

Patrícia da Silva McNeill

University of Cambridge

Transferências Intersemióticas entre a Literatura e as Artes Plásticas n' *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz e de Paula Rego

Numa carta a Ramalho Ortigão datada de 8 de Abril de 1878, escrita durante o período em que foi consul em Newcastle-upon-Tyne no Reino Unido, Eça afirma:

Eu trabalho nas *Cenas Portuguesas*, mas sob a influência do desalento. Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac 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.¹

Esta observação, datando do ano em que *O Primo Basílio* foi publicado e *O Crime do Padre Amaro* estava a ser revisto, demonstra que Eça se considerava essencialmente um artista cuja produção artística era comparável à de um pintor. Consequentemente, a sua escrita pode definir-se como sendo 'pintura em prosa'.² António Garcez da Silva enfatiza a qualidade pictórica das descrições de Eça, em especial a sua habilidade de evocar vividamente uma pessoa, um objecto ou um local,

¹ Eça de Queiroz, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2 vols (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983), vol. I, pp.143-44 (meu sublinhado).

² António Garcez da Silva, 'Eça e o Impressionismo', *Revista Camões*, 9-10 (2000), 127-33, p. 129.

retomando o sentido original da ecfraze enquanto ‘a verbal description of something, almost anything, in life or in art’.³

Contudo, a observação de Eça suscita outra questão, nomeadamente, que tipo de pintor imaginava ele ser neste período da sua vida. A resposta a esta questão encontra-se na sua Conferência do Casino de 1871, intitulada ‘A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte’, na qual ele propôs Gustave Courbet como figura exemplar do movimento realista na pintura e descreveu três dos seus quadros, nomeadamente *Les Casseurs de pierre* (1849), *Un Enterrement à Ornans* (1850) e *Le Retour de la conférence* (1863)⁴. De acordo com Eça, estes quadros exemplificam a intenção dupla do artista realista de reproduzir a realidade quotidiana com objectividade quase fotográfica e de abordar questões sociais nas suas obras. Sob a influência da importante obra de Proudhon, *Du Principe de l’art et de sa destination sociale* (1865), a qual foi a principal fonte de inspiração da apreciação crítica que Eça faz da pintura de Courbet na dita conferência, o jovem literato refere-se ao pintor francês como, ‘o mais poderoso pintor critico dos tempos modernos’.⁵ Esta característica era admirada por Eça que, influenciado pelo realismo e naturalismo literários (como a menção a Balzac e a Zola na carta acima citada indica), desejava expor a decadência moral de Portugal numa série de novelas a que tencionava chamar à vez ‘Cenas da Vida Portuguesa’ ou ‘Cenas Portuguesas’ (como indicado também na carta acima citada), e que acabariam por resultar em *O Crime do Padre Amaro: cenas da vida devota* (1876), *O Primo Basilio: episódio doméstico* (1878) e *Os Maias: episódios da vida romântica* (1888). Por conseguinte, os quadros

³ Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), p. 7: uma descrição verbal de algo, quase tudo, na vida ou na arte (minha tradução).

⁴ *Les Casseurs de pierre* faz parte da colecção Oskar Reinhart « Am Römerholz » na Suíça e pode ser visto em: < <http://www.bundesmuseen.ch/roemerholz/index/00904/index.html?lang=de> >; *Un Enterrement à Ornans* integra a colecção do Musée d’Orsay e pode ser visto em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=924 >.

⁵ Eça de Queiroz, *Uma Campanha Alegre: Das Farpas* (Porto: Lello & Irmão, 1945, rep. 1890), vol. II, p. 167.

de Courbet, que retratavam as terríveis condições de trabalho dos pobres e criticavam a burguesia rural e o clero, terão inspirado o projecto de Eça na sua totalidade e constituído modelos para episódios de prosa ecfrástica n' *O Crime do Padre Amaro*, o primeiro romance da referida série publicado em três versões diferentes em 1875, 1876 e 1880.

Les Casseurs de pierre, o primeiro quadro que Eça descreveu na sua Conferência do Casino, inspirou a cena de abertura d' *O Crime do Padre Amaro* na versão de 1875, sendo verbalmente reproduzido na descrição que o narrador faz dos trabalhadores na estrada de Leiria para a Figueira: 'Com os grandes chapéus desabados, os calceteiros britavam os calhaus'.⁶ *Un Enterrement à Ornans*, o segundo quadro referido por Eça, terá inspirado a descrição do enterro de Amélia no final do romance. A atmosfera sombria do quadro com as figuras solenemente reunidas em volta da cova aberta sob céus plúmbeos é espelhada na seguinte passagem:

E, todos calados, no silêncio fusco do cemitério, com passos abafados pela terra mole, iam-se dirigindo para o canto do muro onde estava cavada de fresco a cova de Amélia, negra e profunda entre a relva húmida. O menino do coro cravou no chão a haste da cruz prateada e o abade Ferrão, adiantando-se até à beira do buraco escuro, murmurou o *Deus cujus miseratione...*⁷

Finalmente, *Le Retour de la conférence*,⁸ o terceiro quadro de Courbet descrito na conferência, teve o maior impacto no romance de

⁶ Silva, *A Pintura na obra de Eça de Queiroz* (Lisboa: Caminho, 1986), pp. 68-69. Silva cita Jean Girodon, *Eça de Queiroz et Courbet* (Lisboa: Bertrand, 1963).

⁷ Eça de Queiroz, *O Crime do Padre Amaro: cenas da vida devota*, fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura (Lisboa: Livros do Brasil, 1970), p. 489. A partir de agora as referências a esta obra serão indicadas no texto pela sigla *OCPA*, seguida do número de página.

⁸ Este quadro foi destruído por um católico ortodoxo, sobrevivendo apenas uma reprodução fotográfica por Robert J. Bingham, que integra a coleção do Musée Gustave-Courbet em Ornans, e que pode ser vista na secção 26 do artigo de Laure Boyer, 'Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire', publicado no e-journal *études photographiques*, 12 (Novembro, 2002) e acessível no sítio: < <http://etudesphotographiques.revues.org/index320.html> > [accedido a 5 Setembro 2010].

Eça, inspirando o episódio do almoço do abade Cortegaça narrado no sétimo capítulo e várias das personagens que tomam parte nele. Assim, a descrição e narração do passeio no campo que segue o almoço na casa do abade reproduz verbalmente a cena do quadro de Courbet:

O dia estava muito azul, de um sol tépido. [...] para o horizonte arredondavam-se colinas cobertas de rama verde-negra dos pinheiros; havia um grande silêncio; só às vezes, ao longe, num caminho, um carro chiava. E, naquela serenidade da paisagem e da luz, os padres iam caminhando devagar, tropeçando um pouco, de olho aceso, estômago enfartado, chacoteando e achando a vida boa. (*OCPA*, 119-20)

Como no quadro, a marcha lenta e bamboleante dos padres e a sua ruidosa animação, resultantes do consumo excessivo de álcool, contrastam com o fundo sereno da paisagem.

As semelhanças entre *Le Retour de la conférence* e *O Crime do Padre Amaro* estendem-se a pormenores relativos aos clérigos, sendo de realçar a descrição dos padres Brito e Natário, claramente inspirados por duas figuras do quadro de Courbet:

Adiante de todos ia o padre Natário: levava a capa no braço, arrastando pelo chão [...] e as suas pernas escanifradas, com as meias pretas de lã cheia de passagens, faziam bordos que o atiravam contra o silvado.

E, no entanto, Brito, com grandes bafos de vinho, roncava:

– Eu só me contentava em agarrar num cajado e correr tudo! Tudo! – E gesticulava com um gesto imenso que abrangia o mundo! (*OCPA*, 120, meu sublinhado)

Assim, o padre Natário assemelha-se bastante à figura do padre que lidera o grupo de clérigos no quadro de Courbet, quer pelo modo como se adianta aos outros assumindo-se como pretensão líder, quer pelo vestuário, como a menção da capa traçada no braço e das meias pretas de lã (alusões directas ao quadro) corroboram. Adicionalmente, ambas as figuras também apresentam evidentes semelhanças ao nível da aparência. De acordo com o narrador, a alcunha do padre Natário é ‘o Furão’ (*OCPA*, 110). Este epíteto ecoa explicitamente a caracterização

do padre que lidera o grupo de clérigos como tendo uma ‘figure de fouine’ feita por Proudhon em *Du Principe de l’art et de sa destination sociale*.⁹ Eça, que, como foi dito antes, conhecia profundamente esta obra, na qual baseara a sua interpretação dos quadros de Courbet para a Conferência do Casino, decidiu retomar este aspecto da caracterização proudhoniana de modo a alcançar o mesmo efeito cómico. A identificação metafórica do padre no quadro de Courbet com um furão baseia-se na sua aparência física, nomeadamente no seu nariz longo e pontiagudo lembrando aquele animal. Este tipo de associação está igualmente patente na expressão ‘cara de furão’ (*OCPA*, 171) com que João Eduardo se refere ao padre Natário no artigo injuriando o círculo de padres que frequentava a casa da D. Joaneira. Por outro lado, a palavra francesa ‘fouine’ pode conotar um carácter indiscreto e maligno que a palavra portuguesa ‘furão’ também comporta. É este sentido figurado que Eça enfatiza na sua caricatura do padre Natário, descrito no início do capítulo como ‘criaturinha biliosa, seca, com dois olhos encovados, muito malignos’ (*OCPA*, 110), realçando o seu mau carácter.

De igual modo, a descrição do padre Brito, cujo temperamento irascível exacerbado pelo vinho se traduz em imprecações e gestos excessivos e ameaçadores, assemelha-se à caracterização do padre obeso montado num burro no quadro de Courbet, que de tão visivelmente enebriado tem de ser suportado por dois companheiros. Eça evoca, igualmente, a descrição desta figura feita por Proudhon em *Du Principe de l’art et de sa destination sociale*, como ‘herculéen, taillé à angle droit, terrible de visage, admiré des paysans pour la rudesse de ses allures, buvant, fumant’.¹⁰ A rudeza do ‘aspecto’ e ‘modos’ do padre Brito – comparados pelo narrador no início do capítulo aos ‘de um robusto beirão que maneja bem o cajado, emborca um almude de vinho, pega alegremente à rabiça do arado’ (*OCPA*, 110) – ganhara-lhe o epíteto de ‘leão de Nemeia’ (*OCPA*, 110), a terrível fera mitológica derrotada por Hércules. Esta subversão do epíteto herculeano com que Proudhon caracterizara a figura central do quadro de Courbet, revela a sua tendência para a reescrita paródica do seu intertexto, de forma a

⁹ Silva, p. 69.

¹⁰ Silva, p. 69.

realçar o aspecto grotesco desta personagem. O padre Brito é novamente comparado a um animal no seguinte excerto do já mencionado artigo de João Eduardo, que reproduz verbalmente a forma como o padre obeso é retratado no quadro de Courbet, ‘Vede-o, exclamava “o liberal”, “grosso como um touro, montado na sua égua castanha”’ (OCPA, 169).

As estratégias caricaturais que Eça emprega na caracterização de ambos os padres revelam a combinação de traços humanos e animais que, segundo Bakhtin, constitui uma das formas mais antigas do grotesco.¹¹ De acordo com o crítico russo,

Renaissance grotesque imagery, directly related to folk carnival culture, as we find it in Rabelais, Cervantes, and Shakespeare, influenced the entire realistic literature of the following centuries. Realism of grand style, in Stendhal, Balzac, Hugo, and Dickens, for instance, was always linked directly or indirectly with the Renaissance tradition.¹²

O princípio do riso inexaustível, subversivo e reformador¹³ que Bakhtin identifica no grotesco renascentista ressurgiu no Realismo do século XIX associado à sátira social. Numa crónica publicada a 21 de Fevereiro de 1867 n’*O Distrito de Évora*, Eça postula que ‘a crónica é para o jornalismo o que a caricatura é para a pintura: fere, rindo; espedaça, dando cambalhotas; não respeita nada daquilo que mais se respeita; procede pelo escárnio e pelo ridículo’.¹⁴ Esta observação

¹¹ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. by Hélène Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984), p. 316: ‘the combination of human and animal traits is [...] one of the most ancient grotesque forms’.

¹² Bakhtin, p. 52: a imagética grotesca renascentista, directamente relacionada com a cultura popular carnavalesca, como a presente em Rabelais, Cervantes, e Shakespeare, influenciou toda a literatura realista dos séculos seguintes. O Realismo de grande estilo, em Stendhal, Balzac, Hugo, e Dickens, por exemplo, esteve sempre ligado directa ou indirectamente com a tradição renascentista (minha tradução).

¹³ Bakhtin, p. 24: ‘The ever-growing, inexhaustible, ever-laughing principle which uncrowns and renews [...]’.

¹⁴ Eça de Queiroz, *Páginas de Jornalismo: “O Distrito de Évora” (1867)*, 2 vols, nota introdutória e revisão de texto por Aníbal Pinto de Castro (Porto: Lello & Irmão Editores, 1981), vol. II, p. 62.

equipara processos literários que Eça emprega na sua prosa jornalística e ficcional a processos artísticos característicos do realismo ‘crítico’ que ele identificara na pintura de Courbet. Cotejando a conclusão do episódio do passeio dos clérigos e o comentário de Proudhon em *Du Principe de l’art et de sa destination sociale*, Garcez da Silva nota:

certa conclusão moral é posta em relevo por idêntico processo. Courbet obtém-na pelo contraste da honesta presença de um ‘*paysant et sa femme, piochant la terre au bord de la route sur laquelle ils voient venir le cortège...*’; Eça faz igualmente surgir na volta do caminho uma figura de camponês, “antigo criado de lavoura, envelhecido no trabalho, o chapéu tirado” humildemente, penitenciando-se de ter ele [...] feito tropeçar, ‘no estreito caminho de carros’ um dos “senhores padres joviais e excitados da vinhaça!”.¹⁵

Por conseguinte, n’*O Crime do Padre Amaro*, como já o fizera nas crónicas d’*As Farpas*, Eça adopta os princípios críticos da arte que Proudhon defendia no seu livro com o mesmo fim de denunciar os abusos do clero.

A crítica à imoralidade dos padres estende-se no romance de Eça ao episódio do banquete, retomando um *topos* que Bakhtin sublinha como sendo central na tradição do realismo grotesco.¹⁶ O banquete rabelaisiano dos padres – que evoca a abadia de Thélème de *Gargantua e Pantagrue* – é caracterizado pelo consumo excessivo de comida e de bebida e pelo conseqüente descontrolo das emoções e das funções corporais, representando simbolicamente por meio do corpo grotesco a degradação da igreja católica, tradicionalmente entendida como corpo místico. Estes aspectos são evidentes no seguinte trecho que descreve o culminar da refeição: ‘Ao erguer-se, todos cambaleavam um pouco, arrotando formidavelmente, com risadas espessas; só Amaro tinha a cabeça lúcida, as pernas firmes – e sentia-se muito terno’ (*OCPA*, 119). Embora aparentemente distinguido dos restantes padres ‘corrompidos’ pela ingestão do álcool, a referência à ternura sentida por Amaro sugere

¹⁵ Silva, pp. 69-70.

¹⁶ Bakhtin, p. 282: ‘The creative and rich life of banquet images was expressed especially in grotesque realism.’

uma outra forma de corrupção dos seus sentidos por meio do desejo libidinoso por Amélia, que recrudescera durante a refeição. A luxúria que invade o padre Amaro, e previamente sugerida em relação ao padre Brito, é ilustrativa da indiferença que os padres revelam pelos votos religiosos a que estão sujeitos, que são repetidamente quebrados levando ao cometimento de vários pecados mortais.¹⁷ O pecado da gula é, sem dúvida, o mais proeminente nesta cena que contrasta a fartura da refeição e o apetite desmedido dos padres, aos quais o abade serve capão recheado, com a pobreza dos paroquianos, simbolizada pelo mendigo que pede à porta da casa, a quem é dada apenas metade de uma broa, atestando a avareza dos clérigos. Além destes, os pecados do orgulho, da inveja e da ira transparecem nas conversas dos padres, que frequentemente resultam em violentas discussões em virtude do efeito do álcool sobre os seus ânimos, como é o caso da discussão acesa travada entre Amaro e Natário sobre a função da confissão. Finalmente, o pecado da preguiça traduz-se na prostração dos padres, que após o almoço ‘repoltreavam-se nas cadeiras de couro’, incluindo ‘Amaro, todo deitado para trás na cadeira’ (*OCPA*, 118), em virtude do excesso de comida e bebida.

Com base nos exemplos atrás analisados, pode concluir-se que as estratégias ecfrásticas empregues por Eça n’*O Crime do Padre Amaro* incorporam fontes pictóricas nas categorias narrativas como a narração, a descrição de personagens e o ponto de vista do narrador, constituindo um caso exemplar do que Tamar Yacobi definiu como ecfrase narrativa.¹⁸ Por oposição, Paula Rego, para quem ‘visual things, formal elements, create what I call a story’,¹⁹ pratica um estilo de pintura que se pode denominar como pintura narrativa. João Fernandes considera Paula

¹⁷ Eça utilizara previamente o *topos* dos pecados mortais para criticar a igreja na Farpa de Março de 1872 sobre a educação moral das mulheres. Vide Queiroz, *Uma Campanha Alegre*, p. 151.

¹⁸ Tamar Yacobi, ‘Pictorial Models and Narrative Ekphrasis’, *Poetics Today*, 16:4 (1995), 599-649.

¹⁹ Paula Rego, *O Crime do Padre Amaro*, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Lisboa, 18 Maio - 29 Agosto 1999, Fundação Calouste Gulbenkian, prefácio de Jorge Molder, s.p.: as coisas visuais e os elementos formais criam aquilo a que eu chamo uma história (minha tradução).

Rego uma ‘autora’, argumentando que ‘[t]he paradigm of writing, namely that of the short story or the novel, is manifested through the revelation of the characters that appear in her paintings and drawings as studies of character and behaviour’.²⁰ Segundo Fernandes,

The narrative dimension of each painting is materialized in the representation of the characters who appear in it, as well as in that of the space and the objects that fill it. Paula Rego uses drawing from life to create her characters, giving almost cinematographic attention to details such as clothes, attitude and the position of the body in space.²¹

A técnica naturalista da pintora, descrita neste excerto, confere um grau de realismo aos seus quadros comparável ao da pintura de Gustave Courbet que, por sua vez, se inspirara na arte da fotografia emergente nos meados do século XIX. A comparação é, além disso, corroborada pelo facto de Paula Rego aludir frequentemente a quadros do pintor nas suas composições, o que levou o crítico de arte Robert Hughes a caracterizá-la como ‘an “old-fashioned” painter, obsessed with traditional art from Balthus to Courbet’.²² Adicionalmente, como as observações de Fernandes sublinham, as práticas estéticas da pintora assemelham-se às dos escritores realistas e naturalistas, que procuravam reproduzir autenticamente a realidade contemporânea. Como Isabel Pires de Lima observa no seu estudo de *O Crime do Padre Amaro* de Paula Rego,

²⁰ João Fernandes, ‘The Stories by Paula Rego, between Painting and Drawing’, in *Paula Rego* (Porto: Fundação de Serralves, 2004), p. 15: o paradigma da escrita, nomeadamente o da narrativa breve e o do romance, manifesta-se por meio da revelação das personagens que figuram nos seus quadros e desenhos como estudos de carácter e de comportamento (minha tradução).

²¹ Fernandes, p. 13: A dimensão narrativa de cada quadro é materializada na representação das personagens que nele figuram, assim como do espaço e dos objectos que o preenchem. Paula Rego usa o desenho à vista para criar as suas personagens, prestando uma atenção quase cinematográfica aos detalhes como as roupas, a atitude e a posição do corpo no espaço (minha tradução).

²² *Apud* Maya Jaggi, ‘Secret histories’, *The Guardian* (17 Julho 2004): uma pintora antiquada obcecada com a arte tradicional de Balthus a Courbet (minha tradução). < <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/17/art.art> > [acedido a 5 de Setembro 2010].

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. [...] Esta nova tendência da prática estética de Paula Rego tem pontos de aproximação com a do Eça da época d'*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 [...]²³

A qualidade narrativa da pintura de Paula Rego é particularmente evidente nas séries pictóricas subordinadas a um tema que constituem uma prática recorrente na sua produção artística dos anos 90, e que são frequentemente inspiradas por fontes literárias. Tal é o caso da série de pastéis inspirada por *O Crime do Padre Amaro*, que foi exibida pela primeira vez na Dulwich Picture Gallery em Londres em 1998 e na sede da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa um ano mais tarde. Esta série ilustra uma outra faceta da pintura narrativa de Paula Rego, que consiste na frequente alusão intertextual a textos ficcionais, evocados selectivamente pela artista como fonte de inspiração para a sua própria versão da história. Segundo Ruth Rosengarten,

A artista sempre se serviu de uma narrativa exterior [...] como ponto de partida para o seu trabalho. A narrativa externa dá voz e forma a um impulso mais secreto e privado: o que quer significar é articulado como uma forma de reconhecimento. Um duplo reconhecimento, pois envolve não apenas apreender a ressonância (um efeito do eco prolongado) de uma dada narrativa, como reconhecer também a articulação desejada de uma emoção ou estado durante o processo de realização da obra. Nesse sentido, as suas pinturas não são ilustrações de narrativas pré-existentes: pelo contrário, utilizam essas narrativas como pretextos, como ponto de partida para imagens que se constroem também na relação com as narrativas pessoais da artista.²⁴

²³ Isabel Pires de Lima, 'Ser Fêmea: duplicidade identitária em *O Crime do Padre Amaro* de Paula Rego', *Cadernos de Literatura Comparada*, 3-4 (Dezembro 2001), 108-144, p. 139.

²⁴ Ruth Rosengarten, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro* (Lisboa: Quetzal, 1999), p. 10 (meu sublinhado).

Esta leitura das fontes literárias de Paula Rego como pre-textos é corroborada pela própria pintora que ao referir-se especificamente à série *O Crime do Padre Amaro*, explica: ‘I didn’t paint the pictures in the correct chronology of the book’; pelo contrário, acrescenta a pintora, I put things in instinctively. The novel is only a starting point, a trigger, then the images take over, like a box of secrets, like Russian dolls’.²⁵ Esta observação revela a matiz subversiva da intertextualidade na pintura de Paula Rego, a qual é responsável pela re-ordenação da narrativa e pela alteração da focalização, dando lugar a uma versão revisionista da história que contrabalança, relê ou corrige (do ponto de vista da teoria de recepção bloomiana) a predominância da perspectiva masculina no romance de Eça. Este processo de ‘mimese irónica’,²⁶ que Rosengarten usa para referir a relação de Paula Rego com o canône pictórico ocidental, mas que pode ser igualmente aplicada à sua relação com o mesmo canône literário e em particular à sua releitura do romance de Eça, é particularmente evidente nos quadros ‘Entre as Mulheres’ e ‘Mãe’ da série *O Crime do Padre Amaro*.

Ambos os quadros aludem à descrição da infância de Amaro no terceiro capítulo d’*O Crime do Padre Amaro*. ‘Entre as Mulheres’ (1997) cita o seguinte excerto do romance: ‘o seu encanto era estar aninhado ao pé de mulheres no calor das saias unidas, ouvindo falar de santas’ (OCPA, 35).²⁷ O quadro reproduz com fidelidade a posição preferida de Amaro aninhado entre saias, reproduzindo a sensação protectora de espaço fechado transmitida pela expressão ‘saias unidas’ ao colocar as mulheres uma a cada lado dele. Contudo, ao retratar Amaro como um adulto numa postura e atitude que no romance correspondem às de uma criança, Paula Rego enfraquece a figura masculina no quadro, criando uma sensação não de protecção mas de passividade, dependência e humilhação reforçadas pelo facto de o homem usar saias.

²⁵ Rego, *O Crime do Padre Amaro*, s.p.: Eu não pintei os quadros na cronologia correcta do livro.; Eu disponho as coisas na tela instintivamente. O romance é apenas um ponto de partida, um catalista, depois as imagens assumem o domínio, como uma caixa de segredos, como bonecas russas (minha tradução).

²⁶ Rosengarten, p. 8.

²⁷ *Entre as Mulheres*, <<http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/resources/Rego/EntreAsMulheres.jpg>> [acedido a 5 January 2011].

Adicionalmente, a pintora subverte a representação convencional da mulher como figura reconfortante, maternal e santa sugerida no excerto do romance citado ao representar a mulher à esquerda de Amaro como indiferente para com ele (posição e atitude que evocam as do ladrão crucificado à esquerda de Cristo) e a mulher à sua direita numa pose ambivalente com possíveis inuendos sexuais.

‘Mãe’ (1997) alude a outro episódio da infância de Amaro descrito no romance de Eça:

As criadas, de resto, feminizavam-no, achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias em contacto com os corpos, com gritinhos de contentamento. Às vezes, quando a Sra. Marquesa saía, vestiam-no de mulher, entre grandes risadas; ele abandonava-se meio nu com os seus modos lânguidos, os olhos quebrados, uma roseta escarlate nas faces. (*OCPA*, 35-36)

O quadro de Paula Rego reproduz um pormenor importante da cena descrita no romance, nomeadamente o facto de as criadas vestirem Amaro com vestuário feminino, mas acentua e ridiculariza ainda mais a sua feminização ao retratá-lo novamente como um adulto vestido com roupa de mulher.²⁸ Acrescidamente, a sua atitude passiva, deixando-se ser vestido pelas criadas, torna-o susceptível de ser usado como um objecto pelas mulheres, invertendo a fetichização de Amélia como um objecto do desejo de Amaro no romance de Eça.

Numa segunda ressonância intertextual, este quadro também evoca e subverte a enigmática tela de Courbet *Toilette de la morte/de la mariee* (c.1850-55),²⁹ que apresenta uma objectificação análoga do sujeito, neste caso uma mulher, aparentemente inerte (embora parecendo segurar um espelho) enquanto é vestida por criadas como uma boneca.

²⁸ *Mãe*, <<http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/resources/Rego/Mae.jpg>> [acedido a 5 Janeiro 2011].

²⁹ Este quadro inacabado, cujo nome alterna entre as duas versões em fontes diferentes integra a colecção do Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts e pode ser visto no sítio: <<http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?t=objects&type=ext&f=&s=&record=4&maker=courbet>> [acedido a 5 Setembro 2010].

‘Entre as Mulheres’ e ‘Mãe’ não só retomam o tema do quadro de Courbet, como também reproduzem as formas volumosas das mulheres nele retratadas e os espaços interiores onde elas vivem enclausuradas, representados como a um tempo mundano e teatral, revelando o olhar crítico de ambos os pintores. É neste ambiente de clausura, dominado por mulheres que Paula Rego representa Amaro. Ao escolher cenas que aludem intertextualmente à sua infância no romance mas retratando-o na sua aparência adulta, Paula Rego recorre ao grotesco corporal, como Eça já o fizera nos episódios d’*O Crime do Padre Amaro* aqui analisados, para caricaturar os jogos de poder nas relações familiares entre ambos os sexos, enquanto microcosmos das relações sociais num sentido mais lato. De forma semelhante às descrições da infância de Amaro no romance de Eça, estes quadros funcionam como estudos de carácter, que contribuem para o desenvolvimento das respectivas narrativas ao revelarem as motivações profundas do comportamento do Amaro adulto, nomeadamente da sua paixão obsessiva e sem escrúpulos por Amélia que acaba por causar a morte desta. As versões d’*O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz e de Paula Rego desenvolvem ‘um diálogo com o que nas duas artes em questão se chama naturalismo’,³⁰ recorrendo a um realismo detalhado para sugerir que as características inatas aliadas às condições sociais e ao ambiente em que o sujeito se move formam a personalidade. Adicionalmente, como foi demonstrado, ambas possuem a faceta crítica que Eça identifica como característica do realismo Courbetiano, denunciando, como Maria Manuel Lisboa observa, ‘uma realidade social na qual não existia realmente nenhum lugar para uma mulher. Ou, pelo menos, não para uma que não estivesse morta’, e revelando inesperadas ‘analogias entre o *status quo* do século XIX que Eça satirizava e a *bête noir* da Paula Rego, o Estado Novo’.³¹ Aliás, foi a convicção de que partilhava os interesses de Eça, nomeadamente uma intenção comum de espelhar a sociedade portuguesa misógena, católica e patriarcal, que instou Paula Rego a usar este romance como fonte da sua reescrita revisionista da história de Amaro e Amélia.

³⁰ Lima, p. 139.

³¹ Maria Manuel Lisboa, *Paula Rego’s Map of Memory: National and Sexual Politics* (Hants: Ashgate, 2003), p. 93, minha tradução.

Finalmente, outra afinidade entre as duas versões d'*O Crime do Padre Amaro* consiste na sua encenação dramática da narrativa. 'O embaixador de Jesus' (1997), pertencente à mesma série de pinturas de Paula Rego inspiradas pelo romance de Eça, alude à 'exemplar cena da paramentação de Amélia com o manto da Virgem na sacristia e os inúmeros passos que a ocultação fetichista leva o autor a deter-se nos detalhes do vestuário ou do corpo das personagens' como uma estratégia narrativa de expressão da excitação sexual de Amaro e de Amélia.³² O quadro reproduz a atitude dominadora de Amaro para com o objecto do seu desejo e a débil resistência de Amélia aos seus avanços contra o fundo do espelho da sacristia ao qual, momentos mais tarde no romance ela se examinará com o manto posto e, tomada de uma 'voluptuosidade devota' (OCPA, 262), sucumbirá à paixão que causará a sua gravidez indesejada.³³ A paródia da narrativa bíblica da imaculada concepção implícita neste episódio do romance é retratada explicitamente no quadro por meio da boneca que jaz numa postura evocativa do menino Jesus na manjedoura entre as figuras de Amaro e Amélia, estabelecendo um laço intertextual proléptico com o final do romance. Em ambas as versões da história, a tensão dramática desta cena climática é incrementada pela descrição ou representação detalhada das personagens e do que as rodeia, sendo que os objectos têm um valor simbólico que contribui semanticamente para o desenrolar da narrativa.

A encenação de episódios como este aumenta a intensidade dramática da narrativa e a recepção estética ou literária da obra. Esta estratégia é especialmente óbvia na pintura de Paula Rego, na qual os objectos funcionam como adereços numa *performance* previamente ensaiada no segredo do seu estúdio e recriada cada vez que o quadro é visto. A descrição pictórica de Eça e a composição narrativa de Paula Rego nas suas respectivas versões d'*O Crime do Padre Amaro* exploram o potencial representativo e expressivo da transposição intersemiótica. Estes modos análogos de intercâmbio entre os sistemas semióticos da literatura e das artes plásticas ilustram a proximidade destas duas formas de expressão artística encapsulada no célebre dito 'ut pictura poesis', enfatizando o hibridismo dos textos literários e dos objectos estéticos e a sua propensão para suscitar transferências interdisciplinares.

³² Lima, p. 141.

³³ *O embaixador de Jesus*, <<http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/resources/Rego/Embaixador.jpg>> [accedido a 5 Janeiro 2011].

BIBLIOGRAFIA:

- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, trans. by Hélène Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984).
- Boyer, Laure, 'Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire', *études photographiques*, 12 (Novembro, 2002) <<http://etudesphotographiques.revues.org/index320.html>> [acedido a 5 Setembro 2010].
- Jaggi, Maya, 'Secret histories', *The Guardian* (17 Julho 2004) <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/17/art.art>> [acedido a 5 Setembro 2010].
- João Fernandes, 'The Stories by Paula Rego, between Painting and Drawing', in *Paula Rego* (Porto: Fundação de Serralves, 2004).
- Krieger, Murray *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992).
- Lima, Isabel Pires, 'Ser Fêmea: duplicidade identitária em *O Crime do Padre Amaro* de Paula Rego', *Cadernos de Literatura Comparada*, 3-4 (Dezembro 2001), 108-144.
- Lisboa, Maria Manuel, *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics* (Hants: Ashgate, 2003).
- Queiroz, Eça, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2 vols (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983).
- , *O Crime do Padre Amaro: cenas da vida devota*, fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura (Lisboa: Livros do Brasil, 1970).
- , *Páginas de Jornalismo: «O Distrito de Évora» (1867)*, 2 vols, nota introdutória e revisão de texto por Aníbal Pinto de Castro (Porto: Lello & Irmão Editores, 1981).
- , *Uma Campanha Alegre: Das Farpas* (Porto: Lello & Irmão, 1945, rep. 1890).
- Rego, Paula, *O Crime do Padre Amaro*, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Lisboa, 18 Maio - 29 Agosto 1999, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rosengarten, Ruth, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro* (Lisboa: Quetzal, 1999).

Silva, António Garcez, 'Eça e o Impressionismo', *Revista Camões*, 9-10 (2000), 127-33.

-----, *A Pintura na obra de Eça de Queiroz* (Lisboa: Caminho, 1986).

Paula Rego, University of Cambridge, Department of Spanish and Portuguese Web Resources < <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/resources/Rego/index.html> > [acedido a 5 Janeiro 2011].

Yacobi, Tamar, 'Pictorial Models and Narrative Ekphrasis', *Poetics Today*, 16:4 (1995), 599-649.