

LUIZA NETO JORGE E PAULA REGO: O DIABÓLICO DA METAMORFOSE

LUIZA NETO JORGE E PAULA REGO: THE DEVIL OF METAMORPHOSIS

Maria João Cameira

Centro de Estudos Interculturais, ISCAP-P.PORTO, Portugal

mjcameira@gmail.com

RESUMO: Através da análise comparativa do poema «Metamorfose» de *Terra Imóvel* de Luiza Neto Jorge e do conjunto de seis telas de *A Dama Pé-de-Cabra* de Paula Rego, pretende-se destacar um conjunto significativo de traços comuns às obras das duas artistas. Embora o primeiro tenha sido publicado em 1964 e o segundo tenha surgido quase 50 anos mais tarde em 2012, salienta-se a matriz surrealista de ambas na qual se incluem traços como a valorização da mulher, a violência, a agressividade, o choque, a estranheza, a transgressão, a diluição entre o real e o imaginário, a desconstrução do divino, o mundo “às avessas” e o humor. A partir da interpretação das duas obras, destaca-se o recurso ao «devir deleuziano» a intensificar a metamorfose e ao «grotesco belo» e diabólico, como subversão e insurreição da linguagem e estratégia de afirmação feminina na poesia e na pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Luiza Neto Jorge, Paula Rego, Surrealismo, devir deleuziano, grotesco, afirmação feminina na poesia

ABSTRACT: Through the comparative analysis of the poem «Metamorfose» of *Terra Imóvel* by Luiza Neto Jorge and the set of six canvases of *A Dama Pé-de-Cabra* by Paula Rego we intend to highlight a significant set of traits common to the works of the two artists. Although the first was published in 1964 and the second appeared almost 50 years later in 2012, the surrealist matrix of both is highlighted, including traits such as the valorization of women, violence, aggression, shock, strangeness, transgression, the dilution between the real and the imaginary, the deconstruction of the divine, the world "backwards" and humor. From the interpretation of the two works, we highlight the use

of the "Deleuzian becoming" to intensify the metamorphosis and the "beautiful and diabolical grotesque", as subversion and insurrection of language and strategy of female affirmation in poetry and painting.

KEY WORDS: Luiza Neto Jorge, Paula Rego, Surrealism, Deleuzian becoming,, grotesque, female affirmation in poetry

A poesia de Luiza Neto Jorge e a pintura de Paula Rego possuem algumas características que as aproxima e nos permitem fazer algumas considerações relativamente a estas artistas que se revelam possuidoras de uma forte componente erótica em busca de uma liberdade total de matriz surrealista. Embora fizessem parte da mesma geração – Luiza Neto Jorge nasceu em 1939 e Paula Rego em 1935 –, a primeira começa a afirmar-se como poeta a partir de 1960 com a publicação de *Noite Vertebrada*, enquanto Paula Rego só fará a sua primeira exposição individual cinco anos depois, na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa (Ribeiro, 2016:11).

Antes de entrar na análise das duas autores em questão, é importante relembarmos o contexto de repressão política e religiosa dos anos sessenta em Portugal.

O ano de 1961 é decisivo para a queda do salazarismo, porque ao longo dele, vários acontecimentos se interligam e concentram dramaticamente.¹ Sem possibilidade de compartimentar as várias frentes para lhes responder separadamente, o governo investe toda a sua influência, mas Portugal nunca mais volta a ser o que era. Embora o país se mantenha aparentemente inalterável, sob a mão férrea de Salazar, este é obrigado a reforçar ainda mais a ditadura que só cairá em 1974. Neste meio de total ausência de liberdade, a palavra tem que ser muito bem pesada e medida antes de ganhar forma dita ou escrita.

Assim faz *Poesia 61*, gerada e criada num ambiente totalmente fechado e de repressão em que o terror impera e em que tudo o que se diz ou escreve tem de ser previamente bem pensado, para não se tornar perigoso. A PIDE goza de total impunidade

¹ João Céu e Silva no livro *1961 - o Ano que Mudou Portugal*, publicado em 2011, descreve todos os acontecimentos que marcaram cada dia e cada mês deste ano, comentados e complementados por entrevistas a personalidades de importância relevante da época. Os primeiros quatro meses são observados a partir do noticiário do *Diário de Notícias*, os meses de maio a agosto, no jornal *Diário de Lisboa* e os últimos quatro meses de 1961, no jornal *República*. José Mattoso também refere a revolta em Angola dos guerrilheiros do Movimento Para a Libertação de Angola, a tentativa de golpe de Estado, o assassinato pela PIDE do escultor José Dias Coelho, figura simbólica da resistência e ainda o que se recorda como assalto ao Santa Maria (Mattoso, 1994: 533/ Silva, 2011: 95-103).

e conta com o silêncio dos meios de informação e com o medo dos portugueses (Mattoso 1994: 533-536).

Paula Rego não sofre tanto a asfixia da censura porque vai para Inglaterra com dezasseis anos (Ribeiro, 2016: 11-12) e vive depois entre os dois países para se fixar definitivamente em Londres. Nascida em Lisboa, seria de esperar que tivesse uma educação católica, mas «só aos catorze anos fez a sua primeira comunhão [pois] o pai não permitiu que a filha observasse os ritos de iniciação católica (...). No entanto, o catolicismo desempenhou um papel profundo na sua formação». A artista chega a afirmar que «seria impossível em Portugal não ser católica», apesar do seu pai detestar os padres por achar que eram na maioria incultos, contribuindo para manter as pessoas na ignorância (McEwen: 1992: 24).

A obra das duas artistas reflete esta situação embora de forma diferente, como a própria Paula Rego esclarece:

(...) um quadro nunca pode contar histórias do mesmo modo que uma narrativa, porque obriga a uma maneira formal de contar histórias, são os ângulos, as formas redondas, a composição do quadro, enfim, é a forma e o conteúdo que juntos fazem a narração. (Macedo, 2010: 31)

Em ambas, observamos uma matriz surrealista, principalmente no derrubar de normas e na libertação da imagem e violência da mesma a atingir o grotesco. Este promove um mundo alienado e estranho devido à surpresa de contrastes propostos, como afirma Wolfgang Kayser quando refere a «deformação nos elementos, mistura dos domínios, simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, estranhamento no fantástico-onírico (Kayser, 1986: 75).²

Embora Mikkaïl Bakhtine considere que «o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso, são, geralmente, as características mais marcantes do *estilo grotesco*»³, ele chama a atenção para alguns aspetos essenciais que os estudiosos anteriores não tinham em consideração ao estudá-lo (Bakhtine, 1970: 302, destacados do autor), como é o caso da sua ambivalência entre os seus pólos positivos e negativos que se podiam unir numa só imagem sem deixarem de coexistir (*idem*: 306). Este estudioso refere ainda que o corpo grotesco é sempre um corpo em movimento construindo outro corpo (*idem*: 315) como é

² Igualmente Victor Hugo no «Prefácio» de *Cromwell Hernani* se referiu à importância do grotesco e do sublime.

³ Ver hiperbolismo in *Dicionário infopédia de Português|Francês* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-12-12 01:00:59]. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/portugues-frances/hiperbolismo>

o caso de certas criaturas de «corpo híbrido» que são «metade-homens, metade-animais, (...) as sereias» (*idem*: 343).⁴

A mistura de traços humanos e animais, que Bakhtine afirmou ser uma das formas mais antigas de grotesco (*idem*: 314), vai estar presente nas duas autoras em questão através da metamorfose da mulher em animal ou dos seus pés e mãos em patas.

Embora «Metamorfose» tivesse sido publicado em 1964 e a série *A Dama Pé-de-Cabra* de Paula Rego em 2012, constatamos que estes 48 anos de diferença não deixam de confirmar a relação inegável entre as duas obras.

Vejamos o poema «Metamorfose» de Luiza Neto Jorge para, de seguida, detetarmos a sua relação com os seis quadros do conjunto *A Dama Pé-de-Cabra* de Paula Rego.

Quando a mulher
se transformou cabra
marés anuíram
ao ciclo recente
das águas
ah
as bombas desceram em paraquedas antes dos homens

Esta é a revolta
a metamorfose
onde equinócios mecânicos
abortam os filhos

Cabra só cabra espeta
nas pernas dos pagens
os cornos alucinantes
como para ergueres dos mortos
a necessidade da vida
antes
A mulher se transformou cabra
ritual de emigração
em resposta à raiz
constante das árvores
ao grande silêncio
empastado nas letras
de imprensa

⁴ Todas as traduções de Bakhtine são minhas.

Foi quando a mulher
se fez cabra
no compasso da fúria
contra a batuta
dos chefes de orquestra
que escorrem notas dos gritos da música

Fez-se cabra
desatenta de origens
cabra com fardo de cio
no peso das tetas
cabra bem cabra
adoçando a fome
na flor dos cardos
(Quando a cabra
voltar mulher –
– ressurreição)
(Jorge, 1993: 64-65)

Estes versos apontam para a subversão de um estereótipo de feminilidade sexualmente passiva entre os textos de autoria feminina sendo um dos que mais explicitamente adotam uma perspectiva libertária relativamente à sua sexualidade nos anos 60 e 70⁵. Por outro lado, o poema joga ironicamente com o sentido pejorativo da palavra «cabra», que neste caso, se converte em agressão e insulto.

A semelhança física da cabra com o diabo também pode ser encarada como uma subversão positiva da simbologia deste último, assim como da valorização das forças do instinto e da importância fundamental da sexualidade (Chevalier / Gheerbrant, 1982: 353).⁶

Relativamente à função dos animais nesta poesia, repare-se na correspondência que existe entre a obra de Luiza Neto Jorge e algumas formulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari, nomeadamente no que se refere ao «devir-animal» (Deleuze/ Guattari, 2003: 69) Para estes autores, trata-se de um processo de «desterritorialização absoluta do homem, por oposição às desterritorializações relativas que o homem produz sobre si

⁵ Maria João Cameira, *A Transfiguração do Feminino na Poesia de Luiza Neto Jorge*, tese de doutoramento apresentada na FLUP, 2016: 228-233.

⁶ «Sur le plan psychologique, le Diable montre l'esclavage qui attend celui qui reste aveuglement soumis à l'instinct, mais il souligne en même temps l'importance de la libido, sans laquelle il n'y a pas d'épanouissement humain et pour pouvoir dépasser la chute de la Maison-Dieu (...) il faut avoir été capable d'assumer ces forces redoutables d'une façon dynamique» (Chevalier / Gheerbrant, 1982: 353).

mesmo ao deslocar-se, ao viajar. É uma viagem imóvel e no mesmo sítio que só pode ser vivida e compreendida em intensidade» (Deleuze / Guattari, 2003: 69).

Mesmo num cubículo apertado de escritório, é possível «devir-animal», ainda que só através da internet, criando no indivíduo infinitas linhas de fuga. Por isso, o «devir-animal» encontra zonas autónomas temporárias que invade e ocupa para constituir novos territórios (*idem*: 35) ou identidades diferentes. É através deste conceito de «devir-animal» que poderemos compreender o sujeito poético, tendo em conta que a figura feminina recorre a componentes agressivas e animais da cabra para as integrar em si mesma, como uma forma de «captura, posse, mais-valia (...) [e] nunca (...) reprodução ou imitação» (Deleuze / Parnet: 12-13). Através da metamorfose, a mulher recupera a liberdade de expressão amorosa anulada pela sociedade e que sempre foi parte integrante de homem enquanto ser humano, como pode ler-se na poesia jorgiana: «O poeta é um animal longo / desde a infância» (Jorge, 1993: 122). A facilidade demonstrada pela mulher na sua metamorfose em animal evoca igualmente o mito surrealista dos «Grands Transparents» que André Breton situa no reino animal, negando as pretensões antropocêntricas do homem (Lavergne, 1985: 52) e situando-o em pé de igualdade com os animais.

O poema inicia-se com a transformação do sujeito poético em cabra e termina com o seu desejo de retornar à forma inicial. Este animal, remetendo normalmente para a mulher sexualmente promíscua, tem na poesia jorgiana a função de permitir a sua libertação.

Esta metamorfose em cabra é glosada em cada estrofe, para se encerrar, de forma circular com um final feliz (mulher – cabra – mulher), na última estrofe como se ela soltasse um grito de liberdade numa espécie de devir-grito deleuziano⁷: «Quando a cabra / voltar mulher – / – ressurreição».

O poema situa numa espécie de «microcosmogonia» de inversão temporal – «ah / as bombas / desceram / antes dos homens» – que termina na terceira estrofe, em que cabra é apenas cabra, para, na penúltima, haver uma espécie de recusa ou esquecimento desse mundo inicial: «Fez-se cabra / desatenta de origens (Gusmão, 2010: 484-485). A recuperação da forma inicial da mulher traduz o seu renascimento, através do desejo de conquista da sua liberdade e sexualidade (Cameira, 2014: 230).

A metamorfose é temporária, estratégica e transgressão artística. A que inaugura a primeira estrofe, por iniciativa da mulher, apoiada na «anuência das marés», é

⁷ Esta situação de «devir-grito» deleuziano também estará presente em Paula Rego, como veremos a seguir.

repetidamente apresentada como uma «revolta», num «movimento simultaneamente ofensivo e defensivo» (*idem*: 230). Ela insere-se na isotopia semântica de «ressurreição» da última estrofe («Esta é a revolta / a metamorfose»), associada ao sofrimento do instinto maternal («equinócios mecânicos / abortam os filhos»). A revolta extrema da mulher desestabiliza a ordem vigente («espeta / nas pernas dos pagens / os cornos alucinantes») e incentiva as forças da vida contra a morte, *eros* contra *thanatos*: «como para ergueres dos mortos / a necessidade da vida».

Ao transformar-se em animal ela emigra de si mesma («cabra / ritual de emigração») lutando contra a rigidez da sociedade (raiz / constante das árvores), a asfixia da imprensa («grande silêncio / empastado nas letras / de imprensa») e as convenções sociais («contra a batuta / dos chefes de orquestra») tentando reconfigurar uma nova partitura.

O sujeito assume o desejo sexual pelo masculino («cabra com fardo de cio / no peso das tetas / cabra bem cabra / adoçando a fome / na flor dos cardos») para no final, ressaltar a mulher consciente da sua posição na sociedade e dos seus direitos, ressurgindo agora em todo o esplendor da sua primitiva forma: «(Quando a cabra / voltar mulher –/ –ressurreição)».

Este poema torna-se paradigmático na compreensão de uma sexualidade que Manuel Gusmão coloca em evidência como sendo um dos traços permanentes na poesia jorgiana, para o qual chama a atenção, considerando a permanência do que apelida de «metamorfose múltipla»:

(...) esta metamorfose múltipla, para além do «valor local» que adquire neste poema, pode ser generalizada a toda a poesia da autora e figurar então como um traço de figuração do feminino: a mulher seria especificamente um ser capaz de metamorfose, ou mais prudentemente e, aqui, mais rigorosamente, a metamorfose seria «uma maneira de ser», «uma qualidade» que diríamos «feminina». (Gusmão, 2010: 485; destacados do autor)

Em resumo, assistimos a um percurso no qual surge uma mulher a metamorfosear-se e a deslocar-se para fora de si mesma, fugindo da estagnação do *status quo*, recorrendo-se à imagem pejorativa da cabra. Trata-se da metamorfose do corpo feminino em corpo-animal, com simbologia essencialmente sexual, contaminadora de um discurso que contém preocupações sociais, políticas e da liberdade da escrita.

Passemos agora a Paula Rego.

Esta valorização animal não acontece nos quadros da série *A Dama Pé-de-Cabra* de Paula Rego. Esta são uma «re-criação»⁸ visual de uma história que se pensa ser da autoria de um jogral do século XI e que foi recolhida por Alexandre Herculano no século XIX.⁹ Nela, surge uma mulher com pés bifurcados associada ao diabo, que se revela simultaneamente um ser híbrido de humano e animal e macho e fêmea. Donald Kuspit, crítico de arte, no seu texto introdutório ao livro *A Dama Pé-de-Cabra*, que resultou da exposição conjunta de Paula Rego e Adriana Molder em 2012, evoca uma imagem «surreal» de mulher que Paula Rego qualificou como «grotesco belo» (Kuspit, 2012: 14).¹⁰ Numa das entrevistas concedidas à jornalista Anabela Mota Ribeiro, Paula Rego explica a razão daquela expressão:

(...) não há como o conto português. (...) Há neles uma espécie de brutalidade bela. Que não há em mais sítio nenhum, nenhum, nenhum. O grande mestre disso foi o Leite de Vasconcelos. Temos essa tradição oral que vem do passado, de uma beleza mórbida. Essa beleza só existe aqui e tem a ver com a vida

⁸ Donald Kuspit explica no livro *A Dama Pé-de-Cabra Paula Rego Adriana Molder*, realizada na «Casa das Histórias» de Paula Rego em 2012, que este resultou de uma exposição de obras destas duas artistas na qual cada uma representou a forma como via a «dama pé-de-cabra» (Kuspit, 2012: 14).

⁹ Trata-se de *A Dama Pé-de-Cabra*, primeiro conto narrado em *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano, volume II, pp. 5-53, 1859. Está disponível no catálogo digital da Biblioteca Nacional em <http://www.livros-digitais.com/alexandre-herculano/a-dama-pe-de-cabra/27>, consultado em 30 de outubro de 2016.

O resumo da história é o seguinte: D. Diogo Lopes, nobre senhor da Biscaia, caçava nos seus domínios, quando foi surpreendido por uma linda mulher que cantava. Ofereceu-lhe o seu coração, as suas terras e os seus vassallos se com ele se casasse. A dama impôs-lhe como única condição a de ele nunca mais se benzer. Mais tarde, no seu castelo, D. Diogo apercebeu-se que a dama tinha um pé forçado como o de uma cabra. Viveram muitos anos felizes e tiveram dois filhos: Inigo Guerra e Dona Sol.

Um dia, depois de uma boa caçada, D. Diogo premiou o seu grande alão com um grande osso, mas a cadela podengo preta de sua mulher matou o cão para se apoderar do pedaço de javali. Surpreendido com tal violência, D. Diogo benzeu-se. A Dama de Pé de Cabra deu um grito e começou a elevar-se no ar, com a sua filha Dona Sol, saindo ambas por uma janela para nunca mais serem vistas. A partir daí, foi confessar e o pajem disse que estava excomungado, sua penitência foi guerrear os mouros por tantos anos quanto vivera em pecado, tendo ficado cativo em Toledo. Sem saber como resgatar o pai, D. Inigo resolveu procurar a mãe que se tornara, segundo uns, numa fada, segundo outros, numa alma penada.

A Dama de Pé de Cabra decidiu ajudar o filho, dando-lhe um onagro, uma espécie de cavalo selvagem, que o transportou a Toledo. Aí, o onagro abriu a porta da cela com um coice e pai e filho cavalgaram em fuga, mas, no caminho, encontraram um cruzeiro de pedra que fez o animal estacar. A voz da Dama de Pé de Cabra instruiu o onagro para evitar a cruz. Ao ouvir aquela voz, depois de tantos anos e sem saber da aliança do filho com a mãe, D. Diogo benzeu-se, o que fez com que o onagro os cuspsisse da cela, a terra tremesse e abrisse, deixando ver o fogo do Inferno, que engoliu o animal. Com o susto, pai e filho desmaiaram. D. Diogo, nos poucos anos que ainda viveu, ia todos os dias à missa e todas as semanas se confessava. D. Inigo nunca mais entrou numa igreja e crê-se que tinha um pacto com o Diabo, pois, a partir de então, não havia batalha que não vencesse.

Alexandre Herculano foi sobretudo um escritor e historiador romântico que se preocupou com a compilação de textos populares mais ou menos longos que podem considerar-se como contos ou novelas. Não nos surpreende a preferência deste pela Idade Média onde o romantismo acreditava encontrar as verdadeiras raízes da nacionalidade portuguesa. Kuspit recorda que Herculano se opôs ao poder político e religioso. Ele reprovou o absolutismo real, criticou o clero, não aceitou o dogma da Imaculada Conceção e certamente que não terá sido casual a atenção que aquela lenda popular lhe despertou (Kuspit, 2012: 19).

¹⁰ Donald Kuspit é um crítico e historiador de arte americano. Trata-se do texto que tem o título: «As Damas Pé-de-Cabra de Paula Rego e Adriana Molder», pp. 13-23.

portuguesa de agora – não tem a ver só com o passado. (...) A mim, todos os quadros contam histórias. Essa crueldade bela a que ninguém liga nenhuma. Tem que ver com o grotesco belo. O grotesco belo tem que ver com o James Ensor, com outros pintores belgas. Tentei, tento que as minhas..., os meus bonecos tenham uma ligação com essa coisa portuguesa. (Rego, 2016: 98)

Tal como em Luiza Neto Jorge, em Paula Rego a mulher é a personagem central desta narrativa que fala da sua mentalidade e situação social.

A história publicada por Herculano e aqui retratada por Paula Rego é o relato do falhanço inevitável de um casamento na sociedade patriarcal. Ela consta de duas partes principais: encontro e casamento do protagonista com a «Dama Pé-de-Cabra», devido à promessa que este lhe faz e a desintegração do casamento por causa da quebra da mesma.

O interesse da pintora pela lenda não é ocasional, pois como referem os estudiosos da sua obra, esta está marcada por um «impulso narrativo» (Macedo, 2010: 121) que a leva a debruçar-se sobre textos medievais e tradições populares da literatura portuguesa e inglesa .

Ana Gabriela Macedo, estudiosa que se tem ocupado do estudo de Paula Rego, considera a globalidade da sua estética como uma «poética figurativa do ‘anti-conto de fadas’» no qual «conto e gravura funcionam como uma metáfora de todo o jogo de apropriação e ‘sabotagem’ da tradição popular do conto», invertendo «hierarquias» e «papéis de género» com a finalidade de criar uma «insurreição narrativa», realizando na tela o que a artista pretendia quando afirmava: «’Eu queria que as imagens funcionassem como uma bofetada’» (Macedo, 210: 163-164).

Ao referir-se à importância do narrador, Walter Benjamin observa que a arte de narrar se encontra «em extinção» e acrescenta que:

O conto, que é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque o foi outrora da humanidade, vive ainda secretamente na narrativa. O primeiro verdadeiro narrador é e continua a ser o do conto. Quando era difícil obter um conselho, era o conto que o sabia dar; e quando esse conselho era premente, era no conto que estava a ajuda mais próxima. (Benjamim, 1992: 49)

A pintura “fala” de «coisas visuais, elementos formais» a criarem «uma história», como os fios de uma meada num entrelaçamento em que as imagens «se prendem» umas às outras, construindo um «drama visual» que em seguida explode e invade tudo como «caixinha de surpresas» ou «bonecas russas». É como se cada texto fosse sempre um «*inter-texto*», «rede», «travessia», «teia de produção de sentidos e significações» e ainda

«absorção e transformação de um outro texto» (Macedo, 2010: 14-15). Paula Rego pertencerá então à «categoria mítica» dos contadores de histórias que vão sobrepondo sucessivas camadas narrativas às quais acrescentam «o seu olhar inquietante e desmistificador» (*idem*: 54). Segundo Alexandre Pomar, ela não pretende adotar uma perspetiva maniqueísta a moldar a visão do mundo em termos de masculino e feminino, mas pretende pô-lo em causa com «a densidade mais ambígua» de um «olhar de mulher (...) com os seus segredos, as suas ‘máfias’ e armas femininas», narrando uma história ainda por contar (Pomar, 2004: 96).

De facto, a artista redesenha os paradigmas da História da Arte, nela reinscrevendo «o olhar feminino como um modelo de ruptura e uma prática de ‘desidentificação’», cujos temas favoritos são os ‘jogos’ provocados pelo poder, o domínio e as hierarquias» (Macedo, 2010: 55).

Passemos à «narrativa» de cada quadro:¹¹



[1]

«Despindo a Divina Senhora» – *A Dama Pé-de-Cabra*

O título do primeiro quadro parece, de uma forma irónica, querer evocar Nossa Senhora, mas o contexto aponta para a subversão da mesma e para a sua leitura pelo avesso como um «demónio sexual necessário, emocionalmente perturbante, mas indispensável para a sobrevivência da espécie humana» (Kuspit, 2012: 16). É relevante lembrar a importância do valor simbólico do cão e a sua relação com o diabo:

«tradicionalmente, o diabo aparecia muitas vezes como cão preto, como acontece no *Fausto de Goethe*. A podenga da Dama Pé-de-Cabra é negra (...) Diogo fez um pacto faustiano, com um cão sujo, ou seja, demoníaco – a cadela é uma extensão simbólica de sua mulher, tornando óbvia a sua natureza de

¹¹ Os quadros são apresentados respeitando a ordem do livro e foram numerados para facilitar o seu tratamento.

animal 'inferior' –, sugerindo que ele próprio se comporta como um cão. (...) Ele renuncia à sua natureza 'superior' ou espiritual (...) o maior desejo de Fausto era ter relações e casar com Vénus (...) E Fausto fez exactamente o que Diogo fez: ambos se traem a si mesmos ao satisfazer o seu desejo sexual com um falso amor, pois o diabo é sempre falso. (Kuspit, 2012: 20)

A par da mulher, surge a figura masculina em segundo plano. Esta chama a atenção para a revolta contra a sua situação, ocupando na tela uma posição que não é de destaque. Desde o início do conjunto, a figura feminina é sempre dominadora e a sua função é seduzir, encantando, embora o seu canto de sereia só seja revelado depois. Na primeira tela («Despindo a Divina Senhora»), o seu rosto traduz uma maior tranquilidade do que o dos quadros seguintes, talvez na esperança de que a promessa não viesse a ser quebrada. No entanto, os seus pés de cabra não enganam nem a guitarra pousada à sua direita a evocar uma sedução tão fatal como a ameaça da espécie de cutelo que aperta contra o peito sob o braço esquerdo, pronto a desferir o primeiro golpe.

Depara-se-nos um homem completamente dominado pela mulher com uma das mãos próximo da sua zona genital e a outra a enlaçar um dos pés de cabra bem evidentes nos extremos das duas patas peludas. Ele tem uma expressão de resignação e desalento como se nos convidasse a apoiá-lo e a ser adoradores do diabo. A falsidade da relação é insinuada pelo cavalinho de brincar existente no fundo do quadro.



[2]
«Cantando no Cimo do Monte» -
Dama Pé-de-Cabra

Na segunda tela («Cantando no Cimo do Monte»), o rosto disforme da personagem feminina em posição central, com a sua boneca ao colo, transmite sofrimento, identificando-se com a menina de braços abertos em cima, à beira do penhasco, a querer voar e abraçar o mundo. Será a luta entre o desejo de partir e o seu permanente medo de o fazer que a pintora resume como «medo do medo (...) sem explicação»? (Ribeiro, 2016:

92). Ela está no centro, de olhos fechados, parecendo não ouvir o que a mulher da sua esquerda canta e conserva os pés tapados com o vestido. Atrás de si, uma figura mais pequena de mulher, meia despida com a cara branca e os cabelos amarelos em pé, parece ser a encarnação do medo sentido pela autora. Em cima, do lado esquerdo, o moinho do Alto da Forca no «penhasco do encantamento» (Freitas, 2012: 9) na Ericeira, junto do qual se avista o homem, de pé, com uma espécie de enxada a presentificar o poder falocêntrico. Em baixo, à direita, surge a quinta da Ericeira a evocar uma infância feliz.

Se nestas duas pinturas, sentimos que existe um «princípio ordenador», as que se sucedem irrompem cada vez mais pelo fantástico e sobrenatural, numa fuga às regras da composição, numa deriva narrativa expansiva e não linear que se cruza com a história pessoal da artista, até as personagens ganharem vida própria e criarem autonomamente as suas próprias histórias (*ibidem*) tornando a sua compreensão progressivamente mais complexa.



[3]

«A Morte do Cão do Caçador» - A
Dama Pé-de-Cabra

Na terceira tela («A Morte do Cão do Caçador»), está patente a aflição da mulher depois da quebra da promessa. Paula Rego quer tornar claro que Diogo é como um cão, pois o retrata a roer o osso que ele próprio lhe atirara. A cadela podengo, prolongamento diabólico da dama pé-de-cabra, é o pequeno animal preto que vemos junto ao pescoço do cão que ela acabara de matar. A desproporção de tamanho entre o cão e a cadela é flagrante: esta não precisara de ser grande como aquele para o conseguir matar, pois para tal bastara-lhe a sua força diabólica. Diogo tem a seu lado, sobre a mesa, o enorme javali que caçara e cuja morte desencadeou a quebra da terrível promessa. Até o boneco, com aparência de macaco, que se vê por baixo da mesa, parece recear pela sua sorte, apertando com aflição o rato contra o peito, como se o quisesse proteger de uma desgraça eminente. Arderão todos no fogo do inferno, como sugere o chão flamejante por baixo deles. A «Dama Pé-de-Cabra», com um rosto severo e «enganadoramente vestida de branco

virginal», enlaça com um dos braços a filha sorridente e divertida, enquanto o vestido desta se vai tingindo de vermelho, a insinuar a relação demoníaca com a mãe.

A situação da personagem masculina negativiza-se, neste terceiro quadro, ao apresentar-se roendo o osso que era do seu cão que jaz sem vida a seus pés. A quebra da promessa ao invocar Deus é simbolizada pela presença da pomba branca do Espírito Santo.

Ocorre uma inversão da situação: a dama ascende à sua condição de demónio, elevando-se nos ares enquanto o homem se degrada, animalizando-se.



[4]

«A Demanda» - *A Dama Pé-de-Cabra*

Na quarta tela, em plano de destaque, está a mulher com pés de cabra suspensa, a segurar o filho como se a sua subida tivesse sido interrompida ocorrido uma espécie de «cut-up» (Almeida, 2006: 20). A personagem masculina só parece dar importância ao cavalo amarelo acariciando-o, talvez relembrando o seu passado de cavaleiro e caçador intrépido a sugerir que o seu passado não era mais do que brincadeira de criança (Kuspit, 2012: 22). Deteta-se a subversão de figuras divinas e de objetos de culto: em baixo, uma figura reclinada em oração, abraçando uma cruz com um prato de dar a comunhão caído ao seu lado; em cima, uma mulher com a expressão beatífica, tendo ao pescoço uma criança com patas. Outras figuras povoam o quadro: o duplo do homem montado a cavalo a evocar o seu passado glorioso e agora sem sentido e pequenas figuras com características angélicas e diabólicas a espreitar por detrás das já mencionadas.

A autora liberta por completo a sua criatividade, que sentimos que nos escapa, fugindo para além do fulgor imagético desta lenda histórica e que, na opinião de Helena de Freitas¹² abre um «novo ciclo de trabalho», recuperando algum do seu «melhor

¹² Helena de Freitas foi curadora da exposição de Paula Rego e de Adriana Molder e é a atual diretora da Casa das Histórias de Paula Rego tendo colaborado na introdução do livro *A Dama Pé-de-Cabra* com o texto: «Jogos e Encantamentos Paula Rego e Adriana Molder na Casa das Histórias», pp.7-9.

vocabulário artístico dos anos sessenta» (Freitas, 2012: 9). Por isso, a imagem da escada evoca o «à-vontade» comum a todos os narradores a movimentarem-se pelos vários graus da sua experiência «como quem sobe e desce uma escada» (Benjamin, 1992: 48).



[5]
«Levitação» - A Dama Pé-de-Cabra

A violência da figura feminina da quinta tela («Levitação») contrasta com a inação do homem que, completamente prostrado, parece agarrar o filho querendo sem grande vontade. A atitude determinada da mulher manifesta-se no seu rosto, ao soltar o que supomos ser o grito de libertação da sua situação de sujeição, mostrando a mão e o pé direitos transformados em patas. Bernardo Pinto de Almeida, historiador e crítico de arte, recorre a José Gil para explicar o grito que se solta numa «situação de devir-grito (...) de explosão iminente no seio da contenção», revelando o desconhecido que de repente desperta e converte o silêncio em grito (Almeida, 2006: 14 e 18). Ao «devir-grito» acrescenta-se o «devir-animal» da mulher a elevar-se numa evocação da ascensão de Nossa Senhora cuja simbologia se subverte. A criança, a brincar com o cão morto, talvez seja o duplo do rapaz que a mãe tenta arrebatá-lo e o estranho animal a levitar um duplo de um diabo, no qual a cadela podendo se terá metamorfoseado.

A duplicidade das duas personagens prolonga a oposição entre o diabólico e o seu oposto. Citando Freud, Almeida considera a criação do duplo da alma ou do corpo como uma consequência da vida psíquica infantil, ao tentar repelir o medo. Este processo provoca estranheza, ao diluir os limites entre o real e a imaginação, fazendo com que o fantástico pareça real num inquietante ritual de magia. Por outro lado, a multiplicidade dos elementos presentes e a naturalidade com que crianças, mulheres, animais e bonecos coabitam em espaços geralmente fechados tornam os ambientes irrespiráveis (*idem*: 18).



[6]

«Elenco de Personagens» - *A Dama Pé-de-Cabra*

É o caso da sexta e última tela («Elenco de Personagens») que resume a rede de relações de poder entre todos os intervenientes, com uma profusão surpreendente, situando-se a figura feminina no meio, com uma aparência completamente deformada e monstruosa e uma fealdade assustadora. Esta mulher, reverso do retrato mariano, está sentada num plano superior, como num trono que é uma mesa, e parece ter asas, tendo-se transformado num oposto do ser divino. Por baixo dela, vemos outra mulher, talvez o seu duplo, vestida de vermelho, a tocar guitarra enquanto tem sexo violento com o diabo.

O homem de costas, de lado ou ao fundo, aparece sempre com uma imagem negativa, transformado em burro ou montado no seu grotesco cavalo de brincar. Ele está sempre subjogado pelo poder da mulher e pelo desejo do seu corpo, chegando ao extremo de sacrificar tudo para casar com ela. Esta é a sua verdadeira maldição, pois vende a sua alma por sexo.

As figuras estranhas deste «elenco» apresentam uma grande «liberdade de composição, de estilos, de traços ou de expressões aparentemente inconciliáveis» (Freitas, 2012: 9) numa completa desorganização à maneira surrealista.

A este propósito, Almeida refere que a pintura de Paula Rego nunca abandonou completamente uma «matriz surrealizante», a tal ponto que Cesariny e os surrealistas a consideraram da «mesma família» (Almeida, 2006: 21 e 24).

Embora pareçam ingénuas, as personagens, desta última tela, transmitem ambiguidade, crueldade e sadismo e o secretismo das suas relações intensifica a sua perversidade estrutural. Elas são volumosas, disformes ou demasiado pequenas e algumas duplas ou triplas de outras figuras femininas e masculinas transmitindo vários comportamentos relativos a uma só, como é o caso do homem que aparece pelo menos três vezes: sentado, de costas e ao fundo. Kuspit observa que esta dama pé-de-cabra de Paula Rego apresenta uma «robustez masculina (...) anti-heróica» evidenciando a sua

feminilidade evidente nas roupas que veste e não no seu rosto «que tem a determinação feroz que falta a Diogo» (Kuspit, 2012: 23). Da coexistência violenta de todos estes elementos resulta uma saturação que parece querer explodir.

As personagens jorgianas possuem igualmente traços de anti-heroicidade. Para além da cabra enfurecida pelo «fardo de cio» a espetar «nas pernas dos pagens» os «cornos alucinantes», também encontramos, na poesia jorgiana, outras personagens disformes e monstruosas como o «Garfo» de «Recanto 3, o «Anjo» com «patas» de «Recanto 10» do poema *Dezanove Recantos*. Neste texto, detetamos igualmente personagens duplas em «Recanto 8» de *Dezanove Recantos* e triplas em *A Lume*.

A origem da utilização do duplo integra-se na criação de um mundo às avessas da realidade e é um motivo muito antigo, cuja origem não é exclusivamente europeia, pois já se encontra frequentemente na Índia, tendo-se convertido num dos temas da lírica europeia, devido à questão da identidade.

José Gil afirma que, no fim do século XX, os monstros proliferam por todos os lados, instalando-se comodamente no cinema, na banda desenhada, em *gadgets* e brinquedos. Eles deixarão de nos parecer monstruosos «e ser-nos-ão até simpáticos, como já acontece a tantos extraterrestres das séries de televisão». Hoje começamos a falar de «monstruosidade banal», tal como quando consideramos a «violência banal» o que constitui uma aberração (Gil, 2006: 11).

Estes cenários de Paula Rego focam as expressões e fisionomias de personagens em grande plano com uma cuidada atenção aos pormenores de guarda-roupa das mesmas ([1], [2] e [3]), colocam em relevo os acontecimentos [[4]e[5]) ou apresentam-se completamente repletos de bonecos, animais, retratos de objetos e cenas da infância de pintora, numa reunião de elementos díspares de diferentes origens ([6]). No poema jorgiano «Metamorfose» o olhar do leitor centra-se na mulher que é a verdadeira protagonista a lutar contra o que se opõe simbolizado por «homens», «pagens», «imprensa» e «chefes de orquestra.

O humor utilizado pelas duas artistas é cáustico, violento e sem pudor, podendo ser qualificado como grotesco, vestindo-se de trágico no olhar que lança sobre Portugal e sobre elas próprias desconstruindo a visão clássica do belo.

Embora a metamorfose da mulher em dama pé-de-cabra (pés e mãos) não tenha sido completa, como no poema de Neto Jorge, observamos em ambos os casos uma metamorfose na qual a imagem da cabra é utilizada para transgredir as regras sociais, políticas e religiosas. Elas conspiram contra o poder masculino e subvertem personagens divinas. As cores utilizadas pela pintora são geralmente primárias, com muitos tons de

pastel, a transmitir leveza. A temática disruptiva da guerra e da violência do poema jorgiano leva o leitor a associar este cenário a cores predominantemente cinzentas e disfóricas. No entanto, e apesar destes elementos, deteta-se nas duas a utilização violenta de um «contra-poder», num diálogo renovado com a tradição de uma visão do feminino «transgressivamente às avessas» (Macedo, 2012: 61).

Em suma, para além dos vetores que cruzámos nas duas obras, podemos afirmar que as duas artistas questionam vivências quotidianas da sociedade portuguesa, apresentada como dramática e grotesca, procurando construir uma outra realidade: Luiza Neto Jorge busca o paraíso perdido na relação com o homem amado; Paula Rego trava contra o medo um combate sem tréguas, dando-lhe um rosto e pintando. Ambas saem vencedoras desta demanda, ainda que para isso tenham que esconjurar o demónio, como estratégia de afirmação de uma produção artística feminina.

Referências

- ALMEIDA, Bernardo Pinto. (2006). *Paula Rego ou a Comédia Humana*. Lisboa: Editorial Caminho.
- BAKHTINE, Mikhaïl. (1970). *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CAMEIRA, Maria João. (2014). *A transfiguração do Feminino na Poesia de Luiza Neto Jorge*. [dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto].
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix. (2003). *Kafka Para uma Literatura Menor*, tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles / PARNET, Claire. (2004). *Diálogos*, tradução de José Gabriel Cunha, Lisboa: Relógio d'Água.
- FERNANDES, João / ROSENGARTEN, Ruth / LIVINGSTONE, Marco. (2004). *Paula Rego*. Porto: Museu Serralves.

- FREITAS, Maria Helena de. (2012). [Introdução] «Jogos e Encantamentos Paula Rego e Adriana Molder na Casa das Histórias» in *A Dama Pé-de-Cabra*. Cascais: Fundação Paula Rego: pp. 7-9.
- GIL, José. (2006). *Monstros*, tradução de José Luís Luna. Lisboa: Relógio d'Água.
- GUSMÃO, Manuel. (2010). *Tatuagem e Palimpsesto da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HERCULANO, Alexandre. (1859). *Lendas e Narrativas*. Disponível no arquivo digital da Biblioteca Nacional em : <http://www.livros-digitais.com/alexandre-herculano/a-dama-pe-de-cabra/27>.
- HUGO, Victor. (1912). «Préface» de *Cromwell, Hernani* . Théâtre. vol. 23. tome 1. pp. 7-51. Paris: Librairie Ollendorff. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face
- KAYSER, Wolfgang. (1986). *Grotesco – Configuração na Pintura e na Literatura*, tradução J. Guinsburg. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- KUSPIT, Donald. (2012). [Introdução]. «As Damas Pé-de-Cabra de Paula Rego e Adriana Molder» in *A Dama Pé-de-Cabra*. Cascais: Fundação Paula Rego: pp. 13-23.
- LAVERGNE, Philippe. (1985). *André Breton et le Mythe*. Paris: Librairie José Corti.
- MACEDO, Ana Gabriela. (2010). *O Poder da Visão*. Lisboa: Cotovia.
- MATTOSO, José. (1994). «A lenta agonia do Salazarismo» in *História de Portugal - o Estado Novo - (1926 - 1974)*, vol. VII: Lisboa: Estampa: pp. 503-544.
- MCEWEN, John. (1992). *Paula Rego, tradução de Alberto de Lacerda*. Lisboa: Quetzal Editores.
- POMAR, Alexandre. (2004). *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*. Coleção Arte Contemporânea / Público / Serralves: pp. 94-96.
- REGO, Paula e MOLDER, Adriana. (2012). *A Dama Pé-de-Cabra*. Cascais: Fundação Paula Rego.
- RIBEIRO, Anabela. (2016). *Paula Rego por Paula Rego*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ROSENGARTEN, Ruth [organização].(2004). *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*, Coleção Arte Contemporânea / Público / Serralves Fundação.
- SILVA, João Céu e. (2011). *1961 O Ano que Mudou Portugal*. Porto: Porto-Editora.

Imagens retiradas do livro REGO, Paula e MOLDER, Adriana (2012) *A Dama Pé-de-Cabra*. Cascais: Fundação Paula Rego: pp. 60-71.