

## **Isabel Pires de Lima**

Universidade do Porto

### **Camilo / Paula Rego: intertextualidades (acerca de *Maria Moisés*)\***

“*Maria Moisés*”, porventura a mais louvada das *Novelas do Minho*<sup>1</sup>, inicia-se com um magistral trecho narrativo que evidencia os dotes de grande ficcionista de Camilo Castelo Branco. Em poucas pinceladas, o narrador dá o clima dramático, se não trágico, no qual se desenrola a primeira acção – a morte de Josefa – disseminadora das que se seguirão, com uma eficácia obtida pela conjugação de uma atmosfera de pavor, cheia de ressonâncias românticas, e da fixação realista do pormenor circunstancial. Vai ser oferecida ao leitor uma novela passional tipicamente camiliana com os habituais ingredientes, sistematizados por Jacinto do Prado Coelho no modelo narrativo constituído pelas etapas: desejo -> acção -> obstáculo(s) -> luta -> vitória ou derrota<sup>2</sup>. Mas o que a distingue valorativamente é exactamente aquele extraordinário trecho inicial e depois o facto do aludido esquema narrativo, conhecido dos

---

\* Este artigo foi elaborado no âmbito do projecto “Literatura e Identidades”, do Instituto de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I & D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro de Apoio III.

<sup>1</sup> BRANCO, Camilo Castelo – “*Maria Moisés*”, *Novelas do Minho*, 2º vol. (Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 8ª ed., 1971).

Todas as citações da novela serão feitas doravante no corpo do texto e remeterão para a paginação desta edição.

<sup>2</sup> COELHO, Jacinto do Prado – *Introdução ao estudo da novela camiliana*, 2ª edição, refundida e aumentada, 2º vol. (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 221).

leitores de Camilo, se desenvolver com uma mestria excepcional, através de um narrador que inicialmente restringe o seu campo de onisciência, focalizando internamente a acção, permitindo, em consequência, gerar e manter um equívoco e depois um segredo em torno da morte de Josefa e do nascimento de Maria Moisés. Ora uma tal técnica de simulação permite o adensamento do clima de mistério, ao gosto de Camilo, e o desencadeamento de diversas versões da morte de Josefa, ao gosto de uma tão especial leitora dos tempos pós-modernos como Paula Rego.

Na exposição *Maria Moisés e outras histórias* (2000-2001), exibida na Galeria 111, no Porto, em 2001, Paula Rego apresentou cinco trabalhos sobre papel intitulados “Maria Moisés”, dois desenhos a tinta da China, dois desenhos a lápis e um pastel. Os desenhos a lápis e o pastel são variações sobre a figura moribunda de Josefa, a mãe de Maria Moisés, e os desenhos a tinta da China são dois magníficos frescos centrados na primeira das duas partes que constituem a novela de Camilo, exactamente aquela que conta as várias hipotéticas versões sobre a morte de Josefa. Quer dizer, na leitura que fez da novela camiliana, a atenção de Paula Rego reteve-se apenas na referida primeira parte, que conta afinal o episódio passionai que levou Josefa a experienciar uma gravidez indesejada, vivida na solidão e na clausura, e que a conduziu, no meio de uma atmosfera de adversidade e violência, a perder a filha e a morrer exangue.

Como é fácil adivinhar desde já, os temas da gravidez e da natalidade, do parto e da maternidade, das relações de crueldade e de domínio, tão frequentemente visitados pela pintora, voltam a ser motivadores da criação, continuando a ser centrais na interrogação sobre a identidade feminina que Paula Rego sistematicamente persegue na sua obra. Mais uma vez, nesta série inspirada por uma obra literária, a pintora não ilustra, interpreta, não revela uma preocupação seguidista relativamente à novela, permite-se derivações se não mesmo versões alternativas da história camiliana, de modo a ler o seu mundo pessoal. E o próprio facto de Paula Rego valorizar apenas a primeira parte da novela vale desde logo como uma forma de afirmação da subversão e de subversão da história que Camilo nos conta, porque afinal é nessa primeira parte que as forças da desordem, decorrentes da concepção

romântica e trágica do amor em Camilo Castelo Branco, irrompem. A segunda parte, contando-nos o destino de Maria Moisés, a criança que ficara órfã, é afinal uma história romântica de fatalidade, exemplo e mistério, que tem por objectivo tão só repôr alguma ordem num mundo momentâneamente subvertido pela desordem do amor, do sexo, da maternidade. Não era provável que esta parte da novela interessasse Paula Rego, como ao fim e ao cabo também não interessou grandemente o próprio Camilo, que não consegue de modo nenhum aqui o momento excepcional que criara na primeira parte e que escolhe fechá-la auto-parodiando o “sublime lance” (p. 208) ao gosto romântico do reencontro do pai e da filha até então desconhecidos, pedindo a um amigo que descreva o quadro se puder, “que eu não posso, nem quero” (p. 208), acrescenta.

De resto, é sempre de um modo algo oblíquo que Paula Rego visita intertextualmente outras obras literárias ou plásticas, raramente adoptando uma atitude de mera ilustração. Uma vez a visita ao outro funciona como impulso apenas, como terá acontecido com o poema “Moth”, de Blake Morrison, para a produção dos dois quadros da série *Mulheres-Cão*, “Traça” e “A Noiva”, ambos de 1994. Outras vezes, Paula Rego opta por interpretações livres da obra visitada, como no caso de “O Sonho de José” (1990), concebido a partir da pintura epónima de Philippe de Champagne, mas onde a atitude de subversão paródica é total (uma artista feminina jovem olha penetrantemente e pinta o corpo passivo e velho de um homem). Por vezes ainda, nem sequer parte duma qualquer obra de outro, encontra-a a meio do caminho e acaba por designar uma imagem como elemento de diálogo esclarecedor do que quer comunicar. É o que terá acontecido com o quadro “As Criadas”(1987), relativamente à peça de Genet. Mesmo na vasta série de pastéis que *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, lhe inspirou, se há um ou outro quadro que pode e deve ser lido como tendo uma relação directa e identificável com uma cena do romance – o caso de “O Embaixador de Jesus” – ou com as personagens que o povoam – o caso de “Prostrada” ou “Dionísia” –, outros há que apenas difusamente se relacionam com situações romanescas – é o que acontece com “A Capoeira” – ou que escapam abertamente ao universo diegético, como

“O Repouso durante a Fuga para o Egipto”, o qual propõe mesmo uma contrafacção da história queirosiana<sup>3</sup>.

Os dois desenhos a tinta da China da série “Maria Moisés e outras histórias” dialogam entre si e dialogam com o texto camiliano de um modo simultaneamente directo e oblíquo.



Um deles parece perseguir de perto a primeira parte da novela camiliana, numa espécie de justaposição compósita das diversas cenas que preenchem esse trecho da narrativa em que a acção evolui com muita rapidez. Paula Rego faz uma espécie de exibição orgiástica do trabalho pictórico, desmembrando e refazendo as coisas numa nova totalidade, que lembra quadros dos anos 80 como “A noiva” ou “Na praia” ou aquela série da mesma época inspirada em óperas, como

<sup>3</sup> Cf. LIMA, Isabel Pires de – “Ecce Femina. Das Paixões. Das Mulheres”, (Prefácio) Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Ilustrações de Paula Rego (Porto: Campo das Letras, 2001).

“Rigoletto” ou “Fausto”. Agora não temos, porém, nem a exuberância de cor dos primeiros, nem a contenção manifesta nos segundos. Aqui a variação de cor decorre tão só da versatilidade que a tinta da China faculta, criando-se uma atmosfera absolutamente consentânea com o ambiente de pavor, medo, morte, de fantasmagoria romântica que a novela cria. Nas primeiras páginas cristaliza-se um clima sombrio, nocturno, onde as personagens convivem com a ameaça de almas penadas, demónios, fantasmas, bruxas, avejões, presságios de morte, com a qual se vão efectivamente confrontar quando encontram a moribunda Josefa, em breve tornada cadáver.

O segundo período da novela diz apenas: “Era noite fechada.” (p. 109). E esta noite fechada remete-nos, claro está, para a categoria do tempo em que a acção decorre mas simultâneamente também para o ambiente de clausura que dominou o trecho de vida de Josefa a cujo remate trágico o leitor vai assistir. O quadro de Paula Rego dá magistralmente todo este clima que venho referindo sem negligenciar a vertente narrativa que de resto é recorrente na sua pintura, assim como a ironia ou um humor ferozmente negro, eficazes coadjuvantes a que a pintora sempre recorre quando quer criar antídotos para a dor, para a violência, para sentimentos demasiado perigosos.

O espaço do desenho parece dividido (desmembrado, para retomar o termo de há pouco) em pequenas cenas, que

1 – ora perseguem com fidelidade a novela, como aquela em que o tio Luís, moleiro das Poldras, conduz pelas sombrias cangostas da serra o pequeno e aterrorizado pastor, Zé da Mónica, em busca de uma rês perdida;

2 – ora visualizam episódios que o texto da novela, não chegando a explicitar, permite ler, como uma outra em que o pequeno pastor lá encontra a tal rês perdida que no texto da novela só é dado ao leitor e ao pastor ouvir berrar;

3 – ora subvertem o texto da mesma, contrapondo uma versão alternativa da história contada, como naqueloutra em que Maria da Lage por fim descobre a gravidez da filha, no momento em que esta lança as mãos aos quadris atormentada pelas dores do parto que chegam. Esta cena é contada por Camilo nos seguintes termos melodramaticamente românticos: “Nesse instante fez-se-lhe luz na alma a um clarão infernal.

Aqueles gritos e contorsões recordaram-lhe que havia sido mãe: viu, como nunca vira, os sinais exteriores do crime nem sonhado; os modos suplicantes da filha confessavam o crime.

“Fez-se uma desfiguração improvisa e medonha nas feições de Maria da Lage, quando, crescendo para a filha, com as mãos fincadas nas fontes, bramiu:

“– Tu que tens? Tu que fizeste, amaldiçoada?”

“Josefa ajoelhou-se, com as mãos no rosto lavada em lágrimas, e murmurou:

“– Deixe-me chorar, minha mãe, que eu à noite vou-me embora.”  
(pp. 148-9).

O que nos mostra o quadro no canto inferior direito? Uma Maria da Lage transtornada em termos próximos dos relatados pelo texto, objecto de uma “desfiguração” que masculiniza o seu rosto, com um ambíguo bigode. O pincel de Paula Rego confirma-a assim como símbolo do poder patriarcal, que ela efectivamente tem na novela, mas um poder, por um lado, acentuado pela cena de vitimização que a ladeia, de um animal a ser devorado por outro e, por outro, diminuído pelo sarcasmo contido naquele rosto de mulher de bigode. Mas a posição de Josefa no quadro, embora de joelhos, como na cena camiliana, em nada contempla a atitude de humildade e arrependimento da novela, subvertendo-a até por uma exibição afrontosa da sua prenhez, ao encarar a mãe sem mãos no rosto e sem evidentes lágrimas. Acresce que em fundo, num altar, é exibida uma imagem de S. Sebastião, um bravo e prudente guerreiro, jovem e belo, como bela e jovem é Josefa, que se tornou mártir pelo facto de por duas vezes ter enfrentado, em nome da sua poderosa fé, o poder do imperador Diocleciano ao serviço de quem estava, tal como Josefa se confrontará com a ordem patriarcal e se sacrificará em nome do seu amor. Há força vital na generosidade das formas rotundas da Josefa de Paula Rego; há afirmação da identidade fêmea, num clima de luta, como é frequente no universo da pintora<sup>4</sup>; há afinal

---

<sup>4</sup> BRADLEY, Fiona, referindo-se a questões de identidade na pintura de Paula Rego, nota que : “ Para Paula Rego a identidade constrói-se na luta. Em todos os quadros, as imagens travam uma luta com a artista e entre si por espaço, o que espelha até que ponto para Paula Rego o terreno onde ocorre a procura de identidade é de

uma subversão da ordem, através de uma encenação de uma versão alternativa da história, como é igualmente do seu gosto<sup>5</sup>.

O quadro desenvolve-se, desmembrando a primeira parte da novela, como ficou dito, através de uma técnica de justaposição de cenas – em número de onze – por meio dos três procedimentos referidos. As cenas destacam-se em claro, separadas umas das outras por manchas escuras que na parte superior do quadro têm evidentes formas vegetais (árvores, palissadas, montículos de vegetação), mas que se assemelham mais, na parte inferior, a difusas formas humanas, mais ou menos fantasmagóricas, numa confusão de fronteiras entre vegetal e humano, real e imaginário, sombras e opacidades, que representam à perfeição o clima em que se desenrolam as primeiras cenas da novela, quer as que decorrem no exterior, quer as que se passam intra-muros. Lembre-se quer as múltiplas referências que ocorrem logo nas primeiras páginas a avantesmas, fantasmas, almas penadas, avejões, que tornam a natureza particularmente ameaçadora, quer os jogos de luz e sombra que o narrador provoca quando povoa a tal “noite fechada” de “vaga-lumes” (p. 114) fosforeando nos silvedos, de um súbito “vulto alvacento” (p. 114), de “fachos de palha acesos” (p. 119), culminando com a chegada de Maria da Lage, junto do cadáver da filha, descrita nos seguintes termos: “Os archotes erguidos ao alto alargaram a penumbra e condensaram mais a treva por onde o vulto da mulher vinha crescendo com as mãos na cabeça” (p. 120). Referindo-se a este último episódio, Jacinto do Prado Coelho falou em “ambiente rembrandtesco, de claro-escuro”<sup>6</sup>, o qual é transformado por Paula Rego num ambiente mais evocador de Goya, pintor que partilha com Camilo um sentimento trágico da existência e que a pintura de Paula Rego convoca com naturalidade.

Pretendo destacar mais três dessas onze cenas apontadas:

1 – Uma, que encima o quadro na sua parte central, em que um

---

luta.” (“Narrativa automática”, *Paula Rego*, Lisboa: Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Quetzal Editores, 1997, p. 19).

<sup>5</sup> 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.” (Citada por POMAR, Alexandre, “Pinturas de Histórias”, *Tabacaria*, nº2, Inverno 1996. p. 19).

<sup>6</sup> *Idem*, p. 115.

poderoso vulto branco soergue do chão o corpo de Josefa “estorcendo-se”, como relata o texto, “nos braços do moleiro” (p. 118). O que me importa particularmente nesta representação que Paula Rego faz do salvamento é o seu teor não realista, quer no que diz respeito ao ambíguo vulto branco (homem? fantasma? ou simplesmente o bom moleiro de Poldras, descrente de fantasmas e almas penadas, naturalmente branco de farinha, tentando salvar Josefa?), quer no que se refere à representação naturalisticamente impossível do corpo desfalecido de Josefa. O que pretende Paula Rego com esta opção na ordem da representação? Certamente encenar a possibilidade de versões alternativas, no sentido de manter vivas as contradições abertas pelo real, caminho favorecedor da subversão das ordens e dos poderes que a novela exhibe e aliás implicitamente critica, na medida em que o narrador judicativo, típico da novela romântica, se revela cúmplice da desordem passional questionadora e, em última análise, subversora da ordem social. Assim pressentimos por onde se produz o encontro entre os universos de Camilo e de Paula Rego.

2 – Outra cena que detém a minha especial atenção ocupa quase o centro do quadro, representando, num espaço sugestivo de uma toca animal, um corpo reclinado sobre si próprio, quase acorçado, expulsando de dentro de si uma vida. Veja-se os termos ditados por uma mundividência romântica em que a novela valoriza exactamente o lado vitalista, animal, natural do parto e da maternidade que Josefa vive na solidão: “Josefa era mais um dos inumeráveis exemplos da força prodigiosa da mãe, quando a soledade e o desamparo a obrigam a socorrer-se de si mesma. Ninguém lhe ouviu os últimos gritos dela nem os primeiros vagidos da criança. Quem ler, em um tratado de obstetrícia, as regras, conselhos e desvelos que a ciência agrupou à volta de uma puérpera, e souber da inutilidade da arte e dos preceitos, quando o infortúnio ou o acaso interceptam o menor auxílio à mãe, nivelando-a nesse lance às espécies irracionais, convence-se de que a mulher do período quaternário (vou assim longe porque na Bíblia se conhecem de nome as parteiras Séfora e Fua) não carecia de mais assistência que a loba das cavernas. E observa também que os encarecimentos e demasias da arte enfraqueceram e melindraram, privando-a da confiança pessoal, da consciência da força própria e de algum modo estorvando as influên-



cias directas da natureza.” (pp. 151-2). Ora esta cena – representada nos termos acima descritos – importa especialmente Paula Rego, a qual tem glosado, no âmbito da sistemática problematização da identidade feminina, os temas da maternidade e do parto com tudo o que comportam de assustadora e esplendorosamente animal, de experiência dolorosa e solitária e de afirmação de um poder feminino inigualável. Compreende-se que Paula Rego se tenha sentido desafiada por aquela leitura tão organicista da maternidade que Camilo faz, tendente a restituir à mulher um dinamismo criador que a torna poderosa e potencialmente subversora, como de facto Josefa, pela mediação de Maria Moisés, acabará por ser na novela ao introduzir a desordem no morgadio de Cimo de Vila.

3 – Por fim destaco uma cena quase só esboçada na parte inferior esquerda do quadro, em que se adivinha Josefa jazente, de braços abertos, como uma crucificada que tivesse sido deposta. Esta figuração crística que Paula Rego empresta a Josefa será central no outro desenho a tinta da China que me ocupará doravante.

Antes, porém, relembro quanto o desmembramento da novela por uma série de cenas é um precioso instrumento de que Paula Rego se serve, a par de outros, como o sarcasmo, para reordenar o mundo, em movimentos que ora a aproximam ora a distanciam do universo camiliano.



O outro desenho a tinta da China tem uma magnificência idêntica ao anterior e também uma grande proximidade com a novela, já não tanto ao nível da captação do clima de fantasmagoria romântica, que aquele contempla, mas no que à representação da atmosfera de violência, crueldade e excesso romântico tão presentes na novela e de um modo geral na visão do mundo de Camilo.

Todos os focos figurativos do quadro são construídos em função de duas figuras, a de Josefa e a da mãe, Maria da Lage, em atitudes de enfrentamento. A única exceção é constituída por um pequeno trecho figurativo que encima o quadro onde é encenada a relação de amor-paixão de Josefa com o jovem morgado de Cimo de Vila. Camilo oscila no modo de descrição dos amores entre os dois jovens, ora os mostra entregando-se amorosamente “nas matas chilreadas, nos desfiladeiros dos montes, no sinceiral da Ínsua, nas alcovas de ramagens que só eles e os rouxinóis conheciam” (p. 131), na plenitude de um amor exaltantemente romântico que se basta a si mesmo, sem necessidade de promessas e compromissos de qualquer tipo, ora, introduzindo distância irônica e parodiando, muito ao seu gosto, um linguajar de gosto naturalista, os apresenta animallescamente vítimas das incandescências da carne: “Coraram ambos. Este rubor era o primeiro lampejo do incêndio. Depois, à volta de poucos dias, o fogo levou de assalto aquele combustível edifício de inocência, cheio de fluidos inflamáveis. A serra tinha penhascas, bosques, cavernas, insinuando o amor selvagem. Rodeava-os uma natureza contemporânea do homem vestido da pele do seu confrade em civilização, o grande urso e o grande veado. A forma selvática e antiga do proscênio deu-lhes jeitos de antigos actores da vida animal.” (p. 130) Paula Rego, por seu turno, opta por apresentar quatro réplicas, nem muito distintas entre si, do par amoroso, naquilo que leio como uma sugestão do poder eterno, infinito e ao fim e ao cabo irreprimível do amor e do desejo físicos, numa leitura que só aparentemente se distancia de Camilo, para quem a paixão é mola propulsora, fonte de todo o bem e de todo o mal e força transfiguradora dos amantes.

Claro que o trecho figurativo referido deve ser lido em paralelo com um outro, que lhe é precisamente paralelo no quadro, situado no centro inferior do mesmo, o qual contempla uma cena mais narrativizada do que parece ser um pedido de clemência de uma mulher grávida, que

acaba por ser agredida, e depois arrastada, por uma figura que se assemelha à de Maria da Lage no outro quadro, ficando por fim jazente. Desejo-amor-gravidez-repressão-vida/morte: este o sentido do ciclo vivido pelas mulheres que as duas figurações de Paula Rego parecem evidenciar. Ao contrário da que pinta os amores dos jovens, esta encenação da repressão exercida pelo poder maternal/paternal é caricatural e excessiva, como de resto também acontece na novela, onde de um modo geral as relações de poder são dominadas pela violência<sup>7</sup> e onde Maria da Lage, ao dar-se conta da gravidez da filha, a amaldiçoa, lhe deseja a morte e, por fim, perante a iminência do parto, exclama: “Olha que se me gritas de modo que alguém oiça, dou-te com o olho de uma enxada na cabeça!”(p. 149).

A pintura de Paula Rego, que como tem sido afirmado, exhibe um forte desejo de narratividade<sup>8</sup>, conta histórias 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 da pintora, como ela própria reconhece<sup>9</sup>. Fiona Bradley nota quanto a fascinação pela violência na obra da pintora não é apenas compositiva, técnica, digamos assim, mas inerente às histórias que prefere contar, onde as personagens “enganam-se umas às outras, derrotam-se, vingam-se”, frequentemente dentro de um quadro familiar, cenário de “luta violenta pelo poder ligada às relações e ao sexo”<sup>10</sup>. Para Paula Rego, como muita da sua pintura comprova, é na família que a

---

<sup>7</sup> Veja-se, logo no início, as ameaças que pesam sobre o pequeno pastor que perdeu uma rês. O amo, João da Lage, quando soube do sucedido, “deu-lhe dois valentes pontapés à conta” (p. 110), prometendo arrancar-lhe os fígados pela boca caso não encontrasse a rês. O bom moleiro que decide ajudá-lo, para o tornar afoito perante os medos que a noite e os seus fantasmas lhe inspiram, lembra-lhe que o amo é bem capaz de lhe quebrar os braços ou dar uma sacholada se não recuperar a cabra faltosa.

<sup>8</sup> Cf. LIMA, Isabel Pires de – *Idem*, p. 11.

<sup>9</sup> “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!” (Paula REGO em entrevista a MACEDO, Ana Gabriela, “Paula Rego – Pintura como denúncia”, *Jornal de Letras*, 19 de Maio de 1999).

<sup>10</sup> *Idem*, p. 22.

identidade individual pela primeira vez é posta à prova e luta ferozmente pela afirmação.

No desenho em questão, o clima de luta feroz em cenário familiar é largamente exibido, quer na cena referida, quer nas duas centrais que envolvem mãe e filha em efectiva luta física... A novela nunca coloca diante dos olhos do leitor Maria da Lage agredindo a filha. Vêmo-la transtornada, sim, amaldiçoando-a, mas sem passar da ameaça. Porém, num longo comentário do narrador sobre “o orgulho selvagem da honra” feminina cultivado por Maria da Lage, é-nos dito que “Não perdoava cegueiras de amor porque não amara nunca. Se imaginava que a filha podia desvairar uma vez, sentia nas mãos as crispações nervosas de quem estrangula um pescoço.” (pp. 150-1) É a concretização dessa sensação apenas pressentida que Paula Rego nos dá a ver numa cena de exercitação física da força, do poder familiar. Josefa está por terra coberta pelo corpo possante da mãe, mais uma vez masculinizada por um bigode, a qual efectivamente a estrangula com ferocidade.

Em plano imediatamente inferior, a cena repete-se ou não, porque a representação é muito mais ambígua. O corpo jazente de Josefa parece já morto e uma Maria da Lage muito mais urbana no vestuário e sem um rosto perceptível parece ter-se lançado sobre o peito sem vida da filha. É portanto ambígua e só parcialmente possível a aproximação desta cena do episódio da novela que descreve uma Maria da Lage que “saltou do campo à barroca por cima do tapume de espinheiros e silvas, foi direita à filha, deitou-se sobre ela a beijá-la, a sacudi-la, a chamá-la com gritos de louca, e ali perdeu os sentidos entre os braços brutais do marido que se esforçavam por desprendê-la da morta.” (pp. 120-1). Qual das Maria da Lage de Paula Rego é mais aproximável desta última aqui descrita por Camilo? A primeira, mais rural na figura, emocionalmente muito mais perturbada, mas feroz na luta que a opõe à filha ou a segunda, muito mais contida e fisicamente tão distanciada da mulher rural sugerida por Camilo? Para Paula Rego, Maria da Lage é uma e outra, porque como muito bem acentua Ruth Rosengarten, para a pintora, a narrativa incorporada nos seus quadros é “mais do que o contar distanciado de uma história: é também a forma de criar um determinado ambiente onde as contradições são mantidas vivas, e não abafadas, e onde as diversas versões do eu se encenam.”<sup>11</sup> A reflexão sobre a identidade feminina na

pintura de Paula Rego passa também pela proclamação da sua dimensão contraditória.

Ladeando o quadro à direita e à esquerda, como representação de dois pilares, um da ordem, outro da desordem, temos as figuras imponentes de Maria da Lage e Josefa, mãe e filha, uma defronte à outra. Mas, curiosamente, aqui, elas já não parecem estar tão claramente, como noutros momentos, enfrentando-se. Elas transformaram-se numa espécie de arquétipos das experiências que uma e outra vivem na história camiliana. Tudo parece separá-las: o rosto juvenil e preto de Josefa, o rosto envelhecido e branco da mãe; o vestido florido e preenchido por rotundas formas de prenhez, de Josefa, que deixam adivinhar um mundo de sensualidade, o vestido assertivo e casto, até na cor, de Maria da Lage; as mãos da filha entre a coxa e o púbis, numa sugestão da linguagem do corpo que ela fala, as mãos da mãe presas a um rosário, símbolo de um poder que a tolhe; o corpo, designadamente os pés e os joelhos, de Josefa estão assentes na terra, insinuando-se por aí a ligação à natureza que a gravidez e a maternidade comportam, o corpo de Maria da Lage, por seu turno, levita, os pés são transparentes, ela, “porque não amara nunca” (p. 150), está castrada do contacto com a terra, com a natureza. Tudo parece separar entre si estas contrafações construídas por Paula Rego da mãe e filha camilianas e contudo elas têm alguma coisa em comum: partilham poder e insegurança, paciência e espera, suspensão de vontade e auto-satisfação, comiseração (presente no rosto por uma vez não masculinizado da mãe), partilham traços inerentes à dualidade da natureza feminina, nos termos em que habitualmente é captada pela pintora. E partilham algo que, na opinião de Abel Barros Baptista, é inerente ao universo camiliano e que a intuição de Paula Rego não podia deixar escapar, a culpa, “centro de gravidade de todo o discurso camiliano”<sup>12</sup>. Culpa que ambas carregam e castigo com que

---

<sup>11</sup> ROSENGARTEN, Ruth, “Verdades Domésticas: o Trabalho de Paula Rego”, *Paula Rego* (Lisboa: Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Quetzal Editores, 1997), p. 43.

<sup>12</sup> “A noção de culpa (...) é sobretudo o centro de gravidade de todo o discurso camiliano, permite, estimula mesmo o condenatório, mas também, o exaltante, o laudatório, o encomiástico, o indeciso, o moderado e até o indiferente.” (BAPTISTA, Abel Barros: *Camilo e a revolução camiliana*, Lisboa, Quetzal, 1988, pp. 31-2.)

ambas resgatarão a culpa, Josefa com a morte, Maria da Lage com a loucura.

Para além dos dois desenhos a tinta da China, a exposição *Maria Moisés e outras histórias* incluía ainda, como foi dito, mais três trabalhos sobre papel também intitulados “Maria Moisés”, dois desenhos a lápis e um pastel. Os dois desenhos são claramente trabalhos preparatórios do pastel com o mesmo título, pelo que apenas neste último reterei a minha atenção, não sem antes, porém, notar que daqueles dois trabalhos preparatórios, ambos centrados na figura jazente de Josefa, um deles será abandonado, o que representa Josefa claramente morta, como que deposta após a crucificação, braços e pernas abandonados e isto porque, em meu entender, não é tanto esta Josefa, objecto de sacrifício, transparente na morte, que interessa tanto a Paula Rego, quanto a Josefa que o outro trabalho preparatório ensaia, uma Josefa ambiguamente moribunda, como procurarei evidenciar,

O corpo possante de Josefa ocupa cerca de metade do pastel sobre papel: ela está moribunda e jaz, tentando agarrar-se à terra, semi-banhada pelas águas do rio que procurara atravessar, numa situação muito próxima da descrita por Camilo: “Com meio corpo na água e os braços enroscados no esgalho de uma árvore, [os dois pretensos salvadores de Josefa] entreviram, mal distinto na escuridão cerrada pela ramagem, aquele vulto de mulher” (p. 117). O quadro é de uma grande sobriedade trágica que nos coloca muito longe do clima de excesso e até de paroxismo, inclusivamente pictórico, que domina os desenhos a tinta da China. Temos uma mulher tentando sobreviver, agarrar-se à terra com as mãos crispadas, terra a que a prendem também pernas e pés de uma fortaleza andrógina, como é frequente as mulheres de Paula Rego possuírem, senhora ainda de uma força dimanada da vontade de recuperar o berço da filha perdido na corrente. Morte e vida emanam da figura de Josefa e por metonímia do quadro.

Morte e vida são sugeridas ainda pelas duas flores, uma viva, outra morta que parecem simbolizar exactamente as vidas daquelas duas mulheres, Josefa e Maria Moisés, mãe e filha, para sempre separadas, uma no limiar da morte outra da vida. Morte e vida enfim sugeridas também pela mancha vermelha que se derrama sobre a mão de Josefa e sobre a natureza envolvente, mancha de sangue simbolicamente duplo,



como é sabido, sangue concentrado da paixão e sangue derramado da morte, ambas experimentadas por Josefa; sangue que comporta aqui ainda a duplicidade de, mesmo revelando-se derramado, ser sinal de vida, da vida de Maria Moisés que acabara de nascer: o tio Luís, conta a novela, “teve de colher as saias [de Josefa] com a mão esquerda; e neste lance, sentiu nas costas da mão um contacto de líquido quente com fartum enjoativo de sangue.”(p. 118).

Josefa é definitivamente uma mulher de Paula Rego, uma mulher encarnando toda a duplicidade e contradição da natureza e da condição femininas, uma mulher dividida entre dois reinos, o da desordem natural e o da ordem patriarcal, o da natureza e o da cultura, a qual, prestes a morrer, implora, de modo inconscientemente dúplice, como não podia escapar a Camilo: “Deixe-me deitar na terra, e vá chamar o senhor vigário” (p. 118). O padre não chegará a tempo, a terra sairá vitoriosa e com ela a iconoclastia e a força anarquizante da pintura de Paula Rego e, mais subterrâneamente, da visão do mundo de Camilo Castelo Branco.