

ser fêmea:

DUPPLICIDADE
IDENTITÁRIA em
O CRIME DO PADRE
AMARO DE PAULA REGO

Isabel Pires de Lima
Universidade do Porto

Paula Rego releu um romance de Eça de Queirós, que o pai dela admirava de modo especial, e desse verbo relido nasceram imagens com as quais entendeu homenagear o pai – uma série de 16 quadros deslumbrantes de vitalidade trágica, a que a pintora chamou *O Crime do Padre Amaro*. O romance, obviamente *O Crime do Padre Amaro*, foi escrito pelo jovem Eça, em três versões, a últimas das quais, publicada em 1880. A série de pastéis de Paula Rego data de 1997-8, isto é, cerca de 120 anos volvidos sobre a publicação do romance, o que indicia a perenidade e actualidade da obra do nosso romancista de oitocentos, a sua capacidade para desafiar novas leituras, inclusivamente junto dos artistas seus pares.

Com efeito, nesta série de obras, Paula Rego propõe uma leitura de *O Crime do Padre Amaro* e não uma ilustração do romance. Explico-me: evidentemente que um exercício de ilustração de um romance implica sempre uma leitura, uma interpretação do mesmo, mas o que se pretende aqui salientar é o facto de Paula Rego não ter tido uma preocupação seguidista relativamente ao romance, que a ideia de ilustração impõe; se há um ou outro quadro que pode e deve ser lido como tendo uma relação directa e identificável com alguma cena do romance – o caso de “O Embaixador de Jesus” (fig. 7) – ou com as personagens que o povoam – o caso de “Prostrada” (fig.4) ou “Dionísia” (fig. 3) –, outros há que apenas difusamente se relacionam com situações romanescas – é o que acontece com “A Capoeira” (fig.6) – ou que

>>

escapam abertamente ao universo diegético, como "O Repouso durante a fuga para o Egipto" (fig.10), o qual propõe mesmo uma contrafacção, uma versão alternativa da história queirosiana. De resto, é sempre deste modo que Paula Rego visita intertextualmente outras obras literárias ou plásticas, raramente adoptando uma atitude de mera ilustração. Maria Manuel Lisboa, num vasto trabalho sobre *O Crime do Padre Amaro* de Paula Rego (Lisboa, 1998: 6-7), considera mesmo como ponto essencial da sua concepção a radical alteridade relativamente ao texto inspirador.

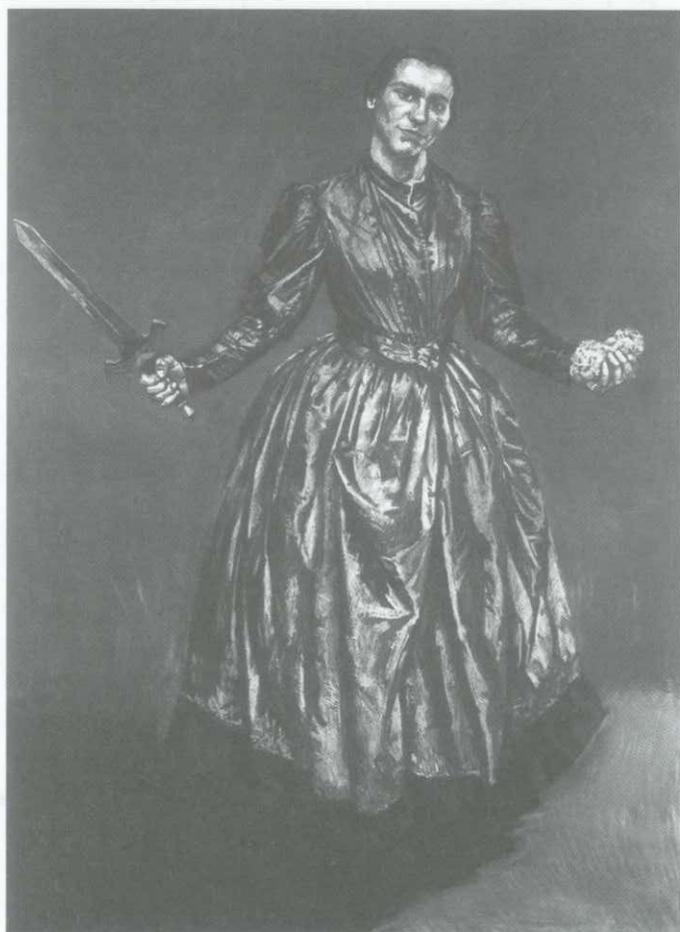
Paula Rego pontualmente ilustra o romance, mas sobretudo serve-se dele para ler o mundo, o seu mundo e o de Eça de Queirós, que ela reconhece ter demasiados pontos de aproximação com o seu. Ela própria admite: "O romance é só um ponto de partida, um detonador; depois as imagens invadem tudo, como uma caixa de surpresas, como bonecas russas",¹ detonador para ler dois assuntos que se entrelaçam no universo de Paula Rego: a violência da paixão e a violência do universo feminino. Tal facto também me permite fazer o exercício que vou tentar em torno de alguns dos 16 quadros referidos.

Se me fosse dado escolher um quadro de abertura desta série, que se apresentou primeiro em 1998, na Dulwich Picture Gallery, em Londres e depois, em 1999, no CAM da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, escolheria "Anjo" (fig. 1), 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.

Uma mulher/Amélia destaca-se, enfrentado quem a olha, de um fundo em tons de negro e cinza, com um vestido de um negro brilhante, mas que no essencial se reduz a uma extraordinária saia amarelo dourado, extraordinária de força visual e de mestria plástica. De braços abertos exhibe, como a própria artista faz notar, "os símbolos da Paixão, a espada e a esponja", os quais



FIG. 1
Anjo, Paula Rego (1998)



constituem uma espécie de prolongamento do vestido, do qual incorporam as cores, e do próprio corpo. Não precisa de asas para ser um anjo, na sua função de mensageiro do sagrado, um anjo vestido de amarelo dourado, a cor dos deuses e da eternidade. De resto, este quadro já tem sido aproximado da pintura sacra barroca (Cf. Pinharanda, 1999) na sua exuberância e força ascendente, contrastantes com os tons sombrios e a iluminação crua, força ascendente ilustrada ainda pela não figuração dos pés, elemento habitualmente preponderante da figura humana na autora, cuja ausência aqui permite que o anjo ensaie a ascensão. A pintora diz desta mulher que é “um anjo da guarda e um anjo vingador”, o que de certo modo permite alcantilá-la a uma espécie de arquétipo do carácter duplo da condição feminina: violência e entrega, ameaça e protecção, treva dionisiaca e luz apolínea. Ilumina com uma luz resplandecente, 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. Esta mulher é o próprio enigma da feminilidade, no que para Paula Rego parece ser, se não a sua essência, pelo menos uma das suas componentes estruturais: “O silêncio tácito das mulheres, a sua *endurance* e o seu sentido de honra...” (apud Macedo, 1999) e, acrescentaria eu, a sua androginia. Um anjo fêmea empunha numa mão uma fállica espada ameaçadora, anunciadora de violência, e na outra exhibe a esponja da comiseração. *Ecce femina*. Eis a violência da paixão.

Claro que esta mulher é e não é Amélia – ou só o é até certo ponto. Não é certamente a Amélia de primeiro grau que o narrador caracteriza conforme ao estereótipo da menina de província educada em meio beato. Não é a Amélia naturalista de Eça de Queirós. É a Amélia que Paula Rego construiu a partir da Amélia que Eça de Queirós lhe deu a conhecer, é uma Amélia possível, subversora em muito relativamente à Amélia original, uma Amélia que não foi assim no universo ficcional queirosiano, mas que poderia ter sido assim e que, enfim, foi

assim na ficção da ficção de Paula Rego.

A pintura de Paula Rego exhibe um forte desejo de narrativa que, de um modo recorrente, passa pela construção de histórias alternativas às histórias canônicas, quer se trate de histórias infantis – Pinóquio ou Branca de Neve inspiraram séries de quadros com o mesmo título – quer se trate de histórias veiculadas pela arte erudita – como na série de quadros inspirados em óperas – quer se trate da história de Portugal – veja-se o quadro “Salazar Vomita a Pátria” (1960) – ou da história bíblica – o já referido “O Sonho de José”. A encenação de versões alternativas permitindo manter vivas as contradições é um caminho para a subversão da ordem, dos poderes. Diz a pintora a este respeito: “Os meus temas favoritos são os ‘jogos’ provocados pelo poder, o domínio e as hierarquias. Dá-me sempre vontade de pôr tudo de pernas para o ar, desalojar a ordem estabelecida” (*apud* Pomar, 1996: 19).² Não é, porém, um universo caótico ou labiríntico o de Paula Rego, como muito bem percebe a Agustina Bessa-Luís quando nota que:

Começando a olhar para Paula Rego, as ideias vão aparecendo, vão-se cruzando mas sem darem lugar ao labirinto. É uma pintura, não tanto produzida nas ruínas da infância, mas toda ela uma ruína renegada. Ela constrói, rompe todos os laços, faz combinações novas de ideias. (Bessa-Luís/Rego, 2001: 106)

São histórias, as dos seus quadros, onde a violência eclode pela cor e pela forma, transportando o poder da desordem; essa é, porventura, a primeira razão pela qual a violência tanto importa ao universo de Paula Rego. A própria reconhece: “Interessa-me representar a violência! (...) Essa parte negra que a gente mantém escondida, interessa-me muito. (...) A violência de que estou a falar é a que se faz nos quadros, nas fotografias, não é a que se faz directamente às pessoas. Mas, quando se faz isso num quadro, não se fica com pena, aí tudo é permitido!” (*apud* Macedo, 1999). Inclusivamente dar largas à expressão do universo subliminal, a um mundo povoado de fantasmas, comanda-

do pelas forças do inconsciente e fazê-lo emergir a par do mundo da vigília ou em osmoses por vezes delirantes com ele, com os seus valores, obsessões, terrores. E assim irrompe nos quadros da pintora uma nova ordem das coisas, novas versões das histórias, da História, desordens que se aproximam daquele "point suprême" que Breton e os surrealistas almejavam alcançar onde os contrários se esbatem e a convivência entre a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro é possível. Para os surrealistas, o humor negro constituía um caminho a percorrer na perseguição desse ponto supremo, via que Paula Rego não deixa de ensaiar e pela qual se estabelece uma das pontes de diálogo com o texto irónico queirosiano – a paródia irreverente: à ironia dúplice e por vezes amarga mas, em última análise, reformista e solar de Eça de Queirós, responde Paula Rego com um humor negro, feroz, provocador, estranho e desconcertante no seu furor de matriz anárquica e iconoclasta.

"**Entre as Mulheres**" (fig. 2) é um dos quadros que estabelece uma relação mais estreita com o universo do romance. Vestido com a mesma saia com que aparece no quadro "Mãe" e que o aproxima quer de uma figura crística, quer de uma figura popular portuguesa, Amaro ocupa o centro do quadro, deitado numa atitude infantil e passiva, ladeado por duas mulheres que parecem velá-lo como se faz a um menino durante o sono. Amaro, que ficou órfão muito cedo, foi educado entre mulheres, as criadas da marquesa de Alegros, que o recolheu e o destinou à vida eclesiástica, visto que, a sua figura, diz o narrador do romance, "amarelada e magrita pedia aquele destino recolhido". Desde cedo, "o seu encanto era estar aninhado ao pé de mulheres, no calor das saias unidas" (Queirós, 2000: 137):

As criadas de resto feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijocavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, (...) vestiam-no de mulher, entre grandes risadas; ele abandonava-se, meio nu, com os seus modos lânguidos, os olhos quebrados, uma rose-ta escarlata nas faces. (*Idem*, 138)



FIG. 2
Entre as Mulheres, Paula Rego (1997)



Ao optar por representar Amaro adulto a "fazer de menino", como diz Paula Rego, ela altera desde logo a convencionalidade temporal da narrativa, através da justaposição de dois tempos, o da infância de Amaro e o dos tempos felizes deste último, jovem pároco recém-chegado a Leiria, em casa da S. Joaneira, a mãe de Amélia, onde ele se instalara pelas boas graças do cônego Dias, amigo íntimo da casa. Aí Amaro é mimado pela mãe e pela filha, com cuidados maternos, numa atmosfera de bem estar que o narrador resume do seguinte modo: "Os dias iam assim passando para Amaro, fáceis, com boa mesa, colchões macios e a convivência meiga das mulheres" (*Idem*, 265). A figura de Amélia surge bordando, envolta num fresco vestido apetecível, como frequentemente é evocada durante as descrições dos serões amenos em casa da S. Joaneira, nos quais Amaro participa feliz, apaixonado e sentindo-se pela primeira vez na vida num lar. O espelho que reflecte artificialmente as duas mulheres sugere, aliás, a existência de um outro espaço, num sentido disruptivo do espaço, idêntico ao já aludido a respeito do tempo, até porque, como é óbvio, esta cena seria inverosímil no romance.

Uma evidente contiguidade entre Amélia e Amaro, é dada através do vestido dela ou da peça que retém os seus cuidados, que serve de apoio à cabeça de Amaro, de modo a proceder-se à visualização do comentário das beatas que frequentam os serões da casa – "Tinham calhado um com o outro" (*Idem*, 265) – e a saia de Amaro, por seu turno, é calçada pela mulher que está de pé. Amaro está literalmente "Entre as Mulheres" (fig. 2), nas suas mãos, em seu poder, entregue ao poder superior que elas têm de educar e criar. De resto, o rosto delas reflecte aplicação e o de Amaro entrega. Os universos da infância e da família são centrais na obra de Paula Rego, porque neles se encena o mundo, em segredo e em terror advindo das alianças e das traições que os segredos acarretam.

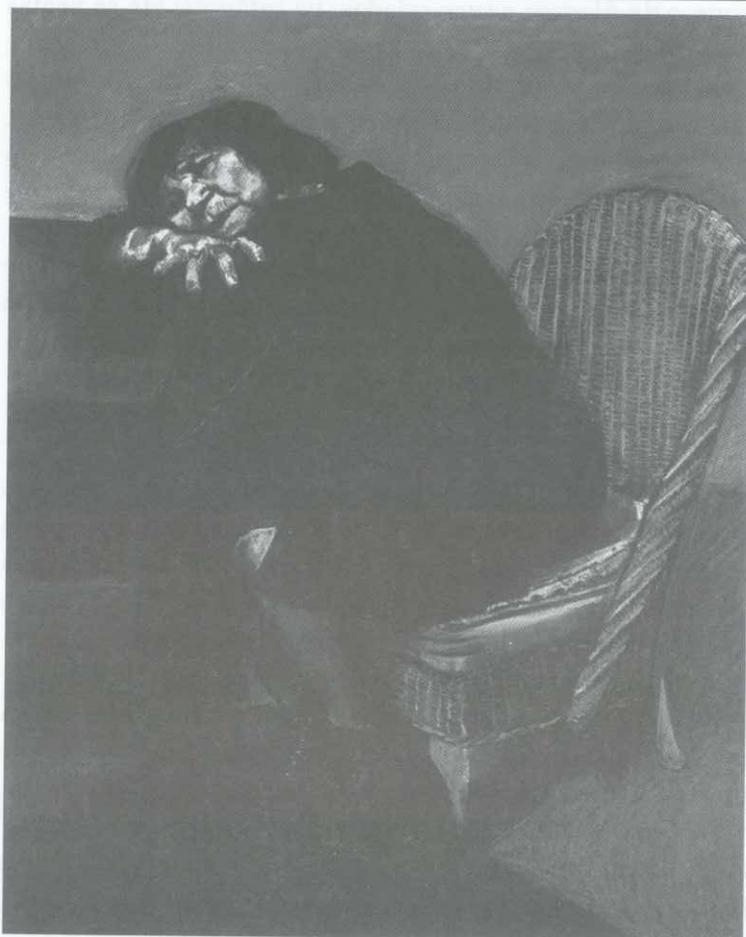
Como nota Ruth Rosengarten a respeito da pintura de

Paula Rego, "Todos os dramas posteriores da vida são prefigurados nos primeiros anos da infância, na intimidade do espaço doméstico, ao longo de uma linha que separa o que deveria permanecer escondido e o que deveria ser revelado. Encobrir e revelar, recompensar e castigar, trair e ser traído são estratégias delineadas em casa" (Rosengarten, 1997: 50-2). Agustina Bessa-Luís falava também de uma pintura "produzida nas ruínas da infância" (Bessa-Luís/Rego, 2001: 106).

Com efeito, no romance, muito do destino de Amaro é jogado por mulheres em espaço doméstico e secreto, desde a marquesa de Alegros e suas criadas, na infância, até às beatas que o rodeiam em casa de S. Joaneira, à própria Amélia e mesmo à Dionísia, quando esta lhe entra portas adentro para o iniciar em novos segredos. Aliás, o quadro "**Dionísia**" (fig. 3), que representa esta personagem, é também uma afirmação do poder feminino. Ao contrário do que parece sugerir o narrador do romance que a apresenta como uma meretriz de província, "a *Dama das Camélias*, a Ninon de Lenclos, a Manon de Leiria", reformada e degradada, de chambre sujo e com falta de dentes, que "engomava para fora, encarregava-se de empenhar objectos, entendia muito de partos, protegia o 'rico adúlterozinho' (...), fornecia lavradeirinhas aos senhores empregados públicos, sabia toda a história amorosa do distrito" (Queirós, 2000: 349). Dionísia é representada por Paula Rego com a dignidade de uma trabalhadora em descanso. O "pesado e tremendo seio", de que fala Eça, a possante mão em garra, a par de um rosto sereno, confirmado pela sua representação num outro quadro, "A Neta" (fig. 5), e da cor vermelha do vestido que parece prolongar-se a seus pés, fazem-na emergir como mais uma encenação do poder feminino. Ela é uma fêmea dionisiaca: Dionísio, símbolo do desejo amoroso, é também o deus da fecundidade e da supressão dos interditos. Dionísia em descanso ainda encena esse desejo e essa fecundidade, sobretudo se lermos o quadro em diálogo com dois outros, "Prostrada" (fig. 4), e o citado "A Neta" (fig. 5).



FIG. 3
Dionísia, Paula Rego (1998)



Em “**Prostrada**” (fig. 4), vemos Amélia, num virginal vestido branco, com que aparece noutros quadros e designadamente naquele em que representa um duplo papel de virgem, “O Embaixador de Jesus” (fig. 7), reclinada em pose idêntica à de Dionísia, com umas botas semelhantes às suas, cheias de implicações eróticas claramente incompatíveis com o traje virginal, e com um pedacinho de perna à vista de evidentes sugestões fetichistas, para as quais aliás Paula Rego remete ao fazer acompanhar este quadro apenas do seguinte comentário: “São bonitas as botas, não são? Bem justas, rematam bem os pés. E há um bocadinho de pele à vista acima da bota – não muita, só um pouco”.

Porém, em contradição com a sugestão virginal, Amélia, ao contrário de Dionísia, assume uma atitude expectante, de espera e tensão erótica, dada quer pela postura relaxada e pelas pernas escancaradas, em oposição às de Dionísia, quer pelo pescoço esticado e o olhar felino que convidam a uma aproximação às mulheres ferozes, violentamente eróticas, da série *Mulher-Cão* (1994), as quais têm sido lidas como “ensaios sobre a paciência e a espera”, em cenários onde “O objecto do amor, o macho implícito, mesmo se fisicamente ausente, assume uma presença insistente” (Rosengarten, 1997: 88). O quadro parece evocar a existência de Amélia numa fase do romance onde o narrador diz que ela transmitia em “toda a sua pessoa uma aparência madura de fecundidade” e que ocupava os seus dias esperando Amaro, pelo que “tudo lhe parecia intolerável no mundo, excepto estar só com ele...” (Queirós, 2000: 739). Amélia, as mulheres, são aqui exibidas sobre um chão comum, vermelho nos dois quadros: virginais e dionisiacas – *Ecce femina*.

O quadro “**A Neta**” (fig. 5) conjuga numa só cena outra contradição inerente à condição feminina: num espaço concentracionário de uma sala de espera, uma mulher madura, identificável com Dionísia, espera com um carrinho de compras ao lado, aparentemente vazio, uma mão aberta e despojada sobre o regaço e a outra protegendo o seio cheio, enquanto ao fundo,



FIG. 4.
Prostrada, Paula Rego (1998)





FIG. 5
A Neta, Paula Rego (1998)



igualmente expectante (?), uma jovem, identificável com Amélia, aguarda, com um saco cheio a seu lado. Simbolizarão elas e os seus sacos as expectativas da fecundidade? do vazio da infecundidade? da prenhez da maternidade? do esvaziamento do abortamento? que as mulheres têm experienciado ao longo de gerações de mães, filhas, netas? Não será legítimo o levantar destas possibilidades interpretativas quando o tema do aborto e da gravidez involuntária ocupavam Paula Rego e davam origem a uma outra série de quadros, *Sem Título*, exactamente no momento da produção da série *O Crime do Padre Amaro*? Questão tanto mais legítima se tivermos em conta que a história de Amélia envolve também ela uma gravidez involuntária.

De resto, o tema da natividade atravessa a leitura que Paula Rego faz do livro de Eça, exactamente porque o tema expõe um lado fundamental do ser fêmea. O quadro "A Capoeira" (fig. 6) concebe um espaço de criação animal (a capoeira) para elaborar sobre o tema em cenas que o espelho ao fundo permite multiplicar ao infinito. E por aqui se introduz logo um distanciamento relativamente à cena do parto e da morte de Amélia, que o livro conta mas não mostra, visto que nem o narrador, nem o leitor acedem ao interior do quarto de Amélia.

Num espaço entre sagrado e profano, com um galo invertido que remete, como a própria autora sugere, para um "ritual bárbaro" e os símbolos bíblicos da pomba e do cordeiro, a pomba portadora do Espírito Santo, presente na Anunciação a Maria, e o cordeiro, animal sacrificial por excelência, que povoa tradicionalmente o cenário da natividade, é encenado o ciclo da natividade que o olhar do público pode acompanhar no movimento rotativo dos ponteiros do relógio. Já em "Caritas" (1993-4), Paula Rego, ao elaborar sobre o tema da caridade cristã, fá-lo através de "um compêndio de imagens agrupadas que se debruça sobre o criar e o educar" (Rosengarten, 1997: 84), refractando o corpo maternal em diversos duplos, tanto femininos como masculinos. Aqui, temos um quadro só povoado por mulheres, por "uma máfia de mulheres", nas palavras da auto-

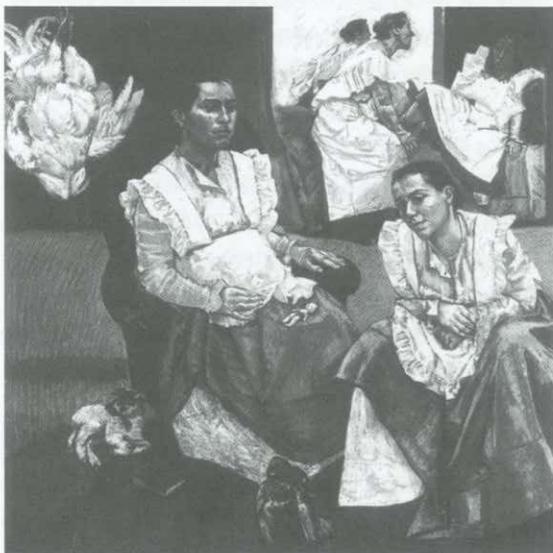
ra: num primeiro plano, uma mulher jovem, numa atitude de expectativa, figura, em frente da pomba para a qual parece dirigir o olhar, uma anunciação; do seu lado esquerdo, uma mulher grávida aguarda, protegendo a barriga entumescida com a mão; ao fundo, insinua-se uma cena de parto, envolvendo a figura de uma jovem menina identificável noutros quadros com Amélia.

Temos então o ciclo que vai da anunciação/concepção ao nascimento. Amélia é aqui aproximada, como acontecerá noutros quadros – em especial “O Embaixador de Jesus” (fig. 7) e “O Repouso durante a fuga para o Egipto” (fig. 10) –, à Virgem Maria. Amaro, no romance, fará o mesmo, como quando, na sacristia, “via a sua linda cabeça, duma beleza transfigurada e

>>



FIG. 6
A Capoeira. Paula Rego (1998)



luminosa, destacar da negrura espessa do ar; e toda a sua alma foi para ela num desfalecimento de adoração, como no culto a Maria e na Saudação Angélica” (Queirós, 2000: 297). Os tons de branco que dominam o quadro são sugestivos dessa aproximação, se bem que o branco, no romance, apareça como uma cor cheia de implicações eróticas no imaginário de Amaro³ e, por fim, também adquira no quadro uma vertente de perversão, se atentarmos na cor branca do galo ritual dependurado, cuja crista vermelha é a única mancha dessa cor, para além do livro pousado no chão, um “livro mágico”, como pretende Paula Rego, de artes mágicas femininas, das artes de bruxas que as mulheres sempre são no universo da pintora.

Se acolhermos estes elementos de subversão presentes, não poderemos ler nas duas mulheres do primeiro plano a figuração de uma natividade feminina (os homens não encarnam a maternidade em “Caritas”)? E nela, a criança ou o seu simulacro, sob a forma de um pequeno boneco, não assumirá um equívoco papel entre vivo e morto, entre recém-nascido e feto, subvertendo a própria ideia vital de natividade e/ou aludindo à ideia de aborto, assunto de mulheres e que normalmente se resolve entre mulheres a partir de receitas ancestrais, talvez do livro no chão? Uma ideia que não deixa de atravessar a narrativa queiroisiana pela negativa, já se vê quando Amaro e o Cónego Dias procuram uma solução para a gravidez de Amélia,⁴ ou quando mais tarde ele medita sobre a “tecedeira de anjos”, admitindo que, por vezes, não seria mau para a criança evitar-lhe o vale de lágrimas da existência: “Olha ele! Que vida a sua (...) Se lhe tivessem esmagado o crânio ao nascer, estava agora com duas asas brancas, cantando nos coros eternos” (*Idem*, 937).

Convém, aliás, não esquecer que o romance de Eça de Queirós é em muito a história de uma gravidez indesejada e vivida na aflição, dialogando portanto também por aqui com o interesse de Paula Rego pela encenação da condição feminina. Aquela mulher, sentada, de mãos vazias, com o boneco/feto no colo, não poderá também ser aproximada de Amélia depois do

parto, de mãos vazias, na sequência do filho que lhe foi arrancado das entranhas e dos braços, afinal mais próxima do que à primeira vista poderia parecer daquela Dionísia, já referida, de saco vazio?

Eis mais uma vez exibido o carácter duplo da condição feminina, também no que à maternidade diz respeito: ela é poder, fatalidade, ritual, saberes mágicos, expectativas preenchidas e goradas, uma coisa também animal, de capoeira, mas onde o Espírito Santo se tem imiscuído contribuindo para a construção da imagem canónica da mulher na cultura ocidental. *Ecce Femina*: eis como Paula Rego subverte os lugares comuns da maternidade e da natividade.

Importa ler "A Capoeira" (fig. 6) em articulação estreita com dois outros quadros da série – "O Embaixador de Jesus" (fig. 7) e "O Repouso durante a fuga para o Egipto" (fig. 10) – na medida em que são dois quadros que acabam por também revissitar o tema da natividade.

"O Embaixador de Jesus" (fig. 7) é uma das telas que mais abertamente persegue uma cena do romance: o famoso episódio em que Amaro, na sacristia, exactamente ao lado da casa do sineiro onde habitualmente o casal tem os seus encontros de amor, cobre, cheio de enlevo erótico, Amélia com um manto, ricamente bordado por uma beata, destinado à Virgem, concluindo, "babado", para ser fiel à qualificação de Eça: "– Oh filhinha, és mais linda que Nossa Senhora!" (*Idem*, 753). Relativamente a Amélia, o narrador informa-nos que "A santidade que o manto adquirira no contacto com os ombros da imagem penetrava-a numa voluptuosidade beata" (*Ibidem*), tornando-a vulnerável aos avanços eróticos de Amaro, a ponto de desfalecer de gozo, arrependendo-se de seguida do pecado de concupiscência em que caíra.

É verdade que o quadro, por um lado, segue o romance, representando o gesto simultaneamente de investidura e de posse de Amaro ao colocar o manto sobre Amélia e a reacção de retracção e recato de Amélia quando, aterrorizada, toma cons-



FIG. 7
O Embaixador de Jesus, Paula Rego (1997)

124 > 125



ciência do comportamento sacrílego de ambos, mas, por outro, avança outras pistas interpretativas que Eça não ousou, ficando-se, afinal, pela já terrível sugestão do pecado clamoroso de Amaro de ter certamente pensado em amar Amélia ali, num espaço sagrado, envolta pelo manto da Virgem, cometendo um triplo sacrilégio.

Isto se aceitarmos, como pretende Maria Manuel Lisboa, na sua leitura de matriz psicanalítica, que remete Amaro para um estágio narcísico de perpétua experiência de perda da mãe (que ele efectivamente perdeu ainda criança e que voltará a perder simbolicamente, jovem seminarista, quando se vê privado das mães substitutas, a marquesa de Aregos e as suas criadas, ficando-se portanto na única imagem feminina disponível, a Virgem) que, para Amaro, Amélia garante a síntese almejada, encarnando em simultâneo a Virgem, o objecto de desejo e a mãe:

[Amélia] é a mulher que proporciona a Amaro a possibilidade de sintetizar as fantasias nutridas por este acerca do seu estatuto existencial, e que remetem ao imperativo de reconciliação de três funções, mutuamente exclusivas entre si, mas que este protagonista pretende abranger: nomeadamente Deus (ou esposo) desta Virgem desejada, amante e homem experiente (perante o objecto de desejo) e menino (filho) da virginal mãe em cujo seio porém irá engendrar um filho seu. (Lisboa, 1998: 17)

Ora, o quadro de Paula Rego ousa explicitar esse triplo sacrilégio que Amaro não terá deixado sequer aflorar ao consciente. Amélia é a Virgem, vestida de branco e investida do manto virginal, mas uma virgem objecto de desejo, senhora de uma forte carga erótica, vestida de um branco nupcial, com um pé desnudado cheio de insinuações fetichistas e com um olhar e uma postura carregados de promessas – não sem lembrar no branco do vestido e no entreaberto das pernas a Amélia expectante de “Prostrada” (fig. 4) – e não deixa de ser também uma mãe, uma mãe profana, mãe menina que brinca com a boneca do

lado direito do quadro e a mãe sagrada que encena mais uma natividade, juntamente com Amaro e a criança deitada, uma espécie de Menino Jesus, desta vez em ambiente sacro, deitado sobre rendas de altar, que as figuras de ambos enquadram, uma natividade encabeçada por um anjo, ou por vários que se pode admitir perfilados do lado direito do quadro, prefigurador daquele outro anjo já referido a propósito do quadro com o mesmo título, com quem partilha, recorde-se, a cor das saias. Este último, sublinhe-se de novo, "um anjo da guarda e um anjo vingador", mas aqui ainda mais dúplice, porque está de costas para o par "sagrado" e protegendo a criança deitada. Ou, como muito bem admite Maria Manuel Lisboa, será antes uma Fúria em revolta, rejeitando na sua atitude o sacrilégio do embaixador de Jesus e da sua cúmplice? Ameaça e protecção, treva dionisíaca e luz apolínea — eis a natureza feminina expressando-se.

Neste quadro há, aliás, uma evidente insistência na coexistência de atmosferas que se contraditam, num sentido de confirmação da referida duplicidade: atmosfera profanamente erótica e misticamente sacra; atmosfera sacrílega e sagrada; atmosfera prosaicamente doméstica, dada pela mulher ao fundo à esquerda, e atmosfera ricamente sacra. E também do entrecruzamento destas atmosferas se constrói o espaço romanesco e o espaço de nidificação da paixão de Amélia e Amaro e da natividade que eles vão encenar ou que acabarão por não encenar, dado que, no romance, Amélia e Amaro nunca mais se verão após o parto, nem nunca verão juntos o filho que geraram.

Pretendo agora congregar outras pinturas desta série que incorporam a experiência, central no romance, da solidão, uma solidão quase sempre vivida em clima de tensão com o desejo. "Poleiro" (fig. 11), "A Cela" (fig. 12) e "À Janela" (fig. 13) são momentos de evidenciação de um drama vivido em solidão por Amélia e Amaro e afinal também por Totó, em "**Rapariga com Galinhas**" (fig. 8), o drama da tensão entre a vivência do desejo e a sua repressão.

Este último quadro, impressionante na captação do

encarceramento do desejo, representa Totó, a filha parálitica e tuberculosa do sineiro em casa de quem Amélia e Amaro têm os seus encontros amorosos. Totó, presa à cama, vê-os chegar impacientes de desejo, ouve os ruídos das cenas de amor que se desenrolam no quarto por cima do seu, inveja e odeia os amantes e fixa-se eroticamente no jovem padre Amaro. Este ficava "embaraçado com os olhos reluzentes da parálitica que o não deixavam, penetrando-o, percorrendo-lhe o corpo com pasmo e com ardor, e que pareciam maiores e mais brilhantes no seu rosto trigueiro tão chupado que se lhe via a saliência das maxilas" (Queirós, 2000: 725).

O quadro de Paula Rego procura fixar sobretudo a tensão em que Totó vive, decorrente do "voyeurismo auditivo" relativamente às cenas de sexo, que ela sabe que têm lugar por cima de si, e do seu próprio desejo não concretizável por Amaro.

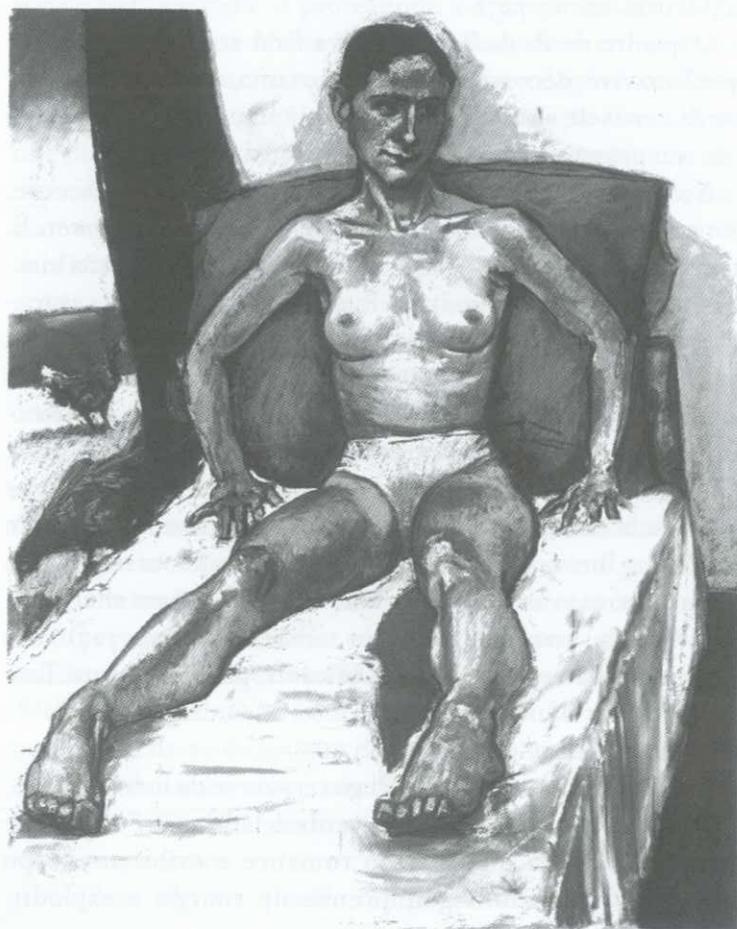
No romance, Totó é descrita como um ser deliquescente, gravemente enferma, prostrada na cama, à espera de morrer. É, aliás, o seu estado físico terminal que serve de pretexto às visitas de Amélia que iria ministrar-lhe catequese e leituras sagradas que a ajudariam a viver a sua provação e a preparar-se para a morte. Esta tarefa misericordiosa é, no entanto, cada vez mais encurtada pela premência do desejo dos amantes que se precipitam, escada acima, para o seu ninho de amor e pelo rancor de Totó, odiando cada vez mais Amélia, a qual por seu turno a teme cada vez mais: Totó, "sentada na cama, examinava Amélia com olhos em que lhe se acendia uma curiosidade viciosa; chegava o rosto para ela, com as narinas dilatadas que pareciam cheirá-la; Amélia recuava, inquieta, corando também" (*Idem*, 727). E o temor de Amélia revelar-se-á justificado, posto que será Totó que acabará por denunciar os amantes, assumindo o papel de voz da moral pública.

Ora, no seu quadro, Paula Rego reescreve de forma irrevérente a situação romanesca. Totó perde o lado quase repelente de degradação física que tem no romance e exhibe um corpo esplendoroso, cheio de vigor, prenhe de energia a explodir.



FIG. 8
Rapariga com Galinhas, Paula Rego (1997)

128>129



Quem é esta Totó? Não estará ela, nua e vigorosa, mais perto de Amélia que no andar de cima se entrega a Amaro? Esta Totó/Amélia é uma mulher reclamando a sua sexualidade, de pernas entreabertas, como Amélia do quadro "Prostrada" (fig. 11), numa atitude de tensa expectativa erótica, dada também pela força dos braços e das mãos. Tudo isto visualiza uma pre-mência animal, que aliás a Totó do romance corporiza nas narinas dilatadas, no pescoço sofregamente estendido, nos beiços lívidos, nos olhos frementes, nos "uivos" que lança, elementos que fazem Amaro achá-la "selvagem" (Cf. *Idem*, 725-7; 745-9). Uma "mulher-cão" de Paula Rego?

Nada indicia a imobilidade de uma paralítica. Pelo contrário: Totó, sentada e não deitada, como no romance, transborda saúde e está pronta a lançar-se sobre a presa. Amélia, no andar de cima, à medida que se vão repetindo os encontros amorosos perderá este lado tenso e ganhará em plenitude:

(...) estava agora duma beleza ampla e toda igual. Perdera aquela expressão inquieta que lhe punha nos lábios uma segura e lhe afilava o nariz. Nos seus beiços havia um vermelho quente e húmido; o seu olhar tinha risos sob um fluido sereno; toda a sua pessoa uma aparência madura de fecundidade. (*Idem*, 739)

Totó, expectante, nem nos lábios, nem no olhar pode igualar esta Amélia sexualmente saciada.

Neste e noutros quadros, a cor branca aparece associada, com acontece no romance, ao desejo erótico, desde logo de um modo evidente no lençol sobre o qual Totó exhibe o seu corpo, mas também extensivamente em todo o ambiente do quarto. Também aqui, como é frequente na pintura de Paula Rego, o corpo feminino enfatiza uma componente andrógina nas possantes pernas e nos másculos pés de Totó.

A oposição Amélia/Totó que o romance desenha, acentuada ainda pelo facto de a primeira ser a pecaminosa e imoral e a segunda, forçadamente reprimida no seu desejo, a voz da mora-

lidade impotente, aparece assim questionada e subvertida no quadro de Paula Rego. A respeito da oposição em causa, Maria Manuel Lisboa, no estudo com o qual tenho vindo a dialogar, defende exactamente que Totó:

(...) quer em si mesma, conforme representada nesta imagem, quer por via do contraste (que afinal de contas é simultaneamente uma semelhança) relativamente a Amélia no contexto do romance (visto que ambas desejam Amaro), Totó esborrata inquietantemente uma série de linhas divisórias (por exemplo as que habitualmente diferenciam a virgem da puta), linhas essas que a cautela ditaria que permanecessem intactas. (Lisboa, 1998: 23)

130>131

Do lado esquerdo do quadro, impõe-se a insólita presença das galinhas, que não pode ser negligenciada, tanto mais quanto a autora a quis sobrevalorizar ao chamar a este quadro "Rapariga com Galinhas" (fig. 8). "Capoeira" (fig. 6), recorde-se, é o título de um outro quadro da série que procurei ler como a encenação da natividade e da maternidade por Paula Rego.

Aqui temos de novo o espaço da criação animal para sugerir a sexualidade e a concepção. Totó/Amélia são presas de um desejo sexual, claramente indiciado no romance como animal. Lembre-se que reiteradamente Totó aproxima as cenas de sexo entre os amantes ao domínio animal. Por diversas vezes ela gela-os com "uivos" ameaçadores em que profere repetidas frases como: "– Passa fora cão!" ou "– Lá vão os cães!" ou ainda "– Estão a pegar-se os cães!" (Cf. Queirós, 2000: 747-9). Ora essa sexualidade assumida por Amélia através da concretização do desejo erótico, conduzi-la-á à concepção, à criação de um ser que crescerá no seu ventre. Este espaço de galinheiro com o qual Totó convive no quadro não será indício de um espaço de choca-deira que antecipa ou dá a ver em metáfora animal a concepção e gestação que estão a produzir-se no quarto de cima? A sexualidade feminina é bifronte, incorpora estoutro componente complementar da gestação em que Amélia não reflecte, mas que

a Totó de Paula Rego presente: eis de novo exibida a dualidade da condição feminina na pintura da autora.

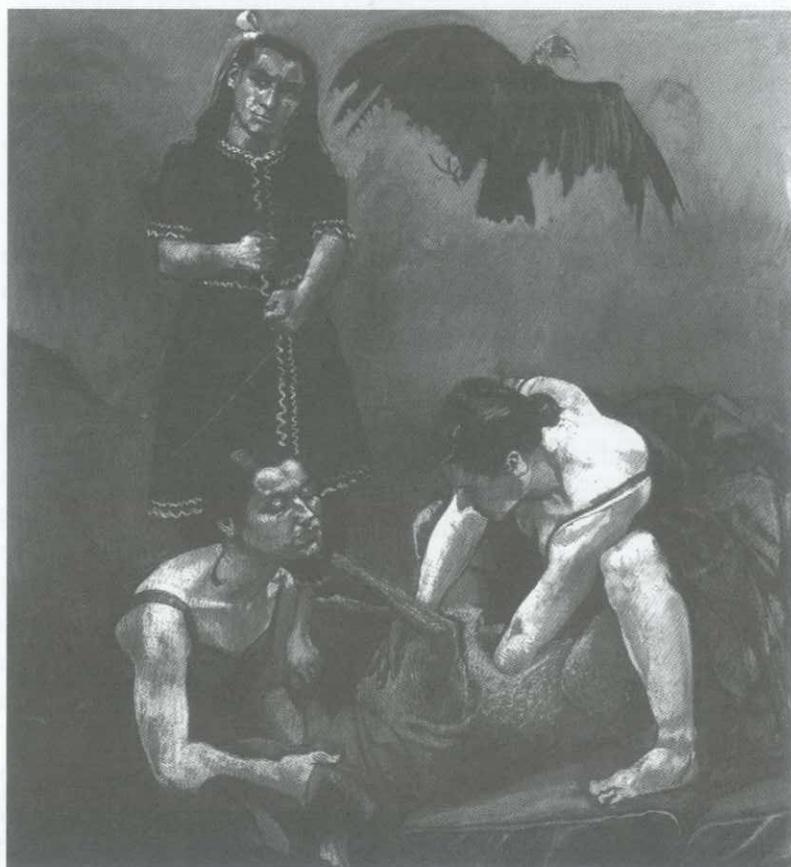
Por último, detenho-me no perturbante quadro “**O Sonho de Amélia**” (fig. 9), o qual convoca uma leitura intertextual com a obra da pintora, designadamente com as séries *Menina com Cão* (1986), *Mulher-Cão* (1994) e *Avestruzes Dançarinas* (1996). Com efeito, só muito difusamente o quadro é conjugável com uma cena do romance que se passa num pinheiral à beira-mar, como a sugerida pela pintura, conforme informação da autora. Parece-me mais interessante salientar o clima fantasmático e fantasmagórico do quadro dado por diversos elementos plásticos desde a cor dominante entre o cinzento esfumado e gélido e o negro, às sombras em pano de fundo evocando corpos femininos que ensaiam movimentos de fuga ou de pânico. Trata-se de um quadro que constrói uma atmosfera onírica preñe de simbolismo, articulável quer com o universo ficcional de Paula Rego, quer com o do romance de Eça, quando alude aos fantasmas aterradores que vão ao encontro de Amélia grávida, enclausurada na quinta da Ricoça. >>

Desde sempre, mas sobretudo a partir da série *Menina com Cão*, Paula Rego tem incorporado obsessivamente na sua pintura a imagem do cão para encenar as relações de dominação – poder e submissão, autodeterminação e dependência. “Criatura ambígua, potencialmente selvagem e poderosa, mas temporariamente encurralada na domesticidade, o cão da artista está sempre sujeito a uma antropomorfose e às fantasias dos outros participantes do quadro” – assim analisa Fiona Bradley (Bradley, 1997: 14) a referida presença de cães na obra de Paula Rego. Na série *Menina com Cão*, são sobretudo figuradas situações ligadas à vida doméstica e aos actos de educar e criar, que coexistem ambigualmente com o acto de abusar, esbatendo-se as fronteiras entre o amor e o medo. Já na série *Mulher-Cão*, o que é figurado é, como muito bem nota Ruth Rosengarten, “a mágoa e a humilhação, a combinação dolorosa de erotismo e violência que surgem em situações de grande intimidade, e também a



FIG. 9
O Sonho de Amélia, Paula Rego (1998)

132>133



expectativa, a vertigem e a renúncia do eu que se encontram no cerne do sentimento amoroso” (Rosengarten, 1997: 88).

Ora, em “O Sonho de Amélia” (fig. 9), é exibida uma cena de meticulosa violência, envolvida em cuidado atento, perpetrada por duas mulheres e presenciada por uma expectante Amélia, ambigualmente criança, no vestuário e na fita do cabelo – como crianças são as protagonistas da série *Menina com Cão* – mas adulta na força do *rictus* facial e no poder concentrado nos punhos cerrados, ambiguidade indiciada ainda pelo próprio contraste entre o branco e o negro dominantes no vestuário. Esta cena convoca, note-se, quase todas as vivências implicadas nos quadros das duas séries acima referidas: cuidado, abuso, amor, medo, violência, expectativa. >>

O cão é, aqui, um objecto manietado pelas mulheres, que lhe arrancam das entranhas, “estripam”, diz Paula Rego, um abutre, ave escatológica, evocadora de putrefacção e morte. Não estaremos perante mais uma encenação de uma natividade, das várias que a série *O Crime do Padre Amaro* constrói, mas agora às avessas, ao gosto contrafactual de Paula Rego? O cão, aqui, é um homem a ser vingativamente esventrado por mulheres que dele arrancam, não um ser portador de vida, mas um abutre, num ritual concupiscente de amor e vingança que a figura expectante de Amélia confirma.⁵ Mais iluminadas e iluminadoras que nunca me parecem as seguintes palavras de Agustina Bessa-Luís:

A sensualidade num grande artista é um caso de morte. De assassinio, se quiserem. O que pensam que Paula faz quando se dirige, pé-ante-pé, para um ponto inacessível para nós, com um laço pronto a estrangular alguém? Não é um cão que ela quer matar, não é uma pessoa também, é um conflito que desde criança ela move nas suas entranhas, a sensualidade. O cão é um animal lúbrico e por isso foi facilmente domesticado. Na domesticidade há um elemento lúbrico e até desordenado. Não é por acaso que a mulher, durante milénios, se entregou à servidão. A servidão é a chave da sensualidade. Todo o jogo das meninas com o cão, aquele mundo de quase

sevícia que aponta para a completa anestesia da vontade que a natureza tem como sua mais magnífica atitude, é um jogo com o animal símbolo. Neste caso, a concupiscência. (Bessa-Luís/Rego, 2001: 44.)

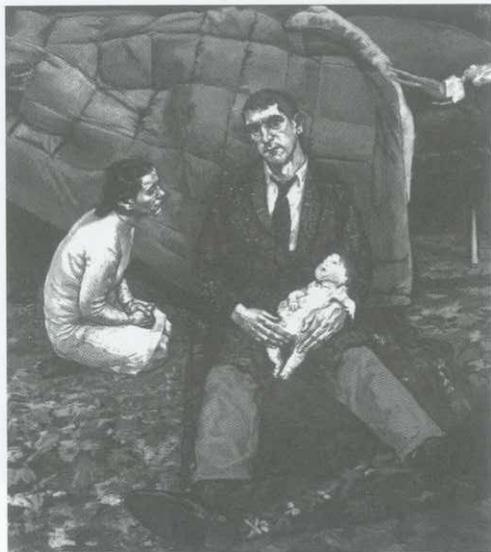
E o diálogo com o romance impõe-se especialmente com dois passos: um, em que o narrador nos dá conta dos momentos em que Amélia “sozinha, com o ventre condenado e enfiado do pecado” odeia tanto Amaro quanto o próprio filho: odiava “aquele ser que ela sentia mexer-se-lhe já nas entranhas e que era a causa da sua perdição. Odiava-o – mas menos que o outro, o pároco que lho fizera” (Queirós, 2000: 863) e um outro, em que relata os pesadelos nocturnos de Amélia com:

134>135



FIG. 10

O Repouso durante a fuga para o Egipto, Paula Rego (1998)



(...) sonhos em que o parto se lhe representava de modos monstruosos: ora era um ser medonho que lhe saltava das entranhas, metade mulher e metade cabra; ora era uma cobra infundável que lhe saía de dentro, durante horas, como uma fita de léguas, enrolando-se no quarto em roscas sucessivas que ganhavam a altura do tecto. (*Idem*, 943)

Um abutre assustador, em posição elevada, bico adunco e garras afiadas, domina a cena. Paula Rego e Amélia parecem ambas, neste quadro, exorcizar fantasmas por um processo de nomeação humorística do terror, de evidenciação feroz do pânico e talvez por isso ele espalhe o medo em ricochete, um medo que aliás dominará constantemente os sonhos de Amélia na sua estadia na Ricoça. Os seus sonhos eram dominados por "terrores supersticiosos":

Ouvia ruídos inexplicáveis: era o soalho do corredor que estalava, sob passadas multiplicadas; era a luz da vela que de repente se dobrava como sob um hálito invisível; ou a distância, para os lados da cozinha, o baque surdo dum corpo. (*Idem*, 859-61)

E, nos sonhos, aparecia-lhe:

(...) o seu anjo da guarda fugindo aos soluços; Deus-Padre desviando o rosto dela com repugnância; o esqueleto da morte rindo às gargalhadas; e demónios de cores rutilantes, com todo um arsenal de torturas, apoderando-se dela. (*Idem*, 861)

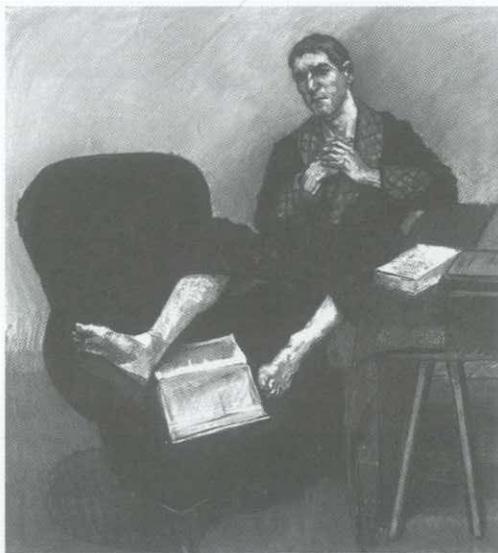
É este um quadro que transporta morte, é este um sonho que anuncia morte, é uma dança sepulcral da qual ninguém escapará: Amélia morre no parto, o seu filho morre às mãos da tecedeira de anjos, Amaro morre como pai sem concretizar uma verdadeira fuga para o Egipto. Todos morrem porque todos, neste livro/nesta série, transportavam a morte. Afinal, como lembra Paula Rego a propósito de "À

Janela” (fig. 13) – “Estão todos na prisão”.

O referido abutre paira sobre Amélia, sobre o cão e sobre as duas mulheres que provêm, importa lembrá-lo, da série acima referida, *Avestruzes Dançarinas*. Estas avestruzes, inspiradas em *Fantasia* de Walt Disney, não são como elas animais antropomorfizados mas, bem pelo contrário, são mulheres bailarinas de tutús negros que manifestam um zoomorfismo caricatural. Ensaíam a leveza dos movimentos das bailarinas mas revelam-se enormes pássaros desajeitados e pesados que, nas vãs tentativas de voar e na total falta de graça, inspiram compaixão. São inseguras estas bailarinas frustradas, mas ao mesmo tempo revelam uma imensa força e um enorme orgulho na determinação das suas tentativas. Pode dizer-se com Ruth Rosengarten, que “Há algo de completamente cho-



FIG. 11
Poleiro, Paula Rego (1997)



cante no humor, na falta de graciosidade, na mistura de auto-satisfação e de insegurança que estas dançarinas revelam” (Rosengarten, 1997: 102).

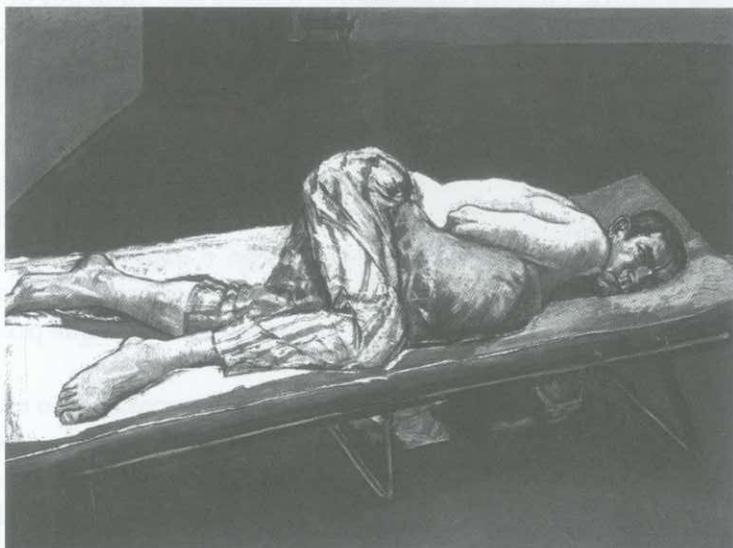
Ao retomar, em “O Sonho de Amélia” (fig. 9), as aves-
truzes dançarinas naquele gesto de esventramento e tortura do
cão, prontas a dançarem sobre a sua sepultura, Paula Rego não
estará a insistir uma vez mais na dualidade da natureza femi-
nina: poder e insegurança, capacidade de cuidar e de agredir,
crueldade e comiseração? Não estará, como propõe Ana
Gabriela Macedo, a tocar domínios “‘perigosos’ e sensíveis,
tais como o lado mais recôndito dos instintos – a perversida-
de, o horror e o fascínio que o objecto exerce sobre o humano,
propondo assim uma representação profundamente trans-
gressiva da outridade da mulher” (Macedo, 2001: 72)?

>>



FIG. 12

A Cela, Paula Rego (1997)



Ecce femina, eis a natureza feminina, eis o Anjo duplo que transporta os símbolos da paixão: a espada da vingança numa mão, a esponja da comisseração na outra.

Antes de concluir, gostaria de salientar ainda um ponto de aproximação, distanciamento e de novo aproximação da pintura de Paula Rego ao romance de Eça de Queirós – o diálogo com o que nas duas artes em questão se chama naturalismo. Referindo-se a realidades estéticas substancialmente distintas, o termo tem nos dois casos a ver com uma atenção minuciosa ao real e uma pretensa cópia fiel desse real.

A partir de meados dos anos 80, a pintura de Paula Rego foi lentamente regressando a referências renascentistas do espaço e à pintura com modelo, tendo passado a dar uma enorme importância à observação e ao detalhe físico. Ora isto pode ser entendido como um maior naturalismo da sua pintura, que aliás a artista não rejeita e até certo ponto reclama ao aceitar sem contrariedade a classificação de naturalista para a sua pintura, embora sabendo que a moda não anda por aí, e ao dizer que tudo o que pinta é copiado à vista, com a presença de modelos, o que exige muita ordem e disciplina, evidente nos desenhos preparatórios que não se exime a publicar. Esta nova tendência da prática estética de Paula Rego tem pontos de aproximação com a do Eça da época de *O Crime*, um Eça em plena fase de empenhamento numa arte que busca a verdade a partir de uma disciplinada observação e experimentação da realidade, a ponto dele se interrogar se poderia continuar a praticá-la longe da pátria, isto é, longe do modelo que pretendia representar com fidelidade.⁶

Porém, se tudo isto parece ditar uma aproximação entre a prática dos dois artistas, os comentários de Paula Rego ao quadro "Entre Mulheres" destroem essa hipótese. Referindo-se ao recurso a espelhos que utilizou no quadro, diz ela: "Tudo

se reflectia no espelho, e representei tudo tal como o via". Ora, basta atentar-se no quadro para se perceber que o espelho não reflecte naturalisticamente as duas mulheres, sugerindo até de um modo disruptivo um outro espaço e que, portanto, o comentário de Paula Rego desconfirma as suas declarações de fidelidade ao real e afasta-a do naturalismo queirosiano.

Como nota Ruth Rosengarten, o dito naturalismo da pintora "não se mantém ao serviço de um empirismo aleatório, mas desenvolve-se, sim, como meio para desvendar a verdade emotiva subjacente" (Rosengarten, 1997: 64). Isso explica que os objectos apareçam na sua pintura não tanto como símbolos mas como "dispositivos através dos quais o drama principal é reencenado" (*Idem*: 71). Paula Rego não deixa de ter consciência desta técnica quando, a propósito de

>>



FIG. 13
À Janela, Paula Rego (1997)



"O Embaixador de Jesus" (fig. 7), diz que "As imagens neste quadro combinam umas com as outras. Entrelaçam-se, prendem-se umas às outras num drama visual". Complementarmente, a profusão e a riqueza excessiva das roupas, carregadas de rendas e veludos, também pode considerar-se ao serviço de uma tal atmosfera dramática, numa espécie de fantasia de máscaras, onde o disparo fetichista funciona.

Talvez afinal o nosso Eça, mesmo nessa fase de alguma militância naturalista em que escreveu *O Crime*, não estivesse tão longe, como poderá parecer à primeira vista, desta compreensão da captação dos objectos e dos detalhes físicos como dispositivos de encenação dramática. Se não veja-se a exemplar cena da paramentação de Amélia com o manto da Virgem na sacristia e os inúmeros passos em que a ocultação fetichista leva o autor a deter-se no detalhe do vestuário ou do corpo das personagens. E eis que de novo a aproximação entre os dois artistas se reafirma poderosa. É natural, afinal, que se tenham encontrado tão naturalmente...

Foi deste encontro que tentei ir falando ao longo da visitação empreendida a alguns dos 16 quadros de *O Crime do Padre Amaro*. Neles assiste-se — e muito particularmente naqueles em que me detive ao longo deste ensaio — a uma profunda e dilacerante meditação sobre a identidade feminina, a uma paralela meditação sobre a violência da sensualidade, do amor, da paixão e a uma simultânea meditação sobre a mãe pátria e o seu destino pós-imperial. Tudo isto a pretexto de um romance velho de mais de cem anos, aparentemente fechado numa intriga de matriz naturalista, envolvendo padres e beatas à sombra de uma catedral de província.

Mas o romance queirosiano é ainda uma complexíssima meditação sobre a paixão e os seus avatares, onde, em última análise, não creio que haja culpados e inocentes, embora aparentemente haja vítimas e carrascos. Mesmo quando o título, *O Crime do Padre Amaro*, pode sugerir o contrário, ao atribuir a

autoria do crime, e portanto o papel de carrasco, a Amaro. Mas pelo facto de o título lhe atribuir a autoria do crime, será ele, o desditado Padre Amaro, que Paula Rego nos mostra em seus quadros, o culpado, o carrasco, o verdadeiro criminoso? Que pobre diabo resulta este Padre Amaro que Paula Rego nos dá a ver. E o próprio Eça, a páginas tantas do romance, não obriga o leitor à problematização da questão, quando faz Amaro, penalizado, dizer para si mesmo: "Tudo se ilude e se evita, menos o amor!" (Queirós, 2000: 389). Não terá sido a necessidade de deslindar um caminho neste labirinto de vítimas e carrascos, chamem-se Amaro, Totó, Amélia ou Dionísia, que levou Paula Rego a encontrar um pretexto para proceder a uma das mais intrigantes e desafiadoras meditações sobre a duplicidade da identidade feminina? >>

Da capacidade desafiadora de continuamente abrir interrogações e interrogações, que nunca em definitivo se fecham, se faz a grande obra de arte. E tanto faz que tenha mais de cem anos ou ainda vida curta, que seja literária ou plástica, que tenha por autor Eça de Queirós ou Paula Rego. Eça desafiou Paula Rego. Felizmente para nós, a quem ele e ela desafiam. <<

NOTAS

[1] No catálogo da exposição da série *O Crime do Padre Amaro*, apresentada no CAM da Fundação Calouste Gulbenkian (1999), Paula Rego faz acompanhar cada um dos quadros de um comentário da sua autoria. Por diversas vezes citarei, no corpo do meu texto, estes comentários da pintora, sem qualquer indicação de paginação, por inexistência de qualquer numeração no referido catálogo. Quando as palavras de Paula Rego tiverem outra origem, ela será devidamente assinalada.

[2] Num outro momento, declara em termos próximos: "I always want to turn things on their heads, to upset the established order, to change heroines and idiots. If the story is "given" I take liberties with it, to make it conform to my own experiences, and to be outrageous. At the same time as loving the stories I want to undermine them, like wanting to harm the person you love" (*apud* McEwen, 1997: 138).

142>143

[3] Implicações visíveis quer no ambiente de fascinação erótica em relação à Marquesa de Ribamar, onde domina o branco (Queirós, 2000: 172-3), quer na intimidade de Amélia, logo exibida de modo perturbante para Amaro na suas saias brancas a secar, que "eram revelações da sua nudez" (*Idem*, 273).

[4] Amaro, sem soluções, desesperado perante a gravidez de Amélia, quer que o cónego Dias lhe aponte uma saída: "– Mas então que quer você? Disse o cónego. Não quer decerto que se dê uma droga à rapariga, que a arrase... Amaro encolheu os ombros, impaciente com aquela ideia insensata. O padre-mestre, positivamente, estava divagando" (*Idem*, 791).

[5] No sentido de encontrar uma justificativa romanesca para este ritual de vingança, lembre-se que, na primeira noite que passa no retiro da Ricoça, Amélia, apavorada e solitária, naquele casarão lúgubre, "chorou toda a noite com a cabeça enterrada no travesseiro – torturada por um cão que debaixo das janelas (...) uivou até de madrugada" (*Idem*, 857).

[6] De Newcastle. Escrevia, desalentado, Eça, a 8 de Abril de 1878, ao seu amigo Ramalho Ortigão: "Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...*, etc) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife. Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha, tenho de fazer dois violentos esforços: desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca e evocar, por um retesamento da reminiscência, a sociedade que está longe" (Queirós, 1983: 143-4).

BIBLIOGRAFIA

Bessa-Luís, Agustina / Paula Rego (2001), *As Meninas*, Lisboa, Três Sinais Editores.

Bradley, Fiona (1997), "Narrativa Automática", in *Paula Rego*, Lisboa, Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Quetzal Editores.

Lisboa, Maria Manuel (1998), "What the eye doesn't see: mother and land revisited in Paula Rego" (no prelo), conferência proferida em Londres, na Dulwich Picture Gallery, a 16 de Julho de 1998, pp. 6-7 (dactiloscrito generosamente cedido pela autora; versão portuguesa da sua responsabilidade).

Pinharanda, João (1999), "Paula Rego apresenta pintura, desenhos e gravuras: Portugal sem título", *Público*, 14 de Maio.

Pomar, Alexandre (1996), "Pinturas de Histórias", *Tabacaria*, nº2, Lisboa.

Macedo, Ana Gabriela (1999), "Paula Rego: Pintura como denúncia", *Jornal de Letras*, 19 de Maio.

— — (2001), "Da 'Mulher-Cão' à 'Mulher-Anjo': Paula Rego, Identidade, Desejo e Mito", *Identidades no Feminino: Cadernos de Literatura Comparada*, nº 2, Porto, pp. 63-83.

McEwen, John (1997), "Every picture tells her story", in *Paula Rego*, London, Phaidon Press.

Queirós, Eça de (1983), *Correspondência*, leitura, coordenação e notas de Guilherme de Castilho, 1º Vol., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— — (2000), *O Crime do Padre Amaro*, edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Rosengarten, Ruth (1997), "Verdades Domésticas: O Trabalho de Paula Rego", in *Paula Rego*, Lisboa, Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Quetzal Editores.

— — (1999), *Paula Rego e "O Crime do Padre Amaro"*, Lisboa, Quetzal Editores.

