
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ADAPTAÇÃO E GROTESCO EM O CRIME DO PADRE AMARO: EÇA DE QUEIRÓS E PAULA RÊGO

Rogério Caetano de Almeida¹ (UTFPR)

RESUMO: Este trabalho compara as configurações e reconfigurações do grotesco na obra *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e na adaptação que a artista plástica Paula Rêgo faz em uma série homônima de dezesseis quadros. A partir das reflexões sobre teoria da adaptação em Linda Hutcheon e Robert Stam, comparamos as obras de Eça de Queirós e Paula Rêgo. No livro, a comparação se estabelece a partir das descrições de algumas personagens da obra, enquanto nas telas a interpretação se realiza a partir de uma ampliação de alguns temas desenvolvidos pelo autor, além de uma adequação ao contexto de produção dessas obras na contemporaneidade. A perspectiva comparativa é a do grotesco, seja através da interpretação das cores, da corporeidade das personagens e até do fundo das telas. O trabalho é embasado nas teorias do grotesco desenvolvidas por M. Bakhtin e Victor Hugo. A leitura a partir da teoria da adaptação e do grotesco nas obras possibilita um enriquecimento de ambas as obras, seja em seus contextos socioculturais específicos, sincrônicos, seja em um panorama cultural mais abrangente, diacrônico.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Grotesco; Paula Rêgo; Eça de Queirós.

ADAPTATION AND GROTESQUE IN O CRIME DO PADRE AMARO: EÇA DE QUEIRÓS AND PAULA RÊGO

ABSTRACT: This article compares the configurations and reconfigurations of the grotesque in the work *O crime do Padre Amaro*, by Eça de Queirós, and in the adaptation the plastic artist Paula Rêgo makes in a homonymous series of sixteen paintings. Based on Linda Hutcheon and Robert Stam's reflections on *A Theory of Adaptation*, we compare the works of Eça de Queirós and Paula Rêgo. In the book, the comparison is established based on the descriptions of some characters in grotesque perspective, while on the screens the interpretation takes place based on an expansion of some grotesque themes developed by the author, in addition to an adaptation to the context of production of these works in contemporary times. The comparative perspective is that of the grotesque, whether through the interpretation of colors, the corporeality of the characters and even the background of the canvases. The work is based on the grotesque theories developed by M. Bakhtin and W. Kayser, without disregarding Linda Hutcheon's reflections on parody. Reading from the theory of adaptation and the grotesque in the works enables an enrichment of both works, whether in their specific, synchronic sociocultural contexts, or in a broader, diachronic cultural panorama.

KEYWORDS: Adaptation; Grotesque; Paula Rêgo; Eça de Queirós.

Recebido em 31 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ rog Almeida01@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-2030-7811>

INTRODUÇÃO

A prática da adaptação é inerente ao humano. Quando experienciamos algo e verbalizamos esse acontecimento a outra pessoa, incorporamos nossa perspectiva, mudamos a história conforme nossa miragem, gestualizamos omitindo e/ou exagerando fatos, enfim, inevitavelmente modificamos o episódio. Neste sentido, a “história original” é uma impossibilidade. O mesmo fenômeno ocorre em todas as linguagens artísticas – o artista adapta uma obra conforme o orçamento disponível, a perspectiva que adquire de outra obra, a mundividência e o contexto que o formam enquanto intérprete do mundo, entre tantos outros aspectos que podemos abordar.

Linda Hutcheon indica que “as adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o insight de W. Benjamin, segundo o qual ‘contar histórias é sempre a arte de repetir histórias’” (Hutcheon 2011: 22). Inevitavelmente esta afirmação rememora Jorge Luís Borges, quando ele afirma que toda a literatura mundial se encontra em poucos enredos: “a ideia de que talvez todos os enredos pertençam somente a uns poucos modelos.”; “e quem sabe então achemos que esses muitos enredos não passam de aparências de uns poucos enredos” (2000: 55).

A originalidade, então, talvez seja, em diversas perspectivas, uma falácia. Apesar dessa possibilidade, o fenômeno da adaptação de obras artísticas é visto com muitas ressalvas pelo público, pela crítica e até pelos próprios artistas. Tanto Hutcheon (2011) quanto Robert Stam (2006) apontam para o preconceito contra as adaptações. Este último levanta algumas possibilidades para a origem do problema:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais [...]); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro” [...]); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, [...]; 6) a carga de parasitismo. (Stam 2006: 22)

Ampliando as raízes de tal equívoco, L. Hutcheon (2011) aponta para uma valorização da criação e da origem, advinda do pensamento romântico. Ela indica que “essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias” (Hutcheon 2011: 24). Ampliando Hutcheon, e associando-a a Borges, torna-se inevitável o questionamento: qual obra de arte é completamente original? Sintetizamos nossa perspectiva com a consideração final de Hutcheon: “a adaptação é norma, não exceção” (2011: 235).

Tal perspectiva se corrobora quando olhamos para a produção da artista plástica portuguesa Paula Rêgo. Ela propõe uma releitura da obra *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, com título homônimo, tal qual faz em diversos trabalhos adaptados

da literatura e de contos populares da tradição portuguesa: *As aventuras de Pinóquio* de Carlo Collodi; “A dama Pé-de-Cabra”, de Alexandre Herculano; *A revolução dos bichos* de George Orwell; *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll; e “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm.

A partir de agora, adentraremos na análise de algumas personagens queiroianas sob a ótica do grotesco. Posteriormente, veremos como o grotesco é trabalhado nas telas de Paula Rêgo para, por fim, compararmos aspectos relativos à adaptação das obras e inserção em seus contextos.

PINTAR EM PROSA

Nas palavras de Antonio Garcez da Silva, Eça de Queirós é um pintor em prosa. Isabel Pires de Lima também percebe uma forte presença pictórica nas obras do escritor. Nossa perspectiva aqui não olhará o fato de que Queirós viu o grande Salão de pintura de 1885 com Monet, Manet e Pizarro. Também não apontará para as percepções sobre os impressionistas, ou sobre a crítica que ele faz aos pintores portugueses, numa comparação com a literatura. Faz-se aqui uma observação dos elementos descritivos detalhados, característicos da época em que o autor está inserido, para a caracterização de algumas personagens em *O crime do Padre Amaro*. A obra pinta em prosa os contornos perfeitos, carregados da intencionalidade de um romance de tese, e, com isso, mancha o mundo de personagens absolutamente grotescos. Antes de chegarmos nos dois protagonistas da obra, Amaro e Amélia, veremos como as outras personagens são sinédoques dos mesmos.

A narrativa se inicia com a descrição do antecessor de Amaro, o Padre José Miguéis:

O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo comilão dos comilões.

- Lá vai a jiboia esmoer. Um dia estoura!

Com efeito estourou, depois de uma ceia de peixe. [...] ninguém o lamentou, e foi pouca gente ao seu enterro. Em geral, não era estimado. Era um aldeão; tinha os modos e os pulsos de um cavador, a voz rouca, cabelos nos ouvidos, palavras muito rudes. [...] arrotava no confessionário, e, tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção. (Queirós 1997: 17)

Esse pároco-aldeão não possui as características idealizadas pela sociedade de Leiria. É fácil associar essa figura àqueles que Bakhtin assinala em seu trabalho sobre a carnavalização e a cultura popular da Idade Média. Das características que definem os padres goliardos medievais, uma ordem de clérigos transgressores e marginaliza-

dos, a única que não se manifesta no Padre José Miguéis através dos apontamentos do narrador é o vício pela bebida. Ele é um homem típico da cultura popular medieval: é um glutão que deixa sua matéria corporal em evidência, é grosseiro e insensível. Segundo Bakhtin, esse corpo grotesco se abre ao mundo e morre, cheio de ambivalência, para dar à luz a uma vida nova e renovada. Bakhtin indica que esse aspecto positivo da existência se perde no século XVIII quase que completamente, o que se constata na obra de Queirós. A visada do narrador ao padre é permeada por um olhar ao mesmo tempo paródico e satírico.

O padre é desconsiderado por todos. Os únicos seres que, de alguma maneira, apreciam-no são o chantre e seu cão. Aquele o chamava de “Frei Hércules – Hércules pela força; Frei pela gula” (Queirós 1997: 18) e faz uma troça com o corpo morto de José Miguéis, o que na lógica da cultura popular seria, ao mesmo tempo, positivo e negativo. No contexto do século XIX, há apenas a presença de uma ironia que rebaixa o indivíduo. O cão, após a morte do padre, é abandonado. Além de morrer de fome, o cachorro, quando encontrado morto, é jogado na carroça de estrume. E num processo de zoomorfização, o cão equivale a todas as figuras religiosas da cidade, segundo o narrador – afinal, o animal possui “o hábito das batinas” (Queirós 1997: 18).

Outros dois aspectos que aparecem nesse padre e caracterizam os membros do clero são as frequentes ironias do narrador nas análises oniscientes que faz de quaisquer características – físicas, morais, psicológicas – e as constantes comparações associando os homens religiosos a animais. Além do antecessor, o único mentor de Amaro, Cônego Dias, ironicamente colocado na narrativa como seu professor de (i) Moral, é outra figura pintada de maneira absolutamente grotesca. A primeira aparição do “padre-mestre”, amante da S. Joaneira, mãe de Amélia, descreve:

O ventre saliente enchia-lhe a batina; e a sua cabecinha grisalha, as olheiras papudas, o beiço espesso faziam lembrar velhas anedotas de frades lascivos e glutões.

[...] atravessa a Praça, pesado, ruminando a digestão, encostado ao guarda-chuva.

-Que maroto! Parece mesmo D. João VI. (Queirós 1997: 19)

Em síntese, através da fealdade física, da glotonaria e da zoomorfização, o narrador mostra não só nesses dois personagens que o clero possui características grotescas potentes. Bakhtin aponta essas características como parte do universo grotesco, mas destaca que, a partir do Renascimento, degenera seu sentido. Segundo o russo, a concepção contraditória da existência, o inacabamento do mundo ambivalente, e a carnavalização entre o corporal e o abstrato perdem espaço para uma nova mundividência. Ele amplia:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou

sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo reduz-se ao mínimo. (Bakhtin 1999: 33)

A seguir, o autor russo indica que Victor Hugo aponta para uma estética do disforme, mas “enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime” (Bakhtin 1999: 38). O autor sintetiza a identificação que os românticos tiveram do grotesco como 1. Vinculado às raízes populares; e 2. Não atribui apenas características satíricas (Bakhtin 1999: 38).

Apesar de Eça de Queirós ser um autor posterior ao movimento romântico, a distância temporal é mínima. O indivíduo profundo e íntimo é trabalhado pelo autor português apenas de maneira rebaixadora e crítica. Não há a ambivalência e a regeneração dessas figuras do clero na obra em questão. Além da zoomorfização e da gluttonaria, também se percebe um constante uso de imagens que remetem a interesses financeiros e obscenidades sexuais. Depois de tudo o que ocorre no enredo da obra, o diálogo final entre Padre Amaro, Cônego Dias e o conde de Ribamar indica que a caracterização grotesca dessas figuras religiosas tem a ver com o aniquilamento que o autor faz de um modelo de sociedade visto como corrupto e ultrapassado. O clero e a nobreza não conseguem compreender as mudanças profundas e inevitáveis, às quais foram trazidas pela Queda da Bastilha.

O protagonista, Amaro, em oposição aos outros padres, é fisicamente bonito. Inclusive, o cônego Dias diz que troca o Frei Hércules (“Hércules pela força e frei pela gula”) pelo Frei Apolo - seria aqui uma ironia de que Amaro era um glutão do amor? Só não se cria uma expectativa de que Amaro é diferente dos outros padres, pois o narrador é insistentemente impiedoso com a crítica aos vícios daquela sociedade.

No capítulo 3, “Amaro era, como diziam os criados, um mosquinha morta. Nunca brincava, nunca pulava ao sol” (Queirós 1997: 31). Além disso, ele era mentiroso, medroso e preguiçoso. Ao longo da narrativa, sua preguiça só passa quando surge alguma imagem feminina, seja em pensamento (chega a desejar a vida noturna e a luxúria) ou na imagem da Virgem, diga-se, muito parecida com as descrições de Amélia, feitas posteriormente:

Na sua cela havia uma imagem da virgem coroada de estrelas, pousadas sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a Salve-Rainha: mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava, despidendo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca... Julgava então ver os olhos do Tentado luzir na escuridão do quarto; aspergia a cama de água benta; mas não se atrevia a revelar estes delírios no confessionário, ao domingo. (Queirós 1997: 35)

Ao modo da corrente naturalista, Amaro é dominado por seus instintos e vê Virgem Maria, Amélia e outras mulheres que o interessam sexualmente não como uma santa ou uma mulher amada, ainda que isso seja proibido aos membros do clero, mas como um meio de satisfazer seus desejos carnisais. Amélia, de fato, não é o único ser reificado pela visão do padre. Para a efetivação de todos os interesses pessoais, o clero coisifica o outro, em maioria mulheres.

Neste sentido, Amaro se distancia da caracterização grotesca dada por Bakhtin, pois não carrega nenhuma caracterização positiva. Ele é interesseiro, mentiroso, lascivo e desrespeitoso. Assim, ele se afasta das reflexões de Wolfgang Kayser sobre o grotesco, para quem o grotesco se aproxima do “inumano” (2013: 11), “sobrenatural e absurdo” (2013: 30). Então, Amaro é uma caricatura e/ou se aproxima do grotesco bakhtiniano, herdando apenas as características que são consideradas como negativas, rebaixadoras e ironizadas. Ele perde quase completamente, como Bakhtin indica que ocorre na produção artística entre os séculos XVIII e XIX, sua ambivalência e ambiguidade. Daí, sua personalidade se tornar tão detestável ao leitor.

E o narrador onisciente, cruel na observação dos fatos, ironiza grotescamente as ações de beatas pequeno-burguesas que não fazem nada além de serem manipuladas por uma existência miserável. Esse niilismo grotesco do narrador marca não apenas as mulheres, mas toda a sociedade, como ventríloquos grotescos do *status quo* de que fazem parte. A S. Joaneira é descrita da seguinte maneira: “Era gorda, alta, muito branca, de aspecto pachorrento. Os seus olhos pretos tinham já em redor a pele engelhada, os cabelos arrepiados, como um enfeite, eram raros aos cantos da testa e no começo da risca, mais percebiam os braços rechonchudos, um colo copioso e roupas asseadas” (Queirós 1997: 25).

Antes de ser amante de Cônego Dias, a S. Joaneira prestava os mesmos serviços a um chantre. Quando este morre, entra em desespero por perder a ajuda de custo que recebia por prestar tão valorosos serviços. Aí aparece a figura da irmã do Cônego, Josefa Dias, que em um irônico ato de perseverança, ajuda a amiga arrumando outro padre a quem a outra pudesse prestar seus serviços sexuais - o próprio irmão. Josefa Dias e todas as outras beatas (D. Maria de Assunção e as irmãs Gansosos) são alcoviteiras, partícipes dessa lógica de corrupção moral.

Nessa intrincada rede de hipocrisia, e nem todos os personagens serão analisados aqui, resta-nos ver o tratamento dado a Amélia. Já foi dito repetidas vezes pela crítica especializada que sua equivocada educação, excessivamente romântica e religiosa, fez com que se tornasse uma presa fácil do meio, como diziam os naturalistas. Ela era inocente, mas não completamente, e, por isso, engravidou de um homem proibido, um ícone representativo de poder para ela, o que a levou à morte.

A primeira visão que Amaro tem da beleza frugal de Amélia mostra até na cor observada a semelhança com a santa, objeto de, destaque-se novamente, desejo do padre: “Tinha um vestido azul muito justo ao seio bonito; o pescoço branco e cheio que saía dum colarinho voltado; entre os beiços vermelhos e frescos o esmalte dos

dentes brilhava; e pareceu ao pároco que um buçozinho lhe punha aos cantos da boca uma sombra sutil e doce” (Queirós 1997: 51).

Diante dessas pinturas das personagens, é possível ver a presença do grotesco como parte desse constructo do romance de tese? A quais teorias do grotesco recorrer? Victor Hugo, em seu Prefácio de *Cromwell*, indica que o grotesco é católico e romântico quando contraposto ao sublime pagão clássico. Outra divisão que propõe, e esta é reconhecida até hoje, é a de um grotesco disforme e horrível enquanto outro tipo é o do cômico e bufo. De maneira bem grosseira, essa divisão marca os trabalhos de Kayser (o grotesco ligado ao estranho, ao fantástico e ao absurdo) e de Bakhtin (o grotesco ligado à cultura popular e ao corpo).

Apesar de ambos caberem parcialmente no texto de Eça de Queirós, é Bergson, em seu estudo sobre o riso que melhor caracteriza as personagens dentro do grotesco. Bergson indica que o riso é próximo à comicidade, que é exterior e acidental. No entanto, esse mesmo riso é, segundo ele, um exercício de inteligência, possui uma função social e castiga os costumes. Assim, é risível a coisificação do homem, o corpo autômato e a própria repetição de palavras:

Por mais regular que seja uma fisionomia, [...], seu equilíbrio nunca é absolutamente perfeito. A arte do caricaturista [...] realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera. [...] Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza. (Bergson 2001: 20)

Enfim, o desenho físico e moral de Amaro, Amélia e suas sinédoques, os padres e beatas, é grotesco porque nós, leitores, estamos carregados de valores diabolicamente morais. Destaca-se que todas essas personagens secundárias, identificadas aqui como sinédoques de Amaro e Amélia, são considerados assim porque, de algum modo, todos eles exerciam as vicissitudes dos protagonistas e as repassaram ao jovem padre e à donzela. Nesse sentido, o combate aos vícios das instituições, característica do romance de tese, então, efetiva-se na obra através de um olhar grotesco sobre as personagens, que mescla diferentes perspectivas teóricas do grotesco.

NARRAR EM TELAS

A artista portuguesa Paula Rêgo é das mais reconhecidas na atualidade tanto em Portugal quanto em outros países. Conforme mencionado, ela possui diversos trabalhos de adaptação de obras literárias para a pintura. Às vezes suas adaptações inserem alguns elementos de uma determinada obra em uma única tela, como ocorre na

tela *War*, de 2003; às vezes suas adaptações narram em telas os clássicos da literatura ocidental e até episódios da história de Portugal.

Sua leitura não é uma cópia dos temas da obra, desenhando-as. Apesar da óbvia leitura e interpretação da obra, a artista portuguesa não se atém ao enredo construído por Queirós. Paula Rêgo diz em entrevista que: “o romance é só um ponto de partida, um detonador; depois a imagem invade tudo, como uma caixa de surpresas, uma boneca russa” (1999: s.p.). Além disso, ela indica não gostar de histórias portuguesas sobre padres, então colocou a mulher como protagonista de suas telas da sequência *O crime do Padre Amaro*.

Emília Ferreira aponta para uma presença do grotesco na obra *Avestruzes Bailarinas* (1995), que se faz presente em muitas dessas telas narrativas de Paula Rêgo:

Nos pastéis de Paula Rêgo, as avestruzes transmutam-se em mulheres. É inevitável lembrar o quanto essas aves de grande porte serviam os propósitos de mostrar o grotesco de corpos desajustados às ambições que os animavam. Tal como era impensável que essas aves enormes pudessem aspirar à leveza, também estes corpos femininos, a anos luz do paradigma da bailarina, de corpo linear e perfeito, se mostram no ridículo. (2012: 66)

Complementarmente, Alexandra da Silva aponta para uma presença constante do grotesco nas telas de Rêgo. Este trabalho insiste na presença do grotesco nas telas que narram *O crime do padre Amaro*:

As obras mais recentes de Paula Rêgo inscrevem o humor do espírito que caracterizava as festas populares da Idade Média e do início do Renascimento, que Mikhail Bakhtin designou grotesco, demonstrando que a desordem é uma fonte de criatividade [...]. A obra de Rêgo rompe práticas políticas, prisões internas, acusa a autoritarismo e o despotismo da cisão sexual onde reina uma hierarquia masculina como ordem natural. Ao desenhar temas como o incesto, o abuso, o imundo, o infame, o aborto, a sexualidade infantil e idosa, a ilusão infantil adulta, entra em terrenos perigosos, indesejáveis e temerários, tornando visível o que a cultura ocidental judaico-cristã considera proibido e pecado, entra num território de alto risco porque representa o que socialmente é intolerável, tudo aquilo que o homem nega. (Silva 2018: 14-15)

Segundo Silva, a obra de Paula Rêgo possui o caráter ao mesmo tempo rebaixador e regenerador, um aspecto corporal e outro transcendental, enfim uma ambivalência característica do grotesco bakhtiniano. Complementando a perspectiva do teórico russo, vemos também elementos do nonsense e do absurdo. A primeira tela da série que interpretaremos é *Anjo* (1998).

Segundo Lima, a tela “*Anjo* é uma sinédoque da série, que sintetiza o essencial da leitura de Paula Rêgo” (2005: 108). A autora indica ainda que essa mulher/Amélia

“destaca-se, enfrentando quem a olha, de um fundo em tons de negro e cinza. [...] De braços abertos exhibe os símbolos da Paixão, a espada e a esponja” (Lima 2005: 108). Essa tela, associada à pintura sacra, traz essa figura com sua saia dourada, cor dos deuses e da eternidade, cobrindo os pés. A própria autora da tela afirma que “esse anjo é da guarda e vingador”. Tal caracterização dupla rememora a clássica constatação de Victor Hugo sobre o grotesco e o sublime na poesia:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, [...], não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza [...] com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (2007: 36)

O Anjo (Anexo 1) de Paula Rêgo carrega essa configuração grotesca de incompletude que também é percebida pela mescla do heterogêneo, através de uma androginia subversiva: a mão direita, que sustenta a espada, pronta para lutar, possui dedos grossos e uma palma de mão que destoa da mão esquerda. Esta ampara a esponja, com dedos finos, mas grosseiros, de quem está pronta/o para um gesto de limpeza e purificação. Da mesma maneira, o pescoço grosso e masculinizado destoa de uma marcação de seios e cintura femininos.

E o rosto não completamente angelical é uma mescla entre o feminino e o masculino. Ele parece mesclar características das faces femininas que aparecem em *Prostrada* e *A neta*, ao mesmo tempo que rememora os olhos e o nariz do Amaro travestido em *Na companhia de mulheres*. O formato triangular do queixo e o penetrante olhar de sobrancelhas grossas, masculinizadas, contrastam com a delicada inclinação da cabeça e o desenho dos cabelos. A figura do andrógino é, por excelência, grotesca

Além disso, “transporta na espada negra, da cor do vestido, da morte, das trevas, do vazio, a vingança, o poder de massacrar, a morte” (Lima 2005: 111). Esse símbolo fálico, juntamente com a esponja, deixa evidente o que Lima percebe como uma Amélia que é e não é a de Eça de Queirós, porque criada por Paula Rêgo. As narrativas em tela da autora também fabulam ações e violências. Neste sentido, ironicamente, o anjo pode ser ainda, a personificação de um Amaro que é, como se indica no *Naturalismo*, vítima do meio social.

Com uma carga de significação ainda maior, esse anjo é uma clara intertextualidade que a pintora estabelece com a mulher que mata crianças indesejadas, a tecedeira de anjos. Neste sentido, em Paula Rêgo, a referência à personagem queirosiana traz à tona um tema bastante polêmico de nossos tempos: quantas e quantas Amélias não são perdidas por praticarem o aborto sem a segurança e a infraestrutura hospitalar necessária? Ela ainda indica que a representação da violência é tema de seu trabalho: “Interessa-me representar a violência! [...]”. A violência de que estou a falar é a que

se faz nos quadros, nas fotografias, não é a que se faz diretamente às pessoas” (Lima 2005).

A violência que explode na tela não é acabada, ou definida, pois se dá através da sugestão. Por isso, também é possível subentender a presença do grotesco na tela. Esse grotesco é bastante diferente daquela explosão carnavalesca identificada por Bakhtin – ele é uma possibilidade na obra, paira sobre ela, seja na forma e na tensão entre as cores, como Lima vê, seja na sugestão das ações narradas pela pintura. Outra tela que sugere a violência é *Embaixador de Jesus*.

Uma síntese da leitura que Lima faz dessa narrativa em tela é a de que *O embaixador de Jesus* (Anexo 2) replica todas as mulheres em Amélia. Ela é a menina virgem, a moça romântica e inocente, a serviçal de Amaro e, enfim, a amante que lhe espera por um espelho-janela (Lima 2005: 123-126). Esse fenômeno do duplo e do espelhamento do sujeito é característico do fantástico e do grotesco. O eu que é outro ganha diversas configurações na tela de Paula Rêgo. A menina que brinca com uma boneca no colo, apesar de manter os olhos fechados, possui uma faceta erótica. É notável que o vestido rosa e a extensão do corpo indica ser uma menina, mas o rosto e os pés são de uma mulher. Um único corpo carrega o virginal e o lascivo. É parte do grotesco esse corpo que carrega um paradoxo em si. Destaque-se que esse paradoxo faz parte da intencionalidade que a tela carrega.

As duas figuras da parte superior usam a mesma saia dourada, presente em *Anjo*. No entanto, agora há uma exposição dos pés que retira a aura divina daquele anjo. Consequentemente, essa humanização torna as figuras femininas eróticas. O gesto das mãos da mulher no canto direito superior da tela dá a ambígua sensação de tensão – seja por excitação, seja por um certo nervosismo. A segunda mulher, de costas para o leitor e parcialmente refletida no espelho, exatamente por causa de uma visão parcial, carrega um olhar desconfiado e malicioso. Ela se encontra numa posição que remete ao parto natural, ao mesmo tempo que sugere uma masturbação praticada pela figura espelhada de Padre Amaro, ainda que estas mãos não apareçam.

O duplo do Padre indica sua real intenção, enquanto “embaixador de Jesus”. Lima destaca que Eça de Queirós sugere o desejo de Amaro de se relacionar sexualmente com Amélia em um ambiente sagrado, vestindo-a com um manto bordado por uma de suas fiéis seguidoras, o que é percebido como sacrílego por Amélia. Paula Rêgo escancara em sua narrativa, através do duplo de Amaro, as intenções do Padre.

E mais: a tela demonstra como todas as mulheres, de alguma forma, possuem traços faciais similares. Todas as mulheres, associadas na obra de Eça de Queirós à Virgem, são, nessa tela de Paula Rêgo, idênticas a Amélia, ou seja, objetos do desejo sexual do Padre. Neste sentido, o grotesco ganha uma caracterização mais vinculada ao absurdo e ao nonsense, pois Amélia é uma réplica de si mesma. A cópia de um mesmo indivíduo dá uma perspectiva de que todos são iguais e de que as ações se repetem, sem qualquer modificação, tal qual os enredos kafkianos.

A figura de Amaro olha para Amélia de maneira ambígua – ao mesmo tempo que parece benzê-la, acaricia-a, o que configura uma nuance grotesca. Essa Amélia segu-

ra um manto azul, repetindo o gesto da figura do canto superior da tela: excitação e nervosismo. Apesar de a parteira, no canto esquerdo da tela, separada das várias Amélias por uma espécie de cortina vermelha, não ter os traços de Amélia, ela se encontra em uma posição que rememora todas as outras. Numa reificação característica do grotesco, poderíamos dizer que essas mulheres não são apenas Amélia. Rememoramos aqui as figuras femininas que cuidam de Amaro enquanto cresce, ou mesmo a sugestão que ele dá ao Padre José Dias, ao final da obra, de que agora só se preocupa em “salvar” mulheres casadas. É como se as mulheres fossem apenas um meio para a satisfação do desejo de Amaro, do clero, e, em geral, dos homens. Novamente, Paula Rêgo insere sua obra em discussões pertinentes ao momento em que produz e adapta sua temática às necessidades de se refletir sobre a violência contra a mulher na contemporaneidade.

O GROTESCO ENTRE A TELA QUE NARRA E O TEXTO QUE PINTA

Lima (2005: 108-120) dá pistas de outras possibilidades de interpretação de adaptação grotesca na série de Paula Rêgo. Concluímos algumas outras presenças do grotesco, sem aprofundá-las, dada a exiguidade do espaço: *Dionisia* representa o poder feminino e está longe de carregar a vileza da personagem queirosiana. No entanto, suas mãos, com dedos alargados e em forma de garra rememoram os monstros das gravuras de Dürer ou Goya. A mesma figura reaparece em *A neta*, mas a sutileza de sua face cansada dá lugar a um olhar ao mesmo tempo perdido no infinito e matreiro. Tal dualidade entre a inocência e o soez, carrega um aspecto importante do grotesco que é sua relação com o mal, com a perfídia. E as duas telas juntas fornecem uma ambivalência diversa da construída pelas teorias do grotesco, isso porque o grotesco moderno se associa à moral.

Se o vermelho do vestido for associado à paixão, *Dionisia* carrega uma feminilidade, uma ausência de interdição e uma fecundidade que apenas o deus homônimo carrega. No entanto, ela é o interdito, ou o demônio, na visão romântica. Dissimula a neta que está atrás de si na segunda pintura referida. E seu descanso, na primeira tela, pode ser visto como o desprezo, o tédio, a sevícia. Ainda podemos ver que *Prostrada* parece ser Amélia espelhada em *Dionisia*. Aquela, diferentemente de sua virginal postura, está erotizada e erotizando. As botas, similares às de *Dionisia*, e o pequeno pedaço de perna à mostra, juntamente com a compressão de seu corpo contra o encosto da cadeira mostram uma mulher bem diferente da postura virginal e inocente de suas mãos. Note-se que esta Amélia tem uma face muito parecida com a de Amaro e sua “prostração” é ambivalente: ela suplica e adora ao mesmo tempo que se entrega em humilhação. Novamente temos a presença da androginia, tema caro a Paula Rêgo.

Na tela *Entre as mulheres*, Amaro aparece de saias, o que o aproxima de uma figura cristã feminilizada, mas também o associa a um menino desprotegido, quase em posição fetal, como a posição de suas mãos denuncia. Paula Rêgo fez “Amaro de

menino”, o que justapõe duas figuras, a do menino, cuidado pelas empregadas, e a do padre que se diverte pueril e grotescamente em Leiria, com Amélia. Amaro adulto, no quadro, recebe passivamente a educação das empregadas, o que ocorre com o menino no livro. O devir dessa personagem grotesca dista das reflexões teóricas propostas por M. Bakhtin e Victor Hugo: ele é imoral, antiético e irrealizável – por isso, *nonsense*.

A presença do grotesco é um fenômeno central na arte. Seja em narrativas pinturas ou em telas narrativas, ou em quaisquer outras linguagens, seja, ainda no “original”, ou no adaptado. Esse fenômeno reconfigura a perspectiva de humanidade. Se Eça de Queirós caracteriza o clero de maneira que ainda dá para relacionar à carnava-lização, Paula Rêgo sintetiza e simula o grotesco, reconfigurando-o e relacionando-o com o absurdo e o *nonsense*, através da sugestão da violência em suas narrativas em imagem. Tal reconfiguração parece-nos característica da produção artística que ado-ta o fenômeno do grotesco como elemento das obras.

OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASA DAS HISTÓRIAS PAULA RÊGO. Disponível em: <http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/>.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. Calin-Andrei Mihailescu, org. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

FERREIRA, Emília. *As Avestruzes bailarinas de Paula Rêgo ou a queda de Ícaro. A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX*. Margarida Acciaiuoli & Paulo Ferreira de Castro, coords. Lisboa: Edições Colibri, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIMA, Isabel Pires de. *Eça, o realismo e a pintura: “uma prosa como ainda não há”*. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 34-48, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5073>.

LIMA, Isabel Pires de. Ser fêmea: duplicidade identitária em O crime do Padre Amaro, de Paula Rêgo. *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n. 3-4, p. 107–143, 2005. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/60>.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1997.

RÊGO, Paula. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

SILVA, Alexandra Sofia dos Santos Rodrigues da. *As representações na pintura O Crime do Padre Amaro de Paula Rêgo: processo criativo e apreciação estética*. Tese (Ciências e Tecnologias da Saúde), Universidade de Lisboa, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/38765>.

SILVA, Antonio Garcez da. *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1986.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>.

ANEXOS



Anexo 1: Anjo, de Paula Rêgo (1997)



Anexo 2: *Embaxador de Jesus*, de Paula Rêgo (1997)