U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

# Grotesco Infantil:

## Os contos de fadas e a tensão entre inocência e obscuridade, na pintura

Rui Bernardo Moura Soares (up201408581)

Mestrado em Artes Plásticas, Pintura

Orientador: Dinis Cayolla Ribeiro

Setembro 2026

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao Professor Dinis pelo acompanhamento, disponibilidade e orientação ao longo do desenvolvimento deste trabalho, bem como pelas observações e sugestões que contribuíram para a sua conclusão.

Um agradecimento ao Professor Manuel Mendes, pelo acompanhamento ao longo dos anos, pela disponibilidade e por ter feito parte deste percurso.

Agradeço também à minha família, pelo apoio e pela presença ao longo destes anos; aos professores da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e por fim sem ser preciso dizer nomes agradeço a todos com quem partilhei umas jolinhas e uns copitos ao longo deste mestrado.

## Resumo

Esta dissertação investiga a tensão entre inocência e obscuridade nas representações visuais da infância, tomando os contos de fadas como campo de apropriação e transformação pictórica. Parte-se da compreensão da infância como uma construção histórica e cultural, produzida através de discursos, imagens e convenções que a associam à pureza, à fragilidade e à necessidade de proteção. Contudo, os contos de fadas e as suas sucessivas adaptações revelam igualmente violência, medo, crueldade, desejo, transgressão e conflito.

A investigação articula análise teórica, estudo de referências visuais e reflexão crítica sobre a prática artística desenvolvida. O enquadramento aborda a formação histórica da ideia de infância, a produção visual da inocência, as funções simbólicas e disciplinadoras dos contos de fadas e diferentes conceções do grotesco. A componente prática analisa pinturas construídas através da apropriação de personagens, atributos e composições provenientes dos contos, da ilustração, da animação e da história da pintura.

Propõe-se o conceito de *grotesco infantil* para designar a colisão entre códigos culturalmente associados à infância e elementos que perturbam a sua familiaridade. Nas obras realizadas, esta tensão manifesta-se através da máscara, da identidade encenada, da proximidade entre jogo e violência, da inversão dos papéis narrativos e da apropriação de modelos históricos. A materialidade da tinta participa igualmente neste processo: *impastos*, raspagens, velaturas e escorridos conferem presença física às figuras enquanto sugerem desgaste, instabilidade e decomposição.

Conclui-se que a infância funciona neste projeto para além de um tema iconográfico, constituindo uma lógica de transformação da própria pintura. Os códigos visuais associados à infância permanecem reconhecíveis, mas são deslocados através da máscara, da apropriação e da materialidade pictórica, fazendo coexistir inocência e obscuridade sem reduzir uma à outra.



Palavras-chave: infância; grotesco infantil; contos de fadas; apropriação pictórica; materialidade.

## Abstract

This dissertation investigates the tension between innocence and obscurity in visual representations of childhood, taking fairy tales as a field of pictorial appropriation and transformation. It begins from an understanding of childhood as a historical and cultural construction, produced through discourses, images, and conventions that associate it with purity, fragility, and the need for protection. However, fairy tales and their successive adaptations also reveal violence, fear, cruelty, desire, transgression, and conflict.

The research combines theoretical analysis, the study of visual references, and critical reflection on the artistic practice developed. The framework addresses the historical formation of the idea of childhood, the visual production of innocence, the symbolic and disciplinary functions of fairy tales, and different conceptions of the grotesque. The practical component analyses paintings constructed through the appropriation of characters, attributes, and compositions drawn from fairy tales, illustration, animation, and the history of painting.

The concept of *childhood grotesque* is proposed to designate the collision between codes culturally associated with childhood and elements that disturb their familiarity. In the works produced, this tension manifests itself through the mask, staged identity, the proximity between play and violence, the inversion of narrative roles, and the appropriation of historical models. The materiality of paint also participates in this process: *impasto*, scraping, glazing, and drips give physical presence to the figures while suggesting wear, instability, and decomposition.

It is concluded that childhood functions in this project as more than an iconographic theme, constituting a logic for the transformation of painting itself. The visual codes associated with childhood remain recognizable, but are displaced through the mask, appropriation, and pictorial materiality, allowing innocence and obscurity to coexist without reducing one to the other.



Keywords: childhood; childhood grotesque; fairy tales; pictorial appropriation; materiality.

# Índice

Agradecimentos ..... 2
Resumo ..... 3
Abstract ..... 4
1. INTRODUÇÃO ..... 6
2. Infância, inocência e conflito ..... 10
    2.1 A infância como construção histórica e visual ..... 10
    2.2 A produção visual da inocência e as suas fissuras ..... 12
    2.3 Transgressão, ambivalência e elaboração simbólica ..... 13
3. Contos de fadas, conflito e domesticação do imaginário infantil ..... 16
4. O grotesco: *contraste, estranhamento e transformação* ..... 20
    4.1 Victor Hugo: contraste entre o grotesco e o sublime ..... 20
    4.2 Wolfgang Kayser: o mundo tornado estranho ..... 21
    4.3 Mikhail Bakhtin: rebaixamento, máscara e metamorfose ..... 23
5. Prática artística ..... 25
    5.1 O grotesco infantil na prática artística ..... 25
    5.2 Análise das obras ..... 27
        5.2.1 Retrato, máscara e identidade encenada ..... 27
        5.2.2 Jogo, violência e grafismo infantil ..... 28
        5.2.3 Teatro, carnaval e inversão ..... 35
        5.2.4 Espaço disciplinar, isolamento e estranheza ..... 41
    5.3 Apropriação e transformação de modelos da história da pintura 44
        5.3.1 Da referência difusa à apropriação explícita ..... 44
        5.3.2 A composição histórica como estrutura disponível ..... 46
        5.3.3 Deslocações iconográficas: atributos, máscaras e identidades ..... 51
    5.4 A matéria da pintura: presença, decomposição e jogo ..... 62
6. CONCLUSÃO ..... 72
Referências ..... 77

# 1. Introdução

"A infância persiste [...] como algo que reelaboramos incessantemente na tentativa de construir uma imagem da nossa própria história."
(Rose, 1994, p. 12)[1]

A presente investigação parte de uma inquietação de criar algo que contrasta com a inocência e leveza, as "flores e borboletas" associadas à infância e às imagens através das quais esta foi historicamente construída, representada e idealizada. A repetição destes atributos produziu um modelo visual aparentemente natural, do qual tendem a ser afastados o medo, a agressividade, o desejo, a crueldade, a transgressão ou o fascínio pela destruição. O projeto artístico procura compreender de que forma a pintura pode tornar visíveis essas tensões e interrogar a estabilidade da inocência enquanto categoria visual, cultural e moral.



Figura 1. *Brawl*, James Jean, 2022, acrílico sobre tela, 91,4 × 121,9 cm.

A pintura *Brawl*, de James Jean (2022), apresentada na Figura 1, introduz este problema através de uma cena de confronto entre figuras infantis. A intensidade cromática, as flores, as borboletas e a exuberância gráfica aproximam a imagem de um vocabulário associado à infância, à fantasia e à ilustração. A violência encontra-se integrada nesse mesmo campo visual: os corpos infantis combatem dentro de um ambiente simultaneamente sedutor, lúdico e agressivo. O conflito deixa de funcionar como elemento exterior que interrompe uma imagem inocente e passa a habitar a sua própria linguagem. Esta coexistência entre atração e ameaça, beleza e agressividade, jogo e violência constitui o ponto de partida da investigação.

A ideia de infância inocente é aqui entendida como uma construção histórica e cultural formada por expectativas, projeções e

1Todas as traduções de citações originalmente publicadas em língua estrangeira são da responsabilidade do autor.

convenções produzidas sobretudo pelo olhar adulto. Ao longo da história da arte e da cultura visual, a criança foi frequentemente apresentada como figura pura, natural, vulnerável e separada dos conflitos atribuídos ao mundo adulto. Enquadramentos pastorais, relações com animais, gestos contidos, superfícies idealizadas e situações de proteção contribuíram para tornar essa identidade reconhecível. O carácter construído deste modelo torna-se particularmente visível quando regressam à imagem os elementos que ele procura excluir.

A investigação concentra-se nessa zona de instabilidade. A infância é aqui considerada como campo onde vulnerabilidade, criatividade, dependência, agressividade e transgressão podem coexistir. O brincar permite repetir, organizar e transformar experiências de perda, frustração ou confronto; os contos de fadas atribuem personagens, lugares e sequências narrativas ao medo, ao desejo e à violência. Lobos, bruxas, madrastas, florestas, abandonos e devorações dão forma exterior a conflitos difíceis de representar abstratamente. Essas narrativas participam também na transmissão de normas, modelos familiares, punições e comportamentos socialmente esperados. A fantasia infantil torna-se, assim, lugar de elaboração simbólica e de regulação cultural.

A presença desta ambiguidade no projeto não pretende substituir a criança inocente por uma criança essencialmente cruel. O interesse reside na fricção entre estas posições e na forma como cada uma revela a instabilidade da outra. Inocência e obscuridade deixam de constituir categorias fechadas e passam a participar na mesma construção visual.

No trabalho plástico desenvolvido, contos de fadas, cantigas tradicionais, jogos, animais, máscaras e objetos associados ao universo infantil são fragmentados e reorganizados em situações autónomas, conservando sinais suficientes para permanecerem reconhecíveis. Corpos frequentemente adultos assumem personagens infantis através de máscaras, figurinos, poses e atributos. A distância entre o corpo e o papel apresenta a identidade como resultado de uma encenação e impede que a figura coincida inteiramente com aquilo que representa.

A expressão *grotesco infantil* é utilizada como conceito operativo para designar esta colisão entre elementos e regimes visuais. O conceito articula a proximidade entre formas elevadas e degradadas,

o estranhamento do familiar e a transformação incompleta das identidades. Corpo adulto e papel infantil, solenidade e ridículo, vulnerabilidade e ameaça, jogo e violência permanecem ativos dentro da mesma imagem. O grotesco infantil corresponde, portanto, a uma operação de aproximação e conflito, mais do que a um repertório fixo de figuras monstruosas.

A prática pictórica coloca igualmente em confronto linguagens provenientes de contextos distintos. A centralização, a frontalidade, o claro-escuro, a monumentalidade das figuras e a construção por camadas recuperam dispositivos do retrato, da pintura religiosa e da pintura de história. Estes recursos atribuem gravidade a personagens construídas através de máscaras, disfarces e figurinos precários. A modelação volumétrica convive com cores saturadas, formas simplificadas e marcas gráficas próximas da ilustração, da banda desenhada e da animação. A autoridade da tradição pictórica passa a sustentar identidades instáveis, absurdas ou inadequadas ao papel que procuram ocupar.

A materialidade prolonga este conflito para a superfície. *Impastos*, velaturas, raspagens, escorridos e zonas pouco trabalhadas distribuem diferentes graus de definição pela imagem. A espessura da tinta reforça a luz, o volume e a presença corporal, enquanto a irregularidade corrói contornos e introduz associações com desgaste, crosta e decomposição. A matéria constrói a figura e ameaça desfazê-la, transferindo a transformação das personagens para o próprio processo de representação.

A questão orientadora desta investigação pode, assim, ser formulada nos seguintes termos: de que modo a apropriação pictórica dos contos de fadas pode desestabilizar os códigos visuais da infância inocente e produzir um grotesco infantil através do confronto entre a pintura histórica, a imagem infantil e a materialidade da tinta?

A partir desta questão, a investigação procura analisar a formação histórica e visual da infância inocente; compreender a presença do conflito, da agressividade e da transgressão na experiência infantil; examinar a função simbólica e socializadora dos contos de fadas; estabelecer uma definição operativa de grotesco infantil; e desenvolver uma prática pictórica capaz de testar estas relações.

A metodologia articula revisão bibliográfica, análise visual e reflexão crítica sobre a prática artística. A componente teórica reúne

contributos da história da infância, dos estudos da cultura visual, da psicanálise, da teoria dos contos de fadas, da história da arte e das teorias do grotesco. A análise de obras permite observar como diferentes imagens constroem, preservam ou perturbam determinados modelos de infância. A prática constitui o lugar onde estas questões são experimentadas por meio de decisões de escala, pose, iluminação, cor, superfície e organização espacial.

Algumas pinturas partiram de referências preparatórias produzidas através de fotografia, montagem digital e inteligência artificial generativa. Estes materiais foram utilizados para experimentar poses, anatomias, relações de escala e estruturas luminosas. Durante a execução, a acumulação, a eliminação e a deformação da tinta alteraram progressivamente as imagens iniciais. A referência funcionou como instrumento provisório, enquanto o processo pictórico assumiu uma função ativa na construção do sentido.

O segundo capítulo analisa a infância como construção histórica e visual, observando a produção da criança inocente e as suas fissuras. O terceiro capítulo aborda os contos de fadas enquanto formas de elaboração simbólica e instrumentos de socialização, considerando também os processos de seleção e domesticação da violência narrativa. O quarto capítulo estabelece o enquadramento teórico do grotesco a partir dos contributos de Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, articulando o contraste entre o grotesco e o sublime, o estranhamento e os processos de rebaixamento, máscara e metamorfose. O quinto capítulo centra-se na prática artística, desenvolvendo o conceito de grotesco infantil e analisando as obras segundo as relações entre retrato e máscara, jogo e violência, teatralidade e inversão, contenção espacial, apropriação de modelos históricos e materialidade pictórica.

Em síntese, esta investigação entende a infância como uma realidade visual instável e um campo de construção e disputa, no qual inocência e obscuridade coexistem. A pintura constitui um lugar de experimentação dessa ambivalência: ao cruzar contos de fadas, máscaras, modelos históricos e matéria pictórica, torna visíveis os mecanismos que sustentam a imagem da criança inocente e as tensões que a perturbam. A compreensão da origem e da persistência desses códigos exige, em primeiro lugar, examinar os processos através dos quais a infância foi historicamente

diferenciada, idealizada e convertida em imagem. É esse percurso que orienta o capítulo seguinte.

## 2. Infância, inocência e conflito

### 2.1 A infância como construção histórica e visual

Pensar a infância implica afastá-la de uma leitura puramente natural. A criança existe enquanto corpo biológico, mas a infância corresponde a uma categoria histórica e cultural que organiza a forma como esse corpo é visto, representado, educado e integrado na sociedade. Chris Jenks reforça esta distinção ao compreender a infância como uma condição socialmente constituída por "imagens, representações, códigos e construções" (Jenks, 2002, p. 78). Como afirma o autor, "As crianças, muito simplesmente, não são sempre nem em toda a parte a mesma coisa" (Jenks, 2002, p. 79): os significados atribuídos à criança variam entre períodos e contextos culturais.

Philippe Ariès situa historicamente esta transformação ao afirmar que "na sociedade medieval, o sentimento da infância não existia" (Ariès, 1960/1981, p. 156). A formulação não implica a inexistência de crianças ou de afeto por elas, mas a ausência de uma consciência da infância equivalente à moderna, entendida como etapa socialmente diferenciada e dotada de valores próprios. Também no campo visual, a criança podia ser representada segundo gestos, expressões e proporções pertencentes ao universo adulto (Figura 2). A diferença surgia sobretudo como diferença de escala e não ainda como uma condição separada, associada de forma sistemática à fragilidade e à inocência.



Figura 2. *Madonna and Child*, Duccio di Buoninsegna, c. 1290–1300, têmpera e ouro sobre madeira, 27,9 × 21 cm.

Em *Emílio ou da Educação*, Rousseau transforma esta diferenciação histórica numa exigência moral e pedagógica. Ao criticar aqueles que procuram "sempre o homem na criança, sem pensar no que esta é, antes de ser homem" (Rousseau, 1762/1979, p. 8), defende que a infância possui uma temporalidade própria. Ao afirmar que "a natureza quer que as crianças sejam crianças antes de serem homens" (Rousseau, 1762/1979, p. 60), coloca a criança do lado de uma natureza que deve ser preservada da corrupção social.

Esta proteção contém, contudo, uma contradição. A infância deve desenvolver-se de acordo com a sua natureza, mas essa natureza só pode ser preservada através de uma educação cuidadosamente organizada. A criança surge simultaneamente como origem a proteger e matéria a formar: "Amanham-se as plantas pela cultura e os homens pela educação" (Rousseau, 1762/1979, p. 11). O reconhecimento da infância como tempo específico traz consigo afeto e proteção, mas também observação, orientação e controlo. Como observa Ariès, a família moderna organiza-se progressivamente em torno da criança, retirando-a do seu "antigo anonimato" (Ariès, 1960/1981, p. 12).

*My First Sermon* (Figura 3), de John Everett Millais, torna visível esta tensão entre inocência e disciplina. A criança é apresentada através de códigos de silêncio, contenção e aprendizagem, inserida num espaço religioso que regula o corpo e o comportamento. Sentada, imóvel e separada das ações associadas ao jogo, parece encerrada pelo banco e pela arquitetura; a própria composição da pintura reforça a sensação de que a figura está contida dentro de uma caixa. A pureza infantil é produzida no interior da ordem social através do vestuário, da postura, do sermão e do olhar adulto. A pintura condensa, assim, o paradoxo presente em Rousseau: a infância deve ser protegida da sociedade, embora essa proteção dependa de dispositivos sociais de formação e vigilância.



Figura 3. *My First Sermon*, John Everett Millais, 1863, óleo sobre tela, 92 × 77 cm.

A representação desempenha um papel decisivo neste processo. Anne Higonnet afirma que, precisamente por o conceito moderno de infância constituir um ideal cultural inventado, necessitou de imagens que o tornassem reconhecível (Higonnet, 1998, p. 8). A pintura participa assim na definição das qualidades através das quais a criança passa a ser interpretada.

Jacqueline Rose chama a atenção para o investimento adulto contido nessas imagens. Segundo a autora, o desejo adulto fixa a criança numa posição e exige que ela corresponda à identidade que lhe é atribuída (Rose, 1994, p. 3). A criança pura, silenciosa, natural e dócil responde, assim, tanto à experiência infantil como à necessidade adulta de imaginar uma origem anterior ao conflito. Quando Rose escreve que "a infância persiste" (Rose, 1994, p. 12), indica que a infância continua a ser reconstruída pela memória e pelo desejo depois de ter terminado enquanto experiência cronológica.

Torna-se, nas palavras de Carolyn Steedman, “o reino perdido do passado do adulto” (Steedman, 1995, p. 8).

## 2.2 A produção visual da inocência e as suas fissuras

Higonnet designa por “criança romântica” o modelo visual que associa a infância à pureza, à fragilidade, à natureza e à separação do mundo adulto. Segundo a autora, a imagem da criança naturalmente inocente “não existia antes da era moderna” (Higonnet, 1998, p. 15). A sua eficácia depende precisamente da aparência de naturalidade: “porque parece natural, a imagem da inocência infantil parece intemporal e, porque parece intemporal, parece imutável. Contudo, essa imagem foi inventada” (Higonnet, 1998, p. 15). Quanto mais espontânea e intemporal parece, menos visíveis se tornam as convenções que a produzem.



Figura 4. *The Age of Innocence*, Joshua Reynolds, c. 1788, óleo sobre tela, 76,5 × 63,8 cm.

Em *The Age of Innocence* (Figura 4), de Joshua Reynolds, esta construção torna-se particularmente clara. Higonnet chega a sugerir que a pintura poderia chamar-se “a invenção da inocência” (Higonnet, 1998, p. 15). O isolamento pastoral, a pose contida, a ausência de tensão e a superfície idealizada afastam a figura infantil do conflito social e apresentam a sua relação com a natureza como espontânea. Essa naturalidade é, contudo, resultado de escolhas formais que excluem agressividade, consciência social e ambiguidade.



Figura 5. *Innocence*, William-Adolphe Bouguereau, 1893, óleo sobre tela, 100 × 52,5 cm.

A criança romântica, escreve Higonnet, “apresenta-se convincentemente como não tendo classe, género ou pensamentos” (Higonnet, 1998, p. 23). A associação entre infância e natureza pode ser reforçada através da presença animal. Higonnet observa que este tipo de imagem aproxima a criança dos animais, apresentando-a como menos consciente e mais integrada no mundo natural. Em *Innocence* (Figura 5), de William-Adolphe Bouguereau, a figura feminina segura simultaneamente a criança e o cordeiro, reunindo-os no mesmo gesto de proteção. Embora Higonnet não analise diretamente esta pintura, reconhece a importância de Bouguereau na pintura de género dedicada à infância (Higonnet, 1998, pp. 32–34). Maternidade, animalidade e natureza constroem aqui uma imagem de dependência, mansidão e vulnerabilidade, da qual são afastadas autonomia, agressividade e ameaça.

Estas convenções, porém, não permanecem inteiramente estáveis. Em *Making a Train* (Figura 6), de Seymour Joseph Guy, uma criança utiliza um tecido para imitar a cauda de um vestido adulto. A cena pertence ao domínio do jogo, mas esse jogo envolve já observação, aparência, feminilidade e consciência do corpo. Higonnet, apoiando-se na leitura de David Lubin, observa que a pintura contém "várias mensagens, nem todas coerentes entre si" (Higonnet, 1998, p. 36). A figura continua a ser reconhecida como criança, ao mesmo tempo que ensaia códigos pertencentes ao mundo adulto.



Figura 6. *Making a Train*, Seymour Joseph Guy, 1867, óleo sobre tela, 46 × 61,3 cm.

O jogo introduz, deste modo, uma fissura no modelo de infância separada anteriormente descrito. Em vez de conservar simplesmente uma natureza infantil anterior à cultura, torna-se também espaço de observação, repetição e aprendizagem de comportamentos sociais. A inocência deixa de aparecer como ausência de experiência e revela-se como uma identidade construída, atravessada pelas próprias convenções adultas que procuram distingui-la do mundo exterior.

## 2.3 Transgressão, ambivalência e elaboração simbólica

A imagem da criança inocente depende da exclusão de impulsos e comportamentos incompatíveis com a sua suposta pureza. Jenks oferece uma perspetiva diferente ao descrever a infância como uma condição "por definição, marcada pela irracionalidade, pela perturbação, pela criatividade e pelo confronto" e pelo que a psicologia educacional designa como "comportamento desafiante" (Jenks, 2005, p. 145). As crianças, acrescenta, "exploram e ultrapassam constantemente os limites" (Jenks, 2005, p. 145).

A transgressão pode ser entendida como parte da relação da criança com as regras e com o mundo: experimentar um limite implica descobrir simultaneamente a existência desse limite e a resistência que lhe é oposta. Esta perspetiva evita tanto a ideia de uma criança naturalmente pura, apenas corrompida pelo exterior,

como a imagem oposta de uma criança naturalmente má que necessita simplesmente de repressão.

Em *Que viene el Coco* (Figura 7), de Francisco de Goya, o próprio adulto participa na produção do medo. A figura monstruosa é colocada diante das crianças enquanto a presença adulta sugere que a ameaça não emerge apenas de uma fantasia autónoma, mas é mobilizada como instrumento de intimidação e contenção. Proteção e disciplina tornam-se difíceis de separar: aquele que deveria defender a infância é também quem introduz o monstro no seu espaço. A gravura prolonga, por uma via mais sombria, a contradição entre natureza infantil e formação social anteriormente observada em Rousseau e Millais.

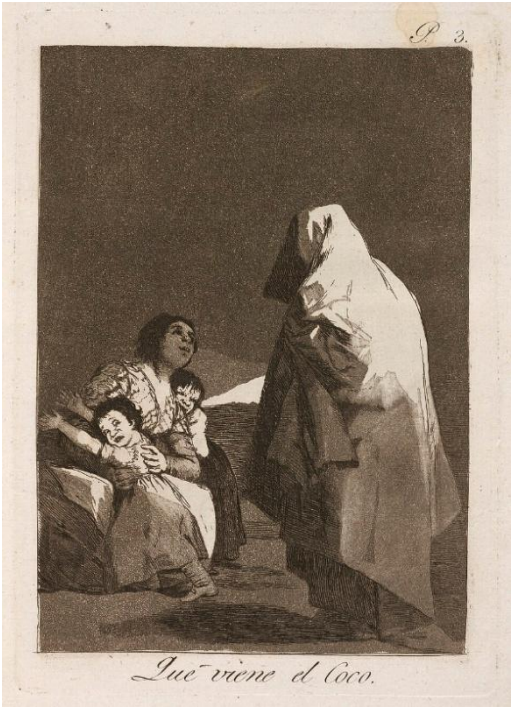


Figura 7. *Que viene el Coco*, Francisco de Goya, c. 1797–1799, água-forte e água-tinta brunida sobre papel, 21,9 × 15,4 cm.

A psicanálise torna esta ambivalência ainda mais explícita ao recusar a imagem de uma infância sem desejo ou agressividade. Em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud considera o retrato de uma infância desprovida de sexualidade um "quadro infiel da realidade" (Freud, 1905/2016, p. 21). A sexualidade infantil não corresponde aqui à genitalidade adulta, mas a uma vida pulsional composta por excitação, prazer, tensão e relação com o corpo. Ao relacionar a crueldade com o caráter infantil, Freud rompe também com a identificação automática entre vulnerabilidade e bondade moral (Freud, 1905/2016, p. 101).

Melanie Klein desloca o problema para as primeiras relações de objeto. O seio, enquanto fonte de satisfação e frustração, é dividido entre aspetos bons e maus: a criança projeta impulsos de amor no objeto gratificador e impulsos destrutivos no objeto frustrador (Klein, 1957/1991, p. 88). Dependência, prazer, medo e agressividade podem, deste modo, dirigir-se à mesma relação.


Figura 8. *The Little Murderess*, Paula Rego, 1987, acrílico sobre papel montado em tela, 150 × 150 cm.

Esta dificuldade em separar vulnerabilidade e agressão encontra uma correspondência visual em *The Little Murderess* (Figura 8), de Paula Rego. Uma figura jovem inclina-se sobre uma superfície branca e segura um pano ou faixa verde num espaço doméstico cuja ação permanece indeterminada. A aparência jovem convoca expectativas de fragilidade, mas o título introduz imediatamente a possibilidade de violência. O gesto deixa de poder ser lido de forma inteiramente banal; cuidado, intenção e ameaça permanecem em aberto. Paula Rego evita, assim, tanto a fixação da personagem como vítima inocente como a sua transformação numa figura simplesmente monstruosa.

O brincar oferece outro modo de lidar com esta coexistência de impulsos contraditórios. Em *Além do Princípio do Prazer*, Freud analisa a brincadeira do *fort-da*, na qual uma criança repete simbolicamente a ausência e o regresso da mãe. Ao lançar e recuperar um objeto, transforma uma experiência sofrida numa ação parcialmente conduzida por si, deslocando-se da passividade para uma forma de domínio (Freud, 1920/1996, pp. 5–6). Freud admite igualmente uma componente hostil no gesto de fazer o objeto "ir embora": amor, perda e vingança participam no mesmo movimento.

Winnicott situa o brincar numa "área intermédia da experiência", entre realidade interna e mundo exterior (Winnicott, 1971, p. 3). Neste espaço, objetos, fantasias e acontecimentos podem ser aproximados e transformados sem se confundirem inteiramente. O objeto investido pela criança deve sobreviver ao amor, ao ódio e à agressividade (Winnicott, 1971, p. 9), permitindo que impulsos contraditórios sejam experimentados perante algo que resiste e permanece. O brincar funciona, assim, como um espaço de mediação no qual a criança utiliza objetos, gestos e situações do mundo exterior para dar forma a medos, desejos e conflitos internos, podendo explorá-los e reorganizá-los simbolicamente através do jogo.

A infância não surge, portanto, como território de pureza ou corrupção absolutas. As imagens modernas tornam a inocência reconhecível através da proteção, da natureza, da contenção e da exclusão do conflito; outras representações introduzem aquilo que esse modelo procura afastar. A prática artística desenvolvida nos capítulos seguintes situa-se precisamente nessa fricção entre inocência e ameaça, jogo e violência, vulnerabilidade e transgressão.

## 3. Contos de fadas, conflito e domesticação do imaginário infantil

Se a infância é atravessada por conflito, os contos de fadas oferecem formas através das quais esse conflito pode tornar-se reconhecível. Medo, desejo, perda e agressividade adquirem personagens, lugares e ações, transformando experiências dispersas numa sequência narrativa. Em *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, Bruno Bettelheim associa a importância destas narrativas à capacidade de oferecerem formas para a compreensão da vida psíquica infantil. Segundo o autor, "enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade" (Bettelheim, 1976/2002, p. 12).

Esta perspetiva aproxima-se das reflexões anteriores sobre o brincar. Freud mostra como a repetição pode transformar experiências de ausência e frustração numa ação parcialmente conduzida pela criança, enquanto Winnicott situa o brincar numa área intermédia entre realidade interna e experiência exterior. No conto, afetos e fantasias encontram igualmente figuras exteriores através das quais podem adquirir organização. Bettelheim atribui particular importância a este processo de externalização, afirmando que "os contos de fadas oferecem figuras nas quais a criança pode externalizar o que se passa na sua mente, de modo controlável" (Bettelheim, 1976/2002, p. 69). Relações inicialmente confusas distribuem-se, assim, por personagens e acontecimentos.

A própria estrutura narrativa contribui para essa distância. A fórmula "Era uma vez" estabelece um tempo e um espaço separados da experiência imediata, dentro dos quais cenas de perda, ameaça ou violência podem desenvolver-se segundo uma progressão e um desfecho. A violência não surge, portanto, apenas como excesso exterior ao conto. Em *Capuchinho Vermelho*, a ameaça do lobo, a devoração e a abertura do seu corpo dão forma ao medo, à agressividade e à possibilidade de destruição. Bettelheim observa que estas narrativas não apresentam à criança um "mundo cor de rosa" (Bettelheim, 1976/2002, p. 195).

Na gravura de Gustave Doré para *Little Red Riding Hood* (Figura 9), o perigo concentra-se no interior do espaço doméstico. O lobo ocupa a cama e assume o lugar familiar da avó, deslocando a ameaça da floresta para um espaço normalmente associado ao cuidado. A proximidade física entre a criança e o predador torna visível essa passagem entre familiaridade e perigo. A imagem pode, neste sentido, ser relacionada com a externalização descrita por Bettelheim: o lobo dá corpo a uma ameaça que invade o próprio lugar da proteção. Sem essa dramatização, afirma o autor, "não há nenhuma externalização [...] dos processos internos e problemas emocionais pertinentes ao crescimento" (Bettelheim, 1976/2002, p. 195).



Figura 9. *Little Red Riding Hood*, Gustave Doré, 1862, xilogravura sobre papel, dimensões não indicadas.

Maria Tatar permite deslocar o problema da função simbólica para a história das próprias narrativas. Em *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, observa que as versões não expurgadas incluem "assassínio, mutilação, canibalismo, infanticídio e incesto" (Tatar, 2019, p. 3). Punição, abandono, fome, crueldade e ameaça não constituem, portanto, ocorrências ocasionais, mas integram o material narrativo analisado pela autora.

"João e Maria" torna particularmente evidente esta relação entre necessidade, satisfação e perigo. Bettelheim associa o conto a desejos primários ligados à alimentação, incorporação e destruição, afirmando que a história "dá corpo às ansiedades e tarefas de aprendizagem da criança pequena que precisa vencer e sublimar seus desejos incorporativos primários e, por conseguinte, destrutivos" (Bettelheim, 1976/2002, p. 173). A casa de gengibre representa, segundo o autor, "uma existência baseada nas mais primitivas satisfações" (Bettelheim, 1976/2002, p. 173). Aquilo que alimenta é também aquilo que aprisiona: a casa funciona simultaneamente como alimento e armadilha, satisfação e perigo, abrigo e possibilidade de aniquilação.

A organização das figuras parentais introduz outra forma de tornar o conflito narrativamente legível. Em "Branca de Neve", Bettelheim observa que "raiva e ódio duradouros em relação à mãe são as consequências da ambivalência [...] que em Branca de Neve são projetadas na rainha malvada" (Bettelheim, 1976/2002, p. 220). A madrasta concentra os sentimentos hostis, enquanto a função

materna associada ao cuidado pode permanecer separada da ameaça.

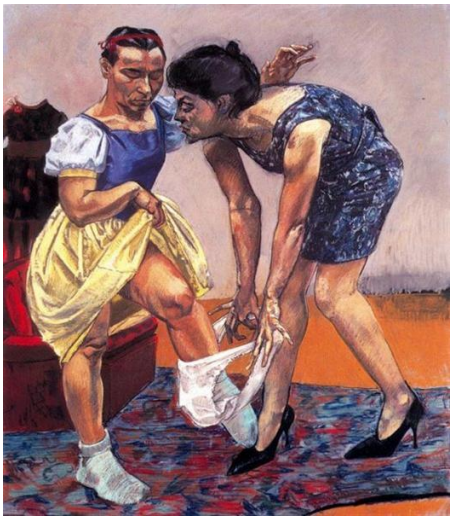


Figura 10. *Snow White and Her Stepmother*, Paula Rego, 1995, pastel sobre papel montado em alumínio, 178 × 150 cm.

*Snow White and her Stepmother* (1995), de Paula Rego (Figura 10), perturba precisamente essa separação. A madrasta encontra-se próxima da jovem e corporalmente implicada numa situação doméstica cujo gesto pode sugerir cuidado, controlo, humilhação ou ameaça. A figura potencialmente agressora não permanece exterior ao espaço familiar; toca o corpo da jovem e participa da sua intimidade. A pintura reúne, deste modo, numa única relação, afetos que o conto tende a distribuir por posições distintas.

A separação entre mãe e madrasta possui ainda uma dimensão histórica. Tatar observa que, em "João e Maria", a mãe biológica das crianças foi transformada em madrasta na quarta edição da coleção dos Grimm (Tatar, 2019, p. 36). A alteração desloca a crueldade materna para uma figura substituta e preserva a associação entre maternidade e cuidado. A madrasta pode, portanto, ser compreendida simultaneamente como forma narrativa de organizar sentimentos contraditórios e como resultado de um processo editorial que adapta o conto a determinado ideal cultural de maternidade.

A ameaça, contudo, não constitui o ponto final destas narrativas. Bettelheim atribui importância à possibilidade de resolução, afirmando que "o que a criança mais necessita é que lhe sejam apresentadas imagens simbólicas que a reassegurem da existência de uma solução feliz para seus problemas edípicos" (Bettelheim, 1976/2002, p. 39). O final feliz coloca o sofrimento dentro de uma passagem entre ameaça e reorganização, fazendo com que a situação inicial possa ser transformada.

Esta resolução não exige que o significado do conto seja inteiramente explicado. Bettelheim adverte que "as interpretações adultas [...] roubam da criança a oportunidade de sentir que ela, por sua própria conta, enfrentou com êxito uma situação difícil" (Bettelheim, 1976/2002, p. 19).

A importância da ameaça torna-se clara também em "Os Três Porquinhos". Bettelheim observa que versões nas quais todos os porquinhos sobrevivem desde o início retiram "muito do impacto do conto" (Bettelheim, 1976/2002, p. 328). O lobo introduz uma possibilidade real de perda e confere peso à sobrevivência final.

Reduzir o perigo não significa apenas retirar violência; modifica a própria passagem entre vulnerabilidade, confronto e resolução.

A transformação destas narrativas deve, porém, ser compreendida para além da sua função psíquica. Jack Zipes situa o conto literário infantil dentro de processos históricos de socialização. Segundo o autor, a literatura dirigida à infância foi produzida com o objetivo de socializar as crianças segundo comportamentos esperados "em casa e na esfera pública" (Zipes, 2006, p. 9). A fantasia participa, assim, na elaboração de medos e desejos, na transmissão de condutas, papéis familiares e relações sociais.

Bettelheim e Zipes oferecem perspetivas diferentes, mas complementares para esta investigação. Para Bettelheim, o conto disponibiliza imagens simbólicas através das quais medo, desejo e agressividade podem ser organizados. Para Zipes, essas narrativas participam também na transmissão de normas, formas de obediência, punição e recompensa. Como observa o autor, o conto literário infantil foi concebido para "divertir enquanto entretenimento e instruir ideologicamente" (Zipes, 2006, p. 35). A diversão torna determinados valores mais facilmente assimiláveis.

Zipes identifica neste processo uma "ideologia da inocuidade" (Zipes, 2006, p. 34). À medida que a criança é culturalmente associada à pureza, à fragilidade e à necessidade de proteção, violência, morte, abandono e ambiguidade moral tornam-se conteúdos progressivamente problemáticos. As narrativas são selecionadas, reorganizadas e suavizadas de acordo com aquilo que se considera adequado à infância.

A transformação dos contos acompanha, deste modo, a transformação da própria imagem da criança. Tal como a inocência se torna visualmente reconhecível através de determinadas poses, enquadramentos e convenções, também o imaginário narrativo é sujeito a cortes, substituições e moralizações. Aquilo que é afastado, contudo, não desaparece inteiramente: as próprias operações utilizadas para o conter conservam vestígios do conflito que motivou a sua alteração.

# 4. O grotesco: contraste, estranhamento e transformação

O capítulo anterior mostrou como os contos de fadas dão forma a conflitos através de personagens e situações reconhecíveis, enquanto essas narrativas são submetidas a processos históricos de seleção, adaptação e moralização. Importa agora compreender de que modo essas formas podem ser deslocadas pela pintura e participar na construção de imagens cuja estabilidade é perturbada.

O termo grotesco possui uma história ampla e não corresponde a uma característica visual única. Pode relacionar-se com o feio, o disforme, o cómico, o monstruoso, o corporal ou o inquietante, mas nenhum destes elementos, isoladamente, é suficiente para o definir. Nesta investigação, o grotesco interessa sobretudo enquanto *operação de desestabilização*: **aproxima categorias normalmente separadas**, altera aquilo que parecia familiar e torna incertas identidades ou hierarquias inicialmente reconhecíveis. Não depende, portanto, da simples presença de monstros ou deformações, mas da relação estabelecida entre elementos que deixam de ocupar posições estáveis.

As perspetivas de Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin permitem abordar este problema através de três movimentos complementares: *contraste, estranhamento e transformação*. Victor Hugo permite compreender a aproximação entre formas elevadas e degradadas; Kayser concentra-se na perda de estabilidade do mundo familiar; Bakhtin introduz a inversão, o rebaixamento, a máscara e a metamorfose. Estas três perspetivas constituem a base teórica para a formulação posterior do *grotesco infantil*.

## 4.1 Victor Hugo: contraste entre o grotesco e o sublime

No *Prefácio de Cromwell*, publicado originalmente em 1827, Victor Hugo entende o grotesco como uma dimensão da arte ligada ao feio, ao disforme, ao cómico e ao ridículo, colocada em relação com o belo e o sublime. Ao afirmar que “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 1827/2007, p. 26), o autor

recusa uma conceção artística fundada exclusivamente no ideal de beleza.

A força do grotesco encontra-se, nesta perspetiva, na proximidade entre categorias distintas. Victor Hugo afirma que a arte mistura, "sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime" (Hugo, 1827/2007, p. 27). O contraste não elimina as diferenças entre os elementos; torna-as mais evidentes. O elevado pode ganhar intensidade perante o ridículo, enquanto aquilo que parece solene pode tornar-se instável quando confrontado com o precário, o disforme ou o cómico.

Victor Hugo descreve o grotesco como um "meio de contraste" e considera-o "a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte" (Hugo, 1827/2007, p. 33). Esta formulação é particularmente relevante para a presente investigação porque permite pensar o grotesco como uma relação, e não como uma aparência fixa. Uma figura ridícula pode adquirir gravidade quando recebe um tratamento monumental; inversamente, uma linguagem associada à autoridade pode tornar-se vulnerável quando aplicada a objetos precários ou identidades instáveis.

Deste modo, o grotesco pode surgir no intervalo entre aquilo que uma imagem parece prometer e aquilo que efetivamente apresenta. A solenidade não desaparece perante o ridículo, nem o ridículo anula completamente a solenidade. É precisamente a manutenção simultânea desses registos que produz tensão.

## 4.2 Wolfgang Kayser: o mundo tornado estranho

Wolfgang Kayser desloca o problema do contraste para a experiência de uma realidade que perdeu a sua estabilidade. Em *The Grotesque in Art and Literature*, resume esta condição através da afirmação "o grotesco é o mundo tornado estranho" (Kayser, 1957/1963, p. 184). O grotesco corresponde, nesta perspetiva, à transformação de um mundo inicialmente reconhecível, cujas categorias deixam subitamente de funcionar como antes.

Esta distinção torna-se particularmente importante quando Kayser utiliza os contos de fadas para explicar aquilo que não constitui, por si só, o grotesco. O autor observa que, visto do exterior,

o mundo dos contos pode parecer estranho, mas “o seu mundo não se tornou estranho” (Kayser, 1957/1963, p. 184). Animais que falam, objetos mágicos e metamorfoses pertencem às regras desse universo e são aceites desde o início. O extraordinário ou o impossível não bastam, portanto, para produzir o grotesco.

O estranhamento exige antes uma alteração no interior de algo previamente familiar. Um corpo reconhecível, uma relação quotidiana ou uma identidade definida continuam presentes, mas passam a comportar-se de maneira inesperada. Kayser associa esta condição à aproximação entre domínios normalmente separados, à perda de identidade e à destruição das categorias através das quais o mundo era compreendido (Kayser, 1957/1963, p. 185).

A obra de James Ensor oferece um exemplo particularmente claro desta instabilidade. Kayser observa que o artista “torna estranho o rosto humano ao representá-lo como máscara ou careta” (Kayser, 1957/1963, p. 175). Em *A Intriga* (1890), apresentada na figura 11, os rostos conservam traços humanos, mas adquirem simultaneamente a rigidez e artificialidade de objetos pintados ou adereços. A máscara deixa de funcionar apenas como cobertura e aproxima-se do próprio rosto, tornando difícil distinguir pessoa, aparência e papel.



Figura 11. *A Intriga*, James Ensor, 1890, óleo sobre tela, 90 × 149 cm.

Esta perspetiva é particularmente útil para uma investigação centrada em contos de fadas. Um lobo, uma bruxa ou uma metamorfose não são grotescos simplesmente porque pertencem ao fantástico. O grotesco começa quando essas figuras entram em relações inesperadas com corpos, gestos, espaços ou códigos visuais reconhecíveis, perturbando as categorias através das quais seriam normalmente identificadas.

## 4.3 Mikhail Bakhtin: rebaixamento, máscara e metamorfose

Mikhail Bakhtin desenvolve uma conceção diferente do grotesco em *Rabelais and His World*, relacionando-o com a cultura carnavalesca medieval e renascentista. Durante o Carnaval, a ordem oficial era temporariamente suspensa, permitindo uma "libertação temporária da verdade dominante e da ordem estabelecida" e a interrupção provisória de hierarquias, privilégios, normas e proibições (Bakhtin, 1965/1984, p. 10).

O grotesco carnavalesco atua através da inversão e do rebaixamento. Aquilo que se apresenta como elevado, definitivo ou autoritário é reconduzido ao corpo, à matéria e à terra. Esta passagem não corresponde apenas a uma degradação negativa. Para Bakhtin, o baixo corporal associa-se também à transformação e à renovação: morte e nascimento, destruição e formação encontram-se ligados dentro do mesmo processo.

Por essa razão, a imagem grotesca não representa uma forma concluída. Bakhtin afirma que ela apresenta "um fenómeno em transformação, uma metamorfose ainda inacabada" (Bakhtin, 1965/1984, p. 24). O corpo grotesco é igualmente descrito como inacabado, capaz de ultrapassar os seus próprios limites (Bakhtin, 1965/1984, p. 26). O grotesco deixa, assim, de depender apenas da deformação e passa a relacionar-se com a *instabilidade entre estados*: aquilo que uma figura é já contém a possibilidade daquilo em que se pode transformar.

A máscara ocupa uma posição central nesta lógica. Bakhtin associa-a à transição, à metamorfose, à violação de fronteiras e à dimensão lúdica da existência (Bakhtin, 1965/1984, p. 40). Ao usar uma máscara, a pessoa assume outra identidade sem desaparecer inteiramente dentro dela. Surge uma distância entre corpo e papel, entre aquilo que permanece visível e aquilo que é representado.

A mesma máscara, contudo, pode adquirir um significado mais sombrio quando é retirada do contexto coletivo e regenerador do Carnaval. Bakhtin associa então a máscara à ocultação, ao engano e ao segredo (Bakhtin, 1965/1984, p. 40). Ela concentra, por isso, duas possibilidades simultâneas: permite transformar uma

identidade e, ao mesmo tempo, dificulta o reconhecimento daquilo que existe por trás dela.

As três conceções permitem compreender o grotesco sem o reduzir a monstros, deformações ou imagens simplesmente desagradáveis. Em Victor Hugo, o grotesco nasce da proximidade entre categorias contrastantes, como o elevado e o ridículo. Em Kayser, resulta da alteração de um mundo que continua reconhecível, mas deixou de obedecer às categorias esperadas. Em Bakhtin, relaciona-se com inversão, rebaixamento e metamorfose, particularmente através do corpo e da máscara.

É a partir destas três operações (*contraste, estranhamento e transformação*) que a presente investigação propõe a expressão *grotesco infantil*. O termo não designa crianças monstruosas, nem a simples introdução de elementos assustadores em imagens associadas à infância. Refere-se antes ao encontro entre códigos culturalmente ligados ao infantil como os contos, jogos, brinquedos, máscaras, fantasia e inocência; e elementos que perturbam a sua estabilidade. O ridículo pode receber uma apresentação solene; aquilo que pertence ao jogo pode aproximar-se da violência; uma máscara pode identificar uma personagem enquanto revela a precariedade dessa identidade. O grotesco infantil situa-se precisamente no intervalo onde elementos ainda reconhecíveis deixam de coincidir inteiramente com aquilo que deles seria esperado.

# 5. Prática artística

## 5.1 O grotesco infantil na prática artística

A prática artística desenvolvida neste projeto parte de contos de fadas, cantigas, máscaras, brinquedos, animais e jogos. A infância funciona menos como identidade psicológica do que como campo de formas culturais e operações visuais. As narrativas são fragmentadas e reorganizadas através da composição, da encenação e do processo pictórico. Personagens e atributos permanecem reconhecíveis, embora deixem de reconstruir integralmente os episódios de origem.

A expressão *grotesco infantil*, definida no capítulo anterior, é aplicada aqui à aproximação entre códigos associados à infância e elementos que perturbam a sua estabilidade. As três operações anteriormente identificadas (contraste, estranhamento e transformação) surgem na prática de forma interdependente. A solenidade da pintura histórica confronta-se com máscaras artificiais, brinquedos e figurinos precários; personagens provenientes de narrativas familiares são deslocadas para situações de violência, isolamento ou ameaça; e a identidade permanece suspensa entre corpo, máscara e papel.

O grotesco infantil não depende, por isso, da deformação explícita ou da presença de figuras monstruosas. Uma personagem pode conservar anatomia, pose e iluminação próximas do retrato histórico e tornar-se instável através de um elemento aparentemente menor: uma máscara barata, um objeto infantil, um gesto inadequado ou uma situação cuja lógica permanece ambígua. A tensão nasce precisamente da continuidade entre aquilo que ainda é reconhecível e aquilo que já deixou de funcionar segundo as expectativas associadas à imagem.

A máscara constitui um dos dispositivos mais recorrentes desta operação. Em vez de produzir uma transformação completa, mantém visível a distância entre o corpo e a personagem representada. O observador reconhece simultaneamente uma pessoa e um papel. A identidade deixa, assim, de aparecer como unidade estável e passa a depender de uma encenação provisória.

Esta relação aproxima-se da estrutura do *portrait historié*, definido por Koldeweij et al. como "uma representação artística de um indivíduo sob a aparência de uma figura histórica" (Koldeweij et al., 2016, p. 5). Nesta tipologia, traje, pose e atributos permitem que uma pessoa reconhecível assuma outra identidade. Nas pinturas deste projeto, contudo, a identidade pessoal do modelo raramente constitui o assunto principal. O corpo funciona antes como suporte de personagens provenientes dos contos, construídas através de máscaras, roupas, gestos e objetos. A artificialidade necessária para representar o papel permanece deliberadamente visível.

A teatralidade prolonga esta instabilidade para o espaço pictórico. Cortinas, focos de luz, fundos escuros e adereços aproximam algumas pinturas de uma situação de palco, onde a personagem parece apresentada para ser observada. Noutros trabalhos, o espaço torna-se mais contido e impessoal, restringindo o movimento e expondo a figura a uma situação de espera ou observação. A organização espacial participa, deste modo, na alteração do papel narrativo das personagens.

## 5.2 Análise das obras

### 5.2.1 Retrato, máscara e identidade encenada



Figura 12. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 120 × 270 cm.

Tríptico dos Três Porquinhos

Este tríptico constituiu o primeiro trabalho desenvolvido no âmbito do projeto. As três personagens de *Os Três Porquinhos* são representadas individualmente através da estrutura do retrato. Em vez de reconstruírem um episódio do conto, surgem como pessoas que assumem temporariamente essas identidades, mantendo visível a distância entre o corpo humano e a personagem.

A máscara ocupa uma posição central nesta relação. Em vez de completar a transformação, apresenta-a como encenação: identifica a personagem enquanto expõe o artifício necessário para a construir. O isolamento, a frontalidade e a ausência de uma ação definida fazem com que as figuras pareçam posar antes ou depois de um acontecimento desconhecido.

Os fundos escuros e acastanhados, a paleta terrosa e o contraste entre luz e sombra retomam dispositivos do retrato barroco e da pintura religiosa, conferindo gravidade às figuras. Essa gravidade entra em tensão com a artificialidade das máscaras, dos figurinos e

dos atributos provenientes do conto. O grotesco infantil manifesta-se neste contraste: personagens construídas através de disfarces incompletos recebem uma apresentação simultaneamente monumental, absurda e inquietante.

O formato em tríptico estabelece uma relação entre unidade e separação. A repetição da escala, do enquadramento e da atmosfera aproxima as figuras, enquanto as diferenças de postura, vestuário e atributos lhes conferem identidades próprias. A máscara mantém reconhecível cada personagem e, simultaneamente, visível a separação entre corpo e papel. Esta transformação incompleta estabelece uma operação retomada nas pinturas seguintes: a identidade é assumida enquanto permanece exposta como construção.

### 5.2.2 Jogo, violência e grafismo infantil

#### O Lobo Mau e a violência lúdica

A referência a *Os Três Porquinhos* é retomada através do lobo, representado numa ação inspirada no jogo da toupeira. Em lugar de alvos neutros, emergem do solo cabeças de porco. O antagonismo do conto é reorganizado como jogo repetitivo: os porquinhos tornam-se alvos e a agressão aproxima-se de uma forma de entretenimento.



Figura 13. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 120 × 100 cm.

O lobo concentra-se num único buraco enquanto outro porco aparece fora do seu campo de atenção. Esta distribuição introduz uma inversão cómica: a figura habitualmente associada à inteligência predatória e à ameaça surge como jogador desatento e relativamente inepto. Simultaneamente, os porquinhos parecem participar na brincadeira e expor-se voluntariamente ao perigo. A violência permanece presente, embora as posições de predador, vítima e jogador deixem de ser inteiramente estáveis.

A linguagem barroca manifesta-se sobretudo na dramatização da ação. O fundo escuro, a paleta terrosa e o contraste entre luz e sombra concentram a atenção sobre o lobo e o seu gesto. A iluminação confere dramatismo a uma situação absurda, intensificando o contraste entre a formalidade pictórica e a estrutura infantil do jogo.

## Retrato do porco atingido

Esta pintura surge na sequência da obra anterior e representa um dos porcos atingidos pelo martelo, retomando de forma cómica a expressão popular de "ver estrelas" depois de uma pancada. O fundo escuro, o isolamento da figura e o contraste entre luz e sombra recuperam a autoridade do retrato barroco. Essa gravidade entra em tensão com os olhos em espiral, a expressão desorientada e as estrelas situadas na zona superior, transformando as consequências da violência em caricatura.

A aplicação espessa da tinta cria relevo no rosto e na máscara, intensificando a presença física da cabeça. O *impasto* prolonga visualmente o impacto: a superfície torna-se pesada e irregular, como se a consequência da pancada tivesse sido transferida para a matéria pictórica. As estrelas recebem um tratamento plano e gráfico, próximo da banda desenhada e da ilustração infantil, exteriorizando a desorientação através de um sinal imediatamente reconhecível.

A violência desloca-se, assim, da ação para os seus efeitos e é construída através de dois regimes visuais: o relevo da tinta atribui peso ao impacto, enquanto os olhos em espiral e as estrelas o tornam cómico.



Figura 14. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 50× 80 cm.



Figura 15. *Sem título (detalhe)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 50 × 80 cm.

## *Three Blind Mice*: cegueira, violência e grafismo infantil

Estas duas pinturas partem da cantiga tradicional inglesa *Three Blind Mice*. Na versão mais conhecida, três ratos cegos perseguem a mulher de um agricultor, que lhes corta as caudas com uma faca (Opie & Opie, 1977, p. 306). A estrutura rítmica e repetitiva coloca perseguição e mutilação dentro de uma forma culturalmente associada à infância.



Figura 16. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 120 × 100 cm.

Na primeira pintura, a cantiga é reorganizada através da lógica do tiro ao alvo. Uma figura coroada e vendada surge acompanhada por uma faca, um rato e uma forma circular semelhante a um alvo. A venda introduz uma contradição: a personagem ocupa a posição de quem deveria atingir o alvo, embora esteja impedida de o ver. A coroa sugere autoridade, enquanto a cegueira limita o seu controlo, reunindo domínio e vulnerabilidade na mesma figura.

Na segunda pintura, a cegueira é novamente deslocada dos ratos para a personagem coroada, agora representada com as mãos sobre os olhos. O corpo escuro e modelado surge rodeado por flores, relva, nuvens, sol e uma borboleta construídos através de formas simplificadas e cores saturadas. A violência torna-se menos explícita e passa para o contraste pictórico: o corpo conserva volume, sombra e acumulações de tinta, enquanto o jardim assume uma linguagem plana e esquemática, próxima do desenho infantil.



Figura 17. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 180 × 160 cm.

Nas duas obras, os elementos da cantiga são separados e redistribuídos. A cegueira passa dos ratos para as figuras humanas, o rato converte-se num possível alvo e a faca preserva a referência à mutilação. O grotesco infantil manifesta-se aqui tanto na inversão entre autoridade e vulnerabilidade como na coexistência entre corpo modelado, violência implícita e grafismo infantil.

## A bruxa e as bolhas de sabão

Esta pintura integra um momento posterior da série, no qual os elementos associados à infância começam a interferir diretamente na organização da superfície. Uma figura adulta surge rodeada por bolhas de sabão, um arco-íris com zonas de cor mais gráficas. A sombra projetada pela personagem torna visível a direção artificial da luz e transforma o fundo numa superfície próxima de um cenário, reforçando a teatralidade da sua apresentação.



Figura 18. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 100 × 120 cm.

A obra estabelece um diálogo com *Bubbles* (1886), de John Everett Millais. Higonnet integra esta pintura na construção visual da criança romântica, descrevendo-a como "tão limpa quanto possível" e o rapaz como "tão leve e etéreo como as bolhas que observa" (Higonnet, 1998, p. 37). A absorção da criança no gesto e a leveza da bolha tornam a inocência reconhecível enquanto imagem. A posterior utilização de *Bubbles* pela Pears Soap em anúncios e calendários contribuiu para a circulação deste modelo de infância na cultura de massas (Higonnet, 1998, p. 51).



Figura 19. *Bubbles*, John Everett Millais, 1886, óleo sobre tela, 102,8 × 73,6 cm.

Na pintura aqui analisada, essa estrutura é deslocada. A criança é substituída por uma figura envelhecida e próxima do imaginário da bruxa, embora o gesto dirigido à bolha permaneça delicado e concentrado. A máscara, o figurino escuro e a irregularidade da matéria expõem a construção artificial da personagem. A bolha conserva a associação à infância, agora separada do corpo infantil que originalmente a sustentava.

A transformação ocorre também na materialidade. A figura adquire peso através de camadas escuras, zonas densas e marcas visíveis do pincel; as bolhas recebem um tratamento leve e transparente; e o arco-íris assume uma execução direta e esquemática.

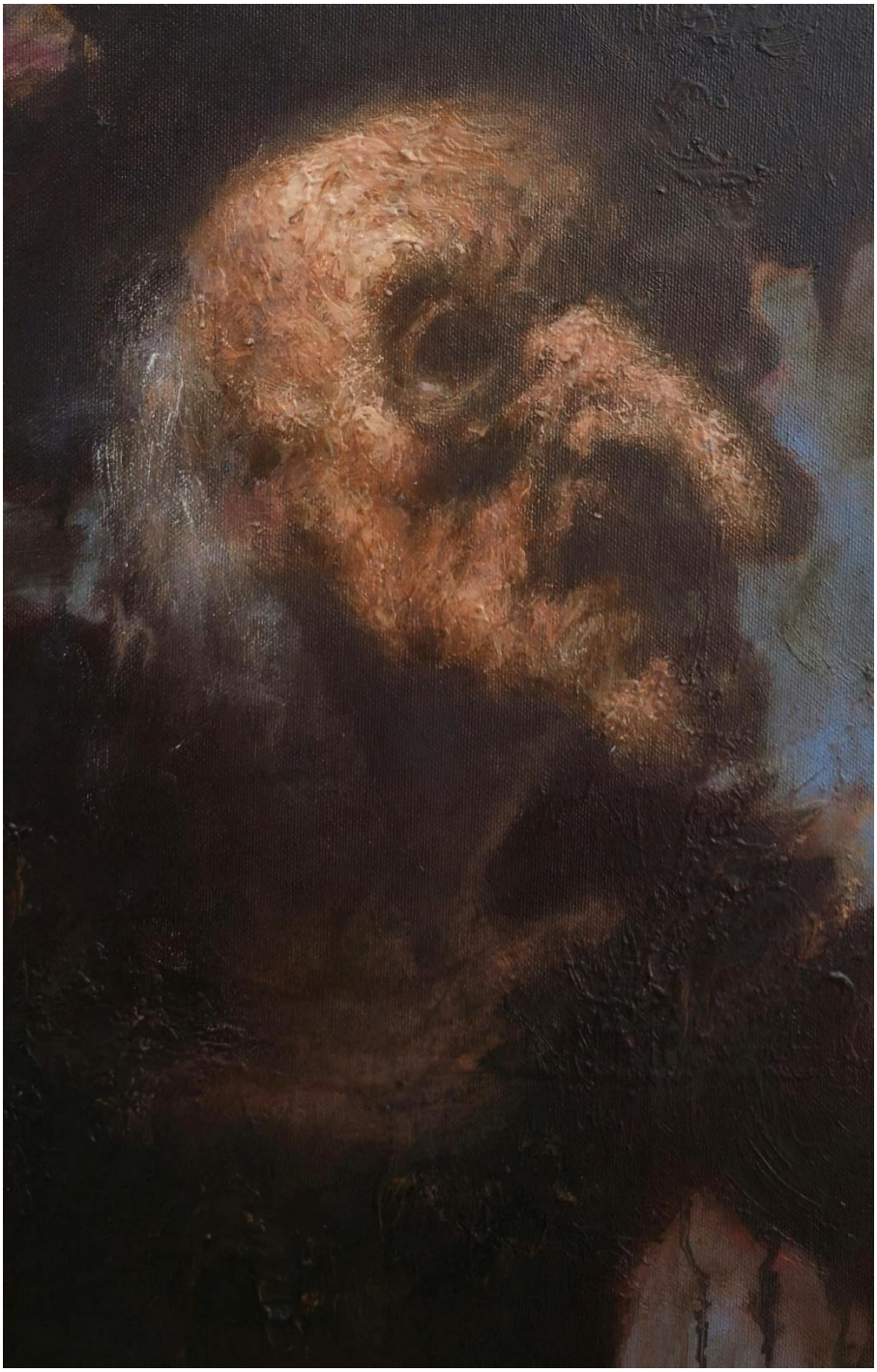


Figura 20. Sem título (detalhe), Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela.

## O jogo como princípio pictórico

Esta pintura retoma *Os Três Porquinhos* e a estrutura do jogo da toupeira desenvolvida anteriormente. A lógica do jogo deixa de aparecer através de um dispositivo delimitado e espalha-se pela paisagem. Porcos, buracos, montículos e formas dispersas transformam o próprio espaço pictórico num campo de aparecimento, desaparecimento e perseguição.

A reorganização reduz a clareza narrativa. O lobo e os porcos permanecem reconhecíveis, embora sejam parcialmente absorvidos pelas sobreposições de tinta, pelas alterações de escala e pela fragmentação do cenário.

Esta instabilidade prolonga-se na materialidade. Velaturas, *impastos*, raspagens e acumulações de tinta convivem com formas simplificadas e cromaticamente diretas, próximas da animação e da ilustração infantil. Algumas zonas constroem volume, profundidade e atmosfera, enquanto nuvens, formas vegetais e figuras conservam maior frontalidade e grafismo. A obra de Víctor Castillo constituiu uma referência para esta coexistência. O artista desenvolveu uma linguagem informada pela animação televisiva, pela banda desenhada e pelo grafíti, incorporando posteriormente referências à pintura dos antigos mestres, em particular às *Pinturas Negras* de Goya (Castillo, n.d.).

O jogo passa, assim, de estrutura narrativa a princípio pictórico. O aparecimento das figuras, a alteração das escalas e a fragmentação da paisagem transferem a lógica lúdica para a organização da superfície. O grotesco infantil deixa de depender apenas das personagens representadas e manifesta-se também no confronto entre grafismo e modelação, cor saturada e atmosfera escura, transparência e acumulação de matéria.



Figura 21. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 120 × 100 cm.



Figura 22. *Dancing in the Mist*, Víctor Castillo, 2011, acrílico sobre tela, 76,2 × 101,6 cm.

### 5.2.3 Teatro, carnaval e inversão

Nesta pintura, a teatralidade presente nos trabalhos anteriores torna-se mais explícita. A figura surge num espaço com características de palco, construído através da cortina, do fundo escuro, da iluminação circular e dos adereços. O campo luminoso separa o corpo da escuridão e concentra sobre ele a atenção. A sua forma pode sugerir uma aura, embora essa associação permaneça instável devido à artificialidade da máscara, ao excesso do figurino e à estranheza dos objetos.



Figura 23. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 160 × 180 cm.

Ao contrário do tríptico inicial, onde a identidade encenada se concentrava sobretudo na máscara, aqui todo o corpo participa na construção da personagem. A gola, a capa, as botas e os adereços prolongam o disfarce, apresentando a identidade como montagem visível de elementos preparados para o desempenho de um papel.

A cortina transfere esta encenação para o próprio espaço pictórico. Na tradição europeia, pode funcionar como dispositivo de enquadramento, separação e revelação. Hénin considera-a "um dos sinais mais enfáticos" da representação (Hénin, 2010, p. 249), uma vez que estabelece uma fronteira entre o espaço do observador e aquilo que lhe é mostrado. Johnston-Keane descreve igualmente o palco popular seiscentista como "uma plataforma rasa de madeira, apoiada sobre cavaletes, com uma simples cortina ao fundo" (Johnston-Keane, 2010, p. 7), relacionando a sua reduzida profundidade, iluminação dirigida e fundos simplificados com características presentes na pintura de Caravaggio (Johnston-Keane, 2010). A teatralidade pode, assim, resultar da concentração de corpo, luz e adereços num espaço mínimo.



Figura 24. *A Morte da Virgem*, Caravaggio, c. 1604–1606, óleo sobre tela, 369 × 245 cm.

Em *A Morte da Virgem (*figura 24), de Caravaggio, a cortina vermelha intensifica a ação sem participar diretamente nela. Fried descreve-a como "uma espécie de 'ressonador' ou 'intensificador' da cena como um todo" (Fried, 2010, p. 81): enquanto as figuras permanecem absorvidas no luto, a cortina reforça perante o observador a consciência de uma imagem construída. Na pintura aqui analisada, a sua presença isolada desempenha uma função semelhante. Juntamente com a iluminação dirigida, transforma o fundo escuro num espaço de apresentação e expõe os mecanismos da encenação.



Vista da instalação de *Grotesco Infantil*, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2026.

A postura imóvel reforça esta condição. Apesar do dramatismo da luz, não é apresentado um acontecimento definido; a figura permanece suspensa entre ações possíveis, aproximando-se da apresentação de uma personagem em vez da ilustração de um episódio. A escala e a iluminação conferem-lhe monumentalidade, enquanto a máscara, o figurino excessivo e os adereços mantêm visível a precariedade do papel. A personagem parece simultaneamente importante e ridícula.

Esta inversão aproxima-se da função atribuída por Bakhtin à máscara, associada à transição, à metamorfose e à violação das fronteiras entre identidades (Bakhtin, 1965/1984, p. 40). No carnaval, essas transformações pertencem a uma experiência coletiva que suspende temporariamente as hierarquias. Aqui, a dimensão coletiva e regeneradora desaparece: permanece uma personagem isolada, incapaz de coincidir plenamente com o papel que representa. A teatralidade passa, assim, da máscara para todo o dispositivo pictórico, enquanto cortina, luz, figurino e adereços elevam a personagem e expõem simultaneamente o artifício que sustenta a sua autoridade.

Noutra pintura, uma figura humana remete para o crocodilo de *Peter Pan*, conhecido por ter devorado a mão do Capitão Gancho. Aqui, porém, o braço mordido está disposto de modo a parecer pertencer à própria personagem, fazendo coincidir agressor e alvo. A cabeça parte da lógica da máscara, mas a continuidade entre a anatomia humana e a forma animal enfraquece a ideia de simples disfarce: a personagem parece atravessar uma metamorfose. O corpo musculado e os dentes expostos conferem-lhe monumentalidade, enquanto o pequeno barco introduz uma escala lúdica e absurda. Este pensamento cruza-se com *Hive* e *Slingshot*, obras de James Jean (2008, 2015). Em *Hive*, a figura segura um martelo, mas é a sua própria cabeça que parece ter sido partida; em *Slingshot*, a criança retira o próprio olho e utiliza-o como projétil. Tal como na pintura do crocodilo, a violência não encontra uma vítima exterior, regressando ao corpo que a produz. As personagens tornam-se simultaneamente agressoras e vítimas, e o corpo funciona como arma, alvo e matéria do jogo. O diálogo com James Jean reside, assim, numa lógica comum: o gesto lúdico dobra-se sobre quem o executa, transformando a brincadeira numa forma absurda de vulnerabilidade.



Figura 25. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 100 × 120 cm.



Figura 26. *Hive*, James Jean, 2008, técnica mista sobre papel, 104,1 × 73,7 cm.



Figura 27. *Slingshot*, James Jean, 2015, grafite e composição digital sobre papel, 27,9 × 25,4 cm.

## Inversão dos papéis nos contos de fadas



Figura 28. *Sem título (díptico), painel I*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 80 × 100 cm.



Figura 29. *Sem título (díptico), painel II*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 80× 100 cm.

Neste díptico, a referência a *O Capuchinho Vermelho* é reorganizada através da redistribuição do género e das posições narrativas. O Capuchinho surge como um menino, enquanto o lobo é representado por um corpo feminino com uma máscara animal. Esta deslocação perturba a distribuição habitual da vulnerabilidade e da ameaça entre as personagens.

Sarah Bonner observa que artistas contemporâneos se apropriam dos contos de fadas para questionar os significados culturais e os papéis de género inscritos nas narrativas (Bonner, 2006, p. 2). No díptico, a capa vermelha e a máscara de lobo funcionam como sinais condensados, suficientes para convocar o conto sem representar um episódio específico, confirmando a permanência destes motivos na identificação da história (Bonner, 2006, pp. 3–4).

As personagens surgem isoladas em duas telas, relacionadas por contraste e correspondência. O formato suspende a sequência narrativa e substitui-a por uma relação aberta entre identidades. O capuchinho permanece parcialmente absorvido pela escuridão, embora o disfarce conserve o reconhecimento da personagem. Na tela correspondente, o corpo feminino, a máscara de lobo e os escorridos tornam visível a construção do papel. A ave branca introduz uma ação ambígua, situada entre cuidado, posse, captura e sacrifício.

Esta inversão pode ser aproximada de *Little Red Riding Hood* (2003), de Gérard Rancinan, onde o Capuchinho é representado por um bailarino adulto e o lobo aparece encerrado numa jaula. Segundo Bonner, estas alterações tornam ambígua a relação entre as figuras e desestabilizam a distribuição convencional do poder (Bonner, 2006, p. 6).



Figura 30. *Little Red Riding Hood*, Gérard Rancinan, 2003, impressão fotográfica, 80 × 100 cm.

No presente díptico, género, corpo, máscara e função narrativa tornam-se elementos separáveis e reorganizáveis. A vulnerabilidade deixa de pertencer naturalmente ao Capuchinho e a ameaça deixa de estar inteiramente fixada no lobo. O grotesco manifesta-se nesta transformação incompleta, na qual corpo e papel permanecem sem coincidir plenamente.

### 5.2.4 Espaço disciplinar, isolamento e estranheza



Figura 31. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 188 × 125 cm.

Este núcleo parte dos processos históricos através dos quais os contos populares foram recolhidos, escritos, editados e adaptados para diferentes públicos. Zipes demonstra que os contos literários para crianças foram moldados por expectativas históricas, morais e sociais e participaram na transmissão de comportamentos esperados (Zipes, 2006, pp. 9–10). O conto pode, assim, ser entendido como uma forma cultural sujeita a seleção, adaptação e regulação.

Nas pinturas, esta questão é transferida para a organização do espaço. A institucionalização funciona como operador pictórico, sem identificar os interiores representados com instituições concretas. As figuras mascaradas são deslocadas do espaço aberto do conto e do palco das obras anteriores para ambientes austeros, delimitados por paredes, portas e marcas no chão. As personagens continuam a desempenhar papéis, embora as condições da sua apresentação pareçam agora determinadas por uma estrutura exterior.



Figura 32. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 190× 125cm.

A organização geométrica das salas condiciona diretamente os corpos. Numa das pinturas, um círculo traçado no chão fixa a figura frontal e centralizada. Noutra, uma marca quadrangular delimita a posição da personagem, enquanto a mochila e a lanterna sugerem preparação para uma tarefa desconhecida. Na figura voltada de costas, o canto e a verticalidade das paredes comprimem o espaço disponível. Círculos, quadrados, paredes e cantos deixam de funcionar como simples elementos do cenário e passam a estabelecer onde cada corpo pode permanecer e como pode ser observado.

A contenção prolonga-se para a linguagem pictórica. A paleta reduzida a cinzentos, beges, castanhos esbatidos e negros aproxima cromaticamente figuras e ambientes. A luz torna-se mais difusa e impessoal, substituindo o foco dirigido das pinturas teatrais. As personagens deixam de parecer iluminadas para representar um papel e surgem expostas a uma situação de observação, espera ou avaliação.

O tratamento da matéria acompanha esta transformação. Máscaras e vestuário conservam zonas de maior densidade, enquanto paredes e pavimentos são construídos através de camadas esbatidas, raspagens e variações discretas. A tinta participa no desgaste dos interiores, em vez de monumentalizar as personagens. Apesar da grande escala aproximar os corpos da dimensão física do observador, os olhos vazios das máscaras, a imobilidade das poses e a geometria das salas interrompem essa proximidade.

Esta transformação aproxima-se da conceção de Kayser segundo a qual "o grotesco é o mundo tornado estranho" (Kayser, 1957/1963, p. 184). As salas e as marcas geométricas permanecem familiares, embora a sua finalidade nunca seja esclarecida. As figuras parecem obedecer a regras cuja presença é visível, mas cujo propósito permanece inacessível. Se o jogo e o carnaval permitiam a expansão da ação e a mobilidade dos papéis, estas pinturas restringem movimento, cor e matéria. O grotesco infantil manifesta-se, assim, na tensão entre a capacidade transformadora da fabulação e um espaço que procura classificar, organizar e fixar as suas personagens.



Figura 33. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 204 × 153 cm.

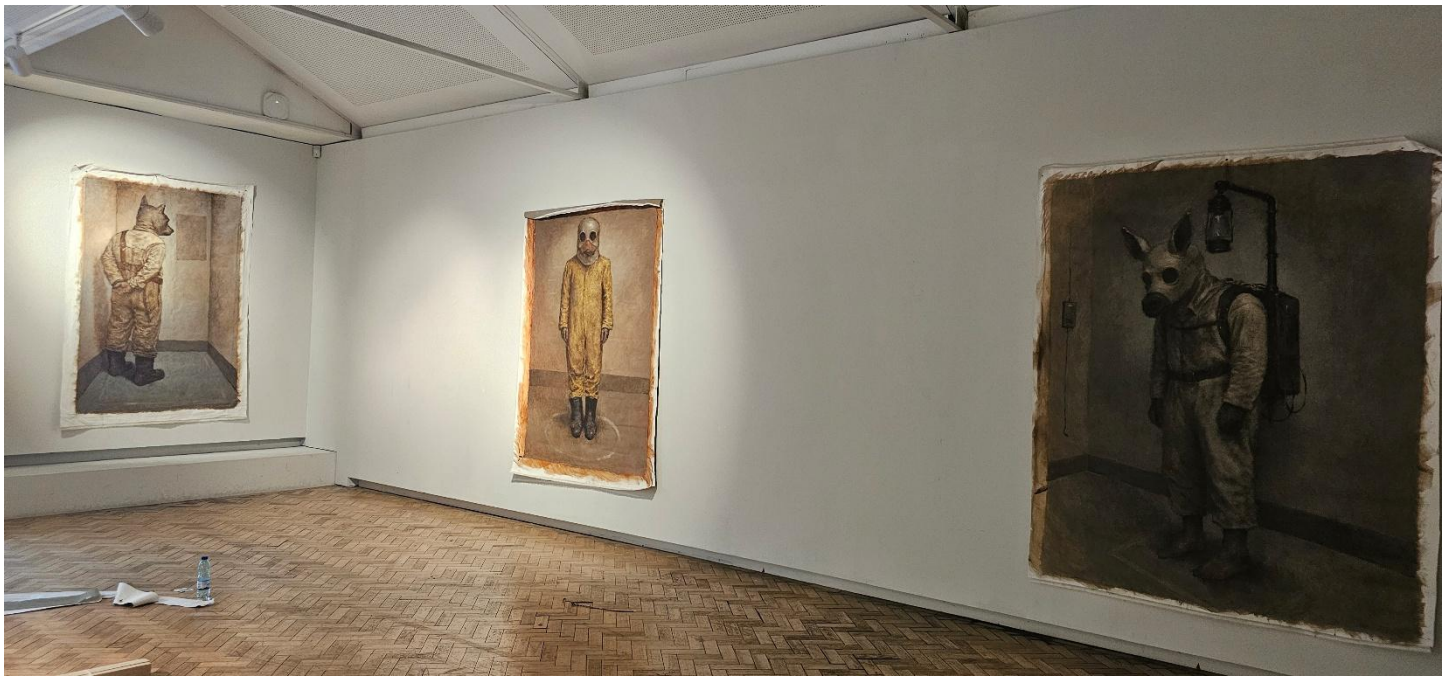


Figura 34. Vista da instalação de *Grotesco Infantil*. Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2026.

## 5.3 Apropriação e transformação de modelos da história da pintura

### 5.3.1 Da referência difusa à apropriação explícita

A relação com a história da pintura encontra-se já presente nas obras anteriormente analisadas através da centralização das figuras, dos fundos escuros, do claro-escuro, da escala ampliada e da importância atribuída ao gesto e ao olhar. Estes dispositivos, associados ao retrato e à pintura de história, conferem gravidade a personagens marcadas por máscaras, brinquedos, figurinos precários e comportamentos ambíguos. Nesta fase, a tradição funciona como repertório formal absorvido pela prática, sem correspondência direta com uma obra específica.

Robert S. Nelson distingue a apropriação da noção mais passiva de influência, afirmando que "a apropriação não é passiva, objetiva ou desinteressada, mas ativa, subjetiva e motivada" (Nelson, 2003, p. 162). Apropriar implica selecionar e transformar elementos preexistentes de acordo com uma intenção. A imagem apropriada preserva algumas conotações do seu contexto original, embora passe a integrar um novo sistema de significação (Nelson, 2003, pp. 163–164). A transformação torna-se percetível porque a composição anterior permanece reconhecível.

Nesta prática, poses, gestos, composições e estruturas luminosas são escolhidos pela autoridade visual que transportam. Transferidos para personagens dos contos, deixam de sustentar exclusivamente narrativas religiosas, mitológicas ou heroicas e passam a enquadrar corpos mascarados e identidades instáveis. A memória da imagem original estabelece uma tensão entre a dignidade da forma herdada e a precariedade da nova personagem.

Mieke Bal propõe igualmente uma relação ativa e recíproca entre a arte contemporânea e a pintura do passado. Em *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, afirma que "Citar Caravaggio transforma para sempre a sua obra" (Bal, 1999, p. 1). A obra posterior transforma o modelo apropriado e interfere na forma como este passa a ser observado. O passado participa na construção da nova imagem, enquanto a nova imagem reorganiza a leitura do passado.

Nas pinturas seguintes, a referência torna-se diretamente identificável através da reutilização de composições, poses, gestos e atributos específicos. Esta apropriação desenvolve-se mediante três operações: conservação, substituição e contaminação. Conservam-se a estrutura compositiva e a autoridade visual da fonte; substitui-se a identidade original por uma personagem dos contos; e contamina-se a solenidade herdada através de máscaras artificiais, brinquedos, alimentos e figurinos precários. A forma histórica continua a elevar a personagem, enquanto os elementos introduzidos a rebaixam ou desestabilizam. A apropriação torna-se, assim, um dos processos através dos quais o grotesco infantil coloca solenidade e ridículo dentro da mesma imagem.

### 5.3.2 A composição histórica como estrutura disponível

A apropriação realizada nestas obras ultrapassa a recuperação de um estilo antigo ou de uma atmosfera barroca. Retoma sobretudo sistemas de organização visual: a posição dos corpos, a distribuição das massas, a direção dos olhares e as relações estabelecidas pelos gestos. A composição funciona como uma estrutura disponível, capaz de receber novas personagens sem perder inteiramente a autoridade e a memória cultural da imagem de origem.

Esta permanência pode ser compreendida através de Rudolf Arnheim, para quem "A experiência visual é dinâmica" (Arnheim, 1974, p. 11). Cada elemento exerce peso e direção sobre os restantes; a inclinação de um braço, a posição de uma cabeça ou a localização de uma zona luminosa conduzem o olhar e sugerem ação. Apropriar uma composição significa, portanto, recuperar também o seu sistema de tensões.



Figura 35. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 84 × 79cm.

Na pintura da figura idosa com máscara de ganso, a composição deriva da representação de São Jerónimo, um sacerdote e estudioso cristão dos séculos 4 e 5, venerado como santo. O seu trabalho de tradução e revisão dos textos bíblicos contribuiu para a versão da bíblia em latim utilizada durante séculos pela Igreja ocidental. O livro que o acompanha evoca o estudo e a transmissão das Escrituras. A figura da mãe ganso é uma figura imaginária de contadora de histórias, associada a contos e rimas infantis. A relação entre ambos estabelece-se através da transmissão de textos e histórias. Conservam-se o formato vertical, a figura isolada e sentada, a exposição do corpo envelhecido, o braço pendente e a relação entre a mão esquerda e o livro. O torso estabiliza o centro da imagem, enquanto a cabeça rodada introduz uma direção oblíqua.

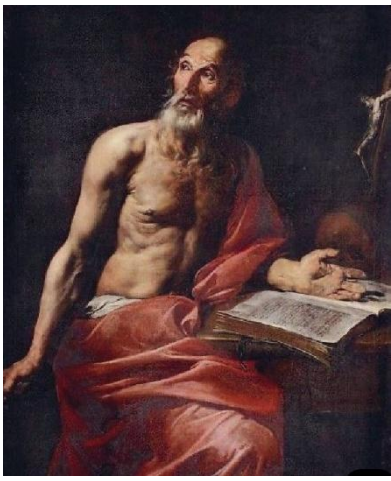


Figura 36. *São Jerónimo*, Valentin de Boulogne, c. 1628–1630, óleo sobre tela, 128 × 91 cm.

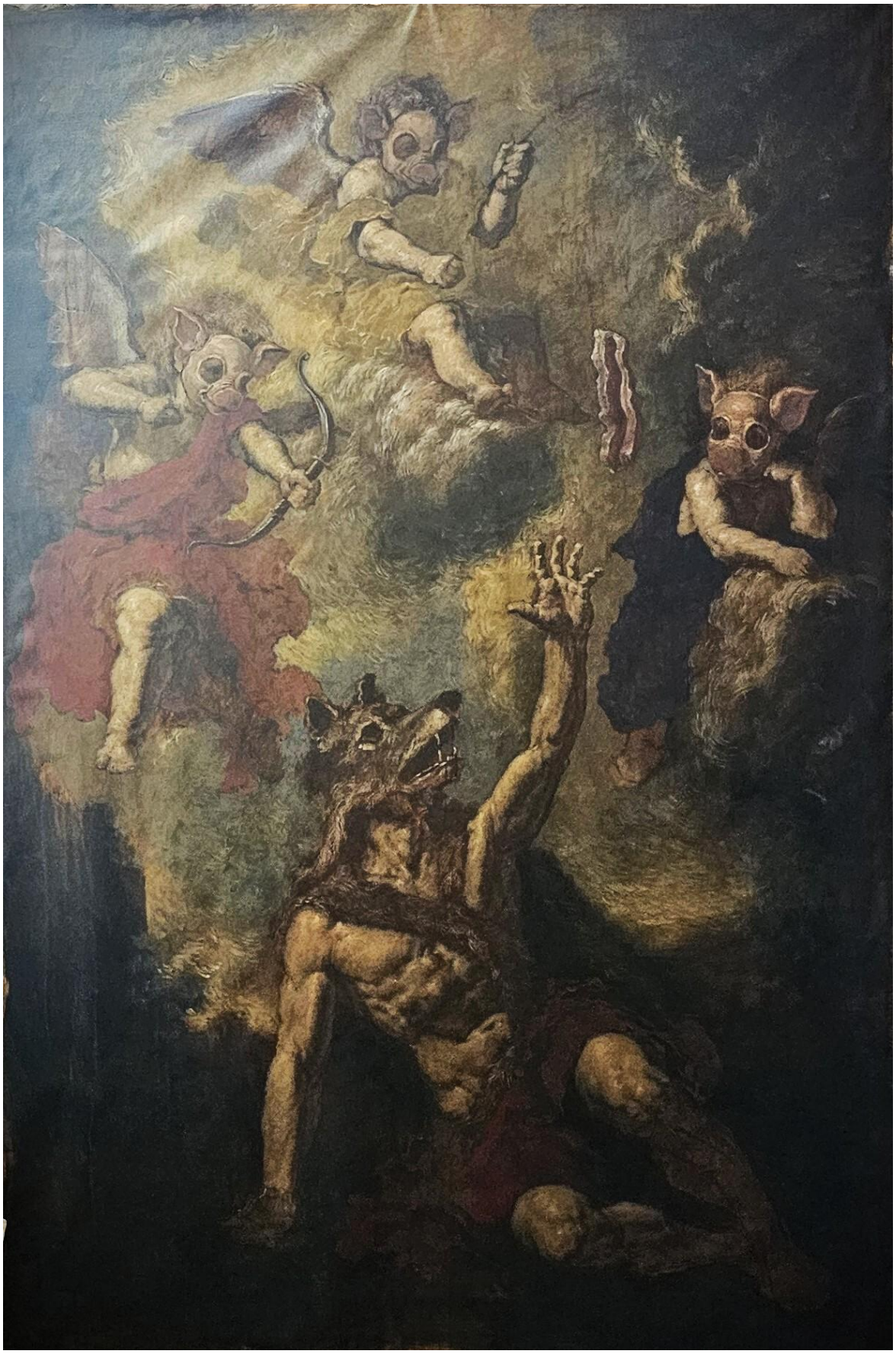


Figura 37. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 231 × 159,5cm.

Na apropriação, a máscara de ganso interrompe essa orientação e converte o rosto numa presença teatral. A eliminação do crucifixo e da caveira enfraquece a identificação religiosa, enquanto os livros preservam associações com a memória e o conhecimento. O manto vermelho é substituído por tonalidades terrosas próximas da carne e do fundo, tornando menos distinta a separação entre corpo, vestuário e espaço. A estrutura associada à velhice, ao isolamento e à autoridade do livro passa a sustentar *Mother Goose*, personagem ligada às rimas infantis. A solenidade da pose torna-se desproporcionada perante a artificialidade da máscara.

Na pintura dos Três Porquinhos (Figura 36), a apropriação ocorre de forma mais dispersa. Em lugar da transposição de uma obra específica, são reorganizadas poses e funções provenientes da tradição dos *putti*. As figuras infantis distribuem-se em redor do lobo segundo uma estrutura triangular e assimétrica. O corpo do lobo concentra o peso visual na zona inferior, enquanto os porquinhos ocupam posições mais elevadas e instáveis. Os braços, o arco, a cana de pesca e o bacon criam diagonais que convergem sobre a figura central, transformando-a no núcleo passivo de uma ação conduzida pelas personagens infantis.

O repouso do lobo é contrariado pela mobilidade dos *putti* e pela aparente leveza das figuras superiores. A composição conserva a associação destes corpos ao jogo e ao movimento, transferindo-a para uma situação de provocação e armadilha. A estrutura histórica continua a organizar o olhar, embora a sua autoridade seja desviada: o santo torna-se personagem de uma cantiga infantil e os *putti* tornam-se porquinhos. Em ambos os casos, a composição sustenta a coexistência entre solenidade e ridículo.

Esta disponibilidade manifesta-se também no interior da própria prática. Duas figuras inicialmente integradas na cena coletiva dos Três Porquinhos foram posteriormente isoladas e desenvolvidas como pinturas autónomas. Esta auto-apropriação transforma a obra anterior numa nova fonte. Retirados da relação direta com o lobo, os gestos do arco e da cana perdem o seu destinatário imediato e tornam-se mais ambíguos. O fragmento adquire escala e autonomia, fazendo com que a apropriação ocorra também entre diferentes momentos do próprio trabalho.



Figura 38. *Sem título,* Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 245 ×150 cm.



Figura 39. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 250 × 130 cm.

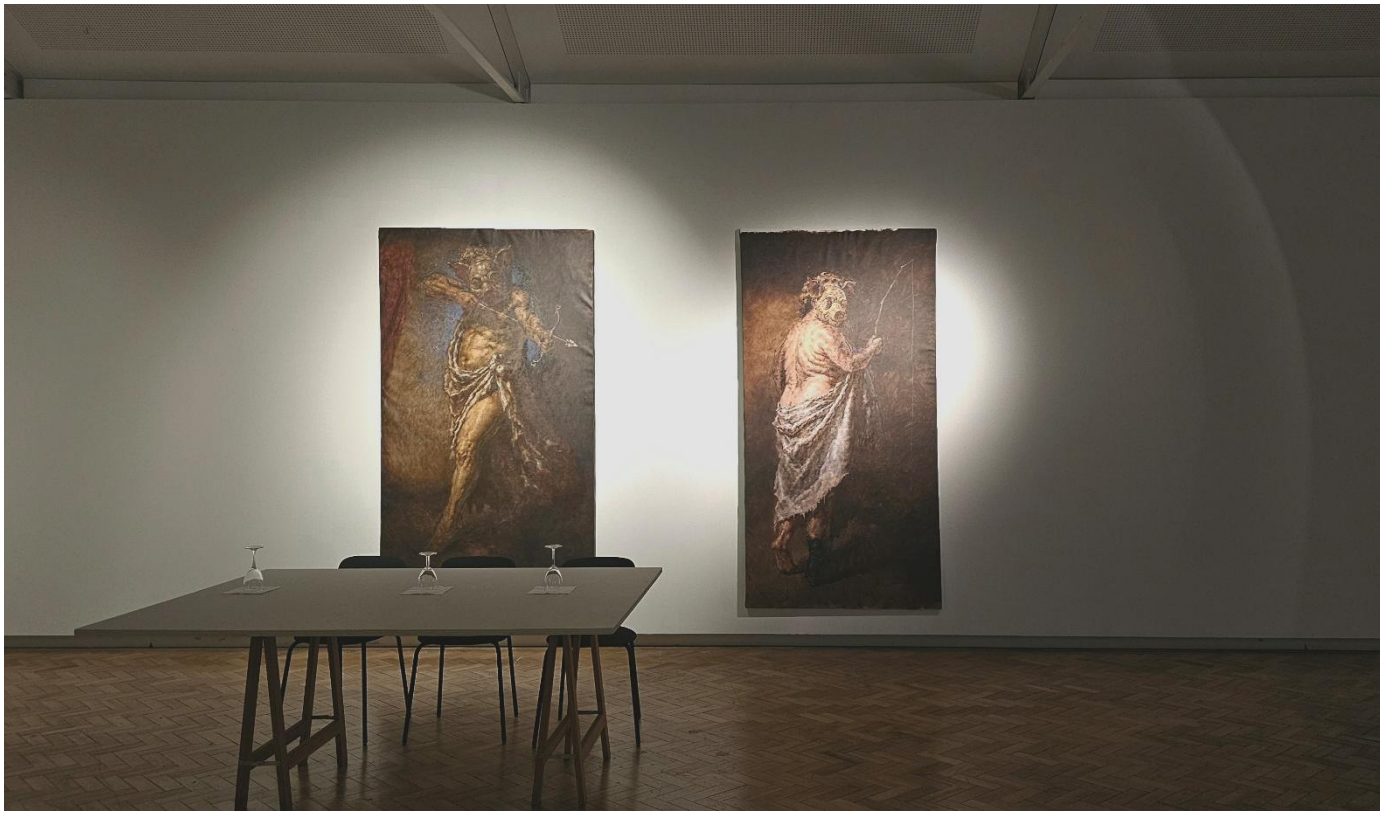


Figura 40**.** Vista da instalação de *Grotesco Infantil*, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2026.

### 5.3.3 Deslocações iconográficas: atributos, máscaras e identidades

A conservação de uma composição histórica não implica a permanência da identidade que originalmente a ocupava. Poses, gestos e atributos sobrevivem enquanto santos, figuras bíblicas ou retratos de autoridade são substituídos por personagens dos contos. Segundo Panofsky, a iconografia ocupa-se do "tema ou significado das obras de arte" (Panofsky, 1939, p. 3), permitindo identificar figuras através de objetos, vestuário e situações narrativas. Nas pinturas desenvolvidas, os sinais da fonte coexistem com máscaras e adereços provenientes de outra narrativa. A máscara torna essa sobreposição particularmente visível, pois apresenta uma nova identidade sobre um corpo que conserva a memória da figura anterior.

Um dos casos mais claros parte do *Retrato do Papa Inocêncio X*, realizado por Diego Velázquez por volta de 1650 (Doria Pamphilj, n.d.). A posição frontal, o trono, a cortina e a concentração de vermelhos estabelecem uma unidade entre o pontífice e o lugar institucional que ocupa. Esta composição foi sucessivamente transformada. Em *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), Francis Bacon converte a estabilidade do retrato numa imagem de confinamento e desintegração (The Estate of Francis Bacon, n.d.). Em *The Pope* (1997), Yue Minjun substitui a expressão severa pelo seu sorriso repetido e artificial, introduzindo uma dimensão paródica (Sotheby's, 2007).



Figura 41. *Retrato do Papa Inocêncio X*, Diego Velázquez, c. 1650, óleo sobre tela, 141 × 119 cm.



Figura 42. *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, Francis Bacon, 1953, óleo sobre tela, 153 × 118 cm.



Figura 43. *The Pope*, Yue Minjun, 1997, óleo sobre tela, 198 × 186 cm.



Figura 44. Sem título, Rui Bernardo, 2026, óleo sobre tela.

Na apropriação baseada em *As Roupas Novas do Imperador*, o imperador que no conto infantil, é convencido por dois vigaristas de que veste roupas invisíveis para quem fosse incompetente ou indigno do cargo, surge na pintura exposto, coberto apenas por roupa interior. A composição conecta-o á pintura do papa que o coloca numa posição de autoridade, enquanto o vestuário revela a fraude e o ridículo. O efeito grotesco nasce assim do desfasamento entre a autoridade que a pintura exige e o ridículo da situação. A solenidade do enquadramento entra em conflito com a precariedade do vestuário, tornando visível o mecanismo do conto: a autoridade depende da aceitação coletiva de uma ficção. O observador vê a nudez, embora continue a reconhecer os sinais que exigem que aquela figura seja tratada como imperador.

Na primeira representação de *Mother Goose*, a fonte corresponde a uma figura de São Jerónimo. Permanecem o corpo envelhecido, a pose sentada e os livros, enquanto o crucifixo, a caveira e os restantes atributos religiosos são eliminados. Uma máscara de ganso substitui o rosto do santo e transfere a figura para o universo das rimas infantis. Os livros conservam associações com conhecimento, memória e transmissão, embora a palavra religiosa dê lugar às histórias repetidas entre gerações. Velhice, isolamento e autoridade permanecem ativos sob uma personagem construída através de uma máscara artificial.

*Mother Goose* reaparece numa apropriação de *Old Woman Reading, Probably the Prophetess Anna* (1631), de Rembrandt. A incerteza do título original permite que a figura oscile entre retrato, personagem bíblica e representação da velhice. Segundo a ficha da obra (Rijksmuseum, n.d.-b, para. 1), a mulher poderá ser a profetisa Ana, viúva idosa dedicada ao jejum e à oração. Na nova pintura, conservam-se o livro; o capuz transforma-se num chapéu pontiagudo e a máscara aproxima a figura da forma de um ganso. A repetição da personagem através de duas fontes constrói uma iconografia interna: corpo envelhecido, livro, vestuário teatral e máscara tornam-se sinais recorrentes que ligam diferentes momentos da prática.



Figura 45. *Old Woman Reading, Probably the Prophetess Anna*, Rembrandt van Rijn, 1631, óleo sobre painel, 60 × 48 cm.



Figura 46. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 100 × 80cm.



Figura 47. *Sem título (detalhe)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 100_ × 80 cm.

No *Encantador de Ratos*, conservam-se de uma representação de fauno a posição vertical, o instrumento e a colocação das mãos. A figura mitológica é substituída por um corpo humano com máscara de rato. A música associada à sedução passa a remeter para o domínio exercido pelo Encantador sobre os ratos e as crianças. A máscara aproxima-o da criatura que procura controlar, tornando instável a fronteira entre condutor e conduzido.

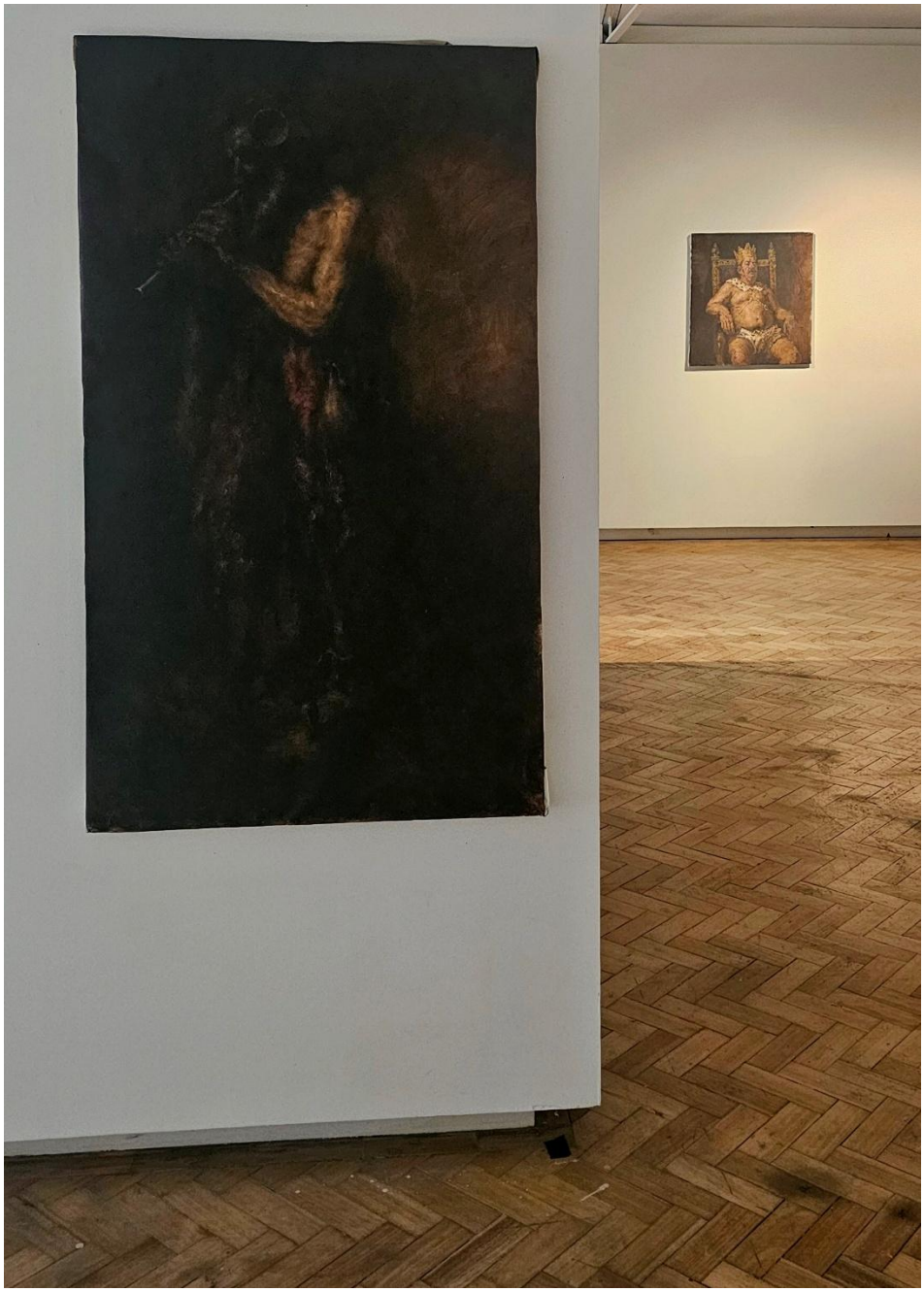


Figura 48. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 160 × 75 cm.

Em Rumpelstiltskin, a apropriação parte de *Mephisto* (1895), de Eduard von Grützner, uma representação teatral de Mefistófeles vestido de vermelho. Conservam-se a inclinação do corpo, o sorriso controlado e a intensidade do vestuário avermelhado, que conferem à nova personagem uma presença simultaneamente sedutora e ameaçadora. A introdução do feixe de palha estendido em direção ao observador transforma a postura original num gesto de proposta e convoca a matéria que será convertida em ouro. Rumpelstiltskin deixa de ocupar apenas um momento narrativo e dirige a negociação para fora da pintura. A sua autoridade nasce do segredo e da capacidade de levar os outros a aceitar condições que ainda não compreendem.



Figura 49. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 35× 55 cm.



Figura 50. *Mephisto*, Eduard von Grützner, 1895, óleo sobre tela, 44 × 36 cm.

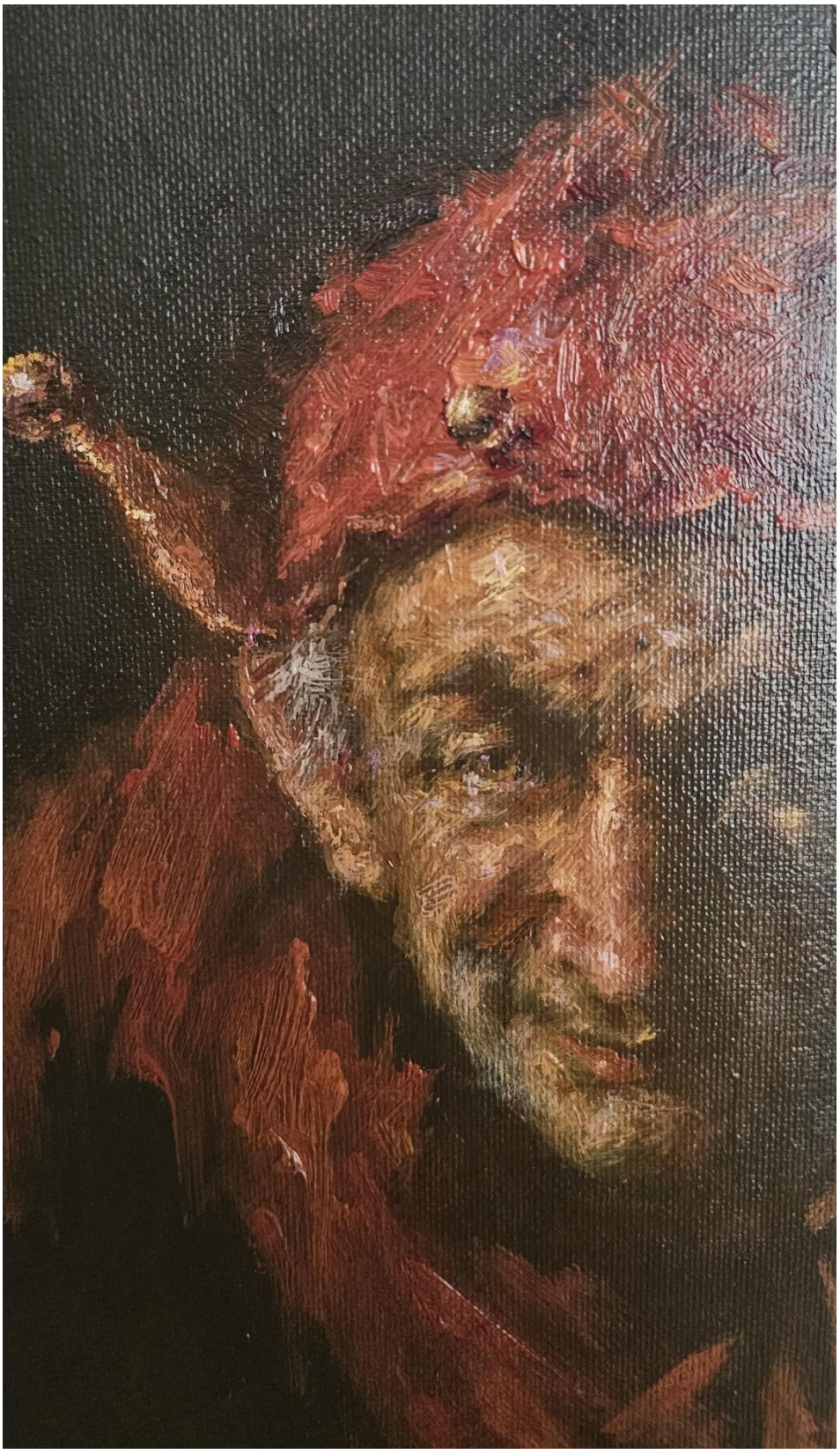


Figura 51. Sem título (detalhe), Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela.

Em *O Velho Sultão*, a postura parte de um estudo de figura de Robert Liberace que, por sua vez, parece retomar uma composição ligeiramente diferente de Mariano Fortuny. Conservam-se a verticalidade, a mão apoiada na cintura e a elegância da pose. A identidade original é substituída por um corpo humano com máscara de cão, vestuário precário e uma tigela. No conto, o animal envelhecido perde a utilidade e corre o risco de ser eliminado. A pose associada à autoconfiança passa, assim, a sustentar um corpo avaliado pela sua capacidade de servir. A dignidade permanece, embora o desgaste e os adereços revelem envelhecimento, dependência e obsolescência.

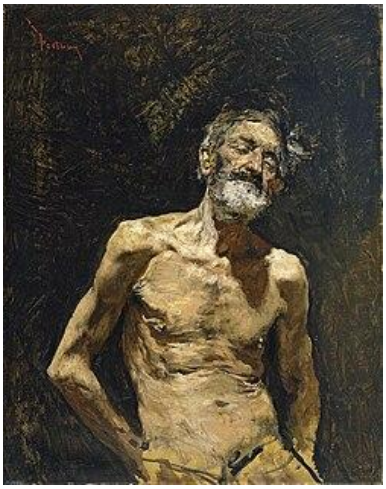


Figura 52. *Viejo desnudo al sol*, Mariano Fortuny, c. 1871, óleo sobre tela, 76 × 60 cm.

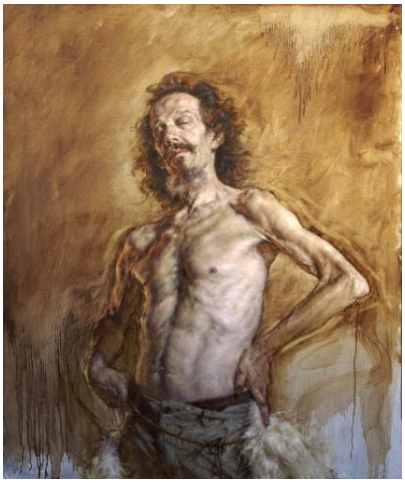


Figura 53. *John with Sheepskin*, Robert Liberace, 2011, óleo sobre ganga, 132,1 × 101,6 cm.



Figura 54. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 175 × 80 cm.

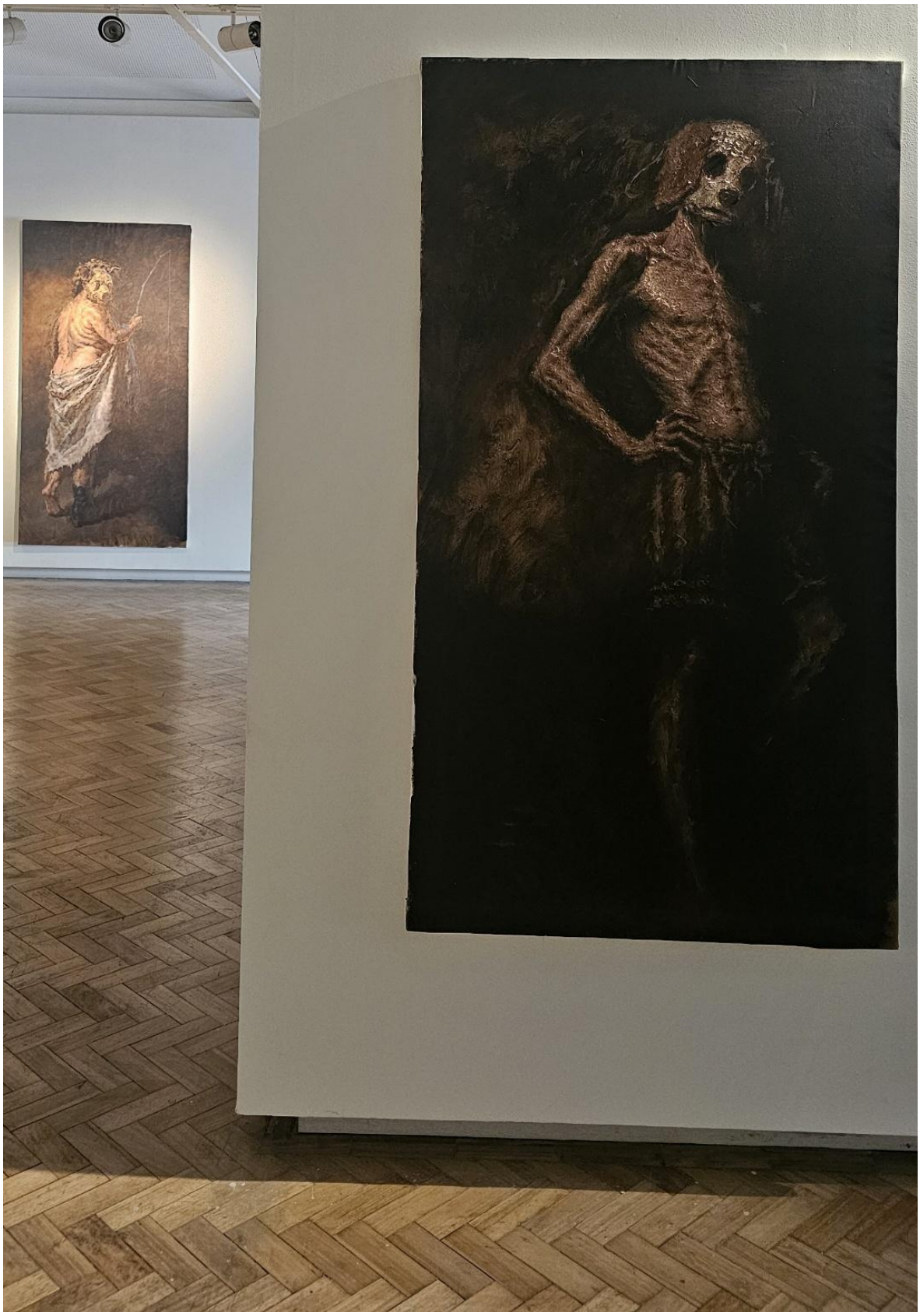


Figura 55. Sem título, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela.



Figura 56. *Sem título*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela, dimensões: 165 × 85 cm.

A apropriação de *David with the Head of Goliath*, de Domenico Fetti, transforma David no pequeno alfaiate de *Sete de uma só vez*. Na pintura de Fetti, a espada e a cabeça de Golias comprovam a vitória do jovem herói (Royal Collection Trust, n.d., para. 1). No conto, a expressão "sete de uma só vez" refere-se às moscas mortas pelo alfaiate, sendo interpretada como proeza guerreira. Ao ocupar a posição de David, a personagem converte um equívoco linguístico numa imagem de heroísmo. A composição concede-lhe uma autoridade desproporcionada em relação ao feito, situando-o entre coragem, exagero e representação teatral.



Figura 57. *David with the Head of Goliath*, Domenico Fetti, c. 1620, óleo sobre tela, 153,5 × 125,1 cm.

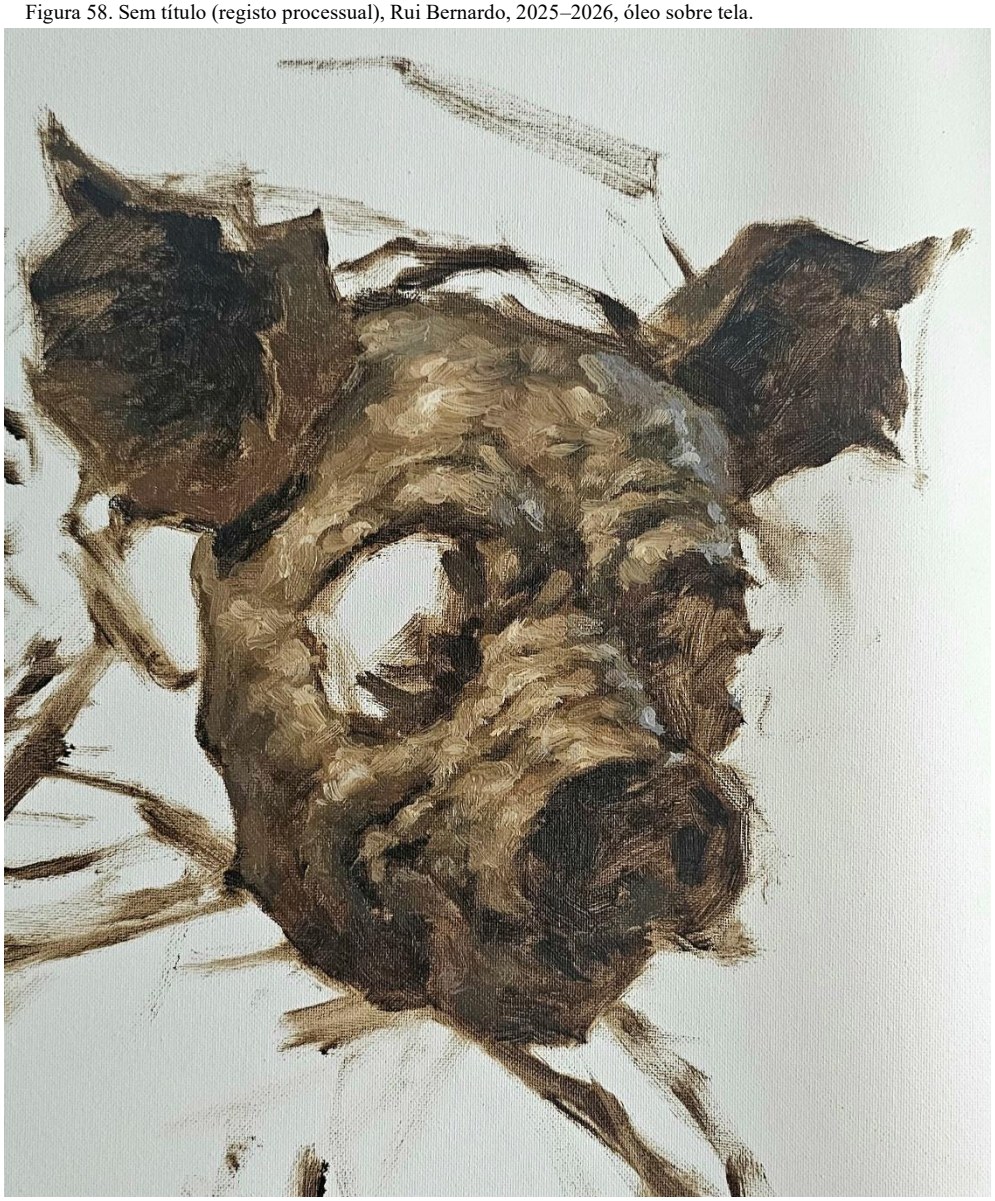
Estas deslocações alteram também a relação com o observador. Mitchell afirma que "O que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que comunicam" (Mitchell, 2005, p. 46). Para além de permitirem identificar personagens e narrativas, as imagens estabelecem diferentes exigências: o imperador solicita reconhecimento apesar da nudez; Rumpelstiltskin coloca o observador dentro da negociação; a avó com máscara de lobo transforma-o em cúmplice do jogo entre ocultação e ameaça.

A fonte permanece visível através das poses e dos atributos conservados, enquanto a personagem introduz outra narrativa. Velázquez sobrevive sob o imperador; São Jerónimo e a velha leitora permanecem sob *Mother Goose*; o bobo reaparece no gesto da avó; a parede de Menzel sustenta o arquivo de ladrões; os mártires recebem Pinóquio; e David concede autoridade ao pequeno alfaiate.

## 5.4 A matéria da pintura: presença, decomposição e jogo

A materialidade constitui um elemento transversal às pinturas desenvolvidas neste projeto. A modelação dos corpos e o claro-escuro coexistem com *impastos*, velaturas, raspagens, escorridos, zonas pouco trabalhadas e pequenas marcas gráficas. Estes procedimentos distribuem diferentes graus de definição pela superfície e fazem com que a figura oscile entre presença e dissolução. A tinta participa, deste modo, na representação enquanto matéria visível, capaz de construir o corpo e simultaneamente perturbar a sua estabilidade.

Figura 58. Sem título (registo processual), Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela.



Historicamente, o *impasto* possui uma função ligada à própria construção da representação. A aplicação espessa permite acentuar zonas iluminadas, criar volume e diferenciar superfícies como pele, tecido ou metal. O relevo da tinta recebe fisicamente a luz e acrescenta uma dimensão material ao claro-escuro. Na pintura tardia de Titian, a pincelada visível produzia uma relação particular entre proximidade e distância. Karel van Mander descreveu as suas obras como realizadas "com pinceladas vigorosas e manchas, de modo que eram imperfeitas vistas de perto, mas muito eficazes observadas à distância" (Van Mander, 1604, como citado em Weststeijn, 2019, p. 149). A imagem alternava, assim, entre manchas materiais observadas de perto e uma representação coerente vista à distância.

Esta relação adquire particular importância na pintura de Rembrandt. A investigação técnica demonstra que, nas obras realizadas sobre fundos escuros, as áreas de sombra podiam conservar a preparação visível, enquanto os pontos de luz eram ( em alguns casos) construídos com aplicações espessas de branco de chumbo. Na pintura *Portrait of an Elderly Man*, de 1667, o contraste entre o fundo castanho exposto e os tons de carne trabalhados em forte *impasto* contribui diretamente para a tridimensionalidade da figura (Noble, 2025). A espessura funciona como parte da estrutura luminosa: as zonas elevadas avançam visual e fisicamente, enquanto as camadas finas e escuras recuam.



Figura 59. Portrait of an Elderly Man (detalhe), Rembrandt van Rijn, 1667, óleo sobre tela, 81,9 × 67,7 cm (dimensões da obra integral).

A investigação de Nicola Suthor sobre a rugosidade nas obras de Rembrandt permite compreender esta técnica para além da sua função ótica. A autora identifica um "conflito interno" entre o "objeto-imagem" e a "imagem física" (Suthor, 2018, p. 196). A primeira expressão corresponde à imagem percebida pelo observador; a segunda refere-se ao objeto material composto por suporte, pigmento e óleo. Na pintura com a superfície irregular, estas duas dimensões permanecem simultaneamente ativas. A tinta representa uma figura e apresenta-se também como substância acumulada sobre a tela.

Esta condição aproxima-se da *twofoldness* proposta por Richard Wollheim (1987) e posteriormente discutida por Bence Nanay. A experiência da representação pictórica envolve uma "consciência visual simultânea da superfície e do objeto representado" (Nanay, 2005, p. 248). O observador reconhece um corpo, uma máscara ou um objeto enquanto continua consciente das marcas que os tornam visíveis. O *impasto* intensifica esta duplicidade, uma vez que o relevo, as irregularidades e os limites de cada aplicação impedem que a superfície desapareça inteiramente atrás da ilusão.

Nas pinturas deste projeto, o *impasto* concentra-se frequentemente nas máscaras, nos rostos, nas mãos e noutros pontos de contacto ou identificação da personagem. Esta distribuição seletiva atribui maior presença física aos elementos que constroem o papel representado. A máscara pode adquirir mais densidade material do que o corpo que a usa, tornando-se simultaneamente objeto, rosto e acumulação de tinta. A matéria reforça a sua visibilidade enquanto expõe a artificialidade necessária para produzir essa identidade.

Um ponto de comparação particularmente relevante encontra-se na manga dourada de Isaac em *Isaac and Rebecca, Known as "The Jewish Bride"*, de Rembrandt, realizada entre cerca de 1665 e 1669. Em vez de descrever minuciosamente o tecido e os seus ornamentos, Rembrandt constrói-os através de acumulações espessas, arrastamentos, incisões e mudanças na direção da pincelada. O catálogo da coleção (Rijksmuseum, n.d.-a) assinala precisamente a aplicação livre e espessa da tinta, bem como os riscos produzidos com a extremidade do cabo do pincel. Observadas de perto, estas marcas mantêm uma existência quase autónoma e aproximam a manga de um relevo abstrato; à distância, organizam o volume, a incidência da luz e a opulência do tecido. A representação da manga depende, assim, da própria visibilidade da matéria que a constitui.



Figura 60. *Isaac and Rebecca, Known as "The Jewish Bride" (detalhe)*, Rembrandt van Rijn, c. 1665–1669, óleo sobre tela, 121,5 × 166,5 cm (dimensões da obra integral).

Na manga do pequeno alfaiate (Figura 64), esta relação entre tecido representado e matéria pictórica é retomada e deslocada. Sobre uma camada castanha relativamente fina, a tinta clara é acumulada e arrastada em cristas verticais e diagonais, deixando entre elas falhas, transparências e zonas onde permanece visível a trama da tela. Tal como na manga de Isaac, o relevo capta fisicamente a luz e faz o braço avançar em relação ao fundo escuro. Contudo, enquanto Rembrandt utiliza a rugosidade para sugerir o peso e a riqueza de um tecido ornamentado, em *Little Sailor* a aplicação fragmentária confere à roupa uma aparência precária, gasta e incompleta. O procedimento técnico é, deste modo, transformado: a materialidade que em Rembrandt consolida a presença e a opulência do vestuário participa, nesta pintura, na construção de uma figura cuja integridade parece ameaçada pela própria tinta.



Figura 61. *Sem título (detalhe da manga)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela

A irregularidade da matéria, particularmente visível no detalhe da máscara de porco abaixo (Figura 65), introduz associações com crostas, pele danificada, sujidade acumulada e processos de deterioração. Estas associações permanecem indiretas: a superfície evoca matéria orgânica sem representar literalmente uma ferida ou um corpo em decomposição. A tinta ocupa uma posição ambígua entre pigmento, pele e resíduo. O efeito de repulsa resulta precisamente desta dificuldade em estabilizar a natureza daquilo que se observa.

Esta ambiguidade pode ser aproximada do conceito de abjeção de Julia Kristeva. Para a autora, o abjeto encontra-se naquilo que perturba fronteiras e categorias, ocupando a condição de "o intermédio, o ambíguo, o compósito" (Kristeva, 1980/1982, p. 4). Nas pinturas, o *impasto* cria uma instabilidade semelhante entre corpo e matéria, interior e exterior, formação e decomposição. A figura permanece reconhecível, embora a sua superfície pareça perder a integridade necessária para se apresentar como corpo completamente delimitado.



Figura 62. *Sem título (detalhe)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela



Figura 63. *Sem título (detalhe de impasto I)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela

Esta aproximação à abjeção não transforma as pinturas em representações explícitas de fluidos, feridas ou cadáveres. No detalhe da Figura 66, a repulsa é construída através da acumulação da tinta e da sugestão tátil. O relevo pode evocar carne, crosta ou matéria deteriorada, embora permaneçam reconhecíveis como pigmento depositado sobre a tela. Esta distância preserva também uma dimensão de atração: a riqueza cromática, os reflexos e a espessura convidam à aproximação, enquanto a aparência degradada introduz resistência. A superfície torna-se sedutora e desagradável ao mesmo tempo.

O *impasto* participa, assim, na construção do grotesco infantil. Máscaras baratas, animais, brinquedos e personagens provenientes dos contos adquirem uma presença material incompatível com a limpeza e a leveza frequentemente associadas à imagem infantil. A matéria confere-lhes peso, desgaste e uma corporalidade quase excessiva. O elemento familiar permanece identificável, enquanto a superfície o transforma numa presença estranha, deteriorada e potencialmente repulsiva.

A instabilidade da representação é reforçada pelo contraste entre diferentes tratamentos pictóricos, particularmente visível no detalhe da Figura 67. Ao lado das zonas espessas surgem velaturas, fundos pouco cobertos, raspagens e formas resolvidas através de poucas marcas. As diferenças de densidade produzem ritmos de aparecimento e desaparecimento. Algumas partes aproximam-se de uma modelação volumétrica; outras permanecem planas, gráficas ou incompletas. Como afirma Suthor, "Uma menor precisão é . . . mais precisa porque envolve a imaginação do observador" (Suthor, 2018, p. 197). As zonas menos definidas exigem que o observador complete mentalmente a forma e participe na construção da personagem.



Figura 64. *Sem título (detalhe de impasto II)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela

As pequenas linhas onduladas, incisões e marcas gestuais, visíveis no registo processual da Figura 68, introduzem ainda uma dimensão de jogo na superfície. Estes elementos possuem uma qualidade próxima do desenho espontâneo e coexistem com a gravidade do *chiaroscuro* e com a densidade do *impasto*. A matéria espessa confere peso e corporalidade à figura, enquanto as linhas rápidas e onduladas introduzem leveza, movimento e irreverência. A coexistência destes tratamentos faz com que a pintura oscile entre a construção volumétrica da figura e a afirmação da superfície através da linha.

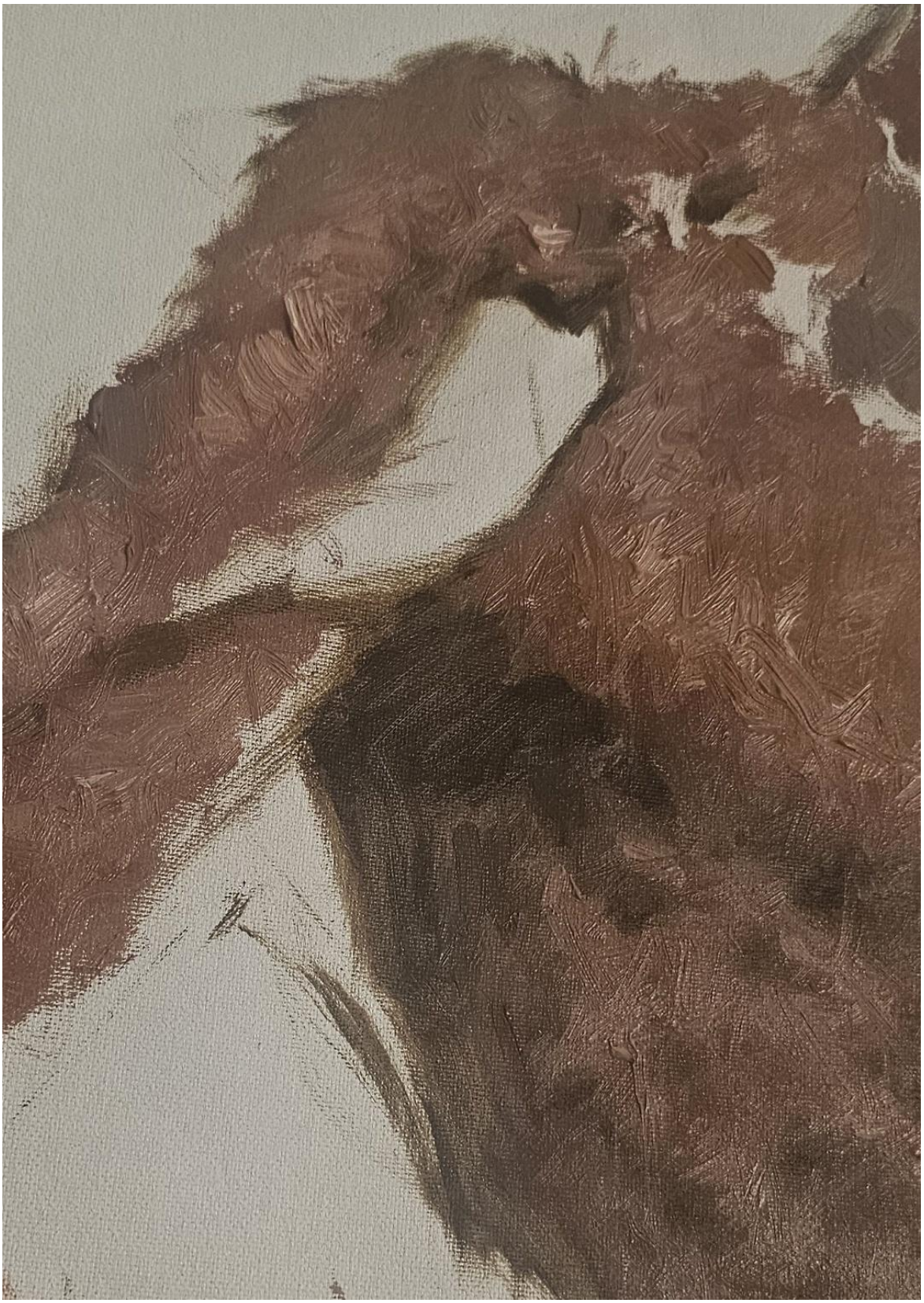


Figura 65. *Sem título (registo processual I)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela

No plano processual, acumulação, raspagem e reaplicação registam diferentes momentos da construção da imagem. A superfície conserva decisões, correções e acidentes surgidos durante o trabalho. Algumas formas tornam-se mais densas através da repetição; outras são apagadas, cobertas ou parcialmente recuperadas. A referência preparatória perde progressivamente a sua autoridade à medida que a matéria altera anatomias, contornos e relações entre figura e fundo. A pintura deixa de funcionar como simples transferência de uma imagem previamente definida e transforma-se num processo de negociação com as propriedades da tinta.

O *impasto* possui, portanto, uma função simultaneamente representativa e desestabilizadora. A espessura reforça luz, volume e presença corporal, enquanto a irregularidade corrói contornos e aproxima a superfície de processos de desgaste e decomposição. A tinta dá corpo à personagem e ameaça desfazê-la. É neste movimento contraditório que a materialidade se articula com os restantes problemas da prática: a máscara deixa de coincidir plenamente com o corpo, a identidade permanece incompleta, o familiar torna-se estranho e o imaginário infantil adquire uma corporalidade excessiva. O grotesco infantil passa a existir tanto nas personagens e nas situações representadas como na própria matéria através da qual estas conseguem aparecer.



Figura 66. *Sem título (registo processual II)*, Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela

# 6. CONCLUSÃO

Esta investigação procurou compreender de que modo a apropriação pictórica dos contos de fadas pode desestabilizar os códigos visuais da infância inocente e produzir um *grotesco infantil* através do confronto entre regimes visuais distintos. O percurso desenvolvido permitiu reconhecer que essa desestabilização ocorre quando personagens, objetos e narrativas associados à infância permanecem identificáveis, embora sejam retirados das relações que habitualmente estabilizam o seu significado. A capa, a máscara, o brinquedo, o animal ou o atributo narrativo continuam a convocar os contos, enquanto a sua inserção em corpos adultos, situações ambíguas, composições históricas e superfícies materialmente instáveis impede uma leitura inteiramente pacificada.

A análise histórica e visual mostrou que a inocência infantil constitui uma construção cultural produzida através de imagens, discursos e práticas de proteção. A natureza, a fragilidade, a contenção corporal e a ausência de conflito tornaram-se sinais recorrentes dessa representação. A eficácia destes códigos dependeu da exclusão de agressividade, desejo, transgressão e consciência social. Quando esses elementos regressam à imagem, a infância deixa de parecer uma categoria transparente e revela as escolhas culturais necessárias para preservar a sua aparente pureza.

A reflexão sobre o brincar e os contos de fadas permitiu compreender a infância como campo de forças contraditórias. Medo, dependência, desejo, agressividade e vulnerabilidade podem coexistir e adquirir uma organização simbólica através do jogo e da narrativa. Os contos dão corpo a estes conflitos por meio de lobos, bruxas, madrastas, florestas, abandonos, perseguições e devorações. Ao mesmo tempo, a sua recolha, edição e adaptação integra-os em processos de socialização e transmissão de normas. A violência narrativa pode oferecer uma forma de elaboração simbólica e ser simultaneamente selecionada, moralizada ou reduzida para corresponder a determinada imagem cultural da criança.

O conceito de *grotesco infantil* surgiu deste cruzamento. Designa uma operação visual fundada na coexistência de elementos incompatíveis: corpo adulto e papel infantil, solenidade e ridículo, familiaridade e estranheza, jogo e violência, autoridade e precariedade. A infância deixa de funcionar apenas como tema e passa a fornecer uma lógica de fragmentação, repetição,

transformação e inversão. O grotesco manifesta-se no intervalo entre identidades e códigos visuais, mantendo as personagens num estado de metamorfose incompleta.

Na prática pictórica, a máscara tornou-se o dispositivo mais evidente desta instabilidade. Identifica a personagem e conserva a separação entre o corpo e o papel representado. Pode ser usada, segurada, ajustada, retirada ou distribuída pelo espaço, tornando a identidade visivelmente dependente de uma montagem. Vestuário, pose, objetos e iluminação prolongam esta construção, fazendo com que as figuras pareçam preparadas para desempenhar uma função que nunca conseguem ocupar plenamente. A identidade representada adquire, assim, uma condição provisória, negociada e potencialmente falhada.

As diferentes obras expandiram esta transformação para a ação e para o espaço. A violência foi reorganizada através de jogos, armadilhas, repetições e comportamentos absurdos, fazendo coincidir ameaça e divertimento dentro da mesma situação. A teatralidade prolongou a encenação através de cortinas, focos luminosos, figurinos e adereços. A inversão carnavalesca permitiu redistribuir género, vulnerabilidade, autoridade e ameaça. Nos interiores disciplinares, a mobilidade da fabulação encontrou paredes, portas e marcas geométricas que procuram fixar a posição das personagens. O espaço passou, portanto, de palco de apresentação a estrutura de contenção.

A apropriação de modelos da história da pintura intensificou este processo. Composições, poses, gestos e atributos conservaram parte da autoridade cultural das suas fontes, enquanto as personagens dos contos alteraram as relações iconográficas anteriores. A operação desenvolveu-se através de conservação, substituição e contaminação: a estrutura histórica permanece, a identidade original é substituída e a sua solenidade é atravessada por máscaras artificiais, brinquedos, alimentos e figurinos precários. O modelo apropriado concede dignidade à personagem e expõe, simultaneamente, a fragilidade do papel que esta procura assumir.

A materialidade transferiu esta instabilidade para a própria superfície. O *impasto* reforça a luz, o volume e a presença física das figuras, enquanto a sua irregularidade introduz associações com desgaste, crosta e decomposição. Velaturas, raspagens, escorridos, zonas pouco cobertas e marcas gráficas distribuem diferentes graus

de definição pela imagem. A tinta constrói o corpo e ameaça desfazê-lo, fazendo oscilar a perceção entre personagem representada e substância acumulada sobre a tela. *O grotesco infantil* passa, desta forma, da iconografia para a matéria através da qual a figura aparece.

A prática funcionou como parte do processo de investigação. As referências produzidas por fotografia, montagem digital e inteligência artificial generativa permitiram experimentar anatomias, poses, iluminação e organização espacial. A pintura submeteu esses materiais a sucessivas alterações, retirando-lhes progressivamente a condição de modelos fixos. Acumulação, eliminação, deformação e reaplicação transformaram a execução num processo de negociação entre intenção, imagem preparatória e comportamento da matéria.

O projeto não procurou formular uma definição universal da infância nem estabelecer uma interpretação definitiva dos contos de fadas. O seu contributo situa-se na construção de um vocabulário pictórico capaz de tornar visíveis as tensões contidas nessas imagens culturais. Máscara, apropriação, teatralidade, jogo, contenção e *impasto* tornaram-se operações através das quais a inocência pode ser interrogada sem ser simplesmente substituída por uma visão oposta da criança como figura cruel ou corrompida.



Figura 67. Sem título (detalhe), Rui Bernardo, 2025–2026, óleo sobre tela.

Uma questão que emerge desta relação entre matéria, linha e jogo encontra-se nas pequenas marcas onduladas e em zigue-zague presentes em algumas das pinturas. Anteriormente entendidas pela sua proximidade ao desenho espontâneo e pela leveza e irreverência que introduzem em contraste com a densidade do *impasto* e a gravidade do *chiaroscuro*, estas marcas podem também evocar visualmente serpentinas de Carnaval (Figura 70). Esta aproximação amplia a sua função para além do gesto gráfico, aproximando a própria superfície pictórica do universo carnavalesco desenvolvido ao longo do projeto. A serpentina, enquanto elemento festivo, instável e ornamental, estabelece uma possível relação com o grotesco carnavalesco de Bakhtin.

O *grotesco infantil* permite, por fim, pensar a infância como imagem em disputa. As pinturas conservam a familiaridade dos contos enquanto expõem as fissuras, os artifícios e os conflitos que essa familiaridade procura organizar. A personagem aparece entre corpo e papel; a violência, entre ameaça e brincadeira; a tradição, entre autoridade e impostura; e a tinta, entre formação e decomposição. É nessa instabilidade, estendida da representação à própria matéria pictórica, que o projeto encontra a sua unidade e abre possibilidades para a continuidade da prática.

# Referências


Ariès, P. (1981). *História social da criança e da família* (D. Flaksman, Trad.; 2.ª ed.). LTC. (Obra original publicada em 1960).

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (New version). University of California Press.

Bakhtin, M. M. (1984). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, Trad.). Indiana University Press. (Obra original publicada em 1965).

Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history*. University of Chicago Press.

Bettelheim, B. (2002). *A psicanálise dos contos de fadas* (A. Caetano, Trad.; 16.ª ed.). Paz e Terra. (Obra original publicada em 1976).

Bonner, S. (2006). Visualising Little Red Riding Hood. *Moveable Type, 2*.

Castillo, V. (n.d.). *About*. https://www.victor-castillo.com/about.html

Davis Museum at Wellesley College. (n.d.). *Laughing fool*. https://davis.emuseum.com/objects/425/laughing-fool

Doria Pamphilj. (n.d.). *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: Portrait of Pope Innocent X Pamphilj*. https://www.doriapamphilj.it/en/portfolio/velazquez/

Freud, S. (1996). *Além do princípio de prazer*. Imago. (Obra original publicada em 1920).

Freud, S. (2016). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (\“O caso Dora\”) e outros textos*

*(1901–1905)* (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1905).

Fried, M. (2010). *The moment of Caravaggio*. Princeton University Press.

Fundación Goya en Aragón. (n.d.). *Que viene el Coco*. https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/que-viene-el-coco/871

Hamburger Kunsthalle. (n.d.). *Adolph Menzel: Atelierwand, 1872*. https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1266

Hénin, E. (2010). Parrhasios and the stage curtain: Theatre, metapainting and the idea of representation in the seventeenth century. *Art History, 33*(2), 248–261.

Higonnet, A. (1998). *Pictures of innocence: The history and crisis of ideal childhood*. Thames & Hudson.

Hugo, V. (2007). *Do grotesco e do sublime: Tradução do Prefácio de Cromwell* (C. Berrettini, Trad. e notas; 2.ª ed.). Perspectiva. (Obra original publicada em 1827).

Jean, J. (2008). *Hive* [Obra em técnica mista sobre papel]. https://www.jamesjean.com/work2008

Jean, J. (2015). *Slingshot* [Obra gráfica]. https://www.jamesjean.com/work2015

Jean, J. (2022). *Brawl* [Pintura]. https://www.jamesjean.com/2022-1

Jenks, C. (2002). A sociological approach to childhood development. In P. K. Smith & C. H. Hart (Eds.), *Blackwell handbook of childhood social development* (pp. 78–94). Blackwell Publishing.

Jenks, C. (2005). *Childhood* (2nd ed.). Routledge.

Johnston-Keane, K. (2010). *Caravaggio's drama: Art, theater, and religion during Italy's \"Spanish Age\"* [Tese de doutoramento, University of Pittsburgh]. D-Scholarship@Pitt.

Kayser, W. (1963). *The grotesque in art and literature* (U. Weisstein, Trad.). Indiana University Press. (Obra original publicada em 1957).

Klein, M. (1991). *Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946–1963)*. Imago. (Obras completas de Melanie Klein, Vol. 3).

Koldeweij, J., Van Leeuwen, R., & Manuth, V. (Eds.). (2016). *Example or alter ego? Aspects of the portrait historié in Western art from antiquity to the present*. Brepols.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trad.). Columbia University Press. (Obra original publicada em 1980).

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.

Nanay, B. (2005). Is twofoldness necessary for representational seeing? *The British Journal of Aesthetics, 45*(3), 248–257.

Nelson, R. S. (2003). Appropriation. In R. S. Nelson & R. Shiff (Eds.), *Critical terms for art history* (2nd ed., pp. 160–173). University of Chicago Press.

Noble, P. (2025). The role of the colored ground in Rembrandt's painting practice. *Journal of Historians of Netherlandish Art, 17*(2).

Opie, I., & Opie, P. (Eds.). (1977). *The Oxford dictionary of nursery rhymes* (2nd ed.). Oxford University Press.

Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Oxford University Press.

Rijksmuseum. (n.d.-a). *Isaac and Rebecca, known as \"The Jewish Bride\"*. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-216

Rijksmuseum. (n.d.-b). *Old woman reading, probably the Prophetess Anna*. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Oude-lezende-vrouw-waarschijnlijk-de-profetes-Hanna--c40e58abcb8b5d2d29343e130836d538

Rose, J. (1994). *The case of Peter Pan, or, The impossibility of children's fiction*. Macmillan.

Rousseau, J.-J. (1979). *Emílio ou da educação* (S. Milliet, Trad.; 3.ª ed.). Difel. (Obra original publicada em 1762).

Royal Collection Trust. (n.d.). *David with the head of Goliath*. https://www.rct.uk/collection/404731/david-with-the-head-of-goliath

Sotheby's. (2007). *Yue Minjun: The Pope*. https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/contemporary-evening-l07022/lot.67.html

Steedman, C. (1995). *Strange dislocations: Childhood and the idea of human interiority, 1780–1930*. Harvard University Press.

Suthor, N. (2018). *Rembrandt's roughness*. Princeton University Press.

Tatar, M. (2019). *The hard facts of the Grimms' fairy tales* (Expanded ed.). Princeton University Press.

The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*. https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquezs-portrait-pope-innocent-x

Weststeijn, T. (2019). Rembrandt's roughness, by Nicola Suthor [Review of the book *Rembrandt's roughness*, by N. Suthor]. *The Art Bulletin, 101*(4), 148–151.

Winnicott, D. W. (1971). *Playing and reality*. Tavistock Publications.

Wollheim, R. (1987). *Painting as an art*. Thames & Hudson.

Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization* (2nd ed.). Routledge.