens infantis, mas pouco inocentes na visão da pintora, cheias de sentimentos cruéis que, na verdade, existem em cada um de nós.

Uma das histórias para crianças em que Paula Rego se inspirou foi a história do Capuchinho Vermelho, a partir da qual criou seis desenhos, que serviram de *pretexto* ao escritor Manuel António Pina para escrever a *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, que será objecto da nossa atenção no presente capítulo. Como o autor refere:

«a presente história, escrita a partir de seis desenhos de Paula Rego, segue de perto (embora talvez nem sempre com a recomendável fidelidade) quer “Le Petit Chaperon Rouge” de Charles Perrault, quer a versão do mesmo conto feita mais tarde por Jacob e Wilhelm Grimm» (Pina: 2005, p.18)

Detenhamo-nos, por agora, nas duas versões referidas: a de Perrault e a dos irmãos Grimm. Ambas explicam o nome da menina por causa de um capucho vermelho que a sua avó lhe oferecera e que tão bem lhe ficava.

Encontrando-se a avó doente, a mãe manda Capuchinho Vermelho visitá-la, mas apenas na história dos irmãos Grimm ela é advertida para não se desviar do caminho. O encontro com o lobo é semelhante nas duas versões. Capuchinho Vermelho, «que não sabia quão perigoso é dar ouvidos a um lobo» (Perrault: 1977, p.97), porque não o conhecia, nem sabia que o lobo era «une si méchante bête» (Grimm: s/d, p.160) não sentiu medo algum. Por isso, fala com ele e dá-lhe indicações precisas do seu destino. O lobo engana Capuchinho: apela aos seus sentidos induzindo-a a desfrutar as belezas da floresta (versão dos Grimm), enquanto na história do autor francês faz uma aposta com a menina: indica-lhe um caminho, indo por outro «a ver quem chega primeiro» (Perrault: 1977, p.98). Como era de esperar, o lobo é o primeiro a bater à porta da casa da avó. Fazendo-se passar pela neta, entra em casa e, assim que apanha a avó, come-a. Se na versão de Perrault ele se deita na cama à espera de Capuchinho, o narrador do conto dos irmãos Grimm diz que ele veste as roupas da avó, «s'enfouit la tête sous son bonnet de dentelle et se coucha dans son lit, puis tira les rideaux de l'alcôve» (Grimm: s/d, p.161). Na história francesa, Capuchinho Vermelho chega à casa da avó, despe-se e deita-se ao lado do lobo, julgando ser a avó. A menina, estranhando o seu aspecto, manifesta a sua estranheza verbalmente através de várias exclamações. Ao dizer-lhe: «Que grandes dentes que tem, avozinha!», o lobo responde-lhe: «É para te comer melhor!» (Perrault: 1977, p.99), atirando-se sobre a menina e comendo-a. Aqui termina a história de Perrault, não sem antes acrescentar a moral da mesma num pequeno poema: as meninas «gentis e engraçadas» não devem dar ouvidos a toda a gente pois se o fizerem «não é de admirar / se o lobo vier e as papar», pois os «lobos carinhosos / De todos são os mais perigosos» (*idem*, p.100).

Conforme afirma Bettelheim, Perrault, ao simplificar a história e dando-lhe um sentido moral, torna «este conto de fadas em potencial, num conto de

advertência, que diz tudo de forma completa. Assim, a imaginação do ouvinte não se torna activa, para dar à história um sentido pessoal» (1984, p.215).

Pelo contrário, a versão dos irmãos Grimm não termina neste ponto, nem tão pouco explicita uma moralidade. Depois de ter comido Capuchinho Vermelho, o lobo deita-se a descansar. Um caçador, que andava por perto, acha estranho o ronco do lobo e resolve certificar-se de que estava tudo bem na casa da avó. Ao deparar-se com o lobo a dormir, não o mata, apesar de há muito tempo o perseguir. Contém a sua fúria, abre a barriga do lobo, permitindo, desse modo, que Capuchinho e avó se salvem.

O caçador tem uma função de salvador e protector, na medida em que é com a sua ajuda que Capuchinho se salva, mas é a ela que caberá a destruição do lobo. Capuchinho Vermelho renasce para a vida pela mão do caçador. Renasce num plano superior da sua existência, mais madura, capaz de evoluir com os seus erros, mais segura, por isso é ela que liquida o lobo:

«Le Petit Chaperon Rouge courut chercher de grosses pierres qu'ils fourrèrent dans le ventre du loup ; et quand il se réveilla et voulut bondir, les pierres pesaient si lourd qu'il s'affala et resta mort sur le coup» (Grimm: s/d, p.163)

Esta versão dos irmãos Grimm aproxima-se, em vários aspectos, do mito de Crono, que conta que:

«Uma vez senhor do mundo, [Crono] desposou Reia, sua própria irmã, e, visto que Urano e Geia, depositários da sabedoria e do conhecimento do futuro, lhe tinham predito que ele seria destronado por um dos seus filhos, devorava-os à medida que iam nascendo (...) Indignada por esta forma de se ver privada de todos os seus filhos, Reia, grávida de Zeus, fugiu para Creta, onde às escondidas deu à luz em Dicte. Depois, envolvendo uma pedra em panos, deu-a a devorar a Crono, que a engoliu sem suspeitar do embuste» (Grimal: s/d, p.104)

O acto de Reia irá ditar um destino pouco favorável a Crono. Zeus destronará o pai e, dando-lhe a beber uma droga, obrigá-lo-á a devolver à vida os filhos devorados. Crono é ludibriado por Reia, tal como o lobo é enganado por Capuchinho Vermelho que lhe enche a barriga de pedras. Também Reia dá

a comer uma pedra a Crono no lugar do filho. Por isso Crono perde a qualidade de «senhor do mundo», tal como o lobo deixa de ser *senhor* no *mundo*. Zeus assume, simultaneamente, o papel do caçador da história de Capuchinho Vermelho e o do próprio Capuchinho, pois é pela mão dele que os seus irmãos renascem, como é através dele que Crono é destronado. Concretiza-se num domínio do Tempo na história dos deuses e é o tempo que *dará o troco* ao lobo, na história do Capuchinho Vermelho.

A versão de Manuel António Pina mantém, quer com a história de Perrault, quer com a versão dos irmãos Grimm, relações de intertextualidade. Logo no início da história citam-se as duas narrativas:

«Toda a gente passou a chamá-la de Capuchinho Vermelho, que era como se chamava também uma outra menina muito, muito bonita que havia num conto que a avó lhe contava quando ela era pequena e de que ela gostava tanto, tanto que, à noite, antes de adormecer, ainda pedia às vezes à avó que lho contasse outra vez. O conto contava a história de uma menina que era comida por um lobo (...) E a avó recitava-lhe uns versos que terminavam assim: “cuidado, meninas, que os lobos de bons modos são os mais perigosos de todos”» (Pina: 2005, p.5)

Corroborando a afirmação de Bettelheim, quando este diz que o conto de fadas perde todo o significado para a criança se alguém lhe pormenoriza o sentido, uma vez que «só a criança pode saber quais os sentidos que têm significado para ela de momento» (Bettelheim: 1982, p.215), o Capuchinho Vermelho da história de António Pina interroga a avó sobre o sentido da história que ela lhe conta:

«Capuchinho Vermelho costumava perguntar à avó porque é que a mãe da menina não corra a ajudá-la e não matara o lobo e porque é que o pai nem sequer entrava na história» (Pina: 2005, p.5)

A ausência de explicações às dúvidas da neta faziam-na adormecer «cheia de medo» e sonhar com «lobos ferozes com dentes enormes que comiam as meninas desobedientes» (*idem*, p.6). Perante uma moralidade que Capuchinho Vermelho não consegue entender, por não estar de acordo com as

vivências do seu mundo, reage com o terror ou com a troça. Ao pedir à mãe que a deixe ir sozinha para a escola, a avó adverte a neta dos perigos, lembrando-lhe a história do Capuchinho Vermelho: «Lembra-te do lobo...», ao que ela reage, respondendo:

«Ó avozinha, que disparate! Nas histórias para crianças é que há lobos... Isto é a vida real, avozinha, acorde. Na vida real não há lobos à solta a atacar as meninas que vão para a escola. (...) A não ser que a escola seja no Jardim Zoológico» (*idem*, p.7)

A história de Perrault é transformada por António Pina através da personagem principal mas não só. Se, como vimos, na história do escritor francês, tal como na dos autores alemães, Capuchinho Vermelho é mandada pela mãe à casa da avó que vivia na floresta, na versão de António Pina, «mãe, avó e Capuchinho viviam as três muito felizes numa casa com um grande quintal» (*idem*, p.6) explicando-se a ausência do pai por este estar separado da mãe de Capuchinho Vermelho (cf. p.5). António Pina transpõe a história para o contexto de uma realidade actual, com referentes como pais divorciados, profissões características de um século XX, crianças que vão para a escola acompanhadas dos adultos. Daí que o lobo, que Capuchinho encontra no regresso da escola, seja o «Sr. Lobo», um «vizinho que fazia *jogging*» (*idem*, p.9), que era «muito simpático e, às vezes, passava lá por casa para tomar chá com a avó» (*idem*).

E a transformação do conto de Perrault e a dos irmãos Grimm continua, pois se nessas duas versões Capuchinho é castigada por desobedecer à mãe, ainda que venha, depois, a aprender a lição, na narrativa de António Pina, quando Capuchinho se detém no regresso da escola para falar com o vizinho, ela não está a desobedecer à advertência da mãe de não falar com estranhos, uma vez que o Sr Lobo, como referimos, era conhecido, visita habitual da avó e ninguém sabia que «era um lobo disfarçado» (*idem*, p.9). Com subtileza se inscreve neste ponto uma realidade dos dias de hoje, confirmada em tantos casos vindos a lume na comunicação social: por detrás de um homem amável

esconde-se por vezes um *lobo*, dimensionando uma metáfora de perigo (neste caso de ninguém conhecer o outro só pela aparência). Por isso, Capuchinho Vermelho agradece a simpatia do vizinho quando este se oferece para ir avisar a avó da chegada próxima da neta, podendo ela, assim, demorar-se no jardim a colher flores. É também por isso que o lobo, ao contrário das duas versões inspiradoras, não tem necessidade de disfarçar a voz para que a avó o convide a entrar e ainda lhe ofereça do almoço que estava a preparar para a neta:

«“Ah, é o engenheiro Lobo, entre, entre, Sr. Engenheiro”, disse a avó reconhecendo a voz do vizinho e abrindo-lhe a porta: “Estou a acabar o almoço, é servido?”» (*idem*, p.11)

O lobo lança-se, então, sobre a avó e come-a. Disfarça-se com as suas roupas e fica à espera da menina. A partir daqui a história desenrola-se de forma muito semelhante aos dois intertextos que temos vindo a referir: Capuchinho regressa, senta-se ao pé do lobo julgando ser a avó, começa a estranhar o seu aspecto e ao exclamar: «E a boca, que boca tão grande!», o lobo responde-lhe: «É para te comer melhor!», comendo Capuchinho. Reitera-se o incidente de todas as versões. De barriga cheia, deita-se a fazer a digestão e adormece. Na versão dos irmãos Grimm aparece o caçador que vem alterar o rumo da história, permitindo que Capuchinho Vermelho renasça; na história do escritor português esta personagem é substituída pela mãe:

«A mãe voltou então do trabalho e deu com o lobo na sala e as roupas de Capuchinho Vermelho espalhadas pelo chão. Em grande aflição, percebeu logo o que se tinha passado. Cheia de raiva, correu ao anexo do quintal, trouxe uma forquilha e espetou-a no lobo com toda a força, matando-o» (*idem*, pp.14-16)

Como afirmámos anteriormente, o caçador do conto dos irmãos Grimm, apesar de há muito tempo andar atrás do lobo, consegue conter a sua fúria, o que permitirá salvar avó e neta. Pelo contrário, a mãe, «cheia de raiva» mata o lobo e com ele a possibilidade de salvar a mãe e a filha.

A história de António Pina termina de forma mordaz: a mãe tira «cuidadosamente a pele ao lobo» e diz: «Assim como assim (...) sempre fico

com uma estola» (*idem*, p.16). Nem tudo ficou perdido para esta mãe, melhor dizendo esta mulher, que ganha uma pele de lobo que, em conjunto com um «vestido vermelho rubro» - feito a partir do capuchinho vermelho da filha? -, formava uma toilette «objecto de grande admiração entre as colegas do escritório» (*idem*).

António Pina subverte a história do Capuchinho Vermelho tal como a conhecemos. De forma mais ou menos explícita, o autor altera as duas versões inspiradoras e dando-lhe este desfecho revoluciona o significado da narrativa. Capuchinho não aprende a lição, até porque desde o início da história nos damos conta de que não há nenhuma lição a ser aprendida, uma vez que Capuchinho não transgride nenhuma regra. Ela apenas é advertida, através da história que a avó lhe conta ao adormecer, dos perigos que pode correr se der conversa a lobos simpáticos, mas, como tivemos oportunidade de verificar, o lobo era visita habitual da casa e, por essa razão, nada fazia prever que avó e neta se tornassem vítimas dele. As vítimas são sempre transformadas em tal pela surpresa duma relação com outro, um outro que é homem escondendo um lobo, seguindo a metáfora.

Todavia, a história de António Pina não deixa, ainda que de outra forma, de conter uma moralidade: alerta o leitor para os lobos de «bons modos que são os mais perigosos de todos» (*idem*, p.5). Perante o desfecho da história e, sobretudo, perante a atitude da mãe, uma pergunta se impõe: seria o engenheiro o único lobo nesta história? A mãe aproveita os bens materiais de uma desgraça, seguindo a sua vida. É neste pormenor que António Pina toma como inspiração os desenhos de Paula Rego, um outro intertexto: seis desenhos de Paula Rego pertencentes à série com o mesmo nome e que vêm integrados no livro do autor. Também Paula Rego teve como pretexto a história da menina do Capuchinho Vermelho e também ela, ou ela em primeiro lugar, uma vez que os seus desenhos são anteriores à narrativa de António Pina, subverte a história que todos conhecem.

O primeiro dos seis desenhos, datados de 2003, intitulado *Little Red Riding Hood on the Edge* retrata a menina do Capuchinho Vermelho agachada no chão, apoiada numa mão, não se descortinando se a levantar-se, se a baixar-se. Olha para trás e fita-nos com um olhar ambíguo de quem pede ou de quem diz: pede que a salvem do abismo ou diz-nos que vai porque o abismo a seduz irresistivelmente? E o que é esse abismo? O lobo sedutor, a sedução da transgressão? E será que volta ou sabe se poderá voltar? O desenho que surge a seguir tem por título *Happy Family – Mother, Red Riding Hood and Grandmother*. Tal como no desenho anterior, a cor predominante é o vermelho: do capuchinho da menina, do vestido da mãe, que se confundem no abraço que mãe e filha dão, testemunhado pelo olhar da avó ao fundo, vestida de saia vermelha e lenço rosa na cabeça. Acrescente-se, porém, a ambiguidade da figura: as pernas da avó estão a descoberto (o que não é previsível na realidade), musculadas como as de um homem e está calçada com umas sapatilhas. Há uma ambiguidade, podemos repetir, porque a avó já prefigura o lobo, embora sendo vítima deste no final. Essa prefiguração põe em destaque o lenço, com que ele se vai disfarçar para receber o Capuchinho Vermelho, e é o lenço que cobre quase todo o corpo da avó. Na história contada pelos desenhos de Paula Rego, aparece aí a avó, pelas características enunciadas, como a intermediária de perigo iminente, arauto da desgraça próxima. Assim, no segundo desenho, Paula Rego inscreve um indício, que é prolepse da história que está a narrar pela imagem. O desenho apresenta, assim, uma família feliz, como designa o título e a cor vermelha corrobora, pois é a imagem do «ardor e da beleza, da força impulsiva e generosa, da juventude e da saúde» (Chevalier: 1982, p.945).

Do vermelho passa-se ao negro do desenho colocado logo a seguir e que retrata o lobo, que António Pina transforma no «engenheiro Lobo» que fazia *jogging*. Mas em Paula Rego o lobo é também um homem musculado, emanando força num olhar determinado, magro, parecendo pouco ameaçador

no entanto; talvez por isso, António Pina faça dele o vizinho simpático que ia tomar chá com a avó.

O quarto desenho retrata o lobo e Capuchinho Vermelho sentados lado a lado. Capuchinho sem o seu capucho vermelho, o lobo disfarçado com as roupas da avó, com todo o corpo coberto, ao contrário da avó, é olhado com estranheza pela menina. No penúltimo desenho assistimos ao momento em que a mãe espeta uma forquilha na grande barriga do lobo, que está deitado sobre o capucho vermelho. Como o título do desenho informa: *Mother Takes Revenge*, a mãe dá ao lobo o mesmo fim da filha: a morte. A história de Paula Rego termina com *Mother Wears the Wolf's Pelt*: a mãe, vestida de vermelho, exhibe, ao pescoço, o troféu da sua vingança – a pele do lobo. Contudo, como já tínhamos verificado, a leitura pode ter uma dimensão crítica: a mãe sai, pragmaticamente, a ganhar. Apresenta mesmo um ar de sedução com a pele *do* lobo ou com pele *de* lobo.

A história pintada por Paula Rego é traduzida por António Pina de forma muito fiel, em que muitas das passagens são quase legendas dos desenhos da artista. No entanto, o texto literário adquire autonomia relativamente à fonte que o originou, na medida em que narra uma história que está para além da que é *contada* nos desenhos da pintora, uma vez que não se limita a uma mera descrição verbal deles. Se é verdade que vários momentos da narrativa poderiam ser legendas das obras da artista e se elas, inseridas ao longo do livro, são ilustrativas do texto literário, não deixa de ser verdade que o próprio título de algumas delas as afasta da história do contista. Para darmos apenas um exemplo ilustrativo do que afirmámos, tomemos como amostra o desenho que figura em quarto lugar e que se intitula *The Wolf Chats Up Red Riding Hood* e que é traduzido como *O Lobo engata o Capuchinho Vermelho* (cf. p.18). Este desenho, como o sugestivo título indica, investe de forte carga sexual a história de Capuchinho Vermelho, como aliás acontece no conto de Perrault, em que se enfatiza a sedução sexual. Já na série da *Branca de Neve* essa carga sexual é

evidente. A pintora centra a sua narrativa na disputa sexual pelo amor do macho, entre a heroína e a sua madrasta. Na história do Capuchinho Vermelho é a mãe que, ao exhibir a pele do lobo ao pescoço, sai vitoriosa, vingando-se não só do lobo, mas também da filha, por o lobo a ter preferido. Na narrativa de Branca de Neve é a heroína que ganha a luta: ergue-se triunfal no cavalo do Príncipe, tendo a madrasta desaparecido da história. Desaparecimento esse do qual Branca de Neve não parece isenta de culpa. À semelhança da mãe de Capuchinho Vermelho, Branca de Neve vinga-se da madrasta, fazendo-a desaparecer da história. Se é para o Príncipe que ela direcciona, agora, o seu desejo e amor, isso só se torna possível porque reconquistou o amor do pai, ao eliminar a sua rival.

Na versão de António Pina, bem como na dos irmãos Grimm, não se menciona, pelo menos tão explicitamente, a sexualidade. Na história literária de António Pina o desenho em questão é *traduzido* em:

«Capuchinho Vermelho entrou em casa. O lobo tinha corrido as persianas para que a sala ficasse na semi-obscuridade e sentara-se numa cadeira diante da porta, com o xaile da avó pela cabeça. (...) “Vem senta-te ao pé de mim...” Capuchinho Vermelho (...) tirou o casaco e sentou-se ao pé do lobo» (p.12)

A sedução sexual sugerida no título do desenho de Paula Rego desaparece no conto de António Pina, pelo menos explicitamente. Este escreve uma história que não representa verbalmente a representação visual das obras da pintora, uma vez que recria essa realidade, como aliás acontece com os próprios desenhos de Paula Rego que não são meras ilustrações da narrativa sobejamente conhecida e que continua a maravilhar, ainda hoje, as crianças ou «nem por isso».

3. DA BOTA DO POLÍCIA ÀS BOTAS DO SARGENTO

«De que serve um livro sem imagens?», pergunta-nos Alice, a do *País das Maravilhas*. Aliar a imagem à palavra facilita a capacidade da criança compreender e recordar uma história, ainda mais quando se trata de uma criança que se encontra num processo de aquisição de palavras. Neste caso, a criança «encontra na imagem um auxiliar importantíssimo, já que esta vai conceder forma à palavra, concretizando-a» (Torres: 2002, pp.263-264).

No livro sobre o qual faremos incidir o nosso estudo neste capítulo aliam-se estes dois tipos de significação: imagem e palavra, com o objectivo de levar a criança a fixar-se na imagem, para a familiarizar com uma outra forma de arte – a pintura – dando-lhe a conhecer pintores portugueses e, assim, educá-la esteticamente.

As Botas do Sargento – um conto de Vasco da Graça Moura inspirado na obra de Paula Rego é o primeiro de um conjunto de seis livros, que o Instituto de Inovação Educacional do Ministério da Educação promoveu com o objectivo de dar a conhecer ao público infantil pintores portugueses contemporâneos.

O conto de Graça Moura, ainda que pertencendo a um modo literário distinto do da poesia, o narrativo, pode inserir-se dentro da *ekphrasis*, uma vez que tem como «acontecimento exterior» (Silva: 1994, p.584) uma obra de arte. Também aqui a obra de arte visual irá ser um dos pretextos para o texto literário. Dizemos um, pois o pretexto primeiro é, como referimos, o de educar a criança, despertando nela uma sensibilidade para as artes. Este pretexto primeiro vem, desde logo, condicionar, ou melhor dizendo, conduzir em determinado sentido a escrita de Graça Moura, e, conseqüentemente, a leitura que faz da obra de Paula Rego, uma vez que o leitor a que se dirige é a criança.

As histórias narradas pelas sete pinturas incluídas no livro são bem diferentes da que Graça Moura conta a partir delas. Se não, vejamos: as duas primeiras obras – *Prey* e *Two Girls and a Dog* (1987) – pertencem a uma série subsequente à série intitulada *Girl and Dog*, a que nos referimos no capítulo *Mulher-cão: submissão e revolta*. As obras seguintes – *The Soldier's Daughter* (1987), *Departure* (1988), *The Policeman's Daughter* (1987) e *The Dance* – pertencem a uma sequência de obras que exploram relações familiares, em que nem sempre todos os protagonistas são retratados, como em *The Soldier's Daughter* e *The Policeman's Daughter*, mas que os títulos indiciam. A última obra – *Joseph's Dream* – representa o processo de criação artística da pintora.

Relativamente às duas obras iniciais, elas continuam o tema da série que as precede: «amor e cólera, desejo e frustração» (Bradley: 2002, p.35). *Two Girls and a Dog* revela-nos duas meninas a segurarem um cão, tentando vesti-lo. Num plano mais afastado, um cão de aspecto mais selvagem, que o assemelha a um lobo ameaçador, confronta ou é confrontado por outra menina. Todo o quadro é construído em torno de forças antagónicas: poder, submissão; inocência, crueldade, temas confirmados pela simbologia dos objectos pintados em primeiro plano: uma flor, um martelo e um jarro de barro. Se a flor é, tal como o jarro, símbolo da fragilidade, ela exprime, segundo Chevalier, «fases específicas das relações entre os deuses e homens» (1982, p.438). Se o cão é vítima do poder das meninas, ele pode ser, igualmente, *senhor* delas e ameaçá-las, tal como o martelo, que é, simultaneamente, criador e destruidor, instrumento da vida e da morte. O mesmo se aplica ao jarro, que pode conter o bem ou o mal, como os dois jarros que Zeus tinha à porta do seu palácio – um com os benefícios, outro com os malefícios – em que colocava a mão alternadamente, fazendo chover sobre a humanidade o bem e o mal, recordando os versos da *Ilíada*.

As obras seguintes representam relações familiares, que parecem algo disfuncionais, principalmente as relações entre pais e filhas. *The Soldier's*

Daughter é descrita por Paula Rego como a «criada para todo o serviço de um quartel, da qual se espera que ofereça assistência sexual além de doméstica» (Kent: 2004, p.52). *The Policeman's Daughter* tem o braço totalmente enfiado na bota do pai, que engraxa energicamente, num gesto revelador da ambiguidade da relação que combina obediência e agressividade. *Partida* pinta uma mulher a cuidar de um homem que, como o título do quadro anuncia e a mala em primeiro plano confirma, vai partir. Relações familiares que se poderiam resumir no último quadro desta série: *The Dance*. Uma dança da vida, em que «as três figuras ao fundo formam um feliz triunvirato de filha, mãe e avó. As outras duas estão nas primeiras fases da vida com um homem – uma a namorar, a outra grávida» (Bradley: 2002, p.40).

Histórias da vida, de vidas, com vida, que a artista conta nas suas telas, resultado final de um processo artístico manifestado no último dos quadros escolhidos, intitulado *Joseph's Dream*.

A história contada por Graça Moura centra-se à volta de um dos elementos da obra *The Policeman's Daughter*: as botas, que vão dar título ao conto. As botas que Catarina, a protagonista da história, limpa esmeradamente, tal como nos é descrito:

«Enfiou o braço esquerdo pelo cano duma das botas e pôs-se a trabalhar com afinco, enquanto o Tareco se espreguiçava perto da janela. Levou muito tempo, mas, depois de muito escovar engraxar, engraxar e escovar, escovar e puxar o lustro, as botas ficaram limpas e rebrilhantes como novas. Pareciam um espelho e tanto era assim que a Catarina até podia ver a sua cara nelas» (Moura: s/d, p.12).

O que Graça Moura faz, nesta, como em relação às outras pinturas, tende a ser uma ilustração, por palavras, das obras de Paula Rego, que quase poderia ser uma legenda dessas obras.

Tomando o conceito tradicional de ilustração do livro infantil, em que as imagens tentam reproduzir quase mimeticamente a realidade do texto em vez de fazer uma leitura paralela da história, com uma função de enriquecimento do

texto verbal, permitindo o «surgimento de um novo leitor não só capaz de ler formas visuais, mas de actuar na interseção imagem / texto» (Souza: 2002, p.233), assistimos, no conto de Graça Moura, a uma interpretação da imagem, para a inserir na história. A comprová-lo temos as botas que Catarina engraxa no quadro de Paula Rego e que não mais aparecerão, senão no conto de Graça Moura. Catarina leva as botas ao baile, dança com elas a noite toda, embora na pintura *Dança* nenhuma das personagens calçe botas. Além disso, as botas do quadro de Paula Rego são limpas pela *Filha do Polícia*, enquanto as que Catarina engraxa são as *Botas do Sargento*, para que nos remete o título. A *Filha do Soldado* que o escritor recria e transforma na Adélia, a criada que conta a Catarina sobre os poderes das botas do pai, enquanto «depenava o ganso gordo no pátio» (Moura: s/d, p.7), participa, na história literária, dum relacionamento com elementos do primeiro quadro referido.

Assim, o escritor não se limita a *traduzir* um sistema de signos noutro, mas recria-o, construindo uma história em que a fantasia assume um papel importante, atendendo ao leitor a que se destina: a criança. Relaciona quadros que pertencem a histórias diferentes da pintora, cria associações e estabelece elos de ligação entre elas, delineando uma história nova, ao mesmo tempo que leva a criança leitora a olhar as imagens, a familiarizar-se com a pintura de uma artista importante, a estabelecer relações com duas artes em simultâneo: a verbal e a pictórica.

O conto de Graça Moura reproduz a estrutura do conto de fadas tradicional: presença do maravilhoso, elemento transformador e final feliz. Aliás, no próprio conto, estabelece-se intertextualidade com o conto de fadas que estudámos no capítulo anterior, a história do *Capuchinho Vermelho*:

«Ainda aparece algum lobo mau e eu não lhe escapo, como nas histórias das meninas teimosas que encontram lobos ferozes nas noites de lua cheia, quando não andam caçadores por perto» (Moura: s/d, p.20).

À semelhança do que António Pina faz, Graça Moura altera a tradicional história do Capuchinho Vermelho, uma vez que o lobo aparece a Capuchinho mas não numa «noite de lua cheia».

As botas, objecto à volta do qual se constrói a narrativa, são o elemento mágico que transporta o leitor – a criança – para o mundo da imaginação. Serão as botas, detentoras de poderes mágicos, pois «ensinam a dançar todas as danças» (*idem*, p.7) a quem as calçar, que irão levar Catarina a encontrar-se em apuros. Ao levá-las, escondidas, ao baile, se primeiro elas lhe proporcionam momentos de verdadeira felicidade e magia, fazendo-a dançar toda a noite sem nunca se sentir cansada, Catarina não consegue libertar-se delas quando pretende. Por isso, acaba por ficar sozinha no baile, continuando a dançar ininterruptamente. O esboço de uma outra relação intertextual manifesta-se no conto de Graça Moura, tocando alguns elementos da *Gata Borralheira*. A última badalada da meia noite obriga-a a fugir, segundo instrução da fada madrinha, ou corria o risco de ficar sem roupas. Os sapatos, sobretudo o sapato perdido, é ponto chave para a evolução da história. Também em *As Botas do Sargento* há uma badalada no relógio da torre e é nesse momento que Catarina se apercebe de que está sozinha e já todos partiram. Não conseguindo parar a sua dança, Catarina fica assustada e com medo e não vê outra saída senão pedir socorro. Aqui entra o elemento transformador que permitirá a Catarina resolver a situação: Francisca, a única das quatro primas a quem Catarina tinha revelado o segredo sobre os poderes mágicos das botas do sargento, acorda sobressaltada e percebe que tudo se tinha passado no seu sonho. Um final feliz, em que a fantasia vai mais além e põe Francisca no «quadro da tia Paula»: o quadro que Paula Rego pinta, pois é por causa da pintura que se escreve o conto, que termina *fechado* no livro que o pai lia, antes de adormecer na poltrona. De realçar que Graça Moura, a partir do quadro *The Joseph's Dream* que, como tivemos oportunidade de referir em capítulo anterior, retrata o processo por que passa a criação artística da pintora que inverte os papéis de

artista e modelo, ao colocar uma mulher a pintar um homem, além do mais a dormir, Graça Moura, dizíamos nós, subverte a visão feminina da pintora, pois cria como personagem principal da acção uma figura masculina – o pai – que adormece a ler um livro onde está o quadro da «tia Paula».

Através da própria história, remete-se a criança para duas actividades artísticas: a pintura e a escrita, promovendo, deste modo, a sua educação. Uma educação que se concretiza, ainda, através dos outros textos que completam o livro: «uma pequena ficha que pretende explicar, de forma acessível, partes da obra, da vida e dos principais interesses do artista tratado» e uma «biografia resumida, do autor do conto», tal como é referido na contracapa.

Relativamente ao primeiro conjunto de textos, além de conter imagens de outras obras de Paula Rego, bem como de fotografias de várias fases da vida da artista, apresentam-se excertos de textos, narrados pela própria Paula Rego, seguindo uma linha temporal que evidencia o percurso pessoal e artístico feito pela pintora. Na própria história há uma alusão a espaços importantes na vida de Paula Rego, como a Ericeira, o local onde se passa a aventura de Catarina: «o forte velho da Ericeira, lá em cima, recortava-se como uma pesada sombra negra contra o céu» (Moura: s/d, p.19), um aspecto que contribui para familiarizar a criança com a vida da artista. De realçar a importância que é dada à escolha do tema, passando pelo relevo que o desenho assume até se atingir a obra final, que se vai revelando à medida que se vai realizando:

«A história vai mudando. Vai-se à procura da história através do quadro. Vamos contando a nós próprios o que se está a passar no quadro e o que vai acontecer» (*idem*, p.40)

Define-se um processo de criação artística, como o contar de uma história em que a pintora assume o duplo papel de autora e leitora, na medida em que a história é pintada por ela mas é a própria tela que lhe vai contando.

É aliando dois modos de representação e significação da realidade, a imagem e a palavra, que se orienta o desenvolvimento da criança, educando-a esteticamente e proporcionando-lhe uma alfabetização visual que irá estimular,

além da sua apreciação estética, a sua própria criação plástica, familiarizando-a, também, com nomes importantes do mundo da arte da pintura.

Aliás, o próprio nome da colecção – *Olhar um conto* – remete para essa formação estética que referimos. Olhar é *fixar os olhos em, contemplar*. Fixar-se no conto, *contemplá-lo*, para assim se chegar a *ver* o quadro, se *notar*, se *conhecer* a pintura de que fala o conto. E, tratando-se de obras de Paula Rego, o olhar da criança não será difícil de *fixar* pois, como a artista disse em entrevista a Rodrigues da Silva: «[as crianças] sabem que aquilo [os quadros de Paula Rego], até certo ponto, é o mundo delas. As minhas netas gostam, tomam aquilo como sendo normal. As crianças têm todas jeito» (Silva: 1998, p.10). Acrescentamos: mas é importante que se proporcione à criança o contacto com a arte para despertar a sua sensibilidade.

II PARTE: DA PÁGINA À TELA

1. A ARTE SUBVERTENDO A MORTE

1.1. VANITAS ANTI VANITAS

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer.

Álvaro de Campos

A arte é longa, a vida é breve.

Hipócrates

A morte sempre preocupou o homem consciente. Poetas, filósofos, pintores, fazem-lhe constantemente referência, ou reflectem-na nas suas obras. A consciência da morte é uma característica do homem que não vive alienado, como testemunha o verso de Álvaro de Campos transcrito em epígrafe.

Phillippe Ariès refere o sociólogo inglês Geoffrey Gorer e o modo como ele mostrou a transformação da morte em tabu e como «no século XX, ela substitui o sexo como principal interdito. Noutros tempos dizia-se às crianças que “vinham de Paris”, mas elas assistiam à grande cena do adeus à cabeceira do moribundo. Hoje em dia são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor mas, quando deixam de ver o avô e manifestam o seu espanto, dizem-lhes que ele repousa entre as flores de um belo jardim» (Ariès: s/d, p.32).

Olhar a vida com a consciência da morte implica desde logo um certo estar no mundo e a perspectivização dessa mesma vida pelo ângulo especial do homem consciente que, mesmo repudiando a sua destruição total, a perda da identidade, assume a atitude de confronto: viver enquanto o tempo, o seu tempo, lhe for concedido, pois o homem é um ser-de-tempo e, por isso, um ser-para-a-morte. A nossa relação conflituosa com a morte, retratada, como referimos, em várias expressões artísticas, manifestou-se, na pintura, num género particular de natureza-morta: as *vanitas*, muito comuns nos séculos XVI

e XVII. São histórias contadas visualmente, narrativas exemplares, com um recorte moral fortíssimo, cujo significado directo é o de uma advertência severa, «um repreensão lapidar sobre a ignorante leviandade das vaidades mundanas» (Calheiros: 1999). Essa eficácia é conseguida pelo efeito de «contraste violento estabelecido entre o crânio ou a caveira (...) em evidência de primeiro plano, em recorte contrastante com os objectos que o rodeiam, de ostentação e aparato, de erudição e estudo, de pompa e fausto» (*idem*). Repleto de referências à morte e ao vazio, revela-se-nos como um sermão visual com base nos ensinamentos do Eclesiastes do Antigo Testamento. Uma «misteriosa natureza-morta (...) que traduz em imagens o *memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*» (Faria: 2007, p.30), na definição do fantasma do conto *Vanitas* de Almeida Faria, que irá ocupar a nossa atenção neste capítulo, em confronto com o tríptico homónimo que Paula Rego, aí inspirada, criou.

Loving Bewick (2001) da pintora, da série *Jane Eyre*, apresenta ao nosso olhar uma Jane segurando no colo um grande pelicano, que mergulha o bico na boca da personagem. Esta litografia é a interpretação de uma passagem inicial do romance de Charlotte Brönte, em que Jane, ainda criança (apesar de ser retratada por Paula Rego como uma mulher adulta), descreve como se embrenhava no livro *History of the British Birds* de Bewick, para escapar ao sofrimento que seus primos lhe causavam:

«Each Picture told a story; mysterious often to my underdeveloped understanding and imperfect feelings, yet ever profoundly interesting. With Bewick on my knee, I was then happy: happy at least in my way. I feared nothing but interruption» (Warner: 2004, p.20).

É através do «alimento espiritual que os livros e as imagens nos fornecem que Jane sobrevive», como refere Marina Warner (2004, p.124). Mesmo que misteriosas, e também por isso, devido ao seu fraco entendimento e imperfeito sentir, Jane sente-se feliz em apenas olhar as imagens de Bewick.

Tal como acontece com a personagem do conto de Almeida Faria, que a determinada altura afirma perante o narrador essa capacidade de os livros o

«fazerem sonhar no meio das páginas» (Faria: 2007, p.49), referindo, ainda, que «a pouco e pouco, porém. a felicidade associou-se-me ao olhar. Até os livros me interessavam mais com encadernações excepcionais. Não por novo-riquismo mas porque me contentava com olhar» (*idem*). É de salientar o facto de o autor ter alterado o substantivo para *felicidade*, no texto agora publicado pela Fundação Gulbenkian, em relação ao publicado em 1996 na revista *Colóquio Letras*, em que utiliza «beatitude» (Faria: 1996, p.211).

«Lágrimas de Eros» é o nome da exposição que o narrador do conto de Almeida Faria vai apresentar em Paris, no «pequeno olimpo da avenue d' Iéna» (Faria: 2007, p.33), actual sede do Centro Cultural Português. Movido pela curiosidade de descobrir o dono das «pezadas (...) de alguém firmemente disposto a despertar um defunto» (*idem*, p.12), numa casa em que se julgava sozinho, o narrador descobre, no andar de cima, um cavalheiro que reconhece, sem saber de onde, com trajes de «outros tempos ou de fora de tempo» (*idem*, p.13). «Num francês de estrangeiro mas quase sem sotaque» (*idem*), o fantasma começa, então, um longo discurso sobre um dos «dois únicos deuses» que presidiram à sua vida: a arte e a natureza. Denunciando-se um amante da leitura, confessa mesmo que em jovem «diletantou em livro viagens que Saint-John Perse elogiou» (*idem*, p.34), é sobretudo a pintura a arte a que dedicou a sua vida. O autor vai construindo o retrato deste fantasma – Calouste Sarkis Gulbenkian – enquanto coleccionador de arte, principalmente de naturezas-mortas e de retratos. E a primeira obra que o fantasma refere é *A leitura de Fantin-Latour* que «alia ambos os géneros na mesma tela: a natureza-morta e o intimismo do retrato em família» (*idem*, p.17), ainda que afirme não gostar de chamar «naturezas-mortas às representações de flores ou vitualhas, talheres, livros, papéis, objectos domésticos ou musicais. Seria mais correcto chamalhes *still- life* ou *stilleben* (...) para mim as naturezas-mortas são naturezas-vivas» (*idem*).

Still-life: ainda-vida. E é ainda a vida que o fantasma tenta agarrar, apesar de confessar não querer um regresso:

« Aliás, isto de morte e vida é muito relativo. A vida é um vento breve, mas a morte não o é menos para quem quiser continuar a cadeia de morrer e nascer. Eu não quero, *nevermore*. Vivi bem, e as alegrias da arte tornaram a minha situação mais que suportável» (*idem*, p.19).

Nunca mais o fantasma deseja voltar à vida – *nevermore* – diz ele, palavra que traz ecos de uma outra história, a de um poema – *O Corvo* - do escritor romântico Edgar Allan Poe.

Logo no início do conto, o narrador faz referência ao poema, quando afirma a «suspeita de ter presenciado já um episódio semelhante que metia um monocórdico corvo numa agreste meia-noite» (*idem*, pp.11-12). Mas não só nestes pontos podemos estabelecer laços de aproximação entre as duas obras. Sendo estas duas referências os pontos mais evidentes de intertextualidade, outras afinidades são visíveis entre o poema e o conto. Se não, vejamos: as duas acções iniciam-se de forma muito próxima: no poema de Poe, o sujeito poético conta o que lhe sucedeu «numa meia-noite agreste» (Poe: 1992, p.7) enquanto lia e «já quase adormecia» (v.3). Também o narrador do conto do autor português começa a sua narração, contando que adormecera em cima da cama «lendo o livro recém comprado» (Faria: 2007, p.57). Subitamente, um som desperta cada uma das personagens. O som de uns «passos lentos» (*idem*, p.11) no andar superior ao do quarto do narrador de *Vanitas* e o «som de alguém que batia levemente a meus umbrais», diz o sujeito poético de *O Corvo*. Quer um quer outro se levantam para tentar descobrir de que se trata e é o medo que a ambos governa: «atarentado e tropeçante» (*idem*), «cada reposteiro roxo / Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais» (Poe: 1992, p.7). Igualmente os dois nada identificam. A personagem de Almeida Faria espreita o corredor e «silêncio, ninguém (...) nada» (Faria: 2007, p.57), da mesma forma que o eu poético o que encontra, ao abrir os umbrais, é «noite, noite e nada mais» (*idem*, p.8), «a treva enorme, fitando» (*idem*). Mas o som repete-se: «de

repente, outra vez os lentos passos» (Faria: 2007, p.12), «não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais» (Poe: 1992, p.8) e ambos tentam encontrar uma explicação racional para a insistência de som tão estranho. Para o sujeito lírico «é o vento, e nada mais» (*idem*), enquanto o narrador do conto coloca como hipótese serem «talvez os passos (...) do guarda que, segundo o recepcionista, costuma descansar num canapé ao cimo da grande escadaria, junto à biblioteca» (*idem*). Mas a persistência do som leva-o, com o medo vencido pelo «demónio da curiosidade» (Faria: 2007, pp.12-13) para o andar de cima, onde encontra a aguardá-lo «calmo e sem surpresa» (*idem*), um cavalheiro. O sujeito poético que, ao longo da sua narração nos vai descrevendo o medo sentido, acompanhado, igualmente, de força, a da curiosidade, abre «então a vidraça, e eis que (...) / entrou grave e nobre um corvo (...) / com ar solene e lento» (Poe: 1992, p.8), que pousa num «alvo busto de Atena» (*idem*). O busto de Atena, deusa da Razão, que preside às artes e à literatura, também presente na narrativa de Almeida Faria. A segunda porta do quarto que o narrador abre, na tentativa de descortinar o som que o acorda mostra-lhe «o busto da deusa Palas Ateneia numa coluna» (Faria: 2007, p.11).

Identificados os autores dos sons misteriosos, as acções desenvolvem-se de forma distinta. Contudo, as aproximações entre os dois textos não se esgotam aqui. Quer o cavalheiro que o narrador do conto encontra, quer o corvo do poema de Poe são identificados como seres de outro mundo, do reino dos mortos. O sujeito poético caracteriza-o de «corvo dos bons tempos ancestrais» (Poe: 1992, p.8), «velho corvo emigrado lá das trevas infernais» (*idem*), enquanto o homem que fala para o narrador de *Vanitas* é por ele caracterizado como «um fantasma» (Faria: 2007, p.59). Ambos são representativos da Morte e os dois falam de amor. Amor à arte, a quem o fantasma dedicou a sua vida (*Vanitas*) e amor a uma mulher (*O Corvo*). De notar que o narrador do conto de Almeida Faria quase não fala, limitando-se a ouvir o «longo monólogo» (Faria: 2007, p.14) do fantasma, balbuciando apenas alguns «"nãos" de cortesia»

(*idem*, p.48), contrariamente ao sujeito poético de *O Corvo* que, ao longo de todo o poema, é ele que fala ao corvo, limitando-se este a uma única palavra de resposta às suas interpelações: *nevermore*. Nunca mais o sujeito lírico verá a sua amada, nunca mais a esquecerá e a sua alma não se libertará dessa sombra nunca mais. Nem na morte, nunca mais.

Em *Vanitas*, morte e vida aliam-se numa mesma tela, confrontam-se numa mesma obra e sentam-se à mesma mesa para conversar. A morte sempre em vantagem, por saber o que é a vida, a vida, incrédula, apenas com a certeza de que a morte está lá. Fantasma e narrador sentam-se à mesma mesa para reflectir sobre a vida. Será a «*vanitas* inerente a toda a arte?» (*idem*, p.59), questiona-se o narrador depois desse encontro fantástico do qual se sente, por isso, obrigado a duvidar.

Será, realmente, a «*vanitas* inerente a toda a arte?». Anunciando a única certeza de todos os tempo – a morte – as *vanitas* advertem severamente o homem para a ilusão das vaidades terrenas. Fortuna, poder, sabedoria, glória, todos obedecendo somente a um soberano: a morte, que tudo faz acabar.

A morte alimenta-se da vida que, retomando a descrição do fantasma, traz novamente à vida para dela se voltar a alimentar. Por isso, este fantasma, que viveu bem e para quem «as alegrias da arte» tornaram a sua condição «mais que suportável», não quer voltar à vida, preferindo alimentar a eternidade com a lembrança da vida. Ao contrário de Sísifo que, antes de morrer,

«ordenou secretamente à mulher que não lhe prestasse honras fúnebres. Quando chegou aos Infernos, Hades quis saber por que razão não vinha pelas formas comuns. Sísifo queixou-se amargamente da impiedade da mulher e obteve do deus, indignado, permissão de regressar à terra para a castigar e a fazer tornar ao bom caminho. Uma vez na terra, Sísifo dispensou-se de voltar e viveu até avançada idade» (Grimal: s/d, p.423).

Segundo Camus, Sísifo, ao chegar à terra, sentiu-se inebriado pelas suas belezas e por isso não quis regressar. O fantasma da narrativa de Almeida Faria opta por não voltar da morte mas nem por isso a sua paixão pela vida é menor

que a de Sísifo, antes pelo contrário, é exactamente por esse amor e admiração pelo que ela foi, que ele prefere permanecer morto para toda a eternidade, para poder usufruir daquilo que mais admirou: a arte. Porque voltar à vida, «continuar a cadeia de morrer e nascer» (Faria: 2007, p.19), seria perder para sempre o que tanto lhe fora agradável.

Se é verdade que a morte transformou este homem em fantasma, tal como a todos os artistas de quem ele adquiriu obras, não é menos verdade que a morte não saiu totalmente vencedora, pois ficaram as obras a imortalizar o homem, o artista. Se as *vanitas* advertem para a ilusão das vaidades mundanas, elas mesmas contradizem a sua mensagem, pois perduram no tempo, para além da morte.

Vanitas (2006) é também o título do tríptico que Paula Rego criou a partir do conto de Almeida Faria, encomendado pela Fundação Calouste Gulbenkian para comemorar o 50º aniversário da instituição, tendo a artista tido «total liberdade» (Lobo: 2007, p.36): «não lhe foi pedido nada de específico, dissemos apenas que gostaríamos de ter uma obra que tivesse como ponto de partida o conto» (*idem*, p.37). Segundo Jorge Molder, o director do Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, o tríptico «não tem nada a ver com o livro de Almeida Faria, a não ser a afinidade no título e na exploração do tema» (*idem*, p.36). De facto, o título é o laço intertextual mais evidente que une a narrativa visual de Paula Rego à literária de Almeida Faria. Porém não só nesse ponto podemos falar de intertextualidade entre as duas obras de arte. O tema do confronto entre a vida e a morte, a efemeridade do tempo estão, igualmente, presentes na obra da pintora, ainda que a narrativa contada por ela não seja a mesma que o escritor narra. Na obra de Paula Rego, o fantasma e o narrador, personagens masculinas, dão lugar a uma mulher, narradora participante numa acção que se desenrola ao longo de três quadros. Note-se que, como apontámos em capítulo anterior, no quadro *Joseph's Dream* a artista inverte o modelo clássico de artista e modelo, representando uma mulher a pintar um homem. Também aqui a

pintora escolhe para personagem principal da sua história uma mulher, subvertendo, assim, o texto inspirador, escrito no masculino sobre o masculino.

Paula Rego, em entrevista recente, por altura da apresentação da obra ao público, confessa que a disposição apresentada não corresponde à elaboração temporal. Assim, o quadro da direita foi por onde começou, passando para o da esquerda e terminando no do centro.

Começamos por este último – o quadro central. Como a artista fez notar, aí, a mulher põe a «simbologia, as histórias todas para trás da cortina e continua a viver» (SIC: 11.01.2007), explicando ainda que, nesta obra, deu a importância toda à mulher: «levantei-a porque eu estava a pintar de cima e não via a parte de baixo. Levantei-a» (*idem*). A toalha da mesa das obras laterais transforma-se em cortina para esconder a morte, e a mulher, de braços cruzados, preside à vida. Os objectos a evocar a morte continuam lá, escondidos, mas permanecendo. Trajada majestosamente, os braços cruzados não significam impotência ou desistência, antes segurança e poder, para o que corrobora o extraordinário vestido amarelo dourado, a cor dos deuses, da eternidade. O mesmo amarelo da saia do *Anjo* da série de *O Crime do Padre Amaro* que, como tivemos oportunidade de referir no capítulo *Os resíduos depois da batalha*, retrata um anjo feiticeiro, «anjo da guarda e anjo vingador» (Lima. 2001, p.10), de braços abertos, segurando nas mãos os símbolos da paixão de Cristo. Opostamente, a mulher de *Vanitas* apresenta-se-nos de braços cruzados, mas nem por isso se mostrando derrotada. Se o Anjo segura nas mãos os símbolos do seu poder, esta mulher exhibe-se despida de qualquer símbolo ou arma contra o que está detrás da cortina, que ela escondeu para continuar a viver. É ela e a vida, é ela a viver a vida: a maior afronta que pode fazer à morte. Uma força que se exprime toda no quadro seguinte: a mulher empunhando, energicamente, uma foice, determinada e resoluta contra a morte, simbolizada nos objectos que saíram detrás da cortina, e estão novamente expostos na mesa. De um ramo de rosas (efemeridade), uma garrafa de vinho (prazeres mundanos), um busto de

homem e duas figuras a evocarem directamente a morte – o esqueleto e a caveira ornada de flores – do primeiro quadro, passamos, no último, a nove elementos: a viola, a serpente, o ratinho, o príncipezinho, o macaco, a caveira, o relógio, a marafona e a máscara. A viola, o relógio e a caveira parecem ser os mais evidentes na evocação da efemeridade do tempo que conduz à morte. Contudo, também os outros elementos podem ser lidos com a mesma significação. Com a excepção da serpente, que, conforme afirmou a artista, representa a tentação (cf. Lobo: 2007, p.38), e o rato, que «é um ratinho das Caldas da Rainha. Eu tenho impressão que é um ratinho do Bordalo Pinheiro, mas não sei se é. Deram-me de presente. É a cabeça de um ratinho com uma flor. Leva uma flor ao pescoço» (SIC: 11.01.2007). Disse Bachelard que a serpente é «une image complexe ou plus exactement un complexe de l'imagination. On l'imagine donnant la vie et donnant la mort, souple et dur, droit et rond, immobilisé ou rapide» (Bachelard: 1980, p.266). A serpente é, também, sinónimo de sabedoria. Juntamente com a águia é um dos dois animais que acompanham Zaratustra:

«Eis os meus animais! disse Zaratustra, o coração cheio de alegria! O animal mais orgulhoso sob a luz do sol e o animal mais sábio sob a luz do sol» (Nietzsche: 1974, pp.21-22).

Quer o macaco de Bertha, a mulher louca de Mr. Rochester, da série *Jane Eyre*, quer o príncipezinho de Saint-Exupéry, que aparece no tríptico *The Pillowman* (2004), parecem evocar a literatura, uma arte que, em conjunto com a música, simbolizada na viola, alude à vida espiritual e contemplativa que na morte de nada valem. Por último, a marafona retratada também no quadro central do tríptico *The Fisherman* (2005) e que a pintora confessou, em conversa conosco, ter aí colocado «para lhes dar sorte» (cf. *Anexos*), surge aqui destacada. Símbolo de fertilidade para as gentes da aldeia beirã de Monsanto, era colocada sobre a cama dos noivos na noite de núpcias, justificando-se, assim, a ausência de olhos e boca. Reproduzir-se, *continuar-se* nos filhos, é uma forma de iludir a morte, de adiá-la, sem conseguir, porém, escapar-lhe. Os

últimos elementos referidos – o príncipezinho, o macaco, a marafona e ainda a máscara, que é muito semelhante à que representa a República nas obras *The Young Republic* e *The Old Republic* (2005), podendo, por isso, simbolizar, aqui, as vaidades humanas do poder e da glória – estes elementos, dizíamos, ao unirem-se pelo fio intertextual evocativo de outras obras da pintora, admitem uma outra leitura: revelam-se elementos autobiográficos pelos quais a vida, personificada na mulher de foice em punho, «de olhos bem abertos parece disposta a “matar a morte”», como refere Eduardo Lourenço (2007, p.5). Vêm a propósito as palavras de Edgar Morin: «a individualidade que se revolta perante a morte é uma individualidade que se afirma sobre a morte» (Morin: 1985, p.34).

É o oposto da mulher do quadro inicial que nas palavras da autora: «está triste ou então tem uma grande tasca. Fartou-se de beber, não sei! Mas está triste, está pensativa e triste» (SIC: 11.01.2007), «está muito caída, a dormir. Triste» (Lobo: 2007, p.38). Seja alcoolizada, seja a dormir, a verdade é que esta mulher se alheia da realidade. Como a personagem do desenho de Goya *El Sueño de la Razon Produce Monstros* (1796), que retrata um homem, com a cabeça deitada sobre uma mesa, que dorme, sendo atacado por monstros. O título revela-se ambíguo: o adormecimento da razão gera monstros ou é a própria razão que os faz nascer? A mulher de *Vanitas* de Paula Rego dorme e o seu sono permite que o monstro da morte vá conquistando espaço na sua vida, conduzindo-a mais velozmente à cegueira eterna, ou o seu sono abre um outro olhar, o olhar interior da imaginação, fazendo com que na sua vida tudo pertença ao mundo da fantasia, porque alheada da realidade, da consciência de que a morte é um facto inelutável? O certo é que o alheamento desta mulher, seja por fuga (uma fuga enfatizada no álcool), seja por desconhecimento, é em muito semelhante à atitude das avestruzes bailarinas que estudámos em capítulo anterior. Avestruzes que enterram a cabeça na areia, negando a evidência que o tempo vai gravando nos seus corpos. Esta mulher adormece para uma realidade que não quer enfrentar ou da qual não tem consciência,

deixando, em qualquer das hipóteses, a morte alimentar-se da sua vida. Mas por pouco tempo, pois, como vimos, é a vida que triunfa nos dois quadros seguintes. Mesmo evidenciando ainda uma vontade de alheamento, ao esconder a morte por detrás da cortina, a mulher do quadro central revela uma consciência que a da pintura inicial não demonstra, como a própria artista nota: «Ela sabe que as coisas estão atrás da cortina. Está a dizer que até agora consegue sobreviver e ganha a situação» (Salema: 2007, p.29). E essa consciência agudiza-se no último quadro: ao lado dos elementos simbólicos da morte, a mulher revolta-se, contra a morte, mostrando, como disse Paula Rego, que «a vida é mais importante do que a morte, apesar da morte acabar com tudo. Bem... não acaba com tudo, porque cá ficam para sempre os tesouros de Calouste Gulbenkian e isso é mais forte do que a morte» (Lobo: 2007, p.38). Por essa razão Eduardo Lourenço definiu o conto de Almeida Faria como «um hino ao que não morre» (Faria: 2007, p.5). Não morrem as obras de que se fala no conto, não morre o conto, nem morrem os quadros de Paula Rego. Não morre a arte, a criação artística. E é de criação artística que falamos, quer em relação ao conto de Almeida Faria, quer relativamente ao tríptico de Paula Rego. Ainda que inspirada na obra literária, a obra de Paula Rego assume-se como desvio em relação ao texto utilizado, como aliás acontecia com as obras literárias criadas a partir das suas pinturas. Também no caso da obra da artista não podemos falar do conceito de *ekphrasis* segundo a definição de Leo Spitzer, isto se invertermos o conceito e considerarmos «the poetic description of a pictorial work of art» (1992, p.xiii) como os quadros descrevendo, ilustrando a obra literária. Ora, como constatámos, os quadros de Paula Rego não são meras ilustrações do conto de Almeida Faria. Se o título e o tema o evocam, nada mais há que os una, pois como afirmou um outro pintor, Júlio Pomar:

«acontece o enredo chegar ao quadro já meio transformado, ser as sobras de uma estória antes de se tornar projecto de imagem (a imagem não é mais do que o veículo de diferentes tensões). Acontece também que a imagem ou o seu enredo se transformam, mudam de rumo e se combinam com outras histórias» (2002, p.116).

No tríptico de Paula Rego o título e o tema do conto de Almeida Faria são as *sobras* que passam para o quadro, que transformam o enredo do conto, rumando para uma nova história, com ecos de outras. Diz o fantasma da narrativa literária que «cada objecto coleccionado narra algo, traz consigo traços de quem o fez» (Faria: 2007, p.46). *Traços* da pintora são visíveis nas suas telas, bem como *traços* de uma outra história, a de Almeida Faria. Mas apenas *traços*, *ecos*, *sobras* que somente evocam e nomeiam o outro, não o parafraseando, não o ilustrando, antes recriando-o.

Parece-nos, assim, que a verdadeira descrição de uma obra de arte pictórica é a que o fantasma do conto faz das várias obras que vai nomeando ao longo da narrativa, como a descrição da natureza-morta de Fantin-Latour:

«(...) aquela da jarra redonda com hortênsias creme e rosa velho (...). Tem um prato cheio de vária fruta e um prato de sobremesa com morangos, ao lado de um ramo de groselhas e duas cerejas, um pêsego partido e outro meio reflectido na lâmina brilhante da faca, posta de propósito bem à beira do tampo da mesa de modo a mostrar que o pintor é capaz de fazê-la saltar em relevo do quadro» (Faria: 2007, pp.24 e 27).

Nesta descrição dá-se importância ao objecto, neste caso o quadro de Fantin, enquanto os quadros de Paula Rego são o reflexo, não do conto como objecto de experiência, mas da experiência que o sujeito, a pintora, teve desse objecto, pois «l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance» (Merleau-Ponty: 2001, p.28).

As duas *vanitas* evocam as *vanitas* antigas dos pintores holandeses mas «sem transcendência», como referiu Eduardo Lourenço (Faria: 2007, p.5), que definiu o conto como «uma *vanitas* anti-*vanitas*» (*idem*). Definição que consideramos igualmente ilustrativa da narrativa visual de Paula Rego. A arte sobrevive ao Tempo e à Morte, mesmo lembrando-no-los, como diz o sujeito poético do poema ecrástico de Pedro Tamen *Discurso a Helena Fourment*, inspirado no quadro de Rubens, que o fantasma do conto de Almeida Faria

incluiu na sua colecção de retratos que compilou como um «sultão (...) de coisas» (Faria: 2007, p.45):

**«O que se passa é a minha morte,
Helena: esfuzia-te assim nas cores
que direi olorosas de um mundo feminino
que ele te fez ao desinventar-te,
e aceita, Helena, que não és mais agora
que pintura, parede, roçagante grito
dizendo a cada um, e a mim, que a tua vida
já não é mais que a minha e a nossa morte.
(...)» (Tamen: 1995, p.62)**

A imagem de Helena evoca a morte no sujeito poético, uma vez que está morta, ainda que permaneça, imortalizada pelo pintor através do retrato. Mas uma imortalização eternamente magoada de falta: a ausência de Helene Fourment.

1.2. THE PILLOWMAN: O QUE DEIXAMOS FICAR

Se uma obra de arte prejudica, quem é o maior responsável – o artista ou aquele a quem o artista contaminou?

Vergílio Ferreira

Como tivemos oportunidade de verificar no capítulo anterior, a morte nem tudo consegue apagar. Se as *Vanitas* reflectem a aguda lucidez do homem que tem consciência que «a vida é um vento breve» (Faria: 1996, p.19), que a morte transforma num «vazio até ao infinito» (Morin: 1985, p.32), é igualmente verdade que a morte não acaba com tudo, tal como as próprias *Vanitas* comprovam. Permanecem para além do tempo, immortalizando os seus criadores. A arte pára o tempo, aniquila a morte, por isso ela é um *antidestino* como dizia Malraux.

É essa consciência de que a arte perdura, de que immortaliza a identidade do seu criador, que o protagonista do texto dramático de Martin McDonagh – *The Pillowman* – revela, ao afirmar, já sem esperança nenhuma de não ser executado: «I don't care if they kill me (...). But they're not going to kill my stories (...). They're all I've got» (McDonagh: 2003, p.60).

A história desenrola-se à volta do interrogatório, num regime totalitário, a um escritor – Katurian – cujas histórias violentas e grotescas estarão, ou não, ligadas ao homicídio de várias crianças. Se de início não é clara a acusação de assassinato por parte dos polícias que o interrogam – Tupolski e Ariel -, à medida que os diálogos se desenrolam a acusação torna-se explícita.

Inicialmente, Katurian protesta, declarando a sua inocência:

«The first duty of a storyteller is to tell a story (...). The only duty of a storyteller is to tell a story. That's what I do, I tell stories» (*idem*, p.7);

«I just write stories. That's all I do. That's my life. I stay in and I write stories. That's it» (*idem*, p.14)

Katurian assume-se, assim, como um simples escritor, demarcando-se de qualquer intencionalidade: «that isn't a theme. Some of them have come out that

way. That isn't a theme» (*idem*, p.15). A este propósito, Marco Livingstone levanta algumas questões importantes:

«Até que ponto controlamos as nossas próprias faculdades criativas e imaginativas e até que ponto as coisas pura e simplesmente acontecem ou “saem assim” em resultado de um processo? O que importa mais afinal de contas: a reputação de um criador ou a integridade da sua obra?» (2004, p.55)

Se Katurian argumenta contra a intencionalidade da sua obra, tentando manter a integridade da sua reputação enquanto homem, quando Michal, o seu irmão deficiente, lhe diz que confessou, para escapar à tortura, os crimes das três crianças, Katurian, consciente que a execução dos dois – sua e do irmão – é inevitável, passa a preocupar-se, somente, com a integridade da sua obra. Depois de matar o irmão, asfixiando-o com uma almofada, propõe aos polícias confessar os crimes, sob uma condição: «I would like to make a confession to my part in the murders of six people. I have one condition. It involves my stories» (McDonagh: 2003, p.67). Mesmo sem culpa, Katurian confessa a participação no homicídio das três crianças, além dos assassinatos de que foi, verdadeiramente, autor: o do irmão e o dos pais, que tinha cometido há muitos anos atrás.

Sentindo-se totalmente impotente perante um regime autoritário que o acusa baseado em suposições, sem provas, torturando até que a sua verdade seja confessada, Katurian demonstra apenas uma preocupação: salvar a sua obra: «I just want you to keep your word. To go ahead and kill me, and to go ahead and keep my stories safe» (*idem*, p.77), pois, como o próprio afirma, «it isn't about being or not being dead. It's about what you leave behind» (*idem*, p.60). Não podendo fugir à morte, que destrói a individualidade, a entidade do ser, Katurian só quer salvar a sua obra, pois sabe que se as suas histórias não forem destruídas ele permanecerá também.

Apesar de descobrirem a inocência de Katurian nos crimes das crianças, os detectives policiais executam-no, afirmando, com esse acto, a sua

individualidade: «o homicídio não é somente a satisfação de um desejo de matar, mas também a satisfação de matar um homem, isto é, de se afirmar pela destruição de alguém» (Morin: 1985, p.64). As últimas palavras de Katurian, antes de ser executado com um tiro na cabeça, exprimem esse desejo de afirmação de identidade: «I was a good writer. It was all I ever wanted to be. And I was. And I was» (McDonagh: 2003, p.101).

O tríptico que Paula Rego criou inspirada na obra de McDonagh centra-se nas histórias de Katurian, em especial na personagem de uma delas, que vai intitular quer o texto dramático do autor irlandês, quer os quadros da pintora: *The Pillowman*. É a história de um homem, que não se parecia com um, pois

«He was about nine feet tall (...). And he was all made up of these fluffy pink pillows: his arms were pillows and his legs were pillows and his body was a pillow; his fingers were tiny little pillows, even his head was a pillow, a big round pillow. (...) And on his head he had two button eyes and a big smiley mouth wich was always smiling, so you could always see his teeth, wich were also pillows. Little white pillows» (*idem*, pp.43-44)

O *Pillowman* de Paula Rego segue de muito perto a caracterização de Katurian. Figura central nos três quadros, apresenta-se-nos um homem todo feito de almofadas, distanciando-se da personagem de Katurian no sorriso e nos olhos. Não sorri e os olhos cerrados, bem como a posição em que se apresenta, deitado, colocam-no a dormir. No quadro da esquerda, o primeiro, Pillowman encosta a cabeça num sofá, dorme, enquanto a seu lado a menina da história literária *The Little Jesus* segura nas mãos uma cruz improvisada, feita de um escadote. Na obra seguinte, o quadro central, a menina vislumbra-se ao longe, curvada sob o peso da cruz que carrega como um Cristo, à semelhança da história de Katurian, em que os pais adoptivos a obrigam a carregar uma cruz «until her legs buckled» (*idem*, p.70), para que se convencesse que não era Jesus Cristo, como afirmava.

Contrariamente ao que estamos habituados a ver nas obras de Paula Rego, o cenário deste quadro, opostamente aos quadros laterais, é ao ar livre,

numa praia. Ao fundo vê-se o mar. À direita, uma palmeira solitária acompanha um farol. Do lado oposto, uma mulher e uma criança testemunham a história em primeiro plano. O cenário, como Paula Rego nos confidenciou, é a praia do Estoril, local que a artista conhece bem, onde passou boa parte da sua vida, em especial a infância e adolescência, o que justifica alguma recorrência com que aparece retratado nas suas obras: «é tudo na praia do Estoril, a *Cake Woman*. O *Pillowman* também» (cf. *Anexos*). O menino colocado ao lado do *Pillowman* saltou do quadro da *Cake Woman*, pôs um boné de militar, fechou as calças e veio para ao pé do *Pillowman*. É o mesmo menino que a artista afirmou ser o busto que aparece no primeiro quadro do tríptico *Vanitas* e em relação ao qual a artista revelou o seguinte: «o menino prostitui-se bastante. É um garoto. Passa-se no Estoril. Ia para a praia e os senhores metiam-se com ele» (Salema: 2007, p.29). Parece-nos que a descrição que a artista tece se refere à história que ele representa na obra *Cake Woman*. A pintora retrata o menino novamente em *Vanitas*, tendo-o representado anteriormente em *The Pillowman*, não querendo isso dizer que ele adquira o mesmo significado. Como a própria nos explicou, quando a questionámos sobre ser propositado ou não essa personagem aparecer de obra para obra: «Eu fiz o boneco. Eu é que faço os bonecos todos (...) Depois pu-lo lá [no *Pillowman*] outra vez. (...) tinha-o lá no estúdio» (cf. *Anexos*). Assim, não podemos deixar de afirmar a nossa total discordância com o título abusivo, porque deturpado, com que foi noticiada a inauguração do tríptico *Vanitas*, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Janeiro de 2007, que declarava, em letras destacadas: «prostituição masculina infantil é tema de obra de Paula Rego» (Salema: 2007, p.29). Se é verdade que esse é tema da obra de Paula Rego, é-o em relação ao quadro *Cake Woman*. Não é, de todo, o tema da obra *Vanitas*, como tivemos oportunidade de verificar no capítulo precedente.

Como dizíamos, o menino saiu da obra *Cake Woman* e veio colocar-se ao lado do *Pillowman*, que dorme abraçado a uma criança, confortavelmente deitada sobre o enorme homem almofada. Por trás, uma mulher embala no colo

um bebé, guardando o sono de Pillowman. O príncipezinho, que a artista representará no último quadro do tríptico *Vanitas*, num diálogo intertextual homo-autoral, encosta-se à perna de Pillowman, com um avião de brinquedo ao seu lado, a evocar os aviões da Segunda Guerra Mundial, ou os aviões que Antoine de Saint-Exupéry, autor de *Le Petit Prince*, pilotava. Na última obra, a da direita, Pillowman continua adormecido, agora ao colo de uma mulher, que lhe afaga carinhosamente a cabeça. Sentada a seu lado, uma rapariga mais nova, quase uma criança, olha para os dois. Por detrás dela, um dos dois bonecos sentados acena-nos. No chão, bonecos feitos de maçãs, com lâminas cravadas, evocam outra das histórias de Katurian, *The Little Apple Men*, que narra a história de uma menina que, farta de ser maltratada pelo pai, faz bonecos de maçãs, espeta-lhes lâminas de barbear e dá-os ao pai, advertindo-o, contudo, que não são para comer, mas para recordação da infância da sua filha. Contudo, e como era de esperar, o pai come-os e morre em agonia. Ao fundo do quadro, uma mulher segura no colo Pillowboy.

Pillowman era todo feito de almofadas, como conta o narrador do texto dramático de McDonagh, «because his Job was a very sad and a very difficult one» (*idem*, p.44). Cada vez que uma pessoa ficava muito triste por ter uma vida penosa e de sofrimento, Pillowman aproximava-se dela, fazia o tempo voltar atrás, até à infância, quando o sofrimento ainda não existia, e induzia-a ao suicídio, evitando, assim, a vida triste que teria em adulta:

«when the Pillowman was successful on his work, a little child would die horrifically. And when the Pillowman was unsuccessful, a little child would have a horrific life, grow into an adult who'd also have a horrific life, and then die horrifically» (*idem*, p.45)

Triste e saturado da sua vida, Pillowman decide terminá-la. Vai ter com Pillowboy (a criança que ele foi) e condu-lo ao suicídio, desaparecendo para sempre, terminando a sua horrível e solitária vida de tristeza e morte.

Um dos polícias que interroga Katurian, Tupolski, considera Pillowman uma personagem amorosa e confortante, pois «if a child died, alone, through

some accident, he wasn't really alone. He had this kind, soft person with him, to hold his hand and whatnot» (*idem*, p.92).

É essa protecção e conforto que Paula Rego deixa transparecer nas três obras homónimas da obra de McDonagh. Quer as crianças que aí são retratadas, quer ele mesmo, exprimem serenidade. Pillowman dorme tranquilo ao longo da narrativa visual, bem como as crianças e a mulher que o ampara na último quadro. Todos denunciam paz e conforto a seu lado, nenhuma parece estar a preparar-se para morrer, pelo menos por enquanto.

A menina que acreditava ser Jesus permanece no quadro central, e Pillowman não parece ir demovê-la da sua vida. O menino da *Cake Woman* foi trazido pelo Pillowman ou será que veio sozinho confortar-se nele? Pode ser, também, a criança que Michal matou, o menino que tinha «a funny little hat on» (*idem*, p.49), a quem Michal corta os dedos, encenando a história *The Tale of the Town on the River*. Os bonecos de maçã aos pés da menina do último quadro, foi ela que os fez ou estão lá a ver se ela os come? A mulher que ampara Pillowman no colo é mais uma das personagens adultas a quem ele ajuda a acabar com a vida de sofrimento, fazendo-a regressar à infância (representada na menina ao lado), induzindo-a, então, a suicidar-se?

Paula Rego fala em conforto relativamente ao seu Pillowman - «elas [as crianças] encontram conforto com ele – mas um «conforto sinistro. (...) não se sabe, se calhar também vão morrer» (cf. *Anexos*), afirma a artista.

É esta ambiguidade, tão característica na obra de Paula Rego, que define o seu tríptico. Conforto e protecção são adjectivos caracterizadores de Pillowman que, paralelamente, admite qualificadores como cruel ou terrível, para que as maçãs cravadas de lâminas à espera de serem comidas ou a cruz, que a menina carrega nos dois primeiros quadros, vislumbrando-se na última obra por detrás do pano, apontam. A menina morreu ajudada pelo Pillowman ou foi-se simplesmente embora?

Se as narrativas de Katurian são todas elas fechadas, a de Paula Rego em *The Pillowman* classifica-se de narrativa aberta, pelos vários desfechos possíveis que admite, sugeridos pelos indícios presentes, principalmente nos dois últimos quadros, como os bonecos feitos de maçãs ou a cruz escondida sem menina que a carregue ou, ainda, a presença de Pillowboy. Ele está lá a evocar a morte de Pillowman? A verdade é que ele não morre, pois aparecerá numa narrativa posterior - *The Fisherman* - que conta uma história «verdadeira», conforme as palavras da artista, em conversa conosco:

«O pescador é uma história que aconteceu. O meu pai estava a pescar com a minha mãe. Estavam naquele lugar [Cabo da Roca]. Ele pescou uma pata cá para cima, de um polvo gigante, e a minha mãe disse-lhe: “olha, larga!”. Aqui [primeiro quadro] o pai está a ler à filha o *Inferno* de Dante. Estas aqui são o inferno, estão todas escavacadas. Aqui é o purgatório: ela está a tentar seduzi-lo mas ele é impotente. Ali é ela que está a tentar aspirar a criada, porque ela era muito má e não gostava dela. Ali é o paraíso, também é na praia do Estoril, estão a brincar. Aqui [quadro central] estão os dois juntos e está aqui uma marafona. (...) Eu pu-la aqui que é para lhes dar sorte. Aqui [quadro da direita] a minha filha diz que sou eu, o meu pai e a minha mãe» (cf. *Anexos*).

Pillowman é, assim, personagem de uma outra narrativa, que mistura a história real vivida pela artista com a narrativa de um outro autor: o *Inferno* de Dante. É um novo quadro que nasce de um outro quadro, que vai buscar outras histórias, reais ou imaginárias, vividas ou lidas pela artista, em que «a experiência emocional não deixa de ser evocada» (Avelar: 2006, p.235).

A recorrência de personagens, temas, linhas, traços, cores e formas reforçam a autoria, tornando-a identificável por parte do leitor / espectador, da mesma forma que a recorrência temática das narrativas de Katurian o identificam como autor das suas histórias e, aos olhos dos polícias, também autor dos homicídios das crianças. Michel Foucault define a função de autor como «uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira e com o mesmo valor» (2006, p.53). Assim, a simples assinatura de uma obra não confere, por si só, autoria, da mesma forma que uma obra anónima pode reenviar para um determinado autor

se aí são identificados um determinado número de signos constantes. Por isso os polícias do texto dramático de McDonagh atribuem a autoria dos crimes a um só autor e, porque esses signos constantes são semelhantes aos das obras de Katurian, identificam-no como autor dos homicídios, o que levanta uma outra questão, a da responsabilidade artística. Uma questão que Vergílio Ferreira coloca na interrogação que transcrevemos em epígrafe. As obras de Katurian prejudicam terceiros, então, a responsabilidade maior é do autor – Katurian – ou daquele a quem ele contaminou – Michal? Neste caso a questão torna-se ainda mais complexa e difícil de responder, uma vez que o contaminado pela obra é deficiente e, portanto, não passível de, conscientemente, ser responsabilizado. Quando inquirido, por Katurian, sobre a razão dos assassinatos das crianças, Michal responde «because you told me to» (McDonagh: 2003, p.49), culpabilizando o irmão que escrevia as histórias e lhas lia. Limitara-se a pôr em prática o que o irmão lhe contava. Até mesmo Katurian, que de início se revolta contra o irmão, não o responsabiliza: «it's not your fault» (*idem*, p.67), protegendo-o, como sempre fizera, por isso o mata, para o poupar a uma morte mais cruel, que sabe inevitável. Contudo, também não se considera a si próprio como responsável pelos crimes do irmão. Como referimos anteriormente, ao longo da acção, assume-se apenas como um escritor sem outra intenção que não seja contar histórias, bem expressa na questão que lança, revoltado, contra um dos detectives policiais: «do you think I'm trying to say, "Go out and murder children"?» (*idem*, p.16). Quem é realmente responsável: Katurian, autor das histórias que as leu ao irmão ou Michal que, apesar de deficiente, sabia distinguir o bem e o mal? No entanto, o livre arbítrio, concedendo o poder de cada decisão, responsabiliza cada ser humano na decisão tomada.

Contar histórias é, também, a vida de Paula Rego. «Será que também ela se sente por vezes sob julgamento, metaforicamente, por se atrever a conceber e depois expor tão inomináveis coisas?» (Livingstone: 2004, pp.54-55). Quando

uma crítica reconhecida lhe disse que deveria responsabilizar-se pelo que fazia, a artista respondeu-lhe: «well, my signature is on it» (Mackenzie: 2002).

2. ANIMALIZAÇÃO HUMANA E ANTROPOMORFIZAÇÃO ANIMAL

2.1. DEVIR-ANIMAL

*Não basta ter nascido homem para
aceder à condição de humano.*

João Camilo

O devir-animal, na pintura de Paula Rego, como apontou Bernardo Pinto de Almeida, substantiva-se «no aparecimento de muitas criaturas – lebres, galinhas, raposas, corvos, jacarés – que fazem desta [pintura] o cenário de autênticos zoos antropomórficos» (2002, p.170).

Se é verdade que na obra da pintora o animal se antropomorfiza, não é menos verdade que o humano se animaliza, como observámos na primeira parte deste trabalho. Exemplo lapidar da animalização do humano são as obras da série *Mulher-Cão*.

A mulher que enlouquece na história contada a Paula Rego por um amigo, e na qual ela se inspira, traduz-se, nos textos pictóricos da artista, em mulheres em que se enfatiza a sua fisicalidade. A animalidade exprime-se toda no físico: corpos vigorosamente musculados, sublinhados, na grande maioria dos quadros, por um joelho grandiosamente proeminente, acompanhado de expressões faciais violentas com bocas abertas, dentes arreganhados e olhos ameaçadores. A todas, a artista faz deslocar nos quatro membros e, por isso, os pés, mãos, pernas e braços destas mulheres são compridos e grandes. Mulheres que são «bodily, sexually, thrilling», na caracterização de Fiona Bradley (1997, p.28). «They have independence of body, independence of spirit» (McEwen: 1997, p.216), como a artista refere, e assemelham-se, ao mesmo tempo, ao cão, pelas atitudes que assumem perante o outro: o seu dono. Se os

corpos poderosos e ameaçadores demonstram auto-determinação, revelam, paralelamente, lealdade e dependência, tal como o cão. Se o cão é afectuoso e leal, mesmo se maltratado, ele é, antiteticamente, feroz e ameaçador, por isso era ele que guardava o Reino dos Mortos, aterrorizando os que lá entravam ou daí tentavam escapar.

Paula Rego definiu as suas Mulheres-Cão como «histórias de amor» (Ferreira: 2003, p.58), realçando o carácter masoquista das relações amorosas que mantêm, como tivemos oportunidade de referir na primeira parte da nossa reflexão. Apesar de toda a força que os seus corpos exprimem, ou também por isso, a alma destas mulheres contradiz essa força, ou melhor, contraria-a, ao submeter-se à vontade do outro, por amor, por causa do amor, pois o amor é «a negação da própria soberania» (Paz: 1995, p.90). Mas o paradoxo da servidão baseia-se num mistério: «a transformação do objecto (...) em pessoa converte-o imediatamente num sujeito dono de decisão» (*idem*, p.91). E é este paradoxo que a mulher-cão revela na violência do seu corpo, que se deixa apedrejar (*Two Women being stoned*) ou permite ser posta fora da cama a pontapé (*Bad Dog*).

Se é verdade, como a artista afirmou, que «os cães fazem tudo o que os homens fazem», sendo que «o animal mais parecido com o homem é o cão» (Silva: 1998, p.9), humano e animal distinguem-se na fronteira da racionalidade, que Paula Rego esbate, ao situar a mulher-cão entre o humano e o inumano. Refere José Gil que a linha «para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós» (Gil: 2006, p.126). A monstruosidade repele e atrai ao mesmo tempo. Procuramos, na monstruosidade, por oposição, uma imagem estável de nós mesmos, ao mesmo tempo que ela nos atrai, por ser «um excesso de presença» (*idem*, p.75). «O cíclope não é um ser ao qual falta um olho, mas um gigante que possui um olho na testa» (*idem*, p.77). A mulher-cão de Paula Rego não é uma mulher a quem faltam características humanas, nem um animal ausente de qualidades animais. Pelo contrário, ela é um ser com características humanas – é uma mulher – que apresenta um

excesso de realidade, ao possuir características animais. Ela representa um «irreal verdadeiro» (*idem*), mostra mais do que a realidade oferece ao olhar, demonstrando-nos as potencialidades de transformação que existem latentes em todo o ser humano, que nos tornam, por oposição, mais humanos. «O que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afectivas, de pensamento, de expressão?» (*idem*, p.126). Devir-animal surge, assim, por aproximação do que deve ser mantido à distância e nesse devir o ser acaba por se redescobrir, por se tornar menos animal e mais humano.

O devir-animal está intimamente ligado ao grotesco, como princípio activo de subversão. Para Bakhtine, o grotesco equivale a:

«un principe d'intensification et de dynamisation du réel (...). Ce dynamisme est la source du gigantisme de Rabelais, qui n'est pas seulement, comme chez Swift, un principe humoristique et satirique d'évaluation, mais une puissance active, associant vitalité, métamorphose et ambivalence» (lehl: 1997, p.10).

O grotesco não é um comentário ao real, ou não é somente isso, mas uma maneira de perceber, de apreender esse real. A mulher-cão não critica a realidade, não a comenta, antes a metamorfoseia, adicionando-lhe irreabilidade. O real – a mulher – é subvertido na deformação a que o devir-animal conduz. A deformação não destrói a forma original – o humano –, mas cria uma nova forma – a mulher-cão. Subverte-se o real, não pela destruição, mas através da criação de uma outra realidade, irrealmente verdadeira.

Essa irreabilidade manifesta-se, como observámos, nos corpos grotescos destas mulheres, que hiperbolizam o humano, ao apresentarem-se fortemente musculados, com expressões violentas, mas que, paradoxalmente, se submetem ao outro numa lealdade violentamente apaixonada. Assim, o grotesco identifica-se não só a nível físico, mas também psíquico, ao convocar um estado de alma marginal como a paixão desmedida que toca a loucura, como em *Target*. Paula Rego definiu esta obra como uma mulher a quem vão dar «um tiro nas costas ou uma seta, como ao S. Sebastião (...)». E ela está a



ser cúmplice naquilo que lhe estão a fazer: está a abrir o vestidinho para lhe fazerem mal» (Ribeiro: 2006, p.60).

Todas as mulheres-cão se aproximam pelas características físicas que se identificam constantes em cada um dos quadros da série e em todos eles, também, o fundo é tingido de tons escuros entre o negro e o cinza (com excepção de *Waiting for food*), que encurralam a mulher-cão num espaço opressivo sem fuga possível. Todas elas, sem excepção, se deslocam nos quatro membros, não fossem elas mulheres-cão, e, por isso, têm os pés nus. Pés descalços que a «agarram à terra» (Bessa-Luís: 2001, p.35) ou pés descalços em conformidade com a história destas mulheres, que se submetem ao outro, por dele dependerem afectivamente, como os escravos romanos que andavam descalços, contrariamente aos seus donos que se calçavam como sinal de liberdade e autoridade? Andar calçado é, ainda, símbolo de «direito de propriedade» (Chevalier: 1982, p.801), o que explica a obrigação dos homens se descalçarem numa mesquita, por o seu chão não lhes pertencer. Como o chão que a mulher-cão não possui, nem reclama a sua propriedade, como em *Bad Dog*, em que é expulsa da cama ou é apedrejada dali para fora (*Two Women Being Stoned*).

Descalças também se apresentam algumas das *Avestruzes Dançarinas* das oito obras que compõem a série. Se os pés nus em contacto com a terra (os pés bem assentes na terra) podem, ainda, ser símbolo de lucidez, nenhuma das mulheres-avestruzes parece reveladora dessa consciência. Como avestruzes que são, negam a realidade, enterrando a cabeça na areia. São bailarinas vestidas a rigor que tentam negar os seus corpos volumosos, excessivamente musculados, que desgraçadamente as pregam à terra, apesar de todos os seus esforços para se elevarem no ar graciosamente. Como as avestruzes que têm asas mas não voam, estas bailarinas vestem-se como tal, esforçam-se, mas não conseguem alcançar o ar, permanecendo, ironicamente, agarradas ao chão para sempre. Tal como Ícaro, a quem Dédalo construiu umas asas para que se

evadisse do labirinto, advertindo-o de que não deveria voar muito alto, uma vez que Ihe tinha prendido as asas ao corpo com cera, que o sol poderia derreter. O orgulho, porém, levou Ícaro a ignorar as palavras do pai, o que o fez precipitar-se no mar. Dédalo é a voz da razão que Ícaro ignorou, a mesma voz que as bailarinas não ouvem ou não querem ouvir, tentando mais do que a sua condição permite, acabando, assim, por se precipitarem num mar de angústia e frustração. O excesso de Ícaro – de confiança, de vaidade, de insensatez, porque se deixa dominar pela ambição de voar mais alto, inebria-se na altura – é a sua perdição, da mesma forma que o excesso é o responsável pela frustração das avestruzes dançarinas. Excesso de alheamento da realidade, que foi, ao longo do tempo, marcando excessivamente os corpos destas mulheres, impedindo-as agora de serem o que foram, talvez, outrora: graciosas mulheres bailarinas que rodopiavam no ar. Excesso de tempo que metamorfoseou as mulheres-bailarinas em mulheres-nostálgicas-do-tempo-de-bailarinas, que o excesso de alheamento da realidade transformou em avestruzes-dançarinas. Devir-avestruz é símbolo da frustração da não materialização de devir-bailarina.

Diz Gaston Bachelard que «le masque est une synthèse naïve de deux contraires très proches: la dissimulation et la simulation» (1973, p.201). A avestruz dançarina mascara-se de bailarina, simula ser uma bailarina, tentando, assim, dissimular a realidade que o tempo gravou no seu corpo. Mascarando-se, a avestruz dançarina simula aquilo que deseja ser, acabando, na dissimulação, por revelar aquilo que é: bailarina que não consegue dançar, por isso, avestruz dançarina. Até mesmo na máscara de bailarina (tutus vaporosos, sapatilhas) essa dissimulação vem já inscrita. O traje de bailarina apresenta, usualmente, cores como o rosa e o branco, mas estas bailarinas trajam de preto, da cor das avestruzes.

O desejo frustrado destas mulheres é, assim, o responsável pelo seu devir-animal, enquanto na mulher-cão o devir-animal se opera pela dependência, pelo amor desmedido. Na mulher-cão, Paula Rego

metamorfoseou a mulher da história em que se inspirou em mulher-cão, ao passo que nas *Avestruzes Dançarinas*, inspiradas no filme *Fantasia* de Walt Disney, a artista reposiciona as suas personagens na esfera do humano. Como a artista disse em entrevista a Maria Alline Ferreira:

«- Eu devo dizer-lhe que as avestruzes de Walt Disney, antes de serem avestruzes, eram mulheres. Os jovens, quando copiavam de desenhos animados para fazerem o filme, copiavam a partir de modelos que eram mulheres com penas espetadas.

- Como as suas, afinal.

- Pois, mas eu transformei-as outra vez em mulheres» (2003, p.65)

Metamorfoseia as avestruzes em mulheres, esbatendo, porém, o limite entre o humano e o inumano, fazendo delas mulheres-avestruzes, contrariando o texto de Disney que retratava avestruzes-mulheres.

Outro exemplo da animalização do humano são as obras da série *Capuchinho Vermelho*, principalmente *The Wolf* e *Mother Wears the Wolf's Pelt*.

Ao contrário do que o título da primeira obra indicia – *The Wolf* – o quadro não retrata um lobo mas sim um homem em fato de ginástica, aparentemente inofensivo. Um homem que adquire a condição de animal ao assumir características de lobo, conforme se narra na obra seguinte *The Wolf Chats Up Red Riding Hood*. Qualidades inumanas que se traduzem na astúcia e na força que o levam a enganar Capuchinho e a devorá-la. Contudo, a mãe de Capuchinho Vermelho, conforme a obra seguinte demonstra, revela-se mais astuta que o lobo e, ao encontrá-lo a dormir com a barriga cheia, espeta-lhe uma forquilha, matando-o. Com o seu acto mata também a filha, atitude que a iguala ao lobo, na sua condição de animal. Se é verdade que o lobo adquire essa condição pela atitude que assume perante o Capuchinho Vermelho, é igualmente verdade que o acto da mãe a torna muito próxima da irracionalidade, ao não agir de forma a salvar a filha, conforme fez o caçador do conto dos irmãos Grimm, e não aparentando qualquer remorso por isso. Parece sair a ganhar com a situação, uma vez que ainda ostenta uma linda pele de lobo ao pescoço (*Mother wears the Wolf's Pelt*). Se o lobo é um caçador feroz que não

deixa escapar nenhuma presa, a mãe não se revela menos próxima da animalidade, pois Capuchinho é, aos olhos do lobo, apenas mais uma presa a capturar, para a mãe, Capuchinho Vermelho, supostamente, deveria ser mais importante que um simples adereço de vestuário.

No quadro sobre a *Metamorfose* de Kafka a animalização humana é evidente: um corpo nu de homem é retratado deitado de costas com os braços, pernas e mãos flectidos no ar. Sublinhe-se que o nu é raríssimo na obra de Paula Rego. Poucas vezes a artista desnudou as suas personagens. Para além desta obra, contámos apenas mais uma personagem que aparece totalmente despida: a figura da direita do painel em *predella* do quadro *Wide Sargasso Sea*, datado de 2000, inspirado no romance homónimo de Jean Rhys. Aí, a pintora representa várias idades da mulher: criança, jovem, noiva e velha. O que desde logo chama a nossa atenção é o facto de a noiva, trajada a rigor num grandioso vestido branco, ser uma mulher já velha que agarra a mão do seu jovem, demasiado jovem, noivo. A última figura representa a mesma mulher idosa deitada no chão, com a cabeça encostada a uma poltrona. Os braços cruzados sobre os seios são denunciadores de pouco à vontade no desnudamento do seu gordo e flácido corpo.

Quer este nu, quer o do quadro *Metamorphosing after Kafka* (2002), ainda que um seja o de uma mulher e outro o de um homem, demonstram o afastamento da artista em relação à forma tradicional de representação da nudez, que foi sempre realizada sob o olhar masculino do corpo feminino. Ora, Paula Rego retrata, igualmente, o nu feminino, mas o de uma mulher velha, com um corpo já desgastado, envelhecido. Por outro lado, um nu masculino, invertendo, desse modo, os papéis de representado e representante.

Ao lado da personagem de *Metamorphosing after Kafka*, restos de comida espalham-se pelo chão, denunciando ser as sobras de uma refeição. Ainda que o corpo seja humano, a posição que assume é a de um insecto, revelando, como apontou João Fernandes, uma «tensão entre o animal e o

humano» (2004, p.14). Paula Rego metamorfoseia Gregor Samsa da novela de Kafka novamente em homem, atribuindo-lhe, contudo, um comportamento animal.

O anti-herói de Kafka acorda uma manhã e depara-se com o seu corpo metamorfoseado «numa espécie monstruosa de insecto» (Kafka: s/d, p.9), não tendo, porém, perdido a sua racionalidade. A metamorfose de Paula Rego, pelo contrário, denuncia-se mais psicológica que física. O corpo é humano, mas a atitude é a de um animal que aparenta estar pouco à vontade com o seu corpo. Tal como as mulheres-cão que acrescentam à sua humanidade inumanidade, a personagem da *Metamorfose* de Paula Rego captura a animalidade, incorpora-a em si. Devir-animal não se traduz na imitação do inumano, mas antes na posse dessa irracionalidade. Se Gregor se mostra incapaz de lidar com a sua nova fisicalidade, a personagem da pintora demonstra uma incapacidade de lidar com o seu primitivo corpo humano, uma vez que se sente animal.

O devir-animal de Gregor traça «a linha de fuga intensa em relação ao triângulo familiar» (Deleuze: 2003, p.36) em que «o animal capturado pelo homem se encontra desterritorializado pela força humana» (*idem*, p.35), ao passo que, na *Metamorfose* de Paula Rego, a desterritorialização se opera inversamente. Não é a força humana que desterritorializa o animal capturado, mas o inumano está de tal forma incorporado que pretende desterritorializar o humano. O corpo permanece humano mas já não se comporta como tal: come no chão como um animal, os membros denunciam um desejo de patas de insectos, sublinhado no desnudamento total do corpo.

2.2. DEVIR-HUMANO

- *Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta (...)*
- *Você é um bicho, Fabiano (...)*
- *Um bicho, Fabiano.*

Graciliano Ramos

O excerto de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, em epígrafe, exprime a animalização humana de que temos vindo a falar ao longo deste capítulo. Fabiano, o herói do romance, após uma vida miserável de fuga à seca, não tendo «onde cair morto» (Ramos: s/d, p.19), apodera-se de uma casa:

«chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo dum juazeiro, depois tomara conta da casa deserta» (*idem*).

Orgulhoso de ter conseguido sobreviver, Fabiano exclama para si mesmo: «você é um homem!» (*idem*), identificando-se, logo de seguida, com um *bicho*. Tal como um bicho feroz, vencera todas as dificuldades e «ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha» (*idem*).

A identificação com o animal opera-se como forma de enaltecer as qualidades humanas. Ao corrigir a definição que faz de si próprio de *homem* para *bicho* revela a convicção de que é um herói por ter sido mais forte que a seca e a fome. Mas, após breve reflexão, Fabiano repete: «um bicho, Fabiano» (*idem*) e entristece com a sua constatação. Afinal é um bicho não pela sua valentia, mas um bicho por ali estar «plantado em terra alheia» (*idem*), eterno hóspede das terras que o vão acolhendo, sem poiso seu, só se dando com os animais, vivendo «longe dos homens» (*idem*, p.21): «quase uma rês em fazenda alheia» (*idem*, p.26).

Nas obras de Paula Rego de que falámos anteriormente, o devir-animal operava-se pelo excesso de realidade que as personagens denunciavam. Em Fabiano, o devir-animal realiza-se pela carência: falta de uma vida digna de

homem, ausência de instrução e conhecimentos, que o obrigavam a falar incorrectamente e a não entender as questões que os filhos lhe colocavam, repreendendo-os para disfarçar a sua ignorância. Mas, contrariamente à *Mulher-Cão* e à *Avestruz Dançarina*, Fabiano tem consciência da sua animalização e deseja a transformação em homem: «um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria um homem» (*idem*, p.26).

Ser um homem, ser humano é como se parece comportar o cão da série *Girl and Dog*, a que já tivemos oportunidade de nos referir neste trabalho. Obediente e confiante, submete-se à menina que cuida dele, respondendo, também, com amor e lealdade, à excepção de *Girl Lifting up her skirt to a dog*, cuja expressão facial demonstra frustração perante a indiferença do cão ao seu apelo de atenção. Talvez por isso, na série seguinte, que retrata igualmente a relação entre meninas e um cão, a menina não se mostre tão amorosa, o que explica a tentativa do cão para se libertar das mãos de meninas pouco amáveis que ou o tentam vestir à força (*Two Girls and a Dog*) ou o querem estrangular com uma fita de cabelo (*The Little Murderess*), aparentando ter conseguido, conforme a interpretação de Fiona Bradley relativamente ao quadro que encerra a série:

«Em *Olhando para trás*, a última da série, parece que poderá ter conseguido [matar o cão]. Juntam-se-lhe duas outras meninas, uma das quais parece voltar ao espaço do quadro depois de ter despachado algum assunto presumivelmente desagradável. Todas as meninas têm um ar dissimulado (...), estando um cão de brinquedo pateticamente agachado debaixo da cama» (2002, p.35).

O cão de brinquedo «pateticamente agachado debaixo da cama» (*idem*) parece representar sinodoquicamente toda a série. Se não, vejamos: todas as meninas, apesar de se vestirem como tal – vestidos colegiais, fitas e laços no cabelo – e ainda que se movimentem em cenários de imaginário infantil, rodeadas de brinquedos, têm atitudes que as identificam mais como mulheres do que como crianças, o que explica a pouca ou nenhuma importância que dão aos brinquedos que têm à sua disposição, deixando, por isso, o cão de

brinquedo debaixo da cama, esquecido. Ou talvez não tão esquecido assim, já que o cão de carne e osso foi morto e o que ficou foi apenas o brinquedo a representá-lo, a sua imagem a demonstrar a vitória destas meninas. Se ele não se submeteu à vontade delas, este submete-se e é remetido ao seu lugar: debaixo da cama.

O cão, nesta como na série anterior, metaforiza o humano, na sua relação com o outro, com a mulher. Uma relação complexa e paradoxal, em que co-existe amor e raiva, desejo e frustração, dedicação e revolta, soberania e submissão. Paula Rego afirmou que o cão é o animal mais parecido com o homem, daí que seja «o mais susceptível de ser humanizado» (Almeida: 2002, p.170) e por isso a artista serve-se da sua figura para capturar, para exprimir a essência do humano.

E é essa essência que Paula Rego capta em *War*, datado de 2003, que a artista criou inspirada numa fotografia da guerra do Iraque, publicada na imprensa. Uma mãe coelha ampara nos braços a filha ferida, toda ensanguentada. Em baixo, à esquerda do quadro, a mesma coelha filha ainda traz o cordão umbilical preso à cegonha e lança, com um fio de sangue a escorrer-lhe da boca, os olhos ao céu, questionamento que é sublinhado pela posição das mãos. Ao seu lado, uma coelha menina, vestida de vermelho, olha a minúscula mulher (a única figura humana do quadro) que, fardada de militar, sustém uma vara nas mãos. Num plano mais afastado, um cão é acariciado por uma formiga, a mesma do quadro *La Fête*. Por trás, a cegonha ampara-se nos braços de uma outra figura, cuja ambiguidade dificulta a identificação: outra figura humana? Um animal? Ao longe, um gato solitário testemunha, quieto, a cena.

Se idealmente a guerra se justifica pela destruição do mal, pelo restabelecimento da paz, sendo uma «manifestação defensiva da vida» (Chevalier: 1982, p.481), há muito que se perdeu, se é que alguma vez existiu, essa essência. A guerra é, na verdade, sinónimo de destruição, sofrimento,

injustiça, calamidade, absurdo, características retratadas no quadro de Paula Rego. O sofrimento é comum a todas as personagens, com a exceção da mulher militar.

Afirma Lídia Jorge que os quadros de Paula Rego «concentram toda a energia do olhar para um momento posterior ao clímax, com os detonadores que o fizeram deflagrar ainda presentes» (2004, p.9). Um desses detonadores é a mulher militar que concentra em si, sinodoicamente, o momento anterior ao clímax. O momento posterior é o que Paula Rego nos mostra no quadro, que é, ainda, a guerra, o sofrimento e a morte a que ela conduziu e a que a mulher militar se mostra indiferente. Permanece em sentido, hirta, armada e segura da sua condição de militar, apesar de ser representada em tamanho mais reduzido em relação à escala das outras personagens. A guerra é monstruosa, grande, mas mesquinha, injusta: pequena. O sofrimento é grande e o maior é o da mãe coelha que carrega no colo a filha (uma *pietà*), presa pelo cordão umbilical à cegonha, símbolo da «piedade filial» (Chevalier: 1982, p.218). A mãe coelha não tem olhos, tem dois buracos negros. Os olhos são o espelho da alma e os desta mãe reflectem o sofrimento pela filha. Todos sofrem no quadro: o cão consola-se no colo da formiga, a cegonha ampara-se nos braços da figura por detrás dela. Aos pés da mãe coelha alguém foge assustado. A coelha menina confronta, inocentemente, a mulher militar. O vestido e os laços vermelhos cor de sangue participam dessa coragem, provocam a militar que, porém, não se deixa intimidar.

Apesar de ser a única figura humana representada no quadro, o facto de se apresentar em tamanho mais pequeno que as outras figuras, situam-na próxima da animalidade, pela brutalidade, violência e irracionalidade inerentes à guerra de que ela é símbolo. Pelo contrário, os animais estão mais próximos do humano. A artista serve-se deles para significar o homem, por isso posiciona-os na vertical, veste-os como seres humanos. Paula Rego inverte, assim, a condição de animal e humano. Os animais são mais humanos, enquanto o

humano é mais animal, o que vem acentuar a bestialidade da guerra, colocando a figura humana ao nível do irracional. O animal, ao devir-humano, acentua, ainda mais, por contraste, a irracionalidade do humano.

Também nos desenhos recentes da série *Prince Pig* (2006), o príncipe, apesar de ser um porco, veste-se como um homem. Os seis desenhos em questão criou-os Paula Rego inspirada num conto do século XVI, de Straparola, que a artista nos recontou, em conversa de entrevista que nos concedeu em Londres:

«Era uma rainha que tinha um filho que era porco. Ele nem comia à mesa com eles, que sujava tudo. Quando cresceu, foi ter com a mãe e disse-lhe que queria casar. A mãe foi ter com uma mulher pobre que tinha três filhas e convenceu-a a dar a mais velha em casamento. Lá se casaram e a noiva tinha muito nojo dele e resolveu matá-lo, mas ele conseguiu matá-la primeiro. Depois, como já não tinha noiva, foi ter, outra vez, com a mãe e disse-lhe que se queria casar novamente. A mãe foi lá outra vez ter com a senhora, que lhe deu a segunda filha em casamento. Ela tentou fazer o mesmo, mas o príncipe porco matou-a primeiro. Outra vez disse à mãe que se queria casar e novamente ela foi ter com a velha senhora, que lhe deu a filha mais nova em casamento. Esta era diferente das outras e não tinha nojo do noivo. À noite, depois do casamento, deu-lhe muitos beijinhos e ele transformou-se num príncipe» (cf. *Anexos*)

A história que Paula Rego nos contou reflecte a história dos desenhos que ela criou. Ainda que a narração da artista esteja muito próxima do texto literário de Straparola, Paula Rego centra-se na relação das três irmãs com o príncipe porco, não dando, ao contrário do autor setecentista, nenhuma explicação para o facto de o príncipe ser um porco. Straparola explica que o príncipe nasceu na pele de um porco por causa de um feitiço que três fadas lançaram a sua mãe, que determinou que o ser que ela daria à luz nasceria com todas as virtudes que existem, mas com a aparência de um porco, comportando-se como tal, só deixando de o ser quando se tivesse casado três vezes.

Paula Rego mostra-nos, nos seis desenhos, o príncipe porco com as três irmãs, dando especial atenção à relação com a irmã mais nova, que se

Por isso o príncipe não lhe dá um destino igual ao das irmãs – não a mata – e ainda lhe revela a sua verdadeira identidade, premiando, assim, o amor que ela lhe demonstra. Ainda que, no início, Meldina se sinta apenas grata por ter a oportunidade de sair da pobreza em que vivia, esse sentimento amadurece, transformando-se em amor, permitindo, dessa forma, que todos saiam a ganhar: o príncipe despe-se da animalidade, do seu duplo, encontrando a sua identidade humana; Meldina ganha um formoso homem como esposo. Se a história de Capuchinho Vermelho nos ensina que um lobo de boas maneiras e amável pode esconder um perigoso animal, a história do príncipe porco, opostamente, demonstra-nos que por detrás de uma aparência monstruosa pode esconder-se um ser amável. No próprio feitiço que as fadas lançam à rainha isso vinha já implícito, pois se a fazem dar à luz um ser com aparência de animal, dotam-no de várias qualidades humanas: «the prince who shall be born of her shall be gifted with every virtue under the sun» (Straparola).

Sendo Meldina a única das três irmãs que se mostra disponível para conhecer o ser que se esconde sob a aparência monstruosa do noivo, é a única que sai verdadeiramente da pobreza. As suas irmãs acabam por cair numa pobreza ainda maior, pois morrem.

O comportamento das três irmãs é comparável com a evolução que sofre Psique na sua história com Eros. Quando Psique ilumina o rosto do amante, para conhecer a sua identidade, e toma consciência de que até aí não dormira com um monstro como as suas invejosas irmãs lhe fizeram acreditar, infringe a regra que Eros lhe havia imposto, de que ela nunca deveria tentar saber quem ele era. Com o seu acto, Psique vê desaparecer o seu lindo amante, bem como a sua faustosa vida. Psique deixa envenenar o seu espírito pela maldosa inveja das irmãs, acreditando que todas as noites dormia com um horrível monstro. A escuridão da noite não permitiu a Psique ver a identidade do seu amante, mas nenhum outro sentido lhe serviu para vislumbrar com quem dormia todas as dias? A escuridão de Psique é muito maior que as trevas da noite, pois vem do

seu íntimo. A sua fantasiosa imaginação, que a inveja das irmãs acicata, ensombrou o espírito de Psique e quando, inadvertidamente, ela deixa cair uma gota de azeite da lanterna sobre o corpo do amante, ele acorda e desaparece. Privada do olhar exterior, Psique deixa-se levar pelo olhar interior da imaginação, acreditando que o seu amante é um monstro. As duas irmãs mais velhas que casam com o príncipe porco, contrariamente, deixam-se levar pelo que o olhar exterior lhes revela e, à semelhança de Psique, são punidas. Psique perde o seu amante, toda a sua maravilhosa vida. As duas irmãs perdem a vida ao quererem matar o príncipe.

O castigo de Psique não fica pelo abandono por parte de Eros. Afrodite, que sempre invejara a sua beleza, atormenta-a de mil maneiras, obrigando-a a desempenhar inúmeras tarefas. Mais tarde, Eros, comovido com o arrependimento de Psique, que nunca conseguira deixar de amar, convence Zeus a conceder a imortalidade a Psique, unindo-se-lhe, com o consentimento de Afrodite.

Meldina, como referimos, é a única que se sente grata por lhe ser concedida a oportunidade de casar com o príncipe, mesmo sabendo que ele é um porco. É a única que não se deixa influenciar pelo que os seus olhos lhe mostram, abrindo o seu espírito. Como a própria afirma à rainha:

«There are three wise sayings, gracious lady, which I remember to have heard. The first is that it is folly to waste time in searching for that which cannot be found. The second is that we should believe nothing we may hear, except those things which bear the marks of sense and reason. The third is that, when once you got possession of some rare and precious treasure, prize it well and keep a firm hold upon it»
(Straparola)

Meldina demonstra uma maturidade que as suas irmãs não revelaram (a maturidade que Psique adquiriu quando, sozinha, se viu obrigada a passar pelos mais árduos trabalhos, que lhe permitiram, mais tarde, ter de novo Eros), por isso Meldina é a única que se apresenta merecedora da revelação de que, escondido na aparência de um monstro, havia um lindo homem, pois se a

monstruosidade provoca uma primeira reacção de repulsa ela é «o lugar ou o signo de predilecção para esconder coisas muito preciosas que exigem um esforço para serem conquistadas» (Chevalier: 1982, p.328).

Nenhuma destas séries é uma ilustração dos textos inspiradores, mas sim um outro texto que se abre ao olhar. Como afirmou Júlio Pomar:

«Passar de uma língua para outra, mais do que buscar correspondências, é propor ao autor a tentação de repensar o que julgava arrumado» (Pomar: 2002, p.16).

Paula Rego não ilustra o texto a que foi buscar inspiração. Não reproduz visualmente o objecto, mas antes a experiência subjectiva desse objecto. O que Paula Rego pinta não são reproduções miméticas dos objectos, mas sentimentos, sensações. Como disse Lichtenstein, citado por Mário Avelar, o artista, neste caso Paula Rego, cria:

«une image suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même... Toute bonne sculpture, toute bonne peinture, toute bonne musique, suggère les sentiments et les rêveries qu'elle veut suggérer» (2006, p.112).

Fantasia da Disney é «uma paródia feroz sobre o ballet clássico, dançado por hipopótamos, crocodilos e avestruzes» (Pointon: 2004, p.77) e a *fantasia das Avestruzes Dançarinas* manifesta-se na ilusão destas mulheres serem bailarinas. Podemos, contudo, ler esta série à semelhança do filme, como uma paródia, não ao ballet, mas às mulheres que negam a realidade, comportando-se como avestruzes.

A loucura que leva a mulher da história contada à artista a comportar-se como um animal, ao comer os seus animais de estimação, permanece loucura nas obras da *Mulher-Cão*, mas distinta dela: é a loucura do amor, a caninização dos sentimentos, que as transforma em mulheres-cão.

O Capuchinho Vermelho de Paula Rego não é salva e a mãe ainda sai vitoriosa da situação, ganhando como troféu a pele do lobo, contrariando o conto inspirador.

O anti-herói de Kafka, que uma manhã acorda metamorfoseado em insecto, é re-metamorfoseado pela pintora novamente em humano. Se a animalização do texto literário se mantém no texto pictórico, a artista subverte-a ao posicioná-la ao nível do psíquico. Em ambos os textos, contudo, o corpo é o local onde essa animalidade se exprime. Gregor Samsa é ainda humano num corpo animal, enquanto a personagem de Paula Rego se sente animal num corpo humano, «demasiado humano ainda para fugir do escaravelho que [aí] mora dentro» (Pedrosa: 2004, p.10). À semelhança do pintor Francis Bacon, em Paula Rego mesmo a sua mais solitária figura «is already a couple figure; man is coupled with his animal in a latent bullfight» (Deleuze: 2005, p.16).

Devir-humano, como o cão da série *Menina e Cão*, o porco de *Prince Pig* ou as coelhas de *War*, denunciam, também, essa constante tensão entre o humano e o inumano. «Devir-insecto; devir-pedra ou devir-pássaro são sempre actualizações do possível em nós como uma exigência do devir-si-próprio» (Gil: 2006, p.127). É esse *devir-si-próprio* que Paula Rego exprime nas suas obras. Partindo de um outro texto, a artista não o ilustra, até porque a ilustração «não é uma tradução nem uma explicação do legível» (Maia: 2002, p.3). Como a própria explicou:

«às vezes não sei o que hei-de fazer e tenho de ir ler coisas (...), é só uma maneira de começar, não é uma maneira de ilustrar (...) e depois vêm outras coisas que estão cá atrás, escondidas» (Ferreira: 2003, p.61)

Ilustra o texto que está *escondido, lá atrás*, convocando a sua experiência interior. A obra torna-se, assim, o seu devir-si-próprio.

3. A MULHER: CÚMPLICE E RIVAL

Dizer a mulher e não só o seu nome.

João Rui de Sousa

Quando questionámos Paula Rego da razão da sua obra se centrar na mulher, a artista respondeu-nos: «porque eu sou uma mulher, sei sobre mim, mais do que do homem», acrescentando «pois então não é?! Pois com certeza!», como quem demonstra certo espanto perante uma realidade tão óbvia que, por isso, não carece de explicação. Há já alguns anos, Paula Rego afirmou que a mulher «é uma história por contar. A história das mulheres nunca foi contada em pintura» (Pomar: 1999, p.96), pois, como nos disse, «antigamente as mulheres só serviam para pôr a mesa». Ideia que já Charlotte Brontë afirma através da sua protagonista Jane Eyre, do romance homónimo:

«É suposto as mulheres serem geralmente muito calmas: mas as mulheres sentem o mesmo que os homens; precisam de treinar as suas faculdades e de ter um campo para as exercitar, exactamente como os seus pares; sofrem por constrangimentos demasiado rígidos e por viverem num marasmo demasiadamente absoluto, tal como um homem sofreria. E é uma mesquinhez da parte dos seus companheiros mais privilegiados dizer que se deviam limitar a fazer pudins e a coser meias, a tocar piano e a bordar sacos» (Brontë: 2003, p.230)

As mulheres de Paula Rego não cosem meias, costuram virgindades (*Celestina's House*), não cozinham pudins, mas paixões desmedidas (*Mulher-Cão*), disputas e invejas (*Branca de Neve*); não tocam piano, mas tocam o inominável (série sobre o aborto), compondo sinfonias para todos ouvirmos; não bordam sacos, mas medos e angústias, amores e ódios, poderes usurpados, derrotas e vitórias, ternuras e crueldades, pesadelos e sonhos.

Vivem e convivem em espaços fechados mas abrem-nos a porta e convidam-nos a entrar. Escancaram-nos a vida, sem hipocrisias, mostrando-nos o que afinal todos somos, mas muitas vezes não nos atrevemos sequer a nomear: «Paula is not affraid to reveal things that we all bury in our

subconscious but which, nonetheless, lurk beneath the surface in all our lives» (King: 2001, p.4).

A mulher é amante ou rival, é mãe e também filha. Acaricia agora, fere depois, ajoelha e submete-se, mas também ergue a voz, revoltada, fazendo valer a sua vontade. Ama, odeia, sofre, angustia-se, tem medo, mas nunca desiste, continua, qual Sísifo, a empurrar a sua vida até ao cume, até que ela se gaste. Nunca se vitimiza nem abdica. Se, às vezes, se resigna à vontade do outro, nunca deixa de lutar. E a vida é sempre luta, uma batalha que se trava com o outro ou consigo mesma. São essas batalhas que a artista retrata nos seus quadros. Mesmo quando não assistimos ao desenrolar da luta, Paula Rego retrata-nos o depois, as ruínas que ficam e a denunciam.

A batalha trava-se por amor, por poder, por vingança, por prazer, por um espaço... A mulher é, assim, rival, assumindo-se, paralelamente como cúmplice do outro. É amante, cúmplice no amor do outro, como na série das *Meninas* ou da *Mulher-Cão*, comportando-se, ao mesmo tempo, como rival. É filha, cúmplice da mãe, em *Lessons de Marriage à la Mode*, inspirado em Hogarth, ou em *The Family* (1988), mas rival da madrasta em *Snow White*; da mãe em *The Fitting* (1990) ou em *Grandmother*. Rival do pai em *The Soldier's Daughter*, *The Policeman's Daughter* ou ainda *The Family*. Rivaliza com o tempo em *Dancing Ostriches* ou com ela mesma em *Possession* (2004).

As obras que acabámos de enumerar, pertencentes a séries distintas, criadas entre 1986 e 2004, unem-se, intertextualmente, pelo fio constante da fisicalidade. Todas as mulheres nomeadas são cúmplices nas características físicas, que se repetem de quadro para quadro, de série para série. Dezassete anos separam a série das *Meninas* (1986) do políptico *Possession* (2004). Se as meninas são ainda meninas, ainda que agindo como mulheres, as mulheres-cão, a série que se lhes segue temporalmente, evocam a sua fisicalidade, que amadureceu e se exprime agora em corpos fortes, volumosos, enormemente musculados.

A mulher de Paula Rego define-se, assim, fisicamente, por contraste ao ideal de beleza feminino actual, que faz a apologia de mulheres magras e esguias. A mulher que a artista pinta não é uma Vénus de Milo, está mais próxima da Vénus de Willendorf, à semelhança de outros pintores como Botero ou Freud. Todas as mulheres da artista são morenas, cabelos e olhos castanhos, altas e corpulentas. Ao desfilarem pelas pinturas de Paula Rego apercebemo-nos de uma caracterização constante que une as várias obras por um laço intertextual homo-autoral, afastando cada uma delas das mulheres que as inspiraram.

Tomemos como exemplo a Amélia da série do Padre Amaro, inspirada no romance de Eça de Queirós e a Branca de Neve, impulsionada pelo conto infantil *Branca de Neve e os Sete Anões*. Conta o narrador da história de Branca de Neve que enquanto a rainha cosia e olhava pela janela:

«picou o dedo na agulha e três pingos de sangue caíram na neve. O vermelho parecia tão bonito sobre neve branca, que ela pensou para si: desejava ter um filho tão branco como a neve, tão vermelho como o sangue e com o cabelo tão preto como a madeira do aro da janela e, por isso, se chamou Branca de Neve» (Bettelheim: 1984, p.256).

Branca de Neve de Paula Rego contraria esta caracterização. Não é branca como a neve, mas morena, nem os lábios são «vermelhos como o sangue». Até mesmo o cabelo, ainda que escuro, está longe de ser «tão preto como a madeira». Veste-se como Branca de Neve mas, fisicamente, em nada mais se assemelha à heroína do texto literário.

Ainda que a caracterização de Amélia possa ser reconhecida, em alguns aspectos, na Amélia de Paula Rego, a verdade é que em muitos outros a personagem da pintora se afasta da do escritor realista. Ao longo do romance, Amélia é caracterizada por Amaro nestes termos:

«uma bela rapariga, forte, alta, bem feita (...) olhos vivos e negros» (Queirós: s/d ,p.32);
«seio bonito; pescoço branco e cheio; entre os beiços vermelhos e frescos o esmalte dos dentes brilhava; um buçozinho punha ao canto da boca uma sombra subtil e doce» (*idem*, p.65);

«mãos pequenas com os dedos um pouco trigueiros» (*idem*, p.73);
 «braços brancos, o seio delicioso» (*idem*, p.74);
 «longas pestanas» (*idem*, p.106);
 «aqueles olhos negros, o sorriso cálido que lhe fazia uma covinha no queixo» (*idem*, p.129);
 «a risca muito fina desaparecia na abundância espessa do cabelo (...); a pele da face, de um trigueiro cálido» (*idem*, p.326)

A Amélia de Paula Rego tem olhos negros, a pele morena - «de um trigueiro cálido» - mas não tem «um buçozinho gracioso» (*idem*, p.73), e as mãos são grandes, com dedos longos e grossos.

Assim, se as mulheres da artista facilmente identificam a sua autoria, pelas características que se repetem de quadro para quadro, quando comparadas com as mulheres que as inspiraram, depressa se conclui que, fisicamente, só remotamente as evocam. Paula Rego não traduz mimeticamente numa outra língua caracterizações físicas das personagens inspiradoras, mas dota-as de características únicas, que se apresentam constantes, não na passagem do texto literário para o visual, mas dentro das obras pictóricas da pintora. O nome das protagonistas permanece, mas a mulher autonomiza-se relativamente à do texto literário. E se ela é fisicamente já uma outra mulher, a história vivida por ela é, igualmente, outra, autónoma, ainda que a possa evocar em muitos aspectos, como tivemos oportunidade de verificar em relação a outras séries como *Vanitas*, *The Pillowman*, *Metamorphose*, etc.

A cumplicidade que podemos identificar nas características físicas das mulheres de Paula Rego, quando cotejadas com as mulheres do texto literário inspirador, transforma-se em rivalidade. Amélia continua a chamar-se Amélia no quadro, mas rivaliza com ela fisicamente, reclamando, assim, identidade própria, recusando ser mera transposição mimética, ilustração. A própria artista refere que «todas as meninas improvisam e não se limitam a ilustrar: eu faço-as minhas» (Warner: 2004, p.124). Ao transpô-las do texto literário para o pictórico, a artista *fá-las suas*, dota-as de características distintas, recria-as, metamorfoseia-as em novas mulheres e por isso as histórias que elas

protagonizam são distintas das vividas pelas suas homónimas. *Branca de Neve e os Sete Anões* transforma-se em *Branca de Neve*, sem lugar para os sete anões.

Paula Rego centra a sua história na rivalidade entre Branca de Neve e a Madrasta, na luta que travam pelo amor do pai. Se o quadro *Snow White Swallows the Poisoned Apple* é facilmente identificado com uma passagem do conto infantil, as restantes pinturas afastam-se da obra literária, ilustrando uma outra história: a da rivalidade sexual da protagonista com a sua madrasta. Esse tema é reconhecível no texto literário, mas Paula Rego retoma-o e explora-o, percorrendo um caminho distinto, fazendo apenas coincidir o desfecho da sua história com o do conto infantil.

Na obra inaugural da série, Branca de Neve revela «extrema confiança em relação à sua posição na luta sexual: a menina do pai em casa enquanto a madrasta está ajoelhada, impotentemente minúscula, ao fundo» (Bradley: 2002, p.79). Nos dois quadros seguintes – *Snow White and the Stepmother* e *Snow White Swallows the Poisoned Apple* – a madrasta triunfa incontestavelmente sobre Branca de Neve. Primeiro humilha-a, viola-lhe a intimidade, ao inspeccionar-lhe a roupa interior, posteriormente engana-a, dando-lhe a comer a maçã envenenada, fazendo Branca de Neve contorcer-se no chão. Mas por pouco tempo, pois na pintura que encerra a narrativa – *Snow White on the Prince's Horse* – emerge, triunfal, no cavalo do Príncipe, para quem direcciona, agora, o seu desejo sexual, o seu amor.

A rivalidade é tema de outras narrativas de Paula Rego, como referimos anteriormente. *Grandmother* ou *The Fitting* retratam a rivalidade entre mães e filhas. A relação entre ambas é, muitas vezes, de cumplicidade, como em *Lessons*, em que a mãe partilha a sua experiência com a filha, experiência essa metaforizada na mala de mão que tem a seu lado, ou como em *The Family*, em que se demonstram cúmplices no que fazem ao pai. Declaradamente manipulado pelas duas, há, porém, ambiguidade no que lhe estão a fazer:

despem-no ou vestem-no? E a outra menina junto da janela, é também cúmplice das duas ou demite-se da mãe e da irmã?

Em *Grandmother*, contrastivamente, a relação é de luta. Avó e neta beijam-se na boca, metaforizando-se nesse beijo tanto o afecto da relação como o que esse laço tem de insuportável, como já tínhamos referido em capítulo anterior. *The Fitting* acentua essa rivalidade. A filha, a figura maior do quadro, experimenta o grandioso vestido de baile, no qual a costureira, de joelhos, ajusta os últimos detalhes. A mãe, figura muito mais pequena, é quem comanda a acção. Fiona Bradley tem uma leitura distinta da obra, considerando que ela representa «uma debutante» preparando-se para a sua «entrada na sociedade, a mãe exibindo a filha, fazendo com que olhe para o espelho, numa tentativa de lhe inculcar alguma confiança» (2002, p.57). A mãe encoraja a filha, mas no intuito de que a apresentação à sociedade resulte da melhor forma possível, culminado num casamento conveniente à vontade da mãe. Paula Rego afirma que a obra em questão apresenta uma mensagem redentora, vendo o vestido «as a chrysalis from which the young girl emerges into the butterfly freedom of adult life» (McEwen: 1997, p.188). A borboleta baterá as asas, libertando-se da mãe. A jovem metamorfosear-se-á numa mulher independente da mãe, que a protege ainda, a conduz, dá as ordens na prova do vestido. E por isso, a figura da mãe é muito mais pequena que a da filha. A desproporção de escala pode significar a rivalidade, acentuando-se dessa forma a vontade em demarcar-se da progenitora, autonomizar-se de uma mãe que, contudo, dificulta essa autonomia, pois é, ainda, ela que dita as regras e por isso é, criticamente, representada numa escala diminuta. Essa desproporção de tamanhos pode, por outro lado, significar a transformação que a rapariga vai sofrer. Ainda em maturação, necessita de protecção e orientação da mãe, mas a superioridade do seu tamanho indicia que será por pouco tempo, pois desta crisálida nascerá uma mulher adulta que esvoaçará para o mundo.

Se, como vimos, em *The Family* a filha é cúmplice da mãe, rivaliza com o pai. Em *The Policeman's Daughter* e *The Soldier's Daughter* a rivalidade opera-se pelo poder que o pai detém sobre a filha, do qual ela se tenta demarcar.

The Policeman's Daughter, sentada na cadeira do pai, engraxa, energicamente, a bota dele, que tem enterrada no braço, até ao ombro. Por detrás dela, uma janela aberta ilumina a rapariga e, a seus pés, um gato espreita o exterior convidativo, mas nem ele nem a menina parecem poder evadir-se dali. Na segunda obra nomeada o espaço é o pátio de uma casa a que a filha do soldado não consegue escapar, pois o grande portão fechado por trás dela e os enormes muros confinam-na ao pátio, onde ela depena, violentamente, um ganso morto. A seus pés estão duas figuras minúsculas: um soldadinho e, do lado oposto, a figura de uma mulher ajoelhada a rezar.

Em ambos os quadros o pai está ausente, só identificável nos títulos das obras. Se a bota que a menina engraxa na primeira pintura também presentifica o pai, é só porque o título – *A filha do Polícia* – o define, pois se a bota é declaradamente uma bota de polícia, esse signo, por si só, não nos conduz na identificação da menina como filha do polícia. Assim, o título condiciona a leitura da obra, pois se lemos nesta pintura uma menina que, contrariada, puxa o lustro a uma bota de um polícia, simbolizando-se na bota o poder que o polícia tem sobre ela, pelo facto de a menina ser sua filha, a crítica revela-se mais mordaz. O poder é enfatizado no braço da menina estar todo envolto pela bota. Sendo o braço símbolo do poder e da força, ao desaparecer dentro da bota, símbolo do poder do pai, perde a sua força, sobrepondo-se-lhe a do pai polícia.

À semelhança desta pintura, em *The Soldier's Daughter* o pai também está ausente, embora a sua presença e poder se façam presentes, quer através da filha, quer por meio do pequenino soldado a seus pés. Fiona Bradley tem uma leitura da obra com a qual não nos identificamos. Afirma ela que «a filha do soldado está a sofrer a angústia pela ausência do pai representada nas figurinhas a seus pés expressa no ganso sacrificial entre as pernas, cujas penas

tão dolorosamente aperta» (2002, p.38). Se as figuras aos pés da menina são, de facto, representativas do pai, a nossa leitura apenas coincide nesse ponto com a interpretação de Bradley, pois lemos na figura da mulher ajoelhada, com as mãos postas como se rezasse, a metaforização, não da tristeza e angústia da ausência, mas do poder do pai sobre a filha, a quem ela tem de obedecer e venerar, daí ela estar ajoelhada, perante uma autoridade. Por isso as figuras que evocam o pai são representadas em tamanho diminuto e aos pés da menina, sublinhando-se, desse modo, a rivalidade entre as duas personagens. Rivalidade que é ainda corroborada no ganso que a filha depena. Símbolo de «fidelidade» (Chevalier: 1982, p.459), ao ter sido sacrificado, denuncia a posição de confronto relativamente ao poder paternal. Não podemos deixar de referir um elemento que, como temos vindo a verificar ao longo da nossa reflexão, se demonstra constante em muitas obras de Paula Rego: a ausência de uma segunda personagem que, apesar disso, se faz presente. «Um termo só existe enquanto é ausência do outro e assim se opera o movimento dialéctico» (Coelho: 1989, p.523). Assim, a ausência do outro marca mais fortemente a presença da personagem representada, que é sempre uma mulher. Esta opõe-se ao homem ausente, afirmando, dessa forma, o seu poder, demarcando-se do outro. Aqui, a ausência não se revela como um sentimento de algo que falta, como acontecia com algumas das mulheres dos poemas de Marques Gastão, é, antes, uma forma de afirmar a individualidade destas mulheres.

Nas obras que temos vindo a referir a rivalidade opera-se na relação com o outro, na série *Dancing Ostriches* ela afirma-se consigo mesma. A avestruz dançarina é rival do tempo, como vimos, mas é, também e sobretudo, rival de si mesma. Ao renunciar às evidências da realidade, acaba por cair na frustração e no ridículo, pois não consegue ser uma bailarina.

Possession é também exemplificativo da rivalidade da mulher, que protagoniza os sete quadros da série, com o seu eu. A batalha desenrola-se sobre um sofá de pele amarelo, no qual a mulher se contorce ao longo das seis

primeiras obras, adoptando distintas posições em cada uma delas. Ora se deita de lado, ora cruza as pernas e os braços, ora os tem abertos. Apoia-se numa almofada num dos quadros, para a deitar ao chão no seguinte. Apresenta-se toda vestida ou abre a blusa. As meias mal vestidas (ou mal descalças?) do primeiro quadro desaparecem nas pinturas seguintes; o casaco da segunda obra, pendurado no sofá, é substituído no quadro seguinte por um cinto, que não mais voltará a aparecer.

Ruth Rosengarten diz que «Paula Rego reconheceu que o corpo contorcido no divã se ajusta às visualizações fotográficas da histeria por Charcot» (2004, p.44), o médico do século XIX que ficou conhecido pelo seu trabalho no hospital parisiense *Salpêtrière*.

Tal como na animalização humana, em que era no corpo onde se objectivava a animalização, também aqui, o corpo é o meio de expressão do psíquico que, ao não conseguir verbalizar os seus desejos, medos, recordações, etc., os encena no corpo, contorcendo-se, esperneando, nunca encarando quem está do lado de cá. Até que no último quadro olha para nós, com um leve sorriso nos lábios. «É como se ela agora compreendesse tudo», diz a artista (*idem*, p.45), e por isso já não há rivalidade. Encontrou, novamente, a cumplicidade consigo mesma.

CONCLUSÃO

Para ver não bastam os olhos abertos; e assim, simplesmente apontar um objecto é verdadeiramente “criá-lo”.

Vergílio Ferreira

O olhar é um pensamento. Tudo assalta tudo e eu sou a imagem de tudo.

Herberto Helder

A afirmação de Vergílio Ferreira que transcrevemos em epígrafe é ilustrativa, resume em si o trabalho que nos propusemos efectuar e que consideramos ter conseguido demonstrar, ancorados na obra de Paula Rego: de que a passagem de um texto a outro, seja de um pictórico a um literário, seja o contrário, é sempre um trabalho de criação. O texto a que se chega, partindo de um outro texto, não se limita à paráfrase do texto primeiro, mas transforma-o, constrói-o. Cria um novo texto, uma nova obra de arte, ainda que possa, em mais ou menos aspectos, evocar a obra que o inspirou ou até mesmo outras. *Olhos abertos* todos nós temos, mas nem tudo o que se nos oferece ao olhar é por nós apontado e quando o é, nem sempre isso acontece da mesma forma. Apontar é, antes de mais, escolher. E nessa escolha vem já inscrita a nossa sensibilidade, «o sinal mais evidente da nossa presença no mundo» (Ferreira: 1990, p.37). Como vimos, as escolhas de Paula Rego recaem sempre em histórias, sejam elas literárias, populares, pictóricas, cinematográficas, as histórias que ouviu na infância que, como a própria refere, tudo o que faz «transporta em si as histórias que foram contadas quando criança» (Rosengarten: 1999, p.5), descrevendo a magia que era ouvir o contar de uma história:

«Há toda uma forma de uma pessoa se acomodar numa cadeira e de contar uma história que nos dá a sensação de expectativa, de

curiosidade, um sentido agudo de gratidão, uma sensação de bem estar. Como se todo o mundo se abrisse aos nossos olhos. E interrogamo-nos: o que é que vai acontecer a seguir? Vão-nos contar um segredo? É como se, subitamente, um mistério estivesse prestes a ser revelado. (...) É tudo isto que está nas minhas pinturas. Em todas elas. Tudo vem daí» (*idem*).

De facto, é isto que está nos quadros de Paula Rego. Ver uma pintura da artista é sempre «um mistério revelado», muitas vezes um segredo contado. O mundo abre-se aos nossos olhos, não só o da artista, mas também o nosso e o dos outros. Ao escolher uma história, essa história nunca passa disso mesmo: uma forma de começar. Como a artista nos afirmou na conversa de Londres, «tenho uma história para começar, mas depois vai ser outra história, ela vai acontecendo». A tela em branco, ao ser pintada, é um mistério que se vai revelando à artista, um segredo confidenciado, um mundo que se abre ao seu olhar.

Como vimos ao longo da nossa reflexão, as histórias em que Paula Rego se inspira são apenas o começo, os «elementos impulsionadores e catalíticos» (Silva: 1994, p.584) da sua produção artística. Depois, depois as «imagens invadem tudo (...) como bonecas russas» (Pomar: 1999). A primeira transporta outra, que, por sua vez, revela outra e mais outra, mostrando a artista que a criou. Diz Paula Rego que no momento em que entra nas histórias elas passam a ser suas: «mudo-as, torno-as pessoais» (Ribeiro: 2006, p.32). E é nesse *tornar pessoal* que a pintora revela o seu mundo interior, se *pinta* a si. Por isso, as suas obras não podem ser consideradas, nenhuma delas, ilustrações das histórias que as suscitaram. Se uma ou outra mantêm afinidades com as obras inspiradoras, a verdade é que as narrativas de Paula Rego assumem outros caminhos, subvertendo o texto original. Basta lembrarmos a série de *O Crime do Padre Amaro*, em que Amélia se ergue triunfalmente vitoriosa, afrontando a morte da obra literária queiroziana; ou a série da *Branca de Neve*, em que não há lugar para os Sete Anões, centrando-se a artista na rivalidade da heroína com a sua madrasta, na luta pelo amor do pai; ou ainda *Capuchinho Vermelho*,

a quem a mãe não salva da barriga do lobo, saindo vitoriosa com a situação ao ganhar a pele do lobo. A pele de lobo que lhe serve na perfeição. Em *Vanitas*, Paula Rego assume apenas o título e o tema do conto homónimo inspirador, em nada mais o evocando, criando, assim, uma outra obra. *Metemorphosing after Kafka* revela-se uma metamorfose mais psicológica que física, contrariando a do texto literário. A história de Katurian e Michal em *The Pillowman* de Martin McDonagh não aparece no tríptico de Paula Rego aí inspirada, centrando-se a artista nas histórias que Katurian criava, principalmente a que vai intitular a obra literária - *The Pillowman* -, figura à volta da qual a pintora centra toda a narrativa, unindo-a às outras histórias que Katurian conta ou até mesmo a outras narrativas suas.

Da página para a tela define-se, assim, como um percurso criativo, em que a página é, apenas, inspiração para que a tela seja criada. Como o sujeito poético do poema *Num bairro moderno* de Cesário Verde (1992, pp.116-120) que, a caminho do trabalho, onde sempre chegava «com as tonturas de uma apoplexia» (v.15), vai observando o bairro por onde passa, até que, a certa altura, algo lhe desperta a atenção: o «retalho de horta aglomerada» (v.19) na giga da vendedeira que apregoa os seus produtos. Eis que, «subitamente - que visão de artista! - / Se eu transformasse os simples vegetais, (...) Num ser humano que se mova e exista / Cheio de belas proporções carnis?!» (vv.31-35). O sujeito poético transfigura o real, criando um corpo orgânico a partir dos vegetais. O conteúdo da cesta da vendedeira funciona como impulso ao sujeito lírico para que a sua imaginação transfiguradora interfira sobre o real, criando uma nova realidade. É o mesmo processo artístico de Paula Rego, que transfigura, na tela, a realidade da página, que se define, apenas, como catalizador da produção artística.

E toda a produção artística de Paula Rego conta histórias de mulheres, para que a sua Obra conte a história das mulheres «que nunca foi contada em pintura» (Melo: 2004, p.58), como tantas vezes a artista afirmou. Uma história da

mulher que se define sempre na relação com o outro, muitas vezes ausente, mas cuja presença sentimos verdadeiramente presente. O outro é pai, mãe, filha, companheiro, amante... Cúmplice e rival na eterna batalha pelo poder: «uma luta constante a ver quem é que manda» (*idem*, p.59), nas palavras da pintora, para quem «essas lutas que se passam nas casas particulares são eternamente fascinantes porque é por aí que se vê o que se passa no mundo inteiro. Mas mais concentrado» (*idem*). E é o mundo que a artista nos mostra,

«the world of the imagination that becomes the greater reality, as if she is handing us a magic mirror in which we see things that perhaps we would normally choose not to see» (Mackenzie: 2002).

Esse mundo pintado por Paula Rego é, igualmente, motivo de inspiração para produção artística, como vimos na primeira parte do nosso trabalho. Ana Marques Gastão, Manuel António Pina e Vasco da Graça Moura foram os três escritores que escolhemos para demonstrar a nossa afirmação de que a *ekphrasis*, mais do que descrever uma obra de arte, «recria, comenta, exalta» (Silva: s/d, p.165) essa obra de arte. Quer os poemas de Marques Gastão, quer os contos de António Pina ou Graça Moura, recriam as obras de arte de Paula Rego em que se inspiram, à semelhança do que a pintora faz com os textos a que vai buscar inspiração.

A grande maioria dos poemas de Marques Gastão assume os títulos dos quadros inspiradores, laço mais evidente de intertextualidade que une o verbal ao pictórico. Contudo, as mulheres retratadas pela poetisa afastam-se, como vimos, das mulheres de Paula Rego. *Capuchinho Vermelho* de António Pina, ainda que siga de muito perto a narrativa visual da pintora, podendo algumas das passagens do conto servir de legenda aos quadros de Paula Rego, afasta-se, contudo, da história narrada nas obras pictóricas, quando, por exemplo, ignora a carga sexual presente na narrativa de Paula Rego. O mesmo acontece com o conto de Graça Moura que a partir de um dos elementos de um dos quadros inspiradores constrói a sua narrativa, ligando-a a várias obras de séries

distintas da artista, criando uma nova história a partir de várias histórias pintadas por Paula Rego.

Quer percorramos o caminho que nos leva da tela para a página, quer caminhemos no sentido inverso, da página à tela, constatamos que «o mundo se não vê numa estrita e impossível dimensão “objectiva”» (Ferreira: 1990, p.40), daí que «o intenso diálogo entre a palavra e o signo visual não significa uma redução do poético ao analítico. Intencional ou acidental, subliminar ou não, a experiência emocional não deixa de ser convocada» (Avelar: 2007, p.235). Sendo a experiência emocional convocada, a obra que se cria não é a simples transposição da obra inspiradora na língua da obra a que se chega. As páginas escritas a partir das telas de Paula Rego ou as telas da artista pintadas a partir das páginas dos mais variados escritores definem-se como obras autónomas, que as descrevem, mas, mais que isso, as recriam, criando novas obras de arte, que trazem sempre inscritas reflexões sobre a percepção do real dos seus autores.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de.** «Generalidades sobre o princípio do cão», in: **ALMEIDA, Bernardo Pinto de.** *As imagens e as coisas*, Porto: Campo das Letras, 2002, pp.167-174.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de.** «Inumano (Paula Rego)», in: **ALMEIDA, Bernardo Pinto de.** *As imagens e as coisas*, Porto: Campo das Letras, 2002, pp.175-180.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de.** *Paula Rego ou a Comédia Humana*, Lisboa: Editorial Caminho, s/d.
- ANDRADE, Eugénio de.** «Rosto Precário», in: **ANDRADE, Eugénio de.** *Poesia e Prosa (1940-1986)*, III volume, Lisboa: Círculo de Leitores, 1987, 3ª edição aumentada, pp.105-219.
- ARIÈS, Philippe.** *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, trad. de Pedro Jordão, Lisboa: Editorial Teorema, s/d.
- AVELAR, Mário.** *Ekphrasis. O Poeta no Atelier do Artista*, Lisboa: Edições Cosmos, 2006.
- BACHELARD, Gaston.** «Le serpent», in: **BACHELARD, Gaston.** *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris: Librairie José Corti, 1980, pp.261-289.
- BACHELARD, Gaston.** «Le masque», in: **BACHELARD, Gaston.** *Le Droit de Rêver*, Paris: Presses Universitaires de France, 1973, pp.201-215.
- BANDEIRA, Manuel.** *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BESSA-LUÍS, Agustina.** *As Meninas*, Lisboa: Três Sinais Editores, 2001.
- BETTELHEIM, Bruno.** *Psicanálise dos Contos de Fadas*, trad. de Carlos Humberto da Silva, Lisboa: Livraria Bertrand, 1984.
- BISCHOFF, Ulrich.** *Munch*, trad. de Jorge Valente, Lisboa: Público / Taschen, 2004.
- BRADLEY, Fiona.** *Paula Rego*, Lisboa: Quetzal Editores, 2002.

- BRADLEY, Fiona.** «Introduction: Automatic Narrative», in: **AA vv. Paula Rego**, London: Thames and Hudson – Tate Gallery Publishing, 1997, pp.9-33.
- BRONTË, Charlotte.** *A Paixão de Jane Eyre*, trad. de Mécia e João Gaspar, Lisboa: Publicações Europa-América, 2003.
- BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (org.).** *Compêndio de Literatura Comparada*, trad. de Maria do Rosário Monteiro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BUMPUS, Judith.** «Paula Rego: Segundo Hogarth», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.115-121.
- CAMUS, Albert.** *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*, trad. de Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas, Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- CHEVALIER, Jean.** *Dicionário de Símbolos*, trad. de Vera da Costa Silva, Raúl de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim, Rio de Janeiro: José Olympica Editora, 1982.
- CIRLOT, Juan.** *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Editorial Labor SA, 1981.
- CLAUDEL, Paul.** *Paula Rego Printmaker*, London: Marlborough Graphics, 2005.
- COELHO, A.** «Ausência», in: *Logos – Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol.1, Lisboa: Editorial Verbo, 1989, pp.522-523.
- COLLINS, Judith.** «Paula Rego's Drawings», in: **AA vv. Paula Rego**, London: Thames and Hudson – Tate Gallery Publishing, 1997, pp.121-140.
- COMETTI, Jean-Pierre.** *Art, représentation, expression*, Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- COOKE, Lynne.** «Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.32-39.
- CRASKE, Matthew.** *British Artists: William Hogarth*, London: Tate Gallery Publishing Limited, 2000.
- DELEUZE, Gilles.** *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, London: Continuum, 2005.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.** *Kafka - Para uma literatura menor*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DUBY, Georges (dir.) e PERROT, Michelle.** *Imagens da Mulher*, trad. de Maria Manuela Marques, Porto: Edições Afrontamento, 1992.
- ECO, Humberto.** *Obra Aberta*, trad. de Sebastião Uchoa Valente, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- FARIA, Almeida.** *Vanitas – 51, Avenue D’Iena*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- FERNANDES, João.** «As histórias de Paula Rego, entre a pintura e o desenho», in: **AA vv.** *Paula Rego*, Porto: Fundação de Serralves, 2004, pp.10-17.
- FERREIRA, Vergílio.** «Vida, arte», in: **FERREIRA, Vergílio.** *Espaço do Invisível I*, Lisboa: Bertrand, 1990, pp.37-45.
- FOUCAULT, Michel.** *O que é um autor?*, trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa: Veja, 2006.
- GASTÃO, Ana Marques.** *Nocturnos*, Lisboa: Gótica, 2002.
- GASTÃO, Ana Marques.** *Nós / Nudos: 25 Poemas sobre 25 Obras de Paula Rego*, Lisboa: Gótica, 2004.
- GASTÃO, Ana Marques.** «Quadros de Paula Rego atiram Belém para cima», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.140-143.
- GASTÃO, Ana Marques.** *Terra sem Mãe*, Lisboa: Gótica, 2001.
- GEBAUER, Gunter e WULF, Christoph.** «Intertextualité, fragmentarité, désir: Érasme, Montaigne, Shakespeare», in: **GEBAUER, Gunter e WULF, Christoph** *Mimésis: Culture – Art – Sociétés*, Paris: Éditions du Cerf, 2005, pp.145-165.
- GEE, Maggie.** «Pintora de verdades chocantes e dolorosas», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.1102-105.
- GENETTE, Gérard.** *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIL, José. «Corpo», in: *Soma Psique – Corpo*, Enciclopédia Einaudi: vol.32, Lisboa: INCM, 1995, pp.201-266.

GIL, José. *Monstros*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GREER, Germaine. «A olhar para Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.62-67.

GREER, Germaine. «Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.149-161.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, trad. de Victor Jabouille, Lisboa: Difel, s/d.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. «Le Petit Chaperon Rouge», in: **GRIMM, Jacob et GRIMM, Wilhelm.** *Les Contes*, Paris: Flammarion, s/d, pp.160-164.

GUIMARÃES, Fernando. *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Estética*, trad. de Álvaro Ribeiro, Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HOLLOWAY, Memory and ROSENGARTEN, Ruth. *Open Secrets – Drawings and Etchings by Paula Rego*, Massachusetts: University Art Gallery, 1999.

HORTA, Maria Teresa. *A Mãe na Literatura Portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

HUYGHE, René. *O Poder da Imagem*, Lisboa: Edições 70, 1986.

IEHL, Dominique. *Le Grottesque*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

JAUSS, Hans Robert. *História literária como desafio à ciência literária*, trad. de Ferreira de Brito, Porto: Livros Zero, 1974.

KAFKA, Franz. *Metamorfose*, trad. de Breno Silveira, Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

KENT, Sarah. «As meninas de Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.52-56.

KING, Edward. *Paula Rego – Celestina's House*, UK: Abbot Hall Art Gallery, 2001.

KLEE, Gustave. *Théorie de L'Art Moderne*, France: Éditions Gonthier, 1982.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

LACERDA, Alberto de. «Poema (em prosa) intitulado Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.8-9.

LIMA, Isabel Pires de. «Ecce Femina – Das Paixões. Das Mulheres», in: **QUEIRÓS, Eça de.** *O Crime do Padre Amaro – ilustrações de Paula Rego*, Porto: Campo das Letras, 2001, pp.7-42.

LISBOA, Maria Manuel. *Paula Rego's Map of Memory – National and Sexual Politics*, England: Ashgate Publishing Limited, 2003.

LIVINGSTONE, Marco. «O que deixamos ficar», in: **AA vv.** *Paula Rego*, Porto: Fundação de Serralves, 2004, pp.48-55.

LIVINGSTONE, Marco e STUART-SMITH. «A Cruzada das Crianças», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.90-93.

LAPA, Pedro. «Fabulações das muitas figuras na pintura de Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.14-17.

LOURENÇO, Eduardo. «duas *vanitas*», in: **FARIA, Almeida.** *Vanitas – 51, Avenue D'Iena*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.5.

MACEDO, Ana Gabriela. «Da Mulher-Cão à Mulher-Anjo: Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito», in: **OUTEIRINHO, Maria de Fátima e MARTELO, Rosa Maria (org.).** *Cadernos de Literatura Comparada nº2 – Identidades no Feminino*, Porto: Edições Granito, 2001, pp.63-83.

MACEDO, Ana Gabriela. «Encontro com Paula Rego: Histórias de Mulheres», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.136-139.

MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie malgré tout*, Paris: Mercure de France, 1996.

MCDONAGH, Martin. *The Pillowman*, London: Faber and Faber, 2003.

MCEWEN, John. *Paula Rego*, London: Phaidon Press, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et L'Esprit*, Paris: Gallimard, 2001.

MELO, Alexandre. «O Mundo mágico de Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.57-61.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*, The University of Chicago Press, 1994.

MOLDER, Jorge (coord.). *Catálogo da exposição Paula Rego: O Crime do Padre Amaro*, Lisboa: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 18 de Maio a 29 de Agosto de 1999.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*, trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues, Lisboa: Publicações Europa-América, 1985.

MOURA, Vasco da Graça. *As Botas do Sargento – um conto de Vasco da Graça Moura inspirado na obra de Paula Rego*, Col. *Olhar um conto*, Lisboa: Quetzal Editores, s/d (3ª edição).

MUKARŔVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, trad. de Manuel Ruas a partir da versão espanhola, Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*, trad. de Carlos Grifo Babo, Lisboa: Círculo de Leitores, 1974.

NOLASCO, Ana. «A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.144-148.

PAZ, Octavio. *A chama Dupla – Amor e Erotismo*, trad. de José Bento, Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

PERRAULT, Charles. «O Capuchinho Vermelho», in: **PERRAULT, Charles.** *Contos*, trad. de Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge, Lisboa: Editorial Estampa, 1977, pp.97-100.

PINA, Manuel António. *A História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso segundo desenhos de Paula Rego*, Porto: Fundação de Serralves, 2005.

POE, Edgar Allan. *O Corvo e outros poemas*, trad. de Fernando Pessoa, Lisboa: Ulmeiro, 1992.

POINTON, Márcia. «Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.77–85.

POMAR, Alexandre. «Amor e Crime», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.94–96.

POMAR, Júlio. *Então e a pintura?*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 2002.

PREMINGER, Alex and BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

QUEIRÓS, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

QUEIRÓS, Eça de. *O Crime do Padre Amaro – ilustrações de Paula Rego*, Porto: Campo das Letras, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*, São Paulo: Livraria Martins Editora SA, s/d.

REIS, Ricardo. *Odes*, Lisboa: Ática, 1987.

ROSENGARTEN, Ruth. «Corpos possuídos: amor e autoridade na obra de Paula Rego», in: **AA vv.** *Paula Rego*, Porto: Fundação de Serralves, 2004, pp.18-47.

ROSENGARTEN, Ruth. «Home truths: the work of Paula Rego», in: **AA vv.** *Paula Rego*, Thames and Hudson / Tate Gallery Publishing, 1997, pp.43-120.

ROSENGARTEN, Ruth. *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, trad. de Teresa Ramos, Lisboa: Quetzal Editores, 1999.

ROSENTHAL, T. G. *Paula Rego – Obra Gráfica Completa* (3 vol.), trad. de Nuno Batalha, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003.

SARAMAGO, José. *Os Poemas Possíveis*, Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1981.

SENA, Jorge de. *Metamorfoses seguidas de 4 sonetos a Afrodite Anadiómena*, in: **SENA, Jorge de.** *Poesia II*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp. 53-164.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994 (8ª edição).

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria e Metodologias Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta, s/d.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini de. «Diálogo verbal / visual: um jogo de espelhos», in: **MESQUITA, Armindo (coord.)**. *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura Infantil*, Porto: Asa Editores, 2002, pp.233-242.

SZIRTES, George. «Paula Rego: os actores no teatro», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.68-71.

TAMEN, Pedro. *Depois de Ver*, Lisboa: Quetzal Editores, 1995.

TAVARES, Salette. «Dados para uma leitura de Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.22-23.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. «Morte», in: *Logos – Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol.3, Lisboa: Verbo, 1991, pp.986-1002.

TORGA, Miguel. *Antologia Poética*, Coimbra: Livraria Almedina, 1994 (4ª edição aumentada).

TORRES, Maria Goreti da Silva. «A relação texto / imagem na literatura para crianças: confluências e disjunções», in: **MESQUITA, Armindo (coord.)**. *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura Infantil*. Porto: Asa Editores, 2002, pp.263-277.

VERDE, Cesário. *Obra Completa (organização de Joel Serrão)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

VIAN, Boris. *Cantilenas em Geleia*, trad. de Margarida Vale de Gato, Lisboa: Relógio d' Água Editores, 2004.

VIAN, Boris. *O Arranca Corações*, trad. de Luiza Neto Jorge, Lisboa: Editorial Estampa, 1970.

WALTER, Ingo F. *Picasso*, trad. de Ana Maria Cortes Kollert, Lisboa: Taschen – Público, 2003.

WARNER, Marina. *Paula Rego – Jane Eyre: introduced by Marina Warner*, Enitharmon Editions London in association with Cavalo de Ferro Editores Lisbon, 2004.

WARNER, Marina. «Terra de Sonho de uma artista: Jane Eyre vista por Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.122-135.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*, trad. de José Palla e Carmo, Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

WILLING, Victor. «Paula Rego», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.28-31.

WILLING, Victor. «Proibições inevitáveis», in: **ROSENGARTEN, Ruth.** *Comentar Paula Rego – 25 perspectivas*, Público – Serralves, Col. Arte Contemporânea, 2004, pp.48-51.

WILLING, Victor. «The imagiconography of Paula Rego», in: **AA vv.** *Paula Rego*, London: Thames and Hudson – Tate Gallery Publishing, 1997, pp.34-42.

JORNAIS E REVISTAS

FARIA, Almeida. «Vanitas», in: **FERREIRA, David Mourão (dir.).** *Colóquio Letras*, nº140-141, Lisboa: Editorial Notícias, Abril-Setembro 1996, pp.205-214.

GASTÃO, Ana Marques. «Jane Eyre, a bruxa», in: *Diário de Notícias*, 19 de Julho de 2002.

GOES, Eunice. «Paula Rego – o sentido da injustiça», in: *Actual – Jornal Expresso*, nº1820, 15 de Setembro de 2007, pp.4-8.

FERNANDES, João. «Variação e autonomia», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº888, 13 a 26 de Outubro de 2004, p.7.

FERREIRA, Maria Aline. «O Grotesco é belo. Entrevista a Paula Rego», in: **COSTA, Mafalda Lopes da (dir.).** *Revista Ler – Livros e Leitores*, nº58, Lisboa: Fundação Círculo de Leitores, Primavera de 2003, pp.56-67.

JORDÃO, Rita. «Perfil: Paula Rego», in: *Notícias Sábado*, nº43, 4 a 10 de Novembro de 2007, pp.30-34.

JORGE, Lídia. «Teoria e Prática do Humano», in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº888, 13 a 26 de Outubro de 2004, p.9.

LIVINGSTONE, Marco. «Contos que contar», in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº965, 26 de Setembro a 29 de Outubro de 2007, pp.12-13.

LOBO, Paula. «Era uma vez... a vida e a morte segundo Paula Rego», in: *Diário de Notícias*, 11 Janeiro 2007, p.36-37.

LOBO, Paula. «Paula Rego – entrevista», in: *Diário de Notícias*, 12 Janeiro 2007, p.38.

MACEDO, Ana Gabriela. «O olhar da memória», in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº965, 26 de Setembro a 29 de Outubro de 2007, pp.10-11.

MACHADO, José de Sousa e SARAIVA, José Cabrita. «Entrevista a Paula Rego – Quarto de brinquedos», in: *Tabu – Jornal Sol*, nº44, 13 de Setembro de 2007, pp.28–37.

MAIA, Gil. «O visível, o legível e o invisível», in: *Revista Malasartes*, nº10, Dezembro 2002, pp.3-8.

MACEDO, Ana Gabriela. «O drama visual que as histórias encenam», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº888, 13 a 26 de Outubro de 2004, p.6.

MELO, Filipa. «Paula Rego – para descobrir o encantamento», in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23 de Novembro de 1994, pp.12-13.

PEDROSA, Inês. «Metamorfose», in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº888, 13 a 26 de Outubro de 2004, p.10.

POMAR, Júlio. «Mostrar o inominável», in: *Cartaz – Jornal Expresso*, 22 de Maio de 1999.

RIBEIRO, Anabela Mota. «Entrevista com Paula Rego – Retrato Íntimo», in: *Seleções do Reader's Digest*, Maio de 2006, pp.52-61.

SALEMA, Isabel. «Prostituição masculina infantil é tema de obra de Paula Rego», in: *Público*, 12 de Janeiro de 2007, p.29.

SILVA, Rodrigues da. «Inocências & travessuras – entrevista a Paula Rego», in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 a 17 Junho de 1998, pp.9-11.

SOUSA, Rocha de. «Retrospectiva de Paula Rego – uma pintora exímia», in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Junho de 1997, pp.31-32.

SITES DA INTERNET

ALMEIDA, Lillian Pestre de. «O crime do Padre Amaro, de Eça de Queiroz na pintura de Paula Rego», in: http://www.3telus.net/Eduardo-b-pinto/lilian_pagina_um.html, 2003.

CALHEIROS, Luís. «O que são as *Vanitas?*», in: http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.htm, 1999.

CANTINHO, Maria João. «Conversa com Ana Marques Gastão», in: <http://www.storm-magazine.com>, 2004.

MACKENZIE, Susie. «Don't Flinch, don't hide», in: <http://www.arts.guardian.co.uk/features/story/0,,850737,00.html>, 2002.

MARQUES, Teresa Martins. «A treva no calor do dia – Nós/Nudos de Ana Marques Gastão: 25 poemas sobre 25 obras de Paula Rego», in *Revista Agulha*, nº41, Fortaleza, São Paulo: Outubro de 2004 – <http://www.revista-agulha.nom.br>.

STRAPAROLA, Giovanni Francesco. «The Prince Pig», in: **Straparola, Giovanni Francesco.** *The Facetious Nights by Straparola*, London: Privately

Printed for Members of the Society of Bibliophiles, 1901, in:
<http://www.surlalunefairytales.com>.

SIC. *Entrevista a Paula Rego no Jornal da Tarde*, 11 de Janeiro de 2007.

Anexos

Entrevista a Paula Rego

- No tríptico *The Pillowman* inspirou-se numa das histórias da personagem Katurian, da peça do dramaturgo Martin McDonagh. Mas eu penso que há referência a outras histórias, como a da menina que queria ser Jesus Cristo ou a da criança que pôs lâminas de barbear dentro de maçãs e as deu a comer ao pai. Interpretei bem? Porquê a mistura das histórias?

Paula Rego: São todas histórias que pertencem ao *Pillowman*, escrito pelo Martin McDonagh, que está agora em Lisboa.

- Parece-me que é na referência a essas outras histórias, que transparece alguma violência nos seus quadros. A violência e crueldade de *The Pillowman* desaparece nos quadros da Paula, ficando, apenas, o lado terno dessa personagem, que ampara e protege as crianças que se vão suicidar. Concorda? Ou será que isso é apenas uma aparência que esconde um perigo?

Paula Rego: Concordo. Acho que sim. Quer dizer, eu acho que sim. Elas encontram conforto com ele. Mas isso também na peça, que é o que é o conforto sinistro. Mas aqui também não se sabe, se calhar também vão morrer. É um conforto a menina que está encostada ao *Pillowman*.

- Mas há ainda, no mesmo tríptico, referências a outras histórias de outros autores, como, por exemplo, o *Príncipezinho* de Saint-Exupéry ou, até, personagens de outras pinturas suas, como é o caso do rapaz que aparece no quadro central, que é o mesmo da pintura *The Cake Woman*. Isso acontece por acaso ou é propositado?

Paula Rego: Há sim, senhora. É, é! Eu fiz o boneco. Eu é que faço os bonecos todos, não é... Depois pu-lo outra vez lá... Aquilo é tudo na praia do Estoril, a *Cake Woman*. O *Pillowman* também é na praia do Estoril e pu-lo lá outra vez.

-Prepositadamente?

Paula Rego: Sim, sim. Tinha lá no estúdio.

- E no tríptico *The Fisherman*, uma vez que uma das personagens é a mesma de *The Pillowman*?

Paula Rego: O pescador é uma história que aconteceu, que é verdadeira. O meu pai estava a pescar com a minha mãe. Estavam naquele lugar, como é que se chama? Na boca do inferno... não, não é...

- No Cabo da Roca?

Paula Rego: Sim. Ele pescou uma pata cá para cima, de um polvo gigante, e a minha mãe disse-lhe: "Olha, larga!". Não tem o catálogo?

- Sim.

Paula Rego: O pai está ler à filha o *Inferno* de Dante [quadro da direita]. Estas aqui [figuras em primeiro plano] são o inferno, estão todas escavacadas. Aqui [ao pé da janela] é o purgatório: ela está a tentar seduzi-lo mas ele é impotente. Ali é ela que está a tentar aspirar a criada porque ela era muito má e não gostava dela. Ali [personagens que se vêem no exterior] é o paraíso, também é na praia do Estoril, estão a brincar. Aqui [quadro central] estão os dois juntos. Têm uma marafona.

- São características da minha zona. Tenho algumas em casa.

Paula Rego: Sim?! Esta foi a minha prima que ma mandou... Conhece a história...

- Sim. Uns acreditam que afasta as trovoadas. Também era costume colocarem-se na cama dos noivos, na noite de núpcias, para dar fertilidade.

Paula Rego: Mas é extraordinário porque é feita numa cruz. Eu pu-la aqui que é para lhes dar sorte... A minha filha diz que aqui [quadro central] sou eu, o meu pai e a minha mãe.

- As litografias *Girl with foetus* e *Girl with basin* fazem lembrar as obras que criou aquando do referendo sobre a despenalização do aborto em Portugal, com a diferença de que, nestas obras mais recentes, aparecem fetos e nas do aborto não. Uma vez que vai haver novamente um referendo, há alguma relação entre estas obras?

Paula Rego: Não. Ela tem pena de ter feito um aborto. Também fui eu que fiz os bonecos dos fetos, com papel machê.

Este [*Scarecrow and the Pig*, 2005] é uma homenagem ao Solana, sabe? Eu gosto muito do Solana. Ao fundo é a Espanha. Tem o espantalho, que parece que está crucificado mas está só preso. Aqui é a cabeça do porco, acabam por cortar a cabeça ao porco.

- Outra série presente nesta exposição intitula-se *The Prince Pig*. Quer falar-me um pouco sobre essa história? A partir de que história nasceu?

Paula Rego: É do Straparola.

- Não conheço a história.

Paula Rego: Era uma rainha que tinha um filho que era porco. Ele nem comia à mesa com eles, que sujava tudo. Quando cresceu, foi ter com a mãe e disse-lhe que queria casar. A mãe foi ter com uma mulher pobre que tinha três filhas e convenceu-a a dar a mais velha em casamento. Lá se casaram e a noiva tinha muito nojo dele e resolveu matá-lo, mas ele conseguiu matá-la primeiro. Depois, como já não tinha noiva, foi ter, outra vez, com a mãe e disse-lhe que se queria casar novamente. A mãe foi lá outra vez ter com a senhora, que lhe deu a segunda filha em casamento. Ela tentou fazer o mesmo, mas o príncipe porco matou-a primeiro. Outra vez disse à mãe que se queria casar e novamente ela foi ter com a velha senhora, que lhe deu a filha mais nova em casamento. Esta era diferente das outras e não tinha nojo do noivo. À noite, depois do casamento, deu-lhe muitos beijinhos e ele transformou-se num príncipe.

- Pintou o retrato do Presidente da República Jorge Sampaio este ano e agora os quadros *The Young Republic* e *The Old Republic*. Estes quadros vêm no seguimento disso? Porquê uma velha república e uma nova? A que tempo se refere uma e outra?

Paula Rego: Quando nasceu, a República estava muito bem acarinhada. Esta é a velha, esta aqui do esqueleto... foi a Lila que fez com um esqueleto... Aquela menina lá a trás é anarca, está a queimar as flores da revolução. O retrato de Jorge Sampaio custou-me muito a fazer. Fiquei esgotada e não gostava nada daquilo. Vim para Londres e, com a Lila, fiz estes dois que ficaram muito melhor. Mostrei-os ao Presidente e disse-lhe que ficavam lá muito melhor. Mas ele disse-me que não podia ser. Disse-lhe, então, que podia ficar com os dois e umas vezes punha um e outras vezes punha outro. Mas ele não quis!

- A *vanitas*, muito em voga na pintura holandesa do séc. XVI e, principalmente, XVII, retratam elementos simbólicos da efemeridade da vida, advertindo o espectador para as vaidades humanas. A Paula também retrata esses elementos, como a caveira, o relógio, etc, no tríptico "Vanitas, inspirado no conto homónimo de Almeida Faria, mas coloca a figura de uma mulher, como se ela se confrontasse directamente com essa realidade, ou não?

Paula Rego: Sim. Ela revolta-se mas colabora. Veja, aqui está ela com aquela foice, faz parte da passagem do tempo.

- A certa altura, no conto de Almeida Faria diz-se que a "vanitas é inerente a toda a arte". Qual a sua opinião?

Paula Rego: Sim. Todos se preocupam com isso.

- As suas obras, sempre inspiradas na literatura, cinema, etc, acabam por se afastar da história inspiradora, ainda que lhes faça referência. É a leitura que faz dessas histórias que deixa transparecer nas suas obras ou são já outras histórias?

Paula Rego: É um começo apenas, depois aparecem outras.

- Como vê essa transmutação que faz da literatura para a pintura?

Paula Rego: Pois, tenho uma história para começar, mas depois vai ser outra história, ela vai acontecendo...

- A história dos quadros retém sobretudo a mulher. Eu vejo e sinto como leitora que a mulher assume um papel central. Considera-se uma pintora da mulher? Porquê a mulher? Uma das razões poderá ser porque ela é o ser mais próximo da natureza?

Paula Rego: Porque eu sou uma mulher, sei sobre mim, mais do que do homem. Pois então não é, pois com certeza! Antigamente as mulheres só serviam para pôr a mesa...

- Disse, uma vez numa entrevista, que não gosta de se pintar a si própria. Tem apenas um auto-retrato com as suas netas. Mas não acha que a obra de um artista traz sempre o seu reflexo, que, de certo modo, se vai também auto-retratando?

Paula Rego: Pois, não é de mais ninguém! Eu não gosto nada de olhar para mim.

- Apesar de, a maioria das vezes, as personagens dos seus quadros se movimentarem em espaços fechados, fora dos olhares do mundo, vários aspectos do quotidiano do século XX e XXI estão presentes. Uma vez que mostrar é já intervir, considera a sua obra de intervenção? Acredita que a arte pode ter esse poder interventivo?

Paula Rego: Acho que não. O poder da arte não é ser interventivo. Fiz aqueles quadros sobre o aborto para Portugal. Pois não houve ninguém que falasse sobre o assunto. Não serviu para nada mas eu senti-me melhor em falar de uma

coisa que me diz muito, que é importante, mais do que ficar com os meus pesares. Falar daquela hipocrisia toda.

- Apesar de toda a violência que transparece nos seus quadros, eu acho que há, muitas vezes, um sentido de humor que a acompanha. Esse sentido de humor é uma resposta à violência?

Paula Rego: Como é que eu hei-de dizer... neutraliza a violência. Fazer coisas que parecem violência, com sentido de humor passa-se mais despercebida.

- Sendo, já há muito tempo, uma artista reconhecida internacionalmente, algumas críticas às suas obras são negativas devido aos temas que a Paula aborda. O que pensa disso?

Paula Rego: Que críticas?

- Estou-me a lembrar, por exemplo, do que contou numa entrevista: numa das primeiras exposições que fez, houve alguém que lhe disse que devia ser uma depravada para pintar aquelas coisas e a Paula respondeu que as depravadas pintavam igrejas.

Paula Rego: Pois foi! Nem foi depravada, foi prostituta. [risos] Que eu era imoral! Pois, às vezes até há pessoas que dizem que é uma bonecada, não é?!

- Como se realiza mais como artista? Durante o processo de criação ou após um produto conseguido?

Paula Rego: Quando estou a fazer. Quando acabo um quadro gosto muito ou tenho nojo.

- Nojo? Porquê?

Paula Rego: Sim, nojo. Não gosto. Este aqui [*Broken Promises*, 2006] dá-me muito nojo. Era para se chamar *Picos*. Aqui isto [guarda-chuva ao fundo do quadro] não dava, tive que escavar tudo e depois ficaram só picos. Isto é só picos. Olhe aqui o S. Cristóvão cheio de picos. Esta aqui [figura em primeiro plano] também só tem picos. Só picos, picos...

- Não está a gostar nada. O que é que lhe estão a fazer?

Paula Rego: Pois não! Então não vê a cara dela?!

- Mas esta [rapariga da direita] não. Parece mais tranquila.

Paula Rego: Sim. Esta não. É a minha neta. É bonita não é?

- Sim. É muito bonita.

- Era capaz de viver sem pintar?

Paula Rego: Não sei, nunca experimentei. Acha que devia tentar?

- Acho que não e espero que não venha a acontecer durante muito tempo.

Londres: Marlborough Fine Art Gallery, 10 de Novembro de 2006