

A TERNURA DO GROTESCO NO ENCONTRO DE PAULA REGO COM ADÍLIA LOPES

Vítor de Sousa*

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho
vitordesousa@gmail.com; vitorsousa@ics.uminho.pt

Resumo

A ruptura em relação à conceptualização clássica de arte, problematizando o conceito de ‘sublime’ - em que se verificou um abaixamento de valores, da eternidade para a corporalidade - leva-nos ao grotesco e sobre o que se entende por arte, belo e, em consequência, pelo seu contrário.

Com este artigo, pretende-se saber de que forma é que o grotesco se dissemina nas pinturas de Paula Rego e os escritos de Adília Lopes e se o que a primeira referiu em relação à obra de Adília e às suas próprias produções, usando o epíteto de “grotesco belo” e possuidor de “muita ternura”, é verificável.

As postulações principais sobre o grotesco foram produzidas por Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser e Victor Hugo. Para além das produções de cada uma das criadoras, foi também observado o cruzamento de ambas no livro “Obra”, uma antologia de Adília Lopes, com imagens da autoria de Rego.

Palavras-chave: Grotesco, Paula Rego, Adília Lopes, arte, ternura

Abstract

The break with the classical conceptualization of art, questioning the concept of ‘sublime’ - in which there was a lowering of values, from eternity to embodiment - brings us to the grotesque and what is meant by art, beautiful and, consequently, its opposite.

With this article, we intend to find out how the grotesque is spread through the paintings of Paula Rego and the writings of Adília Lopes and if what the painter commented about Adília’s work, and her own artistic productions, using the epithet “grotesque beautiful” and having “a lot of tenderness”, is verifiable.

The main postulates on the grotesque were produced by Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser and Victor Hugo. In addition to the productions of each one of the creators, the crossing of both authors was also observed in the book “Obra”, an anthology of Adília Lopes, with images by Rego.

Keywords: Grotesque, Paula Rego, Adília Lopes, art, tenderness

* Doutorando em Ciências da Comunicação (Teoria da Cultura), sob a orientação do Doutor Moisés Martins (UMinho); mestre e licenciado em Ciências da Comunicação (UMinho); BGCT do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade-CECS, UMinho/FCT, membro do GT Jovens Investigadores SOPCOM.

Introdução

O encontro aparentemente improvável de Paula Rego com Adília Lopes, lisboetas de gerações completamente diferentes – a pintora nasceu em 1935 e a poeta 25 anos depois – aconteceu em “Obra”, livro da autoria da segunda, com três ilustrações de Rego, duas delas especialmente feitas para a publicação. Este cruzamento acabou por reforçar o sentimento de humor (de escárnio, essencialmente) utilizado por ambas em relação às representações sobre Portugal. Um humor cáustico, disforme, despudorado, que envergonha, por vezes, mas que nem por isso deixa de fazer sentido. Em suma, um humor grotesco (termo comumente usado para significar situações potencialmente ridículas e patéticas), presente na pintura de Rego e na escrita de Adília, em que também se veste de trágico, e que denota um olhar para dentro das artistas elas-próprias, mas também para Portugal.

Em ambas está patente a desconstrução do belo tal qual é definido pelo dicionário, numa visão clássica do termo (na acepção simétrica que o caracteriza): seja como adjectivo, “que tem formosura, harmonia, perfeição; bonito, lindo”; ou enquanto substantivo masculino, “de tudo quanto eleva a alma e lhe causa agrado e admiração” (Silva, 1980: 358). Um belo que também pode ser grotesco, lugar sugerido pela própria Paula Rego como impregnado de muita ternura. Um olhar que a pintora estende à escrita de Adília Lopes – não obstante o facto de o grotesco estar mais ligado à estética e o trágico à literatura (Martins, 2011) -, fixado nas imagens que produziu para ilustrar “Obra”. Uma ideia que vai ao encontro do pensamento de Kant quando observa que o agradável provoca o desejo, não estando dependente da predisposição do sujeito, já que o belo corresponde a sensações subjectivas e desinteressadas. O filósofo dirá a propósito que o juízo sobre o agradável pressupõe o prazer provocado pelo objecto, enquanto o juízo sobre o belo é anterior ao prazer e condiciona-o.

É nessa dinâmica que o ‘espanto’ provocado por uma obra de arte assenta numa lógica necessariamente subjectiva, não havendo bitolas para colocar medidas, já que a beleza não é mensurável. O que é que nos direcciona, então, para o conceito de “belo”? São as reacções das nossas entranhas em resultado do funcionamento do nosso ‘radar’ sensorial, do nosso cérebro? O nosso próprio percurso, que promove indicações de possibilidades de sentir, de aferir uma qualquer apreciação estética, balizada ou não em quaisquer definições *standard*? Será que o belo é isso?

Referindo-se ao que é “sublime” – uma qualidade do que é belo, afinal (Silva, 1980: 197) -, Immanuel Kant sustenta não poder haver nenhuma regra objectiva que determine o

que seja belo, uma vez que se trata de um juízo assente na estética: “Procurar um princípio de gosto, que fornecesse o critério universal do belo através de conceitos determinados é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório” (Kant, 1993: 17). O que quer dizer que o sublime não é apenas o belo num patamar elevado, uma vez que corresponde ao que escapa no seu juízo imediato. Kant associa o sublime à grandiosidade que não pode ser medida e aos fenómenos da própria natureza. Para a determinação do sublime, o sujeito deve estar sob o regime da moral, não sendo possível de outra forma enfrentar a força da natureza; já a relação do belo com a moral aparece por analogia. Assim, a estética e a moral são algo similares na forma como se relacionam com os objetos. Kant apresenta tipos distintos de temperamentos em relação à estética: classifica o temperamento sanguíneo como proveniente do sentimento de belo, reportando o temperamento melancólico ao sublime.

Adolfo Sánchez Vázquez, no livro “Convite à Estética” (1999), na parte em que refere “As categorias estéticas”, o assunto é abordado de uma forma centrada historicamente na experiência estética e na prática artística, como expressão subjectiva e social. O autor refere que o belo é uma categoria particular do estético, já que “não existe o belo ideal, como uma essência imutável, através de configurações concretas, mas sim o belo que ocorre historicamente” (Sánchez Vázquez, 1999: 203), o que quer dizer que o belo é visto da mesma forma que outras categorias estéticas. Em relação ao feio, o autor salienta que tem uma dimensão estética que não se identifica com outras dimensões ou valores negativos, pelo que “o feio ocorre em um objeto que por sua forma é percebido esteticamente, ainda que se note – sobretudo quando se trata de objetos reais - a ausência ou negação da beleza” (*idem*: 212). O território do feio não se circunscreve à natureza, mas está patente na realidade das criações humanas, sejam elas técnicas, industriais, artísticas ou referentes à vida quotidiana. No que respeita ao sublime, diz tratar-se de “algo excelso, eminente ou sumamente elevado, e se aplica tanto a certos fenómenos naturais quanto a determinadas ações humanas” (Sánchez Vázquez, 1999: 231); é desmedido e provoca no homem uma grande confiança em si próprio. Por outro lado, o sublime natural é a expressão de um poder que o homem ainda não conseguiu dominar, “mas que ao mesmo tempo lhe dá a consciência do seu próprio [poder]” (*idem*: 240).

Sendo certo que o crítico, na maior parte das vezes não é o artista, pode suceder que a baliza que delimita a sua conceptualização de “belo” se revele, de alguma forma, espantilhante por se circunscrever aos cânones tidos por ‘clássicos’. De resto, a crítica que cada um faz perante o real estende-se à própria obra de arte, nem que seja para formular

interrogações por falta de um qualquer quadro mental que a possa tornar inteligível, ou devido a uma eventual impotência explicativa. Trata-se, por conseguinte, de um conceito com uma enorme carga subjectiva e com uma definição problemática. Não será por isso de estranhar que a busca para encontrar uma definição para “belo” já tenha um longo percurso, atribuindo-se a Platão a ideia de que “o que é belo é difícil”, por não ter conseguido chegar a um quadro conceptual satisfatório.

Ernst Gombrich, autor de uma muito citada “História da Arte”, afirmou que nada existe realmente a que se possa dar o nome de “arte”, uma vez que existem somente artistas e que a aprendizagem com a arte não tem limites, uma vez que as descobertas não têm fim (Gombrich, 2000). É por isso que não se pode fazer a separação entre o que é, alegadamente, belo do seu contrário, o que é feio, já que as significações de ambos decorrem de lógicas subjectivas. Sendo certo que para existir o “belo”, terá que haver um juízo de valor contrário (Almeida, 2010: 63), que sublinha o conceito que se está a aplicar, nem que seja para descodificar a tipificação.

Numa frase atribuída a Nietzsche, o filósofo sustenta que “a arte não é uma imitação da natureza mas antes a sua componente metafísica”. Trata-se de uma ideia que sublinha a subjectividade conceptual de “arte”, decorrente dos olhos de quem a produz: os artistas. Podemos avaliar essa ‘subjectividade’ nas palavras iniciais do ensaio de Abel Salazar, “Que é arte?” (1961), onde salienta não ser possível definir ‘Arte’, uma vez que, “para definir Arte seria preciso definir Vida” (Salazar, 1961: 9). O que nos leva ao tema de partida: o grotesco em Paula Rego, o encontro da pintora com Adília Lopes e o que resultou do cruzamento da pintura de uma com a escrita de outra. A proposta é observar os postulados do grotesco formulados por aqueles que são considerados os grandes teóricos do assunto em causa: Bakhtin, Kayser e Victor Hugo. Com este artigo, pretende-se saber de que forma é que o grotesco está presente nas pinturas de Paula Rego e nos escritos de Adília Lopes e se o que a primeira referiu em relação à obra de Adília e às suas próprias produções, usando o epíteto de “grotesco belo” e possuidor de “muita ternura”, é verificável.

1. O grotesco e o mundo às avessas

De uma maneira simplista, destinada a retratar o uso da língua de uma forma corrente, “caricato” e “ridículo” são os sinónimos que se podem encontrar quando se faz uma procura nos dicionários do conceito “grotesco” (Silva, 1980: 163). São significados algo redutores, mas que servem de ponto de partida, dando pistas para se avançar mais na

área. Como veremos, quando se aborda o grotesco, o quadro explicativo é muito mais vasto.

Para concretizar o nosso olhar sobre Paula Rego à luz do grotesco e, depois, traçar uma ligação entre a pintora e a poeta Adília Lopes com essa temática como pano de fundo, tivemos em atenção os estudos considerados como de referência, quase sempre citados quando se aborda qualquer problemática ligada ao assunto. É o caso do que foi feito por Wolfgang Kayser (“O grotesco – Configurações na pintura e na literatura”), por Mikhail Bathkin (“A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais”) e por Victor Hugo (“Do sublime e do grotesco”). Neste nosso estudo deitamos, ainda, um olhar às perspectivas críticas traçadas por Moisés de Lemos Martins e Albertino Gonçalves, que actualizaram a perspectiva dos já referidos ‘clássicos’.

É sabido que o grotesco escapa às regras do clássico, acolhendo a denominada crise das narrativas. Bathkin (1999) remete-nos para uma perspectiva em que o grotesco subverte a figuração clássica de corpo e valoriza a vinculação corporal com o universo material. Moisés de Lemos Martins recorda que a definição clássica, com a imagem da totalidade de um caminho sob pano de fundo – incluindo um princípio, um meio e um fim -, foi posta em causa, sendo a existência balizada entre a génese e o apocalipse, em que a relação de analogia que remetia para a unidade (que pressupunha um Deus criador), se transforma em separação e faz com que se valorize não o propósito nem a prospectiva, mas o presente, verificando-se, por conseguinte, a deslocação do futuro para o quotidiano (Martins, 2011: 17-21). É nesta ruptura de escala que nos devemos situar quando abordamos o grotesco.

Numa estrutura clássica, a caracterização assentava nas formas lisas, direitas e rectas, em que a verdade remetia para a transparência. No barroco, por exemplo – e, por conseguinte, no grotesco -, existe o predomínio das formas curvas, com concavidades; e onde há concavidades há sombras. Resumindo: há um abaixamento de valores, da eternidade para a corporalidade (para a terra). Há o refazer de uma ordem para compor uma desordem: na ordem clássica, o percurso é feito à luz da ideia de sublime. Com o corte verificado, a ordem refaz-se, não há que recompor a desordem (ou seja: há uma crise que não tem volta). Trata-se de uma lógica mobilizada para o presente, para a emoção (Martins, 2011).

Estas três formas do imaginário, o trágico, o barroco e o grotesco, são dinâmicas e partilham características semelhantes: em todas elas a vida e o mundo, embora palpantes, são instáveis, ambivalentes, sinuosos, fragmentários, imperfeitos e efémeros (Martins, 2011: 187-188).

O mesmo autor defende, também, que na era dos media, o trágico, o barroco e grotesco têm “uma existência ostensiva” (*idem*: 187). Recorrendo a Nietzsche, Barthes e Maffesoli, recorda que o trágico se opõe ao dramático; o barroco, ao clássico (Wölfflin), e o grotesco, ao sublime (Hugo) (*idem, ibidem*). Por conseguinte, à luz de uma visão clássica, trágico, barroco e grotesco são figuras avessas à perfeição e à harmonia, onde predomina a fragmentação em que as pessoas se mobilizam para o presente e são seduzidas pela vertigem fragmentária, do profano, do carácter viscoso, titubeante da condição humana. Muito embora, como refira Albertino Gonçalves, não se afigure fácil “destrinçar, por exemplo, o trágico do grotesco, o herético do patético, o desencantamento do reencantamento, a utopia libertária da sereia totalitária, Eros de Thánatos” (Gonçalves: 2009: 33).

Pode considerar-se Bakhtin como responsável por um quadro explicativo mais positivo do grotesco, em que prolifera o recorte carnavalesco, onde nada é destruído, e tudo é reciclado, em que tudo volta para as entranhas (para a terra) e sai de novo para germinar coisa nova, embora não se saiba que coisa poderá ser essa. Para Bakhtin o rebaixamento do sublime não significa relativismo. O realismo grotesco consiste, antes, em aproximar da terra, como por exemplo, a morte da vida: “o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida (...). O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um carácter cósmico e universal” (Bakhtin, 1999: 17).

Em relação ao corpo grotesco, o autor diz que ele é animal, vegetal e humano, sendo, ainda, inacabado e aberto. E é devido a essa circunstância que ele se torna animado:

Todos os fenómenos e coisas do mundo (...) abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças. E o centro a cuja volta se efetuou esse reagrupamento de todos os fenómenos, coisas e valores, era o corpo humano, que reunia no seu seio a imensa diversidade do universo.
(*idem*: 320)

Ou seja: acontece uma inversão da ordem ‘natural’ do mundo, com metamorfoses de seres que aparentam uma coisa, mas podem ser coisas várias, assumindo formas disformes, remetendo para uma realidade-outra. Segundo Rogério Caetano de Almeida “não há mais um corpo definido, padrão, não há uma regra. O que ocorre, na verdade, é uma transgressão da realidade, há uma reinvenção de um mundo fantástico, também característico dentro do universo grotesco” (Almeida: 2010: 62).

Ao contrário de Wolfgang Kayser – que preferiu uma abordagem diacrónica sobre a temática do grotesco -, Bakhtin partiu de uma obra de François Rabelais para investigar o grotesco. Observa que Kayser desenha uma teoria geral para o grotesco centrada, sobretudo, no Romantismo e no Modernismo, o que considera ser insuficiente já que “ignora um dos elementos primordiais do grotesco: a dimensão carnavalesca do mundo, responsável pela liberação de tudo o que há de espantoso e terrível para converter-se em ‘luminoso’” (Ormundo, 2008: 192-193).

O grotesco típico do séc. XX é mais retratado no enquadramento que Wolfgang Kaiser desenvolve, isto é, não deve entender-se o grotesco em si, mas no efeito que provoca. E qual é esse efeito?

O grotesco instaura um processo de dissolução da orientação do personagem no seu mundo “seguro”: mistura domínios separados, abole a estática, proporciona a perda da identidade, distorce proporções “naturais” e também promove “a suspensão da categoria de coisa, a destituição do conceito de personalidade e o aniquilamento da história. (Kayser, 1986: 124).

Trata-se de uma explicação do grotesco com efeitos mais negativos. Onde, por exemplo, é vivenciado um efeito de estranhamento, que acontece, por exemplo, quando algo familiar, que é garantido como certo, de um momento para o outro é suspenso, pondo em causa a nossa relação com o mundo, o nosso equilíbrio. Por exemplo, quando algo no mundo deixa de ter sentido de um momento para o outro. Trata-se de uma visão vertiginosa, que provoca o arrepio, a náusea, e promove o absurdo.

Para Kayser “é próprio do grotesco o estranhamento de formas familiares que produz uma vinculação secreta entre o fantástico e o nosso mundo” (*idem*: 107), o que significa que “o mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é” (*idem*: 40), já que “o grotesco é o mundo alheado” (*idem*: 159). O que nos leva à perspectiva de que o grotesco seja visto como “a representação do *id*” (*idem*: 160) ou “a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (*idem*: 161).

Quem também teorizou sobre o fenómeno grotesco foi o escritor Victor Hugo, que o apresenta como uma nova forma de arte – o género moderno -, resultante, como já vimos, “da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime”, como oposição “à uniforme simplicidade do género antigo” (1988: 28). Segundo Kayser, este foi o melhor aspecto levantado por Hugo no seu célebre texto sobre o assunto, com o estabelecimento de um ponto de tensão entre o grotesco e o sublime, colocando-os em pólos opostos, embora criticasse o facto de se ter limitado à área da Literatura. Mas, para o escritor francês, o grotesco não se esgota na imagem do monstruoso-horroroso, ao confrontar o

conceito de feio por oposição ao belo, o que pressupõe um leque interpretativo muito mais vasto.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. [...] O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda criação. (Hugo, 2004: 36).

Moisés de Lemos Martins aborda o grotesco como “voraz e corrosivo” e que “nada nele se salva, nem mesmo o absoluto. O sistema de valores é subvertido, posto de pernas para o ar” (2011: 188). Mais: “O olhar grotesco rebaixa tudo o que atinge e precipita-o nos abismos da existência. No grotesco, a abertura devém cavidade, concavidade, prega, requebro, linha curva” (*idem, ibidem*). Ou seja: o grotesco põe os contrários em interação de uma forma diferente daquela que é defendida por Hegel na sua dialéctica (composta por tese, antítese e síntese), já que a oposição nunca é superável nem é superada.

Para Albertino Gonçalves, “a experiência do mundo grotesco concentra-se em domínios e momentos bem demarcados” (2009: 21), revelando o espaço e o tempo grotescos “a esfera do passageiro, do marginal e do extraordinário” (*idem, ibidem*). “No universo grotesco, os protagonistas tendem a ser sujeitos colectivos hiperbólicos e exorbitantes, que se afirmam como autênticas alegorias do mundo, da vida e da morte” (*idem*: 22); um espaço onde “tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição” (*idem*: 24); “Tudo se transforma, tudo comunica. Os limites e as fronteiras esbatem-se. Os extremos aproximam-se, baralham-se e interpenetram-se” (*idem, ibidem*); “As oposições, mormente as mais enraizadas no discurso oficial, perdem força e sentido. (...) tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante” (*idem, ibidem*).

Em relação ao corpo grotesco, Albertino Gonçalves defende que este se organiza “como uma espécie de *puzzle* fantástico. O corpo é desmontável. Cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autónoma e peregrinar à vontade” (*idem*: 29). Ou, para utilizar as palavras de Ana Nolasco, “o corpo é a metáfora da sociedade por excelência na sua topologia simbólica” (Nolasco, 2005: 8).

Com efeito, diz-nos ainda Ana Nolasco, que há várias formas de humor, podendo-se enumerar, a título de exemplo, “o riso de escárnio, o riso cómico, o grotesco que une o sublime ao cómico sem os dissolver numa unidade, o humor que é mais brincalhão e irresponsável” (Nolasco, 2005: 3). Já para não falar da ironia, do cinismo e do ‘transhumorismo’ “ironia de um sorriso no gesto de carinho com que retrata a situação

cómico-trágica em que se encontra o homem face ao seu destino, sem a existência de uma instância transcendente que lhe dê algum sentido” (*idem, ibidem*).

Kayser defende mesmo que “o humor constitui parte essencial do grotesco” (1986: 120), uma ideia que é sublinhada por Albertino Gonçalves, que afirma que “a modalidade, ou a arte, por excelência, do imaginário grotesco é o riso”, sendo que “tudo é risível, nada existe que não tenha a sua parte de ridículo” (Gonçalves, 2009: 31). Voltando à definição de belo ou, por oposição, do feio, nada se pode apurar pela comédia, “porque tanto podemos rir de uma coisa bela como de uma feia, embora seja esta última, quando associada sobretudo ao ridículo, que provoca mais vezes o riso” (Ceia, S/D).

2. Paula Rego

No caso de Paula Rego, a categoria do belo enquanto sublime parece estar ausente da sua pintura. O mesmo acontece em Francis Bacon. Observa-se um abaixamento da categoria clássica de beleza, com o palco a mostrar o já referido “mundo às avessas”. Sendo o grotesco “uma figura que exprime uma sensibilidade estética” (Martins, 2011: 187), o belo, como vimos, é subjectivo e, em Paula Rego, os ares libertam odores predominantemente grotescos. Ana Nolasco fala da existência de um grotesco romântico, num “tipo de humor mais corporal, isento de uma sentença moral, que (...) tem a sua raiz nas festas medievais (...), que Paula Rego faz ressuscitar” (2005: 4).

A obra recente de Rego parece participar desse humor grotesco em que a desordem se torna “fonte de re-generação, de criatividade” (Gonçalves, 2009: 22) retratando realidades-outras a partir das vivências de um Portugal bem datado. São os resquícios do salazarismo e da tríade “Deus, Pátria e Família”. “Paula Rego narra o político, através do doméstico, acabando necessariamente também por invocar o familiar” (Cabral & Rodrigues, 2009: 7), sendo principalmente nas referências ao Estado Novo que a pintora “evoca a *Portugalidade* com maior consistência: evoca-a enquanto passado e enquanto traço mnemónico” (Ronsengarten, 2009: 12). Uma *portugalidade* grotesca que nos parece ser mais aproximada da realidade existente, bem longe das construções idílicas do perfil do português, nomeadamente antes da Revolução do 25 de Abril de 1974. Este quadro decadente, exacerbando determinados aspectos, como nas caricaturas, inscreve-se no conceito de “portuguesismo” defendido por João Medina (2006) para explicar a pretensa *portugalidade*. Mostra-se de uma forma mais consentânea com a realidade existente e com o recorte do próprio português, cuja personalidade cultural Miguel Real, recorrendo a

Eduardo Lourenço, refere que tem vindo a ser notoriamente desequilibrada, por se auto-submergir (Real: 1998: 152).

Os pontos de tensão encontrados por Gilles Deleuze (1996) na pintura de Francis Bacon podem ser transportados para as criações de Paula Rego, vislumbrando-se convergências entre ambos os artistas. São vectores que decorrem do facto de o artista captar forças, mais do que reproduzir ou inventar formas. Uma pintura que investe “diretamente contra o sistema nervoso à força de imagens a fim de fissurá-lo” (Filho, 2007: S/P). Nesse contexto, a pintura de Rego sublinha esse incómodo, sendo as suas figuras “grosseiras e, não raro, grotescas, pois é no campo de uma indecidibilidade entre o humano e o animal que elas emergem, na maioria das vezes” (Cantinho, 2011: S/P).

Esta zoomorfização remete para Bakhtin, ao promover uma associação entre o corpo humano e o corpo animalesco, “por extrair desse corpo animalesco elementos pejorativos, que visam destacar a conduta violenta, o embrutecimento e a vilania dos personagens descritos” (Sarmiento-Pantoja, 2011: S/P). Faz, no entanto, também lembrar Kayser quando este assinala duas características do grotesco: “a desproporção e o hibridismo” (*idem, ibidem*).

Será, talvez, por isso que a pintura de Paula Rego se faz “no exercício contínuo de fabulação que as imagens suscitam” (Lapa, 2004: 14) e em que a dominação assume diversas formas: “a criança dominada pelos pais ou professores; o indivíduo pelo estado; a psique pelo sonho ou ideal; a personalidade pela paixão; a consciência pela culpa” (Willing, 2004: 18).

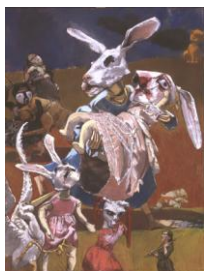
A temática da sua pintura reflecte a ‘vida normal’, embora seja “atraída para o anti-social no social” (Bradley, 2002: 115). Ao mostrar, por exemplo, “o incesto implícito, o abjecto, o aborto, o desejo sexual das crianças e dos idosos, as ilusões infantis dos adultos, tornando visível o lado carnal dos anjos e a sua sombra” (Nolasco, 2004: 148), a artista dá atenção ao que é socialmente intolerável, entrando numa zona considerada ‘de risco’. Cooke assinala, no entanto, que Rego não envereda por qualquer toada moralizadora, sendo que o sentimento “é pungente, nunca piegas” (2004: 34).

3. Paula Rego e o grotesco



‘A pequena Miss Muffet’ (1989)

Integra a série de gravuras das “Poesias Infantis” (Nursery Rhymes) que decorreram dos versos tradicionais. Muitas das ilustrações são interpretações e reinterpretações intensamente memoráveis das poesias. “‘A pequena Miss Muffet’ é simples no seu poderoso efeito, a aranha apresentando uma forma sinistramente horrível pela adição de um rosto humano” (Bradley, 2002b: 48).



'War' (2003)

Inspirado por uma fotografia saída nos jornais, tirada durante a última guerra do Iraque. Um close-up do rosto de uma jovem domina quase a metade da fotografia, enquanto uma mulher no fundo prendeu a criança estoicamente. Rego transformou a imagem original, usando um molde de coelhos e outras criaturas híbridas. Como fez antes, tais números remetem a uma tradição subversiva e psicologicamente perturbadora de contos populares e de contos de fadas que exploram temas da violência e

da sexualidade.



'Gula' (1959)

Trata-se de uma parte fundamental das obras de Rego que têm a ver com sexo, estando também ligada à violência. A pintura é pontuada por uma sensação de desintegração iminente à medida que as formas se fundem umas com as outras e com o que as rodeia (Bradley, 2002b). Caracteriza-se por uma espécie de horrível fascínio, um prazer no

incontrolado e visceral que parece ser uma marca da presença do anti-social nas primeiras obras de Paul Rego.



'Salazar vomitando a pátria' (1960)

Esta composição (trata-se de uma colagem) está impregnada de violência não reprimida, decorrente talvez da aversão que a artista sente pela situação do seu país natal sob a ditadura de Salazar expressa na força física da expulsão corporal que é o tema explícito da pintura.



'Natividade', da série 'A vida da virgem' (2002)

Esta Natividade promove a ligação entre “físicalidade” e “transcendência”. A artista não se concentra apenas na ideia de ser mãe e na imobilização que o conceito pode encerrar: “O próprio Cristo relativiza a questão da maternidade corpórea, talvez por isso Maria diga, nestes quadros, sim a um destino, interrogando-se sobre ‘quem sou eu?’, ‘que estou a viver?’” (Gastão, 204: 141).

4. Adília Lopes

Como já assinalámos, não obstante o grotesco estar mais ligado à estética e o trágico à literatura (Martins, 2011), convém não esquecer o que Kayser refere sobre “o estranhamento desencadeado pelo grotesco na literatura do início do século XX”, que passa a ter origem “na cisão do eu e na sua dominação por forças anónimas” (Kayser, 1986: 12). Já Victor Hugo apresenta o grotesco como uma nova forma de arte a que apelidou de

“género moderno”, resultante “da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime” (1988: 28).

Eduardo Prado Coelho (2003) olha para a produção de Adília Lopes como “intervenção literária utilizando a poesia”, rejeitando o facto de as suas criações terem recortes de paródia, embora impregnadas de humor, que recordamos, foi designado por Kayser (1986: 120) como “parte essencial do grotesco”:

Esta poesia é certamente uma daquelas em que o sofrimento psíquico, social, sexual, é levado mais longe, em termos de uma violência de tal modo pesada que apenas restam movimentos de finta ou retraimento que permitam sobreviver. A aparente recusa do "pathos" é sobretudo um subterfúgio para não morrer, para não se deixar invadir pela dor mais desvairada e insuportável. Daí que o humor, evidente, e quase sempre subtil e ardiloso, nos inspire mais respeito do que riso. (Coelho, 2003: 15)

Para o mesmo autor, a poesia de Adília Lopes joga-se “não na metáfora ou na metonímia, não no simbolismo ou na referencialidade, mas num jogo de isotopias onde a dimensão sexual tem um papel obsessivo” (*idem, ibidem*). Onde se experiencia, não raras vezes, o que Kayser (1986) apelidou de ‘efeito de estranhamento’, que coloca em causa o equilíbrio. Para além disso, podemos olhar para os escritos de Adília Lopes como que reflectindo o “mundo ao contrário” sublinhado por Bakhtin, onde tudo é reciclado. A isto não será alheio o facto de parte da obra da poeta e cronista ter sofrido as influências dos contos de fadas, populares e maravilhosos (Moura, 2009).

Adília Lopes suscita o mais variado tipo de reacções: idolatrada por uns “que vêem na sua obra uma singularidade e uma novidade indiscutíveis” (Martelo, 2004: 106) e ignorada por outros, o certo é que vai crescendo a atenção sobre a sua obra, decorrente, muitas vezes, de alguma “perplexidade perante uma escrita manifestamente difícil de catalogar” (*idem, ibidem*), muito embora muitos a caracterizem como uma poeta-pop. A alegada amargura que deixa escapar dos seus escritos parece estar impregnada de uma imensa subjectividade “que legitima que se leia com a mesma predisposição das anedotas, mesmo quando luz, por detrás das máscaras e dos efeitos dos poemas, um original e radical processo de autobiografia” (Bessa, 2005: S/P).

Como é, então, feita a produção de sentido em Adília Lopes? Célia Pedrosa sublinha que “ao inscrever a sua origem como queda e simultânea elevação, re-união profanadora de bem e mal, deus e diabo”, a poeta suspende limites e propõe “uma busca da totalidade feita transgressivamente do inacabado, do impuro, sua prática de escrita proliferante” (Pedrosa, 2007: 127). Já Sarmiento-Pantoja refere que “as suas experiências são marcadas pela distorção, e esse fundamento está presente nas apreensões estéticas do

personagem e também em suas construções artísticas” (Sarmiento-Pantoja, 2011: S/P), sendo que “é daí que vem a força dos efeitos de grotesco (...) que fazem a narrativa confluir para cenários marcados pela ruína, pela decadência e pela solidão” (*idem, ibidem*). Ou seja: é o desencanto do Mundo que faz com que “a violência de certas imagens, o absurdo de determinados cenários”, seja observável numa visão “extremamente crítica e mordaz, cruel e ao mesmo tempo sarcástica” (Cortez, 2009: 21).

5. Adília Lopes e o grotesco

Os trechos de poemas da autoria de Adília Lopes que se seguem podem situar-se no que Wolfgang Kayser (1986) sublinhava como sendo uma das características do grotesco, nomeadamente no que respeita à representação do inconsciente (*id*). Também se enquadram no olhar de Mikhail Bakhtin (1999) sobre o que apelidou ser a ‘transgressão da realidade’.

Na definição que a poeta faz do acto de ‘escrever’ (trecho 1), pode vislumbrar-se uma perspectiva trágico-cómica, que remete para um certo regime carnavalesco, devido ao seu recorte a roçar o *nonsense*, embora contextualizado quando assume a pele de ‘mulher’ ao traçar o perfil de uma sociedade com matizes machistas, em que só interessa a mulher-objecto e é pouco sublinhada a que cria e se expressa pela escrita: por isso apenas interessa a ‘porta’ (leia-se: a entrada para o sexo da mulher), não importando se se escreve bem ou mal (sublinhe-se a ironia de Adília).

Num poema integrado em “Florbelas espanca espanca”, parodia o poema “Amar”, de Florbela Espanca (Eu quero amar, amar perdidamente! / Amar só por amar: aqui... além... / Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente... / Amar! Amar! E não amar ninguém!), transformando-o do plano psicológico-platónico – que Florbela cultivava - para a terra, na consumação da relação sexual. Ao mesmo tempo, promove a crítica social, num olhar a situações concretas, saídas aparentemente do nada, mas que dão cola à aparente falta de sentido da escrita, como é o caso da utilização da dicotomia galinha/raposa (o bem e o mal), parecendo ajudar a desmontar o aparente enigma que surge do nada e que é ‘encenado’ como que para complicar o próprio mundo (trecho 2).

Ou a imagem de uma matança do porco com o pano de fundo a ser o contraste entre o sexo e a religião (católica), observável nas imagens utilizadas, como a fuga da ‘catequista’, que também é mãe, ao sangue do animal jorrado em consequência da espetadela da faca pelo “moço”; enquanto a filha mexe o sangue no balde, “felicíssima”:

um ele e duas elas, uma com cada ‘escolha’ diferente de percurso. “Rente ao poço” e “rente ao osso”: a tentação a pairar numa e a provocar a fuga de outra (trecho 3).

De novo o humor e o contraste do mundo que, primeiro, “é uma casa de passe” para, logo a seguir, se transformar num “matadouro”. Pelo meio, as paredes têm framboesas e são forradas a cetim; bom e mau (mais uma vez) lado a lado (trecho 4).

1
Escrever bem
ou menos bem
não importa
importa
a porta (a cona
o pão
para a boca)
o resto
são cantigas
de amigo
(Lopes, 2000: 395)

4
O mundo é uma casa de passe
com as paredes salpicadas de
framboesa

O mundo é um matadouro
disfarçado
com as paredes forradas de
cetim
(*idem*: 365)

2
Eu quero foder
foder
achadamente
se esta
revolução
não me deixa
foder
até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma
[...]
o choro da bebé
não impede a
mãe
de se vir
a galinha brinca
com a raposa
eu tenho o
direito
de estar triste
(*idem*: 401)

3
O morto do horto
é o porco
da aldeia
o moço
espetou-lhe
a faca
no cachaço
a Maria Arminda
felicíssima
mexe o sangue
no balde
com a pá
a mãe catequista
fugiu para os
montes
com o avental
pela cabeça
para não ouvir
os gritos
tudo se passa
na casota
de madeira e de
palha
rente ao poço
rente ao osso.
(*idem*: 424)

6. O encontro de Paula Rego com Adília Lopes: “Obra”

No ano 2000 foi publicado “Obra”, que reuniu 15 livros de poesia de Adília Lopes. Uma ‘obra’ que motivou o encontro entre a poeta e Paula Rego, com as ilustrações da pintora a pontuarem a publicação: duas imagens inéditas na capa e na contracapa e uma dentro do livro. A pintora mostrar-se-ia surpreendida com as criações de Adília Lopes, salientando ter encontrado nos poemas um impressionante paralelo com o seu próprio imaginário: “fizeram-me logo lembrar a minha juventude, com as criadas, as bonecas, as mães ultraprotectoras. Adília Lopes é de um grande romantismo e ao mesmo tempo de um grotesco e de um cómico transbordantes” (Rego, 2001: 9).

A imagem da capa, mostra as meninas a brincarem às missas. Mais do que recordar o facto de as brincadeiras das crianças imitarem o mundo dos adultos, parece pretender integrar-se os próprios adultos na vivência infantil: “invertendo a perspectiva do senso comum, em lugar de afirmar a persistência da criança no adulto (...) os jogos infantis são um sinal de que a meninice não é exactamente a inocência” (Martelo, 2000: 398).



Joaninha a ladra
a filha da moleira
vem brincar comigo
às missas

A Maria
dá-me clisteres

Abracei o Manuel
o Manuel não me abraçou

O Pedro Nuno
faz chichi
à minha frente
(Lopes, 2000: 343)

A imagem da contracapa assenta nos poemas de “A continuação do fim do mundo”: é a avó a beijar a menina na boca, no sofá do *atelier* que, segundo Paula Rego, é o mesmo onde se sentou Dionísia das suas criações de ‘O Crime do Padre Amaro’ (Rego, 2001: 9). Uma visão bem grotesca que coloca os contrários em interação: a menina, ‘tenra’ e inocente e a avó, quase ‘vampírica’, como explica Rosa Maria Martelo:

no beijo que estes versos sugerem a Paula Rego, o contraste é deslocado para a relação entre uma leve figurinha loira de vestido cor-de-rosa e uma mulher onde o vermelho (do vestido, da fita que usa na cabeça, do sofá onde se senta) alastra para o rosto duro, marcado, e para as mãos nodosas, quase garras, com que prende a criança. (...) há qualquer coisa de vampírico na imagem desta ‘avó’ debruçada sobre uma menina-boneca de vestido de folhos e laço nos longos cabelos (2000: 398-399).



Ela já tinha beijado
as avós na boca
mas as bocas fechadas
e frias
das avós
eram como um papel
de embrulho
ou mata-borrão
mas agora Maria Andrade
descobre
que o morango
que come
a morde
gostaste?
sim!
(Lopes, 2000: 235)

A imagem utilizada no interior de “Obra” para ilustrar “O decote da dama de espadas”, um dos 15 livros integrados na antologia (Lopes, 2000: 101), é descrita pela própria Paula Rego: “o vestido cor de salmão feito em pedaços que serve para vestir uma boneca e depois outra mais pequena que cai a um poço” (2001: 9).



Em “Obra”, acontece o contrário da narrativa do jornalismo televisivo, em que o jornalista escreve para as imagens. Neste caso a pintora ilustrou as palavras, que se assumem como legendas gráficas do próprio texto.

Nestas imagens não é possível “separar a experiência da infância do contacto com o mundo dos adultos” (Martelo, 2000: 399). As imagens de Paula Rego mostram as muitas convergências entre as artistas: caracterizam-se “não tanto por reproduzir a violência presente nas relações humanas como por denunciar os mecanismos de crueldade que a alimentam” (*idem, ibidem*). A propósito das imagens de Rego, Adília Lopes, como que auto-analisando a sua própria escrita, embora por interposta pessoa, quando são retratadas as ‘meninas’, descreve-as como que parecendo “assassinas” (Prata, 2000).

Sobre a poeta, Paula Rego diz tratar-se de alguém com “um grande romantismo” (Rego, 2001: 9), exemplificando com o poema “Ah, quem me dera um vestido / que me queimasse” (Lopes, 2000: 184). Simultaneamente, diz que denota “um grotesco e (...) um cómico transbordantes” (Rego, 2000: 9). Explica que, para si, “o grotesco é belo, o grotesco é de uma grande ternura” (*idem, ibidem*), resumindo da melhor forma o que cruza as duas criadoras, provavelmente numa convergência que é banhada por um mar grotesco em toda a sua plenitude, como a própria pintora refere: “[em Adília Lopes] a maldade é

reconhecida mas não é praticada, sem ser maledicente reconhece o que é importante no mal. A maldade é o outro lado das coisas boas” (*idem, ibidem*).

Trata-se, afinal, de uma transposição daquilo que a pintora refere a propósito da sua própria pintura: “Consegui fazer o grotesco belo. Há outro mistério sobre as coisas que têm um lado grotesco e belo, toda a gente tem isso. O grotesco é feio, é repugnante, faz nojo. Mas também é belo, tem a beleza feia, que pode provocar uma ternura” (Ferreira, 2003: 57). Sobre a comparação entre a escrita e a pintura, refere que a primeira se reporta ao uso da palavra, enquanto a segunda tem a ver com outra emotividade: “há o prazer de fazer um risco, mas depois nós precisamos de uma história que vai encher a tela. (...) É preciso exagerar e arranjar a história. Com a palavra, vai-se procurando a maneira de a contar” (*idem, ibidem*).

A colaboração entre Rego e Adília continuou, com a poeta a devolver a cortesia e a traduzir para português “Nursery Rhymes” (“Poesias Infantis”), um álbum de gravuras de Paula Rego baseadas nas clássicas rimas infantis inglesas.

7. Considerações finais

A melhor forma de resumir as obras de Paula Rego e de Adília Lopes, à luz de uma observação assente no grotesco, é utilizando o comentário que a pintora fez em relação à poeta, sugerindo a existência de um grotesco belo, acrescentando que o grotesco é de uma grande ternura. Um comentário que também utilizou em relação à sua própria obra.

Embora o grotesco, tal como é conceptualizado por Bakhtin, Kayser ou Victor Hugo, não sirva como uma indumentária feita por medida para Rego e para Adília – nem para ninguém, já que não haverá criadores que se inscrevam em todas os aspectos teorizados - está, como vimos, muito presente nos trabalhos de ambas. Mesmo que essa perspectiva possa ser posta em causa, uma vez que não é fácil destrinçar, com clareza, algumas fronteiras, nomeadamente entre o trágico e o grotesco. Em ambas pode observar-se quase sempre uma luta de opostos, de contrastes – deus e o diabo, o bem e o mal, o quente e o frio, o bonito e o feio... -, que não é mais, afinal, do que uma das características do próprio grotesco.

No caso de Paula Rego, somos quase sempre colocados perante um abaixamento da categoria clássica do belo (com as suas simetrias características), observando-se o bakhtiniano “mundo às avessas” e um recorte carnavalesco e de zombaria em muitas das suas produções (onde predominam as assimetrias). O chamado grotesco romântico, em que tudo é reciclado, em que tudo volta para a terra. Para além disso, remete-nos para

Kayser em relação à desproporção e ao hibridismo observável em muitas das suas pinturas, decorrentes da zoomorfização, da associação entre o corpo humano e o corpo animalesco.

Adília Lopes, onde a ruptura em relação ao *establishment* clássico ainda é mais evidente – daí que poucos se entendam sobre a sua ‘catalogação’, apelidando-a desde epítome do *kitsch* a exemplo de poeta-pop -, também pode ser enquadrada, como vimos, numa dinâmica grotesca. Desde logo no que à representação do inconsciente (*id*) diz respeito e que Kayser sublinhou como sendo uma das características do grotesco. Mas também transgredindo a realidade, característica destacada por Bakhtin.

Quando Paula Rego sustenta que o grotesco – o seu e o de Adília -, é belo, explica que se trata de uma observação que indicia a existência de duas faces: uma feia (necessariamente grotesca) e outra que pode ser o seu oposto. Mesmo assim, prefere categorizar o grotesco também em beleza feia. Ou seja: fazendo um nivelamento por baixo. O que nos leva ao início deste trabalho e à concepção de obra de arte e da mudança de paradigma que se verificou em relação à lógica clássica sobre o conceito de ‘sublime’.

Definir uma obra de arte com a categorização de ‘beleza feia’ não rebaixa a sua qualidade, nem crucifica o seu autor por, alegadamente, a produzir de forma menos perfeita quando comparada com uma produção assente nos cânones ‘clássicos’. É que o ‘perfeito’ na esfera da arte, também tem recortes de abstracção. E, quando Rego pinta os seus ‘monstros’, fá-lo assente na crítica mordaz das suas construções, denotando muitas vezes, a caricatura da vivência do dia-a-dia. Retrata, em boa parte da sua obra, o próprio Portugal. Daí que as pinturas que faz tenham impactos e reacções muito diversos, já que a ideia de belo é subjectiva e não corresponde a qualquer aspecto eventualmente mensurável numa lógica apenas quantitativa. Os ‘monstros’ de Adília Lopes são outros, mas navegam em cenários marcados pela ruína, pela decadência e pela solidão. Também provocam impacto e reacções antagónicas.

Quer na obra de Paula Rego, quer na de Adília Lopes há vectores comuns, que se cruzaram de uma forma evidente na antologia da segunda, intitulada “Obra”, que contou com ilustrações da primeira. Foi, afinal, nesse contexto, que Paula Rego produziu a expressão “grotesco belo” e que pode provocar ternura. Porque o belo é subjectivo e, no grotesco – no ‘seu’ e no de Adília -, segundo a própria, o belo está presente. Talvez porque nesse grotesco, como afirma Rego, não há maldade, já que essa faz parte do outro lado das coisas boas. E, como refere Sánchez Vázquez (1999), mesmo que historicamente o feio seja associado ao mal e o belo ao bem, o certo é que o feio tem uma dimensão estética que não se identifica com outras dimensões ou valores negativos. De resto, como observa, o feio

estético tanto pode existir no plano real, como no plano artístico, sendo que a sua dimensão qualitativa é observável na relação de apropriação do homem pelo objeto que é contemplado. E, neste caso, se a observação de ambas as criadoras sobre a realidade pode, como vimos, ser considerada grotesca, o facto é que a própria realidade que se vislumbra através delas nunca nos é dada como perigosa, apesar das várias sugestões nesse sentido. A realidade mostrada é dramática e grotesca, sim, mas só na aparência. É que tem que ser entendível como uma realidade-outra; um sítio de zombaria, em que tudo é reciclado.

Bibliografia

- Almeida, R. C. (2010) 'O grotesco medieval – Hieronimus Bosch e as cantigas de maldizer portuguesas', in *Revista Cultura e Extensão — USP São Paulo, volume 3 (Maio)*, São Paulo: USP, pp. 57-63.
- Bakhtin, M. (1999) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, Brasília: Ucitec Editora/Universidade de Brasília.
- Bessa, C. (2005, 23 de Abril) 'Poemas novos e antologia: O espelho deformado e irónico de uma vida', in *Revista Actual n.º 1695 ("Expresso")* [<http://tinyurl.com/7dhzr4e>, acessido em Dezembro de 2011].
- Bradley, F. (2002) *Paula Rego*, Lisboa: Quetzal Editores/Bertrand Editora, Lda.
- Bradley, F. (2002b) 'Quadros de família', in Rosengarten, R. (Ed.) (2004) *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves/Jornal "Público", pp. 40-44.
- Cabral, P. C. F. & Rodrigues, S. C. I. (2009) 'O sexual e o político na obra de Paula Rego', in *Intermediás, Edição 9 – ano 5*. [<http://tinyurl.com/24ugrcs>, acessido em 15/11/2010].
- Cantinho, M. J. (2011) *Os abismos perversos na pintura de Paula Rego*, [<http://tinyurl.com/6qaq7wd>, acessido em Janeiro de 2011].
- Ceia, C. (S.D.) *E-dicionário de termos literários* [<http://tinyurl.com/7urbnmw>, acessido em Dezembro de 2011].
- Coelho, E. P. (2003, 13 de Setembro) 'E Deus é o girassol?', in *Público*, p. 15.
- Cooke, L. (2004) 'Paula Rego', in Rosengarten, R. (Ed.) (2004) *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves/Jornal "Público", pp. 32-39.
- Cortez, A. C. (2009, 16 de Dezembro) 'Adília Lopes: Dobrar a dobra', in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 21.
- Deleuze, G. (1996) *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris: Éditions de la Différence.
- Ferreira, A. (2003) 'O grotesco é belo (entrevista a Paula Rego)', in *Ler*, Primavera, n.º 58, pp. 56-67.
- Filho, O. F. (2007) 'Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade', in *Viso - Cadernos de Estética Aplicada, n.º3, set-dez*, S/P, [<http://tinyurl.com/3fqfunf>, acessido em Janeiro de 2011].

- Gastão, M. G. (2004) 'Quadros de Paula Rego atiram Belém para cima', in Rosengarten, R. (Ed.) (2004) *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves/Jornal "Público", pp. 140-143.
- Gombrich, E. H. (2000), *História da Arte*, Rio de Janeiro: LTC- Livros Técnicos e Científicos.
- Gonçalves, A. (2009) *Vertigens: para uma Sociologia da perversidade*, Coimbra: Grácio Editor/Universidade do Minho (Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade).
- Hugo, V. (1988) *Do sublime e do grotesco*, São Paulo: Perspectiva.
- Kant, I. (1993) *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kayser, W. (1986) *O grotesco*, São Paulo: Perspectiva.
- Lapa, P. (2004) 'Fabulações das muitas figuras na pintura de Paula Rego', in Rosengarten, R. (Ed.) (2004) *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves/Jornal "Público", pp. 14-16.
- Lopes, A. (2000) *Obra*, Lisboa: Mariposa Azul.
- Martelo, R. M. (2004) 'Adília Lopes – ironista', in *Scripta, Belo Horizonte*, v. 8, n. 15, pp. 106-116, [<http://tinyurl.com/74a2jec>, acessado em Dezembro de 2011].
- Martelo, R. M. (2000) 'Recensão crítica de Lopes, Adília (2000) Obra, Lisboa: Mariposa Azul, 504 pp.', in *Colóquio Letras 157-158*, pp. 398-401.
- Martins, M. L. (2011) *Crise no castelo da cultura*, Coimbra: Grácio Editor/CECS-UMinho.
- Medina, J. (2006) *Portuguesismo(s)*, Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa/FCT.
- Moura, V. B. (2009), 'A polifonia perversa entre a poesia de Adília Lopes, a publicidade e os contos de fada', in *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa)*, pp. 2560-2567 [<http://tinyurl.com/6qko2sq>, acessado em Janeiro de 2012].
- Nolasco, A. (2005) 'O grotesco como figura do novo existencialismo em Paula Rego', in *Idearte, Revista de Teorias e Ciências da Arte, Ano 1, vol. 2, Abr/Jun*, pp. 3-11 [<http://tinyurl.com/7oog7uo>, acessado em Novembro de 2011].
- Nolasco, A. (2004) 'A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego' in Rosengarten, R. (Ed.) (2004) *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves/Jornal "Público", pp. 144-148.
- Ormundo, W. S. (2008) *Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: o fenómeno como disparador do Unheimlich, das inversões e do (des)equilíbrio*, São Paulo (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [<http://tinyurl.com/7b4zfan>, acessado em Dezembro de 2011].
- Pedrosa, C. (2007) 'Entrevista com Adília Lopes', in *Inimigo Rumor, revista de poesia* [<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/inimigorumor/entrevista2.asp>, acessado em Janeiro de 2011].
- Prata, J. (2000) 'A senhora Adília completa-se', in *Livros*, n. 15, dez. 2000 [acessado a partir de <http://tinyurl.com/72hm8um>, Janeiro de 2012].

Real, M. (1998) *Portugal – Ser e representação*, Algés: Difel.

Rego, P. (2001, 10 Fevereiro) ‘Paula Rego sobre Adília Lopes: “No grotesco há muita ternura”’, in Suplemento “Mil Folhas” (“Público”), p. 9.

Rosengarten, R. (2009) *Contrariar, Esmagar, Amar - A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Salazar, A. (1961) *Que é Arte?*, Coimbra: Arménio Amado Editor-Sucessor.

Sánchez Vázquez, A. (1999) *Convite à Estética*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Sarmiento-Pantoja, T. (2011) ‘Efeitos do grotesco em cinzas do Norte, de Milton Hatoum’, in *Anais do Silel. Volume 2, Número 2*, Uberlândia: EDUFU [<http://tinyurl.com/7fadwqt>, acessido em Janeiro de 2011].

Silva, A. M. (1980) *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, vols. I, III e V, Lisboa: Confluência/Livros Horizonte.

Willing, V. (2004) ‘A “Imagiconografia” de Paula Rego’, in Rosengarten, R. (Ed.) (2004) *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves/Jornal “Público”, pp. 18-21.

Imagens:

- figuras 1 a 5, retiradas do livro:

Rosengarten, R. (Ed.) (2004) *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves/Jornal “Público”

- figuras 6 a 8, retiradas do livro:

Lopes, A. (2000) *Obra*, Lisboa: Mariposa Azul.