

## O Corpo tem mais cotovelos

O título do novo percurso expositivo na Casa das Histórias Paula Rego nasceu da apropriação de uma frase referida, em conversa informal, pela artista evocando a difícil tarefa de trabalhar com modelo e através do corpo, da sua representação, da sua presença esmagadora e dinamizadora na composição, as histórias irem tomando forma.

“Isto [a pintura feita no início da década de oitenta] era tão fácil de fazer! E tão rápido. Era só espremer a cabeça e saía tudo cá de dentro. Segurava-se o pincel, começava-se numa ponta, ia-se por ai adiante, até cá baixo. Agora é mais difícil, o trabalho com modelo. *O corpo tem mais cotovelos*”.

De um ponto de vista anatómico, situado entre braço e antebraço, o *Cotovelo* articula diferentes estruturas ósseas do corpo humano. Permite flectir, estender e rodar. A simulação de um vértice externo permite agredir. O ângulo interior possibilita segurar. Abraçar. Suster. Reveste-se de metáfora quando se fala em dor de cotovelo, fazendo da circunstância física um retrato psicológico, na menção à inveja, ao ciúme, ao despeito. A dor de cotovelo é lancinante. “O ciúme dói nos cotovelos”, diz o músico brasileiro Caetano Veloso. Mas também se fala pelos cotovelos, quando a oralidade é compulsiva e as gesticulações exuberantes.

*Cotovelos*, salvo caso de deficiência, todos temos dois, mas essa referência extensiva, a uma multiplicidade, confronta-nos de súbito com as características meandrosas da natureza humana e simultaneamente com sua compleição física. Remete-nos sobretudo para uma forma particular de olhar e de resgatar o que os olhos vêem, fazendo do bico do lápis e do acto de riscar um sismógrafo sensível às variações da superfície corporal e da expressão mais profunda do Ser.

Esse *corpo-cotovelo* que se desenha é sinuoso, não é bidimensional, faz sombras no recorte da figura e dos músculos. É expressivo. Palpável. Tem contorno. Gera tensões mesmo quando repousa. É massa, densidade, peso. O corpo visto por Paula Rego desassossega porque o corpo é inquieto, é directo, mesmo em pose, respira. É desafiador. Tem bicos. Tem estados de alma. E o desenho fixa, “escava por detrás dos ossos”, como dizia o pintor Arpad Szenes. Torna visível o que é visível mas revela também o que não se vê. O título acrescenta sentido a essa (in)visibilidade. Desnudado ou vestido, o corpo registado torna-se figura-acção, situado entre realidades efectivas, afectivas e ficcionadas. O trabalho de composição para o registo leva Paula Rego a referir de forma desconcertante: “Tudo o que pinto tem que ser literal. Eu não consigo inventar nada”<sup>1</sup>.

O rigor que nasce da necessidade de domínio da técnica e do motivo, transporta um sentido ontológico sendo o desenho um processo de conhecimento. Para conseguir produzir o que se deseja, é preciso ver, desenhar muito, treinar a mão. Repetir, sobrepor, assumir enganos enquadrando-os numa história que com o lápis vai compondo a imagem final. Ou pôr tudo de lado e voltar a fazer, sempre com a cumplicidade dos modelos com quem existe intimidade. Lila Nunes trabalha com Paula Rego há mais de trinta anos, é dela o corpo que surge na

---

<sup>1</sup> Entrevista com John Tusa na Rádio 3-BBC. In [http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml), consultada em Junho de 2011 (tradução livre da autora).

maioria dos desenhos. Se esta proximidade regular sugere alteridade, a artista através do modelo, tornando mais inquietante e ambíguo o campo de leitura das obras, permite que o processo de composição seja dinâmico, concebido em parceria.

Lentamente, a imagem toma forma. O essencial é ter uma ideia, mesmo que vaga, do que se quer fazer. Ter um enunciado que estimule o caminho ou apenas algo que se deseja dizer de uma determinada forma. Uma sugestão que é anotada rapidamente e reencontrada depois em estado constante de metamorfose, ao longo de todo o trabalho. São várias as entrevistas em que Paula Rego procura transmitir esse processo. Em 1988, poucos anos depois de ter começado a trabalhar sistematicamente com modelo, explica: “O desenhar é da cabeça directamente para a mão. A primeira ideia é assim: vem e desenha-se imediatamente. Mas depois, quando a imagem está fixa, para pintar eu preciso de mais informações. Para saber como são as pregas e essas coisas todas... Visto a Lila com os fatos que preciso e copio-a. Faço desenhos das mãos e desenhos da cara para saber como é que as sombras são”<sup>2</sup>.

O corpo surge então singularizado, parcelado pelas exigências do desenho para o melhor domínio do motivo. Em sucessivos exercícios de apreensão, a atenção da artista foca-se no rosto, nas mãos, nos pés, nos braços, fazendo sobressair do papel fragmentos que por vezes retoma noutras composições, de corpo inteiro. Uma das primeiras pinturas com modelo foi realizada em 1954, quando a artista frequentava a Slade e aprendeu as regras do desenho académico, o esforço de concentração para observação e registo, o tirar medidas do modelo, a preocupação com a proporcionalidade. É ainda essa memória que atravessa os desenhos, sobretudo a partir da década de noventa, submetidos muitas vezes à grelha de apoio para passagem a outra superfície e a outro formato.

A mudança para um espaço de trabalho mais amplo, em 1993, onde a artista pode concentrar objectos trazidos de Portugal e dispor cenários, ajudou a consolidar a alteração que se entevia desde o final dos anos oitenta, quando o cavalete substituiu o chão como superfície de apoio ao trabalho e o olhar mudou de direcção e enfrentou a presença do modelo. A figuração foi então assumida em pleno como linguagem fundadora das suas pesquisas porque há sobretudo um interesse no ser humano: “Uso figuração porque é a única maneira de abordar os estados de alma, através das figuras, porque eu gosto de desenhar pessoas, interesse-me pelas pessoas, gosto de pessoas acima de tudo. É curiosa, a crueldade e todas essas coisas, sabes? Fascinante, todas as coisas que as pessoas são”<sup>3</sup>. Daí que o olhar da artista só possa partir delas, nunca dos objectos. Os objectos não têm cara, refere. Porque é preciso um corpo para desenhar. Um corpo denso, um corpo de carne e músculos.

A propósito das pinturas de Francis Bacon, Gilles Deleuze escreveu que: “o corpo é a Figura, ou melhor o material da Figura”<sup>4</sup>. Se encontramos na Figura de Paula Rego uma mesma capacidade de presentificar um poder intenso do corpo, a sua massa física em tensão, em torção, muitas vezes (a maior parte delas), ao invés, este tem rosto. Precisa de ter rosto. Olhos, nariz, boca. Exprime-se através deles.

---

<sup>2</sup> Entrevista com Alexandre Melo, “O mundo mágico de Paula Rego” in *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*, Porto, Público/Fundação de Serralves, p.57.

<sup>3</sup> In [http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml) (tradução livre da autora).

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, in <http://books.google.com>, consultado em Junho 2011 (tradução livre da autora).

Na série de desenhos e de gravuras realizadas após o primeiro referendo a favor da despenalização do aborto ilegal, em 1997, as figuras são esse corpo material, corpo carne, músculo, energia. Mas ao invés das figuras de Bacon, são também contorno, definição de formas. E nelas dor e desamparo solitário, e, algumas delas, são sobretudo olhar. Convocando o espectador à situação exposta. Confrontando-o com as suas opções de consciência. Não sendo corpos de revolta, são tumultuosos, implicam quem olha no primeiro resultado negativo da votação: “Senti-me indignada, porque é que as pessoas não foram votar? É um assunto tão importante, causa tanto sofrimento. Então fiz uma série de pinturas de raparigas muito jovens a abortar ilegalmente nos seus quartos, entregues a si próprias”<sup>5</sup>. Vestidas com uniformes escolares, remetem para situações em que a gravidez sucede na adolescência quebrando regras ou disciplina. Tematicamente evidentes, mas não grosseiras, sem sangue e de uma verdade clínica.

Porque o corpo é também expressão de humores, funde-se com sentimentos e vontades espelhando *Amor*, *Desdém*, *Vergonha* ou *Preguiça*, pela postura adquirida. Na sequência tipológica desenhada a grafite sobre papel, no início de 2000, Paula Rego coloca-nos frente a essa presença. Nós e o Outro e, tal como em vários desenhos da série do *Aborto*, os objectos que se entrevêm, apenas ajudam a contar uma narrativa que se concentra sobretudo na figura da mulher exposta. Por oposição a essa tensão, por vezes, o corpo desmancha a pose quando parece entrar em contradição com os objectos.

São em menor número os trabalhos de Paula Rego em que o corpo masculino adquire um posicionamento estruturante na composição. Muitas vezes surge frágil, dependente, indolente, em estado de evasão. No final da década de oitenta, quando a artista executava *A Dança*, o seu marido, também pintor, Victor Willing sugere a presença de elementos masculinos na roda de mulheres que bailava ao luar, sob risco da composição se tornar enfadonha. A pintura sustém-se então na figura de um homem que encara, de frente, o espectador. Na série de desenhos realizados anos mais tarde sobre o livro de Eça de Queiroz *O Crime do Padre Amaro*, a figura masculina é fundamental à narrativa e à pintura. Surge em várias composições, a partir de modelo com quem a artista trabalha desde então e com quem mantém uma profunda relação de amizade, Anthony Rudolph.

Num dos desenhos, o padre protagonista da história aninha-se entre as mulheres, espreita o espectador entre um torpor infantil e a provocação da transgressão. “Esta foi uma pintura que fiz quando conheci o Tony Rudolf, e ele quis pousar para mim, ficou realmente satisfeito por pousar para mim. É inusual os homens quererem pousar para mim. Ficam tão aborrecidos. Mas ele fê-lo. Vesti-o, porque na história ele é um padre. Antes de se tornar padre, ele não tinha mãe, foi criado pela sua madrinha. Não tinha qualquer vocação. É levado para casa da madrinha e aí ele é muito, muito, muito feliz, entre os criados, que troçavam dele. Costumavam vesti-lo de rapariga, e arranjavam-no e faziam-no rir. Então pensei: Isto é uma ideia tão boa. Vou pegar neste homem, vesti-lo de rapariga, excepto que ele não é uma rapariga, pois não? Porque ele é um homem. Nem sequer se parece com uma mulher. É um homem de verdade. Vesti-lhe uma saia, uma saia Tartan. E ele está a aconchegar-se contra a

---

<sup>5</sup> In [http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/rego_transcript.shtml) (tradução livre da autora).

Lila, sentindo-se muito confortável e muito convencido, a achar que vai ficar assim até ao final dos seus dias, recostado... nestas mulheres e a fazer travessuras”<sup>6</sup>.

Destacam-se nestes desenhos aspectos fundamentais do trabalho de Paula Rego. Desde logo a utilização de uma obra literária como base para ilustrar, concedendo um terreno de continuidade, fértil à prática e à imaginação, distanciando o incómodo de terminar um trabalho. Depois, o uso do pastel, material que a artista utiliza desde a série temática da *Mulher-Cão* (1994), permitindo o desenho a cores. E a absoluta liberdade de fazer do desenho um território onde tudo é possível, mesmo a interferência na história que lhe serve de base.

Por vezes o motivo para um desenho surge de uma situação criada entre duas figuras: “Depois é uma questão de acertar com a composição. Realçar mais um ou outro aspecto. Como as figuras se relacionam uma com a outra na composição. É muito importante a distância entre elas. A cabeça, a sua posição, todos esses detalhes são muito importantes. Porque é assim que se vê a relação entre elas”<sup>7</sup>. É dessa relação isolada no espaço que nascem, por exemplo, os estudos para *Maria*, de *Marta, Maria e Madalena* (1999) e para a série de gravuras de *Segundo Hogarth* (2000).

Em 1988, Victor Willing morre, vítima de esclerose múltipla, doença que o afectava há mais de vinte anos. A sua ausência deixou um vazio com o qual foi necessário aprender a lidar, desaparecendo também o interlocutor privilegiado que Paula Rego tinha nas suas reflexões sobre a obra em curso. Numa espécie de progressivo processo de despedida atravessa o espaço pictórico do marido. As suas figuras simplificam-se, densificam-se, adquirem volume, passam a ter cenário. Não muito pormenorizado mas capaz de contextualizar e construir o enredo. Uma mudança que, segundo a artista, foi acontecendo. Sobretudo a partir dos quadros das *Meninas com Cão*: “A coisa muda por si. Não é um processo de querer. Acontece. Começa a aparecer. Começou pela introdução das sombras. Há a sombra de um lado e a luz do outro, e imediatamente isso cria volume. E quando cria volume, a figura tem que assentar porque se não for assim, não faz sentido. Uma vez assentado, tem que criar um espaço”<sup>8</sup>.

A artista recorre então à tinta-da-china para alguns estudos de pinturas maiores. Na fragilidade da linha incorpora enganos ou borrões originados pela caneta e utiliza a mancha monocroma para estudar zonas de luz e sombra em efeitos de cenografia. A atenção centra-se em duas figuras, nas relações de poder que se estabelecem entre elas. Alguém veste e alguém é vestido, alguém dá de comer e alguém é servido. Há qualquer coisa de crescente tensão em vários trabalhos posteriores, entre o amor e o canibalismo, a entrega e a violência, uma espécie de antropofagia amorosa nas relações familiares (*Mães e Filhas, Pais e Filhos*) ou nas cenas de paixão. Há nesse ilimitado da entrega, um carácter quase religioso. Um interesse pelo lado sacrificial do homem. Até porque o desenho tem, segundo a artista, a capacidade de “revelar coisas indizíveis”<sup>9</sup>, como sucede também nos trabalhos onde aborda os temas da velhice e do decesso do corpo, da consciência do fim: “Quando estás a passar por uma coisa intensamente e queres fazer algo que é muito pessoal, rapidamente, em segredo, tu desenhas.

---

<sup>6</sup> In [www.webofstories.com](http://www.webofstories.com) (tradução livre da autora).

<sup>7</sup> In *Compreender Paula Rego 25 Perspectivas*, p.57

<sup>8</sup> Idem, p.60.

<sup>9</sup> In [http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/regos\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/regos_transcript.shtml) (tradução livre da autora)

Fiz uma coisa chamada *Misericórdia*, sobre uma velha a ser... a ser limpa e a ser fechada depois, e tudo isso. E fiz isso, vim para aqui e fiz isso, na altura em que a minha mãe estava a morrer. É sobre ela”<sup>10</sup>.

A noção de abandono e desprotecção, da dureza e consciência do crescimento e da passagem do tempo, é uma temática presente em obras como *A Cruzada das Crianças*, *Peter Pan* ou mais recentemente *Oratório*. E é esse sentimento que atravessa a série *Misericórdia*, onde as várias situações assentam na dualidade - protecção e opressão, acolhimento e dependência – envoltas num espaço de penumbra e negritude da mancha. Há um estado de debilidade que caracteriza os corpos, tornados massa sem estrutura, sem músculos. Amparados, lavados, alimentados. Paula Rego fala em contradições, na pintura, tal como no ser humano.

As histórias de Paula Rego contam-se individualmente ou em conjuntos, marcando tempos de leitura, um pouco à imagem dos passos nas procissões. Na série de desenhos realizados para a Capela do Palácio de Belém, a artista concebe o *Ciclo da Virgem*. Faz vários estudos preparatórios até aos desenhos finais, realizados a pastel, e neles é possível observar a *Anunciação*, o *Nascimento*, a *Fuga*, a *Pietá*. A mãe e um Anjo choram a morte de um filho. Na série d’*O Crime do Padre Amaro*, após a morte do filho de Amélia, a história continua de outra forma na visão de Paula Rego com a introdução da figura de um anjo vingador... Mas é ao espectador que cabe a leitura porque cada um conta aquilo que quer ver. “ Por mais que eu explique, explique, eu não explico nada. Depois fecha por cima e é como se eu não tivesse dito nada. Os quadros é que falam por si, cada pessoa faz a sua história”<sup>11</sup>.

Ana Ruivo

Lisboa, Junho 2011

---

<sup>10</sup> In [www.webofstories.com](http://www.webofstories.com) (tradução livre da autora).

<sup>11</sup> Entrevista com Bárbara Reis, “As histórias da princesa Paula” in *Publica*, nº 2478, 22 Dez.1996, p.25.