

MICHELE ROCHA

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

**A TENSÃO PARA O INANIMADO OU A *EMERGÊNCIA*
DA MORTE NA VIDA NAS MULHERES-ÁRVORE DE
ANTÓNIO PEDRO**

Abstract: António Pedro, considered a pioneer of the Portuguese surrealist movement, stands by the assertion of a plastic thinking where word and image converge. In the work of this author, the feminine, in its multiple meanings and relations, emerges as a main theme, taking on a diversity of representations and significances. In this article, an analysis of the connections between plastic and literary works confirms a series of constant images that converge towards a representation of the feminine as a privileged object of destructive impulses.

The study of *women-trees* present in the pictorial work of António Pedro, when considered alongside *Apenas uma narrativa*, enables us to identify, in the feminine metamorphoses that characterize both these compositions, a regressive or degenerative movement. This movement, a metaphor of the author's action, aims towards immobility or inertia, in other words, towards the definitive passage to an inanimate or dehumanized state.

A proximidade entre animado e inanimado está na base de alguns dos conceitos fundamentais do surrealismo. André Breton, no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, propõe a “ruína romântica” e o “manequim moderno” como exemplos do maravilhoso (*Manifestos do Surrealismo* 26). Em ambos, tal como refere Hal Foster em *Compulsive Beauty*, preside a convergência de termos opostos que relacionam o animado com o inanimado: a ruína combina o natural e o histórico, enquanto que no manequim coexistem o humano e o não humano. A ambiguidade entre animado e inanimado sugere, segundo o autor, a erupção da

morte na vida. André Breton nos inúmeros exemplos do “erótico-velado” - construções calcárias, cristais ou corais - reafirma a proximidade entre animado e inanimado:

De tão perto a matéria inerte aflora, aqui a matéria animada, que a nossa imaginação se vê livre de usufruir, até ao infinito, dessas formas, de aparência toda mineral, e de deprender, em relação a elas, o mesmo esforço que seria necessário para identificar um ninho ou um cacho brotados de uma fonte petrificante. (*O Amor louco* 17)

Tal como refere Hal Foster, os exemplos evocam uma natureza petrificada que sugere não só uma indistinção entre formas naturais e traços culturais, mas também entre a vida e a morte. Esta ambiguidade entre animado e inanimado sugere a emergência da morte na vida, isto é aponta para a inércia da vida e o domínio da morte.

No contexto do Surrealismo Português, as *mulheres-árvore* de António Pedro são reveladoras da tensão existente entre animado e inanimado. A metamorfose feminina comporta um movimento destrutivo que visa a imobilidade ou inércia, a passagem a um estado inanimado ou desumanizado.

Na obra de António Pedro a imagem feminina assume um carácter ambíguo, por vezes representa a força inspiradora, outras é expressão de destruição e de morte. À *mulher-anjo* como exaltação da virtude e da sublimação dos instintos, presente em composições como *Intervenção Romântica*, opõem-se representações do feminino com sinais de morte e destruição.

Esta tensão relativamente à imagem feminina estende-se à obra literária do autor. Em *Apenas uma narrativa* de 1942, a personagem Lulu desperta no narrador sentimentos ambíguos de amor e de ódio. O encontro do narrador com Lulu revela, afinal, que os dois já se conheciam. A emoção culmina numa explosão de luz. Depois deste encontro, Lulu, da mesma forma breve com que apareceu, acaba por desaparecer na atmosfera, dissolvida em bruma. O desaparecimento de Lulu marca o fim da harmonia com o mundo. Ao amor sobrepõe-se um sentimento hostil: “Meu amor: Já não sei como hei-de meter o ódio na minha cama! . . . Sabes? E é saudável o ódio! Faz feridas em vez de ter feridas e quando gosta duma coisa é logo para a matar” (67-68). Sem amor o narrador vagueia perdido, inicia uma descida vertiginosa às zonas mais obscuras, acabando por sofrer uma série de metamorfoses.

A descrição da personagem Lulu comporta também uma carga negativa: “. . . a Lulu andava na rua com os olhos de toda a gente pegados às diversas partes do seu corpo

fresquíssimo . . . Ela, quando chegava a casa, despegava-os com imenso cuidado e metia-os numa caixinha de cartão, espetados em alfinetes, como se estivesse fazendo uma colecção de borboletas”. Um dia, Lulu resolveu escolher um de entre os olhos que guardava. O eleito “não cabia em si de contente” e rebentou. “Fê-lo com tanta violência que encheu de nódoas o vestido claro da Lulu fresquíssima, o que foi uma pena” (42, 44). A imagem de Lulu, uma personagem toda coberta de olhos aparece desenhada no início do capítulo (Fig. 1). Esta figura aparecerá novamente em *Rapto na Paisagem Povoada* de 1946, no “monumento da femme-yeux”, uma estátua repleta de olhos (Fig. 2).



Fig. 1. António Pedro, *Lulu*, 1942; tinta-da-china sobre papel, (original desaparecido), reproduzido em *Apenas uma narrativa*.

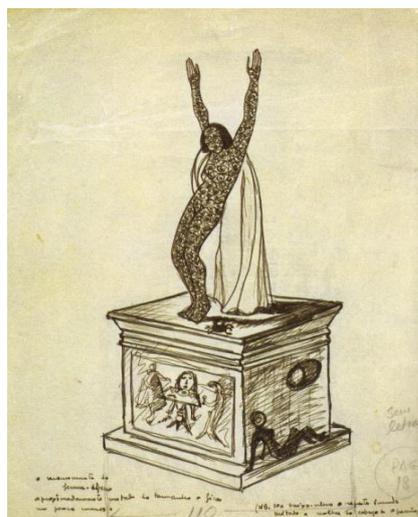


Fig. 2. António Pedro, *Estudo para Rapto na Paisagem Povoada 3*, c 1946; tinta-da-china sobre papel, 27,1 x 21,3 cm; col. M.M.J.C., Tomar.

À semelhança de Lulu, que acaba por desaparecer, as outras personagens femininas de *Apenas uma narrativa* integram um movimento destrutivo que visa a desintegração, dissolução e morte. O capítulo V descreve o episódio de um ladrão “gordo e [que] tinha muitas medalhas” que havia atado ao cimo da árvore “com uma fita semelhante aos laços da primeira comunhão, um molho de raparigas apeteceíveis, todas nuas, expostas ao fumo e à friagem”. À noite “ia espetar o alfinete de cada medalha no umbigo de cada menina para que, sobre aquela alvura, o brilho das medalhas, com as suas fitas encarnadas, parecesse em cada ventre uma ferida”. No final, acabou por as coser todas umas às outras, “de tal maneira que o sangue de cada uma começou a correr indiferentemente pelas veias de todas três. Mercê desta operação . . . não eram, depois, mais do que um ramo como estes que fazem das flores, atando-as com uma ráfia” (57-59).

A transformação do feminino em natureza, concretizada numa indistinção entre o humano e o não humano, determina a perda do ser, a passagem definitiva a um estado de

inércia absoluta. Ao nível pictórico, a imagem da *mulher-árvore*, paradigmática da obra de António Pedro, traduz de forma clara a dinâmica transformativa, reveladora de impulsos destrutivos que visam a imobilidade e a desintegração.

Numa série de desenhos a tinta-da-china, figuras femininas transformam-se em árvores humanas impossibilitadas de se mover. O corpo assume a forma de um tronco de árvore com fortes raízes coladas ao solo. A pele torna-se rugosa, os braços transformam-se em troncos com galhos, que crescem igualmente por todo o corpo.



Fig. 3. António Pedro, *Sem título*, n.d.; tinta-da-china sobre papel, 26 x 21 cm; col. M.M.J.C., Tomar.

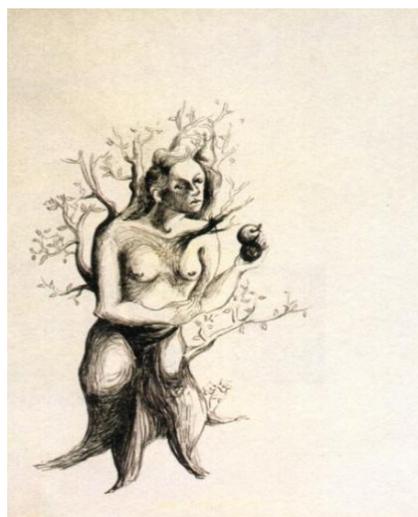


Fig. 4. António Pedro, *Sem título*, n.d.; tinta-da-china sobre papel, 26 x 21 cm; col. M.M.J.C., Tomar.

Num dos desenhos (Fig. 3), um estudo para a *mulher-árvore* que aparece no primeiro plano do quadro *Rapto na Paisagem Povoada*, uma figura feminina é surpreendida por uma mão que surge por detrás. Um dos braços transforma-se num tronco coberto de galhos, enquanto do solo emerge uma cabeça feminina, igualmente coberta de galhos. De forma semelhante, num outro desenho (Fig. 4), uma mulher transforma-se em árvore de fruto. Nas costas, nas pernas e no peito nu crescem troncos e galhos com pequenas folhas que imobilizam cada vez mais a figura. A acentuação da densidade da linha em algumas zonas cria um contraste claro-escuro que simula a rugosidade da árvore, acrescentando rigidez à imagem.

A associação da figura feminina ao fruto surge de forma explícita em desenhos de árvores cujos frutos são órgãos femininos. Num desenho (Fig. 5), os frutos de uma árvore são pedaços de mulher, são visíveis mãos, seios, olhos e pernas suspensos nos galhos. Num dos quadros do *Tríptico Solto de Moledo* (Fig. 6), uma árvore, no primeiro plano, apresenta um

seio feminino. Xavière Gauthier em *Surréalisme et Sexualité*, define no contexto do Surrealismo este tipo de mulher como “La femme-fruit objet de consommation”: “Comme la femme-fleur, la femme-fruit, pendue à un arbre, «au fond du verger», attendra qu'un homme passe et veuille bien la découvrir” (115). A associação da imagem feminina ao fruto reforça a ideia de dependência, passividade e inércia.



Fig. 5. António Pedro, *Sem título*, n.d.; tinta estenográfica sobre papel, 27,5 x 22 cm; col. Biblioteca Nacional, Lisboa.



Fig. 6. António Pedro, *Tríptico solto de Moledo*, 1943; óleo sobre tela, 47 x 56 cm; col. particular.

No início de *Apenas uma narrativa* um homem caminha pelas margens do rio Minho semeando “bocados de mulher”, como afirmação do poder da fertilidade feminina:

Era bonito vê-lo andar nu, o rosado do corpo a contrastar com a cor dos torrões remexidos, lançando ao longo das leivas aqueles bocados de mulher que levava num braçado. Havia braços de rainhas de mãos pendentes, brancas e com anéis, rosários de olhos como bolindros variegados com ternuras incalculáveis . . . Também havia pernas e bocas, ossinhos e dentes e também havia cabelos no que ele levava de braçado. (26)

António Pedro transpõe para o desenho a imagem de Adão semeando membros femininos (Fig. 7). Esta imagem, tal como a representação da árvore com órgãos femininos suspensos, expressa uma natureza ambígua que traduz numa indistinção entre o orgânico e o vegetal, o humano e o não-humano ou o animado e o inanimado. A fragmentação do corpo feminino e a aproximação à natureza significa a desintegração ou dissolução do ser e a sua assimilação pelo ambiente natural. A transformação do feminino em natureza, a

passagem a um estado não-humano de inércia absoluta, sugere, tal como refere Hal Foster, o afluir da morte na vida.

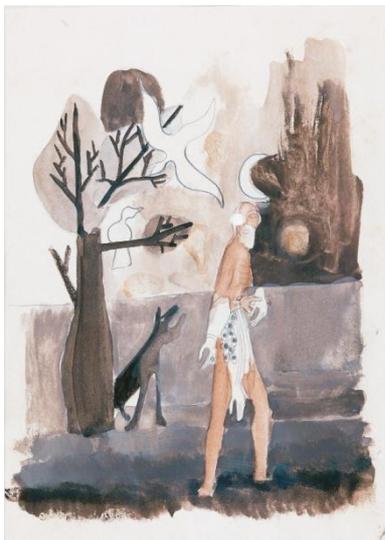


Fig. 7. António Pedro, *Sem título*, n.d.; biochene e grafite sobre papel, 23 x 16,5 cm; col. F.C.M., Famalicão.

Uma outra composição, *A Ilha do Cão* (Fig. 8), alusiva à Guerra Civil Espanhola,¹ ilustra de forma clara as forças destrutivas e a tensão para o inanimado. No segundo plano, separada por uma estrutura arquitetónica, uma *mulher-árvore* curvada para a frente, encarna a emergência da morte e a passagem para um estado inanimado. A postura da figura, os peitos caídos e as rugas na região do abdómen contrastam claramente com o vigor das personagens do primeiro plano. As pernas apresentam-se bastante alteradas, transformadas em tronco de árvore, com fortes raízes coladas ao solo. Uma das pernas culmina num braço que se estende na horizontal, apontando para a cena ao lado. No primeiro plano duas figuras enérgicas e viris, encarnam a violência da guerra, entendida como força destrutiva que tem como único objectivo a desintegração e a morte.

¹ Cf. Michele Rocha. *O Feminino no Surrealismo Português: António Pedro, Dacosta e Vespeira*.

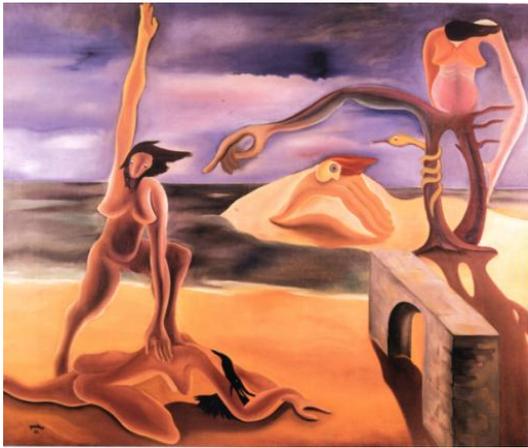


Fig. 8. António Pedro, *A Ilha do Cão*, 1940; óleo sobre tela, 150,5 x 180,5 cm; col. particular.

Numa escultura de 1952 (Fig. 9), a imagem convulsiva de uma *mulher-árvore* com sinais de morte e destruição, resultantes do conflito entre forças opostas, revela a presença activa do autor no processo transformativo. Na escultura, uma figura feminina sofre profundas alterações corporais. Os membros disformes assemelham-se a troncos retorcidos com raízes que se prendem ao solo, immobilizando cada vez mais a figura. No primeiro plano, uma enorme mão colada à base impossibilita qualquer movimento. Os elementos vegetais que envolvem o corpo dificultam igualmente a mobilidade, têm claramente uma intenção paralisante.

Um vector dirigido para baixo, com origem na cabeça do pássaro, concentra a atenção do observador na sexualidade da mulher. A redução da cabeça a um pequeno apontamento sem feições diminui o seu peso e conseqüentemente a sua importância na composição. À semelhança de outras representações de *mulheres-árvore*, o autor privilegia a natureza instintiva em detrimento da parte racional.

Há uma luta intensa da figura para se libertar dos poderes excêntricos que a puxam fortemente para baixo. Os impulsos ascendentes da figura são contrariados por forças descendentes que a puxam para a base e que visam a sua imobilização. A figura feminina transforma-se gradualmente em natureza, uma natureza dominadora que cresce para servir os impulsos destrutivos e que visa a desintegração, a passagem definitiva para um estado inanimado.



Fig. 9. António Pedro, *Sem título*, 1952; bronze, alt. 34 cm; col. M.M.J.C, Tomar.

A imagem da mulher em convulsão com as forças da natureza sugere o mito de Mélusine, a encarnação da irracionalidade feminina, recuperada por Breton em *Arcane 17*. Mélusine, a mulher simultaneamente humana, animal e vegetal - que apela para a imaginação do homem, mas também grito de revolta contra a escravidão social que o poder do homem lhe infligiu - profundamente enraizada no mundo natural, prisioneira das suas raízes, mas também em comunicação com as forças providenciais da natureza.

Os impulsos destrutivos, a acção violenta e aniquiladora, tem a sua origem na cabeça da ave, que exerce uma enorme pressão sobre a figura, e estende-se à mão fortemente colada ao solo, que a imobiliza definitivamente. Estas forças destrutivas, apesar de fazerem parte integrante da figura feminina expressam-se de forma autónoma. A ave é recorrente no imaginário de António Pedro, representa o princípio ativo masculino e comporta frequentemente uma carga negativa. Em *Apenas uma narrativa* a imagem da ave surge associada ao assassinio da “mulher loira do ‘écran””: “o que a tinha assassinado começou a comê-la pela boca” (76-77). Em *O Quarto Alugado* (Fig. 10), como veremos, surge conotada com o poder, violência e sadismo masculino.

O conflito entre forças opostas, inscritas no corpo com sinais de destruição e de morte, aproxima a imagem feminina do corpo histérico: o corpo em convulsão dominado por movimentos incontrolados e disformes, tomado por forças indomáveis e invisíveis. Os sintomas que desintegram o corpo de forma violenta e destruidora, em resultado de exigências internas contrárias, expressam o encontro com o desconhecido, com o estranho que habita o sujeito.

O autor participa de forma activa no processo convulsivo. À semelhança de outras obras de António Pedro, as mãos gigantes coladas ao solo são uma marca da presença do autor (Rocha). A mão percorre toda a sua obra como uma obsessão:

Maravilhosa coisa são as mãos! Fantástico instrumento! Tudo o que o cérebro inventa e o coração deseja: forma, fruto e flor – escorre pelos dedos das mãos e ali se modula, ali ganha existência e expressão.²

Na escultura a modelação revela impulsos destrutivos, através da modelação o artista desconstrói o corpo real e encena o corpo imaginado, com sinais de morte e destruição. As mulheres-árvore representam o corpo inanimado ou desumanizado, inteiramente disponível para satisfazer os impulsos do sujeito.

O Quarto Alugado de 1940 (Fig. 10) desenvolve e clarifica a questão do domínio e posse do feminino, contida na imagem da *mulher-árvore*. Através da intervenção sádica, o sujeito transforma a mulher em objecto de desejo e prazer. A cena decorre num espaço interior - um quarto alugado como sugere o título - onde duas personagens se envolvem numa estranha dança, um ritual erótico de dominação e subjugação. Na metade inferior da composição, uma figura feminina de seios volumosos e troncos de árvore com fortes raízes coladas ao solo, é a expressão perfeita da passividade e receptividade.



Fig. 10. António Pedro, *O Quarto Alugado*, 1940; óleo sobre tela, obra desaparecida.

² António Pedro. *Mãos Sinfoneta de imagens*. Esp. E5/317. Biblioteca Nacional. Lisboa.

Todos os movimentos da personagem são controlados por uma insólita figura masculina, um pássaro vestido de forma convencional com um fraque e botas militares, numa atitude autoritária e dominadora. Uma mão de madeira estende-se na horizontal e imobiliza o braço da figura feminina. A outra, colocada sobre a cabeça, mantém a personagem confinada ao plano inferior da composição, impedindo-a de se erguer. Impossibilitada de se movimentar, com todos os movimentos controlados, a figura feminina mantém-se inerte numa postura passiva e receptiva, subjugada pelo poder e domínio masculino.



Fig. 11. António Pedro, *A Paz Inquieta*, 1940; óleo sobre tela, 88,5 x 64,5 cm; col. Museu de Arte Contemporânea, S. Paulo.



Fig. 12. António Pedro, *A Paz Inquieta* (estudo), 1940; lápis sobre papel, 32,9 x 22,1 cm; col. M.M.J.C., Tomar.

A composição *A Paz Inquieta* (Fig. 11) apresenta uma relação semelhante. Num estudo para o quadro (Fig. 12), a mão colocada sobre a cabeça feminina ocupa o centro do plano, dividindo o espaço em duas zonas distintas. A figura masculina, tal como na composição anterior, numa clara posição de domínio, ocupa a parte superior enquanto a figura feminina está confinada ao plano inferior.

Em *O Quarto Alugado* (Fig. 10), a inércia e a passividade da figura feminina são acentuadas pela jarra de malmequeres no canto inferior direito, que estabelece uma relação cromática com a imagem feminina. A associação da figura feminina à flor, recorrente noutras composições, tem implícita a ideia de dependência e subjugação.

Na composição *Nocturno-Árvores Humanas*, de 1940 (Fig. 13), a imagem feminina transformada em árvore humana, assume uma natureza inerte destituída de intelecto. O corpo alongado simula o ondulado da vegetação, os braços colados ao corpo estão impossibilitados de se mover, os seios são volumosos enquanto a cabeça é reduzida a um

pequeno elemento sem feições. As flores fortemente iluminadas na parte inferior da composição reforçam a passividade e inércia, características de um estado inanimado e desumanizado.



Fig. 13. António Pedro, *Nocturno-Árvores humanas*, 1940; óleo sobre tela, 74 x 56 cm; col. F.C.G./ C.A.M.J.A.P., Lisboa.

Em *Calor, Cantou um Galo* de 1940 (Fig. 14), um casal envolve-se num jogo de sedução. Tal como na composição anterior a presença de dois jarros brancos associados à imagem feminina, acentua a dependência sexual e o conseqüente domínio masculino. No mesmo sentido, em *Mulher com Aquário* (Fig. 15), a cabeça feminina é substituída por um aquário, numa clara valorização dos atributos sexuais em detrimento da parte intelectual. Ao lado, a jarra de flores acentua a natureza passiva e receptiva da figura.



Fig. 14. António Pedro, *Calor, Cantou um Galo*, 1940; óleo sobre tela, col. particular.

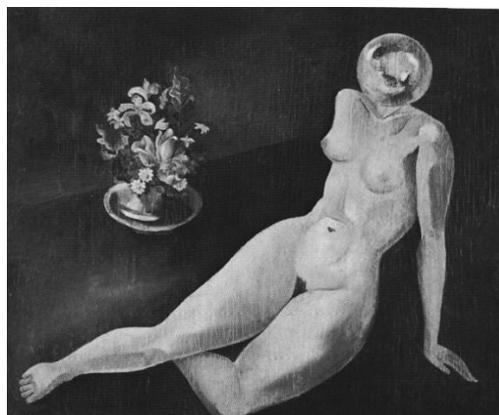


Fig. 15. António Pedro, *Mulher com Aquário*, 1946; óleo sobre madeira, 91 x 100 cm; col. particular.

Numa outra composição (Fig. 16) a beleza feminina das flores contrasta com a visão inquietante e perturbadora de uma dentadura dentro de um copo. Comparar a mulher a uma flor é algo frequente no surrealismo. Xavière Gauthier caracteriza no contexto do surrealismo a imagem da *mulher-flor* acentuando o seu destino de receptividade. Tal como a flor a mulher pode ser colhida e exposta como um delicioso ornamento: “Fixée, au sol de son enfance, de sa patrie, de sa famille, enracinée dans sa passivité et son inaction, exposée comme un délicieux ornement, *la femme-fleur attend*” (105). Esta é também a imagem inocente da virgem, subjugada ao desejo masculino: “Faire de la femme une fleur, c'est suggérer l'idée de pureté, de virginité et de prise violente de la jeune fille par le mâle” (107).

André Breton em *O Amor louco* descreve a emoção suscitada pelo poder de sedução das flores: “o emocionante espectáculo dos tecidos vegetais Ainda entorpecidos pela noite, e tão virgens ainda de qualquer contacto Imóveis, no chão à vista dos meus olhos” (69).



Fig. 16. António Pedro, *Flores e dentaduras*, 1941; óleo sobre tela, 44 x 33,5 cm; col. F.C.M., Famalicão.

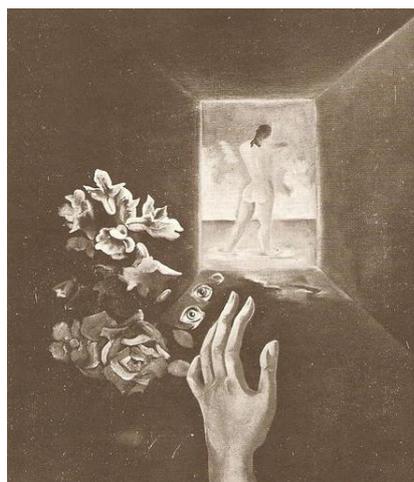


Fig. 17. António Pedro, *Composição*, 1944; óleo sobre tela, 48 x 42 cm; col. particular.

A associação da imagem feminina à flor tem implícito um movimento de destruição e morte, coloca o feminino definitivamente no lugar da vítima. Em *Apenas uma narrativa* de António Pedro, como vimos, o ladrão que era “gordo e tinha muitas medalhas”, de forma sádica, cose as meninas umas às outras transformando-as num ramo de flores, como imagem extrema da inércia e passividade feminina face ao desejo agressivo do sujeito.

Na obra de Sade, a mulher, vítima privilegiada dos impulsos destrutivos masculinos, assume frequentemente a imagem da flor, bela e fresca. Em *Justine ou os Infortúnios da Virtude*, o libertino contempla a beleza do corpo feminino, uma beleza só comparável às

flores, com o desejo profundo de o possuir e destruir, de profanar essas flores com a sua crueldade: “Rodin observa... o seu olhar desvairado vagueia, as suas mãos ousam profanar as flores que as suas crueldades vão desfolhar” (91). A flor encarada como metáfora feminina é a expressão máxima da beleza, frescura e pureza que o libertino, no seu desejo desenfreado e ilimitado, anseia ardentemente possuir, manchar e destruir.

A mulher identificada com a flor representa a vítima perfeita, um ser anónimo, desumanizado, sem voz ou pensamento, inteiramente disponível para satisfazer os desejos ilimitados do libertino. Sade realiza a fantasia de um objecto sempre presente que não pode rejeitar ou abandonar, e neste sentido pode ser evocado e destruído continuamente.

Numa composição de 1944 (fig. 17), António Pedro confronta o desejo de posse, contido na imagem da mão que converge para o centro, com a visão idílica da nudez feminina. Mais uma vez, a associação do feminino à imagem da flor, expressão máxima da beleza, frescura e pureza, tem implícita a ideia de profanação. A delimitação do espaço, através de planos convergentes que funcionam como barreiras contractivas, reforça o sentido de propriedade, encerra o objecto feminino precioso e frágil, no domínio íntimo e privado do sujeito, onde pode ser manipulado, experienciado ou fruído sem constrangimentos. António Pedro concebe a beleza, perfeição e pureza da nudez feminina como objecto erótico, que desperta no sujeito desejos incontidos de posse e profanação.

George Bataille em *O Erotismo* relaciona o desejo erótico directamente com a morte: “Há, na passagem da atitude normal à do desejo, uma fascinação fundamental da morte”. Na perspectiva do autor o erotismo implica sempre uma “dissolução das formas construídas” (18). No movimento de dissolução dos seres é essencialmente o elemento feminino, a parte passiva, que é dissolvido enquanto ser constituído (Bataille).

Neste processo, o autor atribui à violência um papel fundamental: a violência anima os movimentos do erotismo, “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”. A violência, pela infundável perturbação que provoca, permite ultrapassar os limites, viola o ser constituído, possibilitando a passagem para um outro estado completamente distinto: “Qual o significado do erotismo dos corpos, senão o de uma violação do ser dos que nela participam? Violação que confina com a morte, violação que confina com o assassinio” (15). Para George Bataille as mulheres, pela sua natureza passiva, são os objectos privilegiados do “desejo agressivo dos homens”:

Como são os homens que têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens na atitude passiva que é a delas, as mulheres tentam obter,

suscitando o desejo, a conjunção que os homens atingem perseguindo-as. As mulheres não são mais apetecíveis, mas propõem-se mais ao desejo. Melhor: propõem-se como objectos ao desejo agressivo dos homens. (114)

A nudez feminina, “oposta ao estado normal” é o impulsionador da acção: “uma mulher nua, jovem e bonita é, muitas vezes, a imagem do erotismo” (Bataille 114). Bataille defende que é necessária a beleza enquanto estímulo erótico para que possa existir a profanação dessa mesma beleza: “Se a beleza, cuja perfeição rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada é porque nela a posse introduz a mancha animal. É desejada para ser manchada. Não por si mesma, mas pela alegria gozada na certeza de a profanar”(126-127).

No mesmo sentido, em obras como *O Quarto Alugado* (Fig. 10) a beleza da nudez feminina, oposta à animalidade masculina, coloca o desejo erótico no registo da violência, da transgressão e da morte. A associação da mulher à presença das flores, signo da beleza e da frescura, contém implícita a ideia de dependência e submissão sexual.

Na obra de Sade o libertino é movido pelo desejo profundo de profanar a beleza feminina com a sua crueldade. De facto, como adianta ainda Bataille, “A beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada e porque a essência do erotismo é a mancha. . . . Quanto maior é a beleza, mais profunda é a mancha” (127).

Em *Rapto na Paisagem Povoada* (Fig. 18), a cena do rapto, inspirada na pintura de Rubens *O rapto das filhas de Leucipo* (França), representa duas figuras femininas angelicais de corpos claros e luminosos, atacadas por monstros repugnantes com cabeças animais e corpos humanos. A beleza, perfeição e pureza do ideal clássico, oposto à brutalidade e animalidade masculina, coloca o desejo erótico no limiar da profanação. Ao lado, uma *mulher-árvore*, curvada para a frente e uma personagem retirada do quadro *O Quarto Alugado* (Fig. 10), acentuam o destino de fatalidade da vítima.

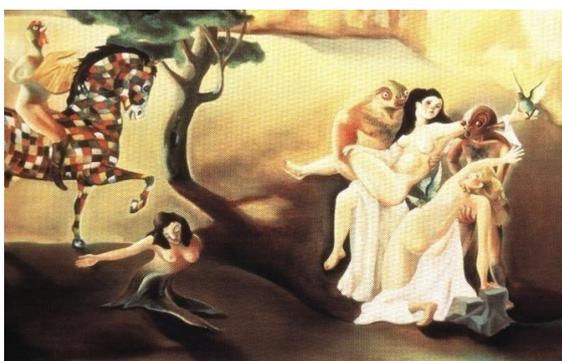


Fig. 18. António Pedro, *Rapto na Paisagem Povoada* (pormenor), 1946; óleo sobre tela, 121 x 122 cm; col. F.C.G./C.A.M.J.A.P., Lisboa.

O estudo da representação do Feminino na obra de António Pedro, em particular das *mulheres-árvore*, articulado com a narrativa do autor, identifica na tensão para o inanimado que caracteriza estas composições, a construção do corpo desumanizado, inteiramente disponível para satisfazer os impulsos do sujeito. A associação da nudez feminina à imagem da flor, recorrente nestas composições ou o confronto da animalidade masculina oposta à beleza feminina, acentua o destino de passividade e subjugação, coloca o movimento erótico no registo da violência, da profanação e da morte.

Obras citadas

- Bataille, George. *O Erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- Breton, André. *O Amor louco*. Trad. Luísa Neto Jorge. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- . *Arvane 17*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1965.
- . *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: The Mit Press, 1997.
- França, José-Augusto. “Estudo de uma pintura de António Pedro.” *Colóquio Artes* 15 (Dez. 1973): 18-23.
- Gauthier, Xavière. *Surréalisme et Sexualité*. Paris: Gallimard, 1971.
- Pedro, António. *Apenas uma narrativa*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- Rocha, Michele. *O Feminino no Surrealismo Português: António Pedro, Dacosta e Vespeira*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte [texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002.
- Sade, Marquês de. *Justine ou os infortúnios da virtude*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Círculo de Leitores, 1983.

Espólios e colecções:

- Espólio António Pedro. E5. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- col. Fundação Cupertino de Miranda/Centro de Estudos do Surrealismo. V. N. Famalicão.
- col. Museu Municipal João de Castilho. Tomar.
- col. Fundação Calouste Gulbenkian /CAMJAP. Lisboa.