

PAULA REGO – O DESENHO

Teresa Capucho

O texto que apresentamos sobre Paula Rego, é um olhar sobre o desenho, quanto a nós o elemento mais importante da sua expressão plástica, pois consideramos ser ele o ponto de partida e também o factor de mudança que define o resultado plástico nas obras finais da artista.

Para Paula Rego o desenho tem um alto significado conceptual, que nos deixou bem claro, nos momentos iniciais da entrevista que nos concedeu, fazendo questão de esclarecer o seu pensamento.

Há duas espécies de desenhos. Os desenhos ou são feitos de cabeça ou são feitos á vista. São todos uma maneira de olhar. Desenhos da cabeça está-se a olhar para dentro da nossa cabeça, e, com a mão, desenha-se o que a gente vê lá dentro. Desenho á vista, olha-se para o que está á nossa frente, e a mão é que põe o traço á volta, acompanha o que a gente vê...¹

¹ Ver Teresa d'Orey Capucho, Tese de mestrado, *Paula Rego, o desenho como ponto de referência, o desenho como factor de mudança*, 2001, anexo 1, *Entrevista a Paula Rego* p.1

Como se verifica, a visão está no centro das preocupações da pintora, existindo para ela duas realidades distintas que o desenho capta: a realidade visível para todos, no fundo o espectáculo da natureza, e outra realidade que depende do indivíduo, um espectáculo que cada um estrutura para si próprio e que “vê”. Estas duas modalidades de ver permitem-lhe construir dois tipos de desenho: o desenho à vista e o desenho de cabeça. Em todo o percurso de Paula Rego estes dois tipos de visão vão estar presentes, isoladamente ou completando-se e articulando-se entre si.

Para a pintora, o desenho é a génese de toda a sua obra plástica. O desenho estrutura a narrativa pictórica, servindo uma larga gama de funções que irão definir as diferentes formas com que se apresenta, para finalmente se separar da obra final sob a forma de desenhos preparatórios. Cada novo ciclo pictórico, parte de uma nova função do desenho, implicando uma resultado formal diferente. Esta permanência do desenho deve-se a um conjunto de factores dos quais se destacam quatro: o ensino e contacto com o desenho clássico na *Slade School of Fine Art*, a prática do desenho à vista dos artistas conotados com *A Escola de Londres*, o meio cultural londrino e, sobretudo, a presença forte da narração na obra plástica de Paula Rego.

Paula Rego nunca deixa de afirmar, mesmo quando utiliza a metodologia clássica de desenho, a sua condição contemporânea. A actualidade, os dias de hoje estão sempre presentes, apesar dos temas por vezes clássicos, revelando-se na liberdade ou estranheza das atitudes que selecciona para os modelos, das roupas, lugares e adereços. É evidente que estes factos se relacionam com a pessoa, com a artista, mas nunca poderiam exprimir-se com a mesma liberdade, noutra época. A total liberdade de expressão e a abertura da arte a temas do quotidiano actual caracterizam a arte do nosso século.

No desenho, como na pintura, abandona cânones de beleza do desenho clássico, atitude comum a outros artistas figurativos. A definição da realidade a partir de planos estruturantes, transformando a perspectiva numa perspectiva cinematográfica, a utilização da luz artificial que torna o contraste entre as zonas iluminadas e a zonas

de sombra mais forte, constitui também característica das filmagens em estúdio no cinema e claro do teatro. Nicholas, seu filho realizador de cinema reconhece ...*She paints in technicolour, and the lighting is cinematic.*² O jogo livre entre as escala das figuras e o uso de uma técnica de desenho afirmativa, estão na base de características formais do desenho da pintora.

Paula Rego, quando expõe os desenhos preparatórios, não retira os elementos matéricos que os relacionam com a pintura e que reforçam o seu carácter oficial, numa opção estética pelos materiais adjacentes ao desenho: vegetais com quadrícula sobreposta e apresentando reforço gráfico de alguns detalhes, as fita colas que os prendem, os acrescentos de papel quando o desenho da figura exigia uma escala de papel superior ao original e mesmo o corte do perfurado da folha do bloco. Esta presença de materiais não nobres, apesar de tratados com grande requinte, constitui uma opção de Paula Rego com alto significado plástico e conceptual. Para além do valor plástico, reforça-lhes o carácter oficial tratando-os como obras de arte autónoma.

1. A aprendizagem

Os anos cinquenta foram os anos em que tudo começa. Em 1952, Paula Rego entra para uma escola de Artes, *The Slade School of Fine Art* em Londres e prepara-se para iniciar a sua educação artística. Não é estranha a escolha de uma escola Inglesa, pois seu pai era engenheiro electrónico na Marconi, uma companhia de comunicações Inglesa. O cargo na Marconi, obrigava-o a frequentes estadias em Inglaterra, dando-lhe a oportunidade de conhecer a educação Inglesa, especialmente a educação artística³. A aprendizagem artística segundo um método baseado na prática do desenho e a influência da cultura Inglesa, foram marcantes. Paula Rego, mesmo não abandonado as suas raízes portuguesas, sempre presentes nas figuras, temas e paisagens, absorve a possibilidade que Londres lhe proporciona ao nível das exposições espectáculos: toda uma vivência cultural que Portugal nunca lhe poderia proporcionar.

... Na escola de arte eu tinha dezassete anos quando fui para lá. Aprende-se á maneira tradicional. A gente começava a aprender a desenhar de estátuas, nem da pessoa era permitido, de estátuas. Então passava-se meses a desenhar aquilo. Depois ia-se para o modelo vivo e só depois disso é que nos deixavam pintar. Era tudo á base de medida, media-se, anatomia, essas coisas todas... É uma coisa clássica, é um ensino clássico... O desenho que nós aprendíamos era a medir com uma linha, que se chamava plum line (fio de prumo). Punha-se assim e depois media-se onde é que se via as coisas, e muitas vezes com o lápis, media-se o tamanho do braço, do ombro até ao cotovelo, e depois copiava-se a ver o tamanho das coisas, a relação entre as coisas..., essas coisas...⁴

Em Outubro de 1952, Paula Rego, com dezassete anos de idade, foi aceite na Slade School of Fine Art⁵, como aluna externa. Partilha em 1954 o primeiro prémio com o mais tarde famoso romancista e dramaturgo, David Storey, com a pintura *Under Milk Wood*, o seu projecto de verão. Em 1983, é convidada pela Slade como *Visiting Lecturer* em Pintura⁶. Nessa época o ensino na Slade baseava-se essencialmente na primazia do desenho. Os alunos despendiam longas horas observando e copiando meticulosamente modelos de gesso e modelo nu. Naturezas mortas também eram dispostas nos estúdios para desenhar. Usando um lápis duro em vez de um médio mais mole, como carvão, que não era permitido por encorajar contornos imprecisos, os alunos eram convidados a copiar os modelos com a máxima precisão

² Cit. por John McEwen in *Paula Rego*, Phaidon, Londres, 1992.

³ Nos anos 1945-51, frequentou St. Julian Anglican School, Carcavelos, única escola Inglesa em Portugal, de seguida para uma *finishing school*, em Inglaterra para raparigas, The Grove em Kent, Sevenoaks, saindo logo no ano seguinte para ingressar na Slade School of Fine Art.

⁴ Ver Teresa d'Orey Capucho, op. cit., anexo 1, *Entrevista a Paula Rego*, p.2.

⁵ A *Slade School of Fine Art* abriu em 1871. A fundação original deve-se ao legado de Felix Slade, um conhecido patrono das artes e, apesar dos edifícios terem sido aumentados em 1889 e em 1994, a escola ainda ocupa o mesmo lugar na zona norte do quarteirão da UCL (*University College of London*). Nos anos setenta do século XIX o *College* não só conseguiu fundos para completar o edifício, mas também evoluiu na sua pioneira visão pessoal sobre o que deve ser a base dos estudos de arte. Desde então a Slade é reconhecida como a mais avançada instituição Inglesa no ensino de artistas plásticos, diplomando com os graus de *Undergraduate*, e vários *Graduate* da universidade de Londres. Os estudos de *Postgraduate* começaram formalmente em 1966 com o *Higher Diploma in Fine Art*: a Escola oferece actualmente dois mestrados (*M.F.A.* e *M.A.*) e um *M.Phil/Ph.D.* Homepage Slade@ucl.ac.uk.

⁶ John Mc Ewen, *Paula Rego*, op. cit., 1992, pp. 230, 231

⁷ Judith Collins, *Paula Rego drawings*, in Cat. Expo. Paula Rego, Tate Gallery, Londres, 1997, pp. 121-140

⁸ Judith Collins em *Paula Rego's Drawings*, menciona o "secret sketchbook" e publica duas folhas do caderno no seu texto *Paula Rego's Drawings*, pp. 122-123. Seis páginas estão distribuídas nas primeiras e últimas folhas de capítulos e catálogo, pp. 1,3,4,6,118, 154. Cat. Expo. *Paula Rego*, da Tate Gallery Liverpool, Liverpool, 1997.

⁹ No *Cabinet des Dessins* do Louvre, pode-se consultar entre outros, o álbum *Au Maroc* de Eugène Delacroix (1798-1863).

¹⁰ Leonardo da Vinci (1452-1519), foi um precursor sobre todos os domínios. Os seus desenhos marcam o princípio da investigação científica do mundo.

¹¹ O antropomorfismo irá ser explorado mais tarde, principalmente nos anos 80, nomeadamente na série *Red Monkey*, e *Óperas*.

possível. Também tinham que desenhar séries de estudos preparatórios antes de pintarem composições de maior escala. De entre os estudos feitos, o mais apropriado era quadriculado para transferência num formato maior⁷.

Paula Rego, paralelamente à sua aprendizagem na *Slade School of Fine Art.*, desenha numa *Sebenta*, desenhos que a pintora data dos anos cinquenta. A *sebenta*, ainda não desaparecida das papelarias, fazia parte obrigatória do material escolar o que hoje não acontece. Tinha o mesmo formato e escala dos cadernos quadriculados, de linhas e lisos, que serviam para a matemática, o português e o desenho, respectivamente. Enquanto estes cadernos eram de papel fino, branco, a *sebenta* era de papel pardo e utilizado como um caderno de rascunho, ou borrão, para depois ser passado a limpo para os outros cadernos, esses sim sujeitos à avaliação do professor. Era na *sebenta* que se fazia todo o trabalho inicial para as diferentes disciplinas, e claro, muito utilizado para desenhar livremente.

A *sebenta* de Paula Rego, a que chama "*secret sketchbook*"⁸, acompanha o trabalho de desenho escolar da *Slade*. Esta actividade pessoal de desenhar num caderno só serve o autor, como apontamento de ideias para um eventual uso. No espírito do diário gráfico estão os cadernos de viagens⁹, e blocos de apontamentos. Todos eles servem para registar ideias, assuntos e técnicas.¹⁰

O *sketchbook*, de Paula Rego é uma *sebenta* escolar portuguesa, usada nas escolas e liceus, de papel pardo e baixa gramagem, de escala rondando um A5, tendo a palavra *Sebenta* escrita na capa em diagonal.

O desenho de Paula Rego no *sketchbook*, é um desenho autónomo, "de cabeça" criando personagens em situações que demonstram, da parte da artista, um agudo poder de observação, e uma capacidade de transpor, rapidamente para o papel, situações do quotidiano. As figuras estão caracterizadas tanto pelas posturas, como também pelas expressões faciais. Os desenhos retratam assim, as atitudes ligadas ao nosso ser físico, o comer, beber, defecar, urinar e dormir, assim como poses que mostram consequências dos nossos excessos como o vomitar, mas também poses e expressões representativas de uma grande variedade de emoções: cansaço, desprezo, venalidade, vaidade, gula, desdém, indiferença. Essas personagens, homens e mulheres, por vezes assumem características animais, macacos ou cães.¹¹

As figuras estão desenhadas de forma solta, rápida, a lápis *conté* preto, com grande economia de meios. São desenhos fortes, o riscar do lápis é decidido, e as personagens são contornadas, tendo as roupas definidas a traços que as preenchem. O processo de contorno e traços negros, e a utilização do lápis preto, duro, é uma escolha que se coaduna com as características expressivas dos seus desenhos: a firmeza das figuras e a clareza das atitudes. As figuras ficam assim francamente isoladas na folha de papel [Fig. 1].

... O lápis é o mais, [hummm] o mais difícil, é o mais puro, e é o mais austero. E é o que dá talvez mais precisão do que qualquer outra coisa, porque não se pode estar a folgar nem para um lado nem para outro. Tem que se tentar fazer tal e qual. Portanto o lápis é a base de tudo. O lápis - lápis, não é verdade? O carvão é outra coisa. O carvão não é nada preciso. O carvão é uma espécie de plasticina, nunca ficam as coisas no seu lugar. Esborrata tudo, borra tudo¹²



[Fig. 1]
Desenho no Sketchbook,
1953, lápis s/papel,
escala das folhas, 210x150
mm, col. da Artista.

¹² Ver Teresa d'Orey Capucho, op.cit. anexo 1, pp.1-2

O equilíbrio e a proporção das figuras do caderno, mesmo quando assumem características antropomórficas, não se perde. Paula Rego explica este facto na sua entrevista, mencionando uma grelha (*grid*) mental, interiorizada, que funciona inconscientemente.

... Depois a gente aprende assim e depois isso entra para a cabeça, e tem-se uma espécie de “grid”, na cabeça, uma espécie de...uma grelha, dentro da cabeça. Mesmo sem querer, quando se está a desenhar, isso funciona automaticamente, não é?, para dar um certo acento. Nós estamos sempre a dar um certo balanço àquilo que vemos, como se fosse um cronómetro com a música, há sempre uma espécie de um balanço, balanço, balanço, e dum equilíbrio ...¹³

O *grid* de que Paula Rego fala, resulta da interiorização do cânon da figura, que permite estabelecer o equilíbrio das proporções dos corpos desenhados e também definir o movimento. O desenho das figuras é balanceado nos movimentos da mão que risca, sem hesitações nem perca de ritmo.

Analisando atentamente os desenhos, podemos reconhecer os temas que serão recorrentes na obra de Paula Rego ao longo do seu percurso. Eles contêm o embrião de muitos desenhos de modelo que, mais tarde, irão ser utilizados como estudos preparatórios para pinturas. Tanto na minimalização das figuras do *sketchbook*, como no realismo dos desenhos de modelo dos últimos anos, é evidente a crueza da emoção no seu estado puro, sem nos ser dada a conhecer a razão. Mais tarde, Paula Rego mascara as personagens, acrescenta-lhes objectos que transportam significados precisos e coloca-as em encenações espaciais. Todo este acumular servirá para clarificar as emoções que as personagens representam, acrescentando narrativas que se tornam mais complexas e completas.¹⁴

Muitos exemplos de evolução gráfica destes desenhos se podem observar na obra de Paula Rego. Judith Collins refere as *Dog Women*, uma série de grandes pinturas a pastel executados em 1994, quase quarenta anos depois, como exemplos da retoma desses desenhos.¹⁵ Para as *Dog Women* alguns desenhos preparatórios foram publicados. Dois desses estudos foram presentemente expostos na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, *Estudo para Rage* e *Dog Woman Mary*, dois trabalhos a lápis sobre papel de 27,9 x 42 cm. O *Estudo para Rage* apresenta a quadrícula para ampliação.¹⁶

O que Paula Rego irá aprender na *Slade School* e desenvolver ao longo da sua carreira é o que os franceses chamam *métier*. O *sketchbook* é Paula Rego em “bruto”, a *Slade School* o “polimento”.

Enquanto Victor Willing, seu marido, aluno da *Slade* e pintor, teve dificuldade em se libertar da influência da *Slade* ... *Imagination was anathema to Slade thinking, wich was based in factual observation ... but as soon as I left I became a slave to its prescriptive ways. It took me twenty years to recover ... In the interim I painted stodgy pictures of nudes and figures*¹⁷, Paula Rego pelo contrário, não lhe pesou o tipo de ensino clássico da *Slade*, sempre desenhava livremente utilizando processos diferentes ao longo da sua carreira. Quando saiu da *Slade* desenha livre e informalmente, e irá utilizar as técnicas de desenho sempre que sentir necessidade delas. Nunca foram as técnicas que se impuseram, mas sempre a narrativa que as exigiu.

2. A profissão

Quando fui para Portugal em 1967, o meu pai morreu e eu fui para lá. O meu marido esteve a tomar conta lá da fábrica e aquilo foi um sarilho horrível. Quando eu estava no Estoril a fazer de dona de casa, sabe como é, se calhar não sabe, oxalá que não. Bom eu estava em Portugal na casa da minha mãe no Estoril, que é uma casa grande,

¹³ Ver Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, p.2

¹⁴ A tradução da emoção pelo representação facial, a representação do *phatos*, está patente nos últimos desenhos apresentados na exposição *Só desenhos, Paula Rego*, na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, 2001. Os desenhos a lápis sobre papel, de pequena escala, rondando os 30 x 42 cm, são desenhos de modelo, onde o trabalho da atitude e especialmente a expressão facial foi especialmente cuidada. Os desenhos intitulados *Disgust*, *Embarassement*, *Disdain*, *Scorn* e *Repugnance* são exemplos. A exposição foi inaugurada quando da atribuição a Paula Rego do prémio Celpa/Vieira da Silva Artes Plásticas. Este prémio procura realçar a importância do papel assim como homenagear um artista de mérito reconhecido. Os 30 desenhos apresentados, são na sua maioria estudos para quadros e algumas academias que segundo Paula Rego executadas à maneira do século XVIII. Quanto a nós, estas academias estão mais próximas do século XVII, por expressarem fortemente as emoções através do profundo trabalho de desenho da expressão facial, assunto que os artistas da época se interessavam.

¹⁵ Cfr. Judith Collins, “Paula Rego’s Drawings” in Cat. Expo 1997, op. cit., p. 125

¹⁶ Ver Cat. Expo. *Só Desenhos, Paula Rego*, Phaidon, Londres, 1997., pp. 11 e 7, respectivamente.

¹⁷ Victor Willing cit. por John Mac Ewen, in *Paula Rego*, 1997, op. cit. p. 52.

*tinha criadas e mulheres a dias, e essas coisas todas, criadas não, tinha lá um casal. E a fazer de mulher de homem de negócios, está a ver que horror, a coisa pior que me aconteceu na minha vida. Diabo seja surdo, cego e mudo.*¹⁸

¹⁸ Ver Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, pp. 9 e 10.

Nos anos sessenta e setenta Paula Rego viveu entre Londres e Estoril. Foi um período em que expôs com regularidade em Portugal tanto em exposições colectivas como em exposições individuais. Em Lisboa expôs individualmente na Sociedade Nacional de Belas Artes, na Galeria S. Mamede, na Galeria da Emenda, na Galeria 111 e na Módulo. No Porto expôs na Módulo do Porto e na Galeria Alvarez. Em 1962 a Fundação Calouste Gulbenkian concede-lhe uma bolsa por dois anos em reconhecimento do seu trabalho, e em 1978 obtém outra bolsa da Fundação para pesquisar ilustração de contos infantis. Em Londres, expôs esporadicamente nas exposições colectivas anuais do *London Group* a partir de 1962 e, em 1965 é escolhida por Roland Penrose, crítico de arte e responsável pela escolha dos artistas na exposição *Six Artists* no prestigiado *Institute of Contemporary Art*.

Com o nascimento da sua primeira filha Caroline, em 1956, e a sua instalação definitiva no Estoril em 1967, o seu modo de vida modificou-se, passando de estudante numa escola de artes para mulher de homem de negócios em Portugal. A compra em 1962 de uma casa em Londres com seu marido Victor Willing, permitiu-lhe dividir o seu tempo entre Londres e Estoril, mas a sua situação alterou-se com a sua instalação definitiva em Londres em 1976, podendo a artista dedicar-se inteiramente ao seu trabalho.

¹⁹ Sobre a proximidade de Paula Rego ao surrealismo, ver de Fernando Pernes, "Entrevista com Paula Rego: a minha pintura não é neodada", in *Jornal de Letras*, 5 de Janeiro de 1966

²⁰ Sobre o informalismo de Dubuffet ver de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *L'Informe, mode d'emploi*, capítulo "non à l'Informel", op. cit. pp. 130-135

2.1. O desenho "surrealista"

Marcando já uma actividade profissional, Paula Rego utiliza o desenho sob diferentes perspectivas. Surge uma tipologia de desenho de carácter surrealista¹⁹, (rótulo que apenas usamos para facilitar uma classificação), mas que na verdade é sobretudo libertador, como se observa nos desenhos *Quarto dos Deveres*, *O Sonho de Vic* ou *o Passeio em Cascais*.



[Fig. 2]
Moradia no Alto do Estoril,
1970, tinta da china e acrílico
s/papel, col. da Artista.



[Fig. 3]
Sr. Vicente e sua esposa,
1961, óleo e colagem s/tela,
905x905 mm, col.
FCG/CAMJAP, Lisboa, nº inv.
83P448.

Nestes casos, como em muitas das suas gravuras, a figuração é traçada com muita clareza, em traço afirmativo, numa só linha, sem hesitações nem ambiguidades, riscando com pequenos traços finos as texturas que pretende apontar, e utilizando aguadas cinzas para as zonas de sombra. Por vezes a cor intervém como é o caso do desenho *Moradia no Alto do Estoril* [Fig. 2]. Os temas e a interacção dos personagens em cena constituem a caracterização surreal pela estranheza e fantástico das situações, como se a pintora representasse os seus pesadelos e os dos outros.

Paralelamente a pintora também se dedica ao desenho informal. A obra de Jean Dubuffet (1901-1985)²⁰, que Paula Rego teve a oportunidade de ver em Londres em 1959, teve como consequência a legitimação do que já pertencia ao seu vocabulário gráfico. *O Senhor Vicente e a sua Esposa* [Fig. 3], pode referenciar-se como um bom exemplo desta tipologia de desenho. Os títulos adquirem um carácter irónico em relação à sociedade. Quanto à figuração nota-se um abandonar dos valores clássicos

da representação, e uma composição aberta à colagem, à mancha de cor e a toda uma gama de experimentação que enriquecem estas imagens tornando-as muito apelativas.

...Então descobri Dubuffet ... Eu escrevia... estas cartas para Caroline (A filha mais velha que tinha ficado no Estoril), com pequenos desenhos infantis no fim das folhas para ilustrar o que estávamos a fazer. Então vi Dubuffet e pensei: este faz em grande o que eu faço em pequeno no fim das cartas...”and for real”. Então comecei a fazer os meus desenhos infantis em grande. Trouxe-me de volta o ser criança outra vez, no chão, de facto comecei a trabalhar numa mesa, e brinquei - brinquei.²¹

Pequenos desenhos a óleo sobre papel documentam expressivamente esta fase lúdica da pintora, sentada a trabalhar numa mesa, como quando era criança. Tratam-se



[Fig. 4] – Viva o Ding Dong, 1961. óleo s/papel, 240x350 mm, col. da Artista.

desenhos de escalas reduzidas, variando entre 20 e 40 cm de altura e 25 e 47 cm de largura, por vezes ironicamente intitulados, onde pequenas figuras firmemente contornadas a preto representam pessoas, animais e objectos. Manchas de cores definem espaços, criando alguma profundidade ou um sentido de atmosfera. Em alguns dos desenhos a pintora inclui colagens de papel de jornal. Veja-se o *Viva o Ding Dong*, [Fig. 4] como exemplo significativo desta série.

Esta fase deve ter sido muito gratificante para Paula Rego, por conseguir, enquanto desenhava, esquecer as responsabilidades de mulher adulta, com marido e filhos, e voltar a ser a criança absorvida a desenhar. A mãe de Paula Rego lembra-se da alegria que a pintora sentia quando em pequena desenhava no seu quarto.

2.2. O desenho como matéria da pintura

... Começamos de 61 até 79 colagens, colagens não se podem chamar desenho apesar das colagens terem muitos bocados de desenho. O desenho era utilizado para depois ser cortado e aplicado na tela. Ficando cada vez mais figurativo, as figuras eram utilizadas por vezes completas...²²

...e depois comecei a rasgar papeis, e a colar e a fazer histórias da menina dos quadros que estão na Gulbenkian. Isso foi tudo feito, as histórias coladas, ... Mas o desenho nessa altura era um desenho tipo grafite, em que tinha a ver com ... pôr o contorno á volta de uma coisa que também existia, mas muitas vezes riscar e magoar essa própria coisa...

...O lápis era usado, por exemplo, para picar os olhos, para fazer mal. Nessa altura era uma coisa como se eu fosse outra vez uma criança, queria fazer mal ás coisas, não é?...²³

Paula Rego reinventa o processo “do fazer” das colagens. É ele que irá definir a história: desenha em papel as suas personagens, humanas, animais, plantas, em escalas diferentes, e depois recorta-as e passam a constituir o material plástico das pinturas²⁴. As colagens de Paula Rego mutilam os desenhos, e são os pedaços que são remontados segundo composições que de certo modo confundem e escondem a narração implícita nos desenhos iniciais. O modo como a artista trabalha as colagens

²¹ “Paula Rego em Conversa com John McEwen”, Paula Rego, Cat.Expo. Serpentine Gallery, Londres, 1988, p. 48

²² Ver Teresa d’Orey Capucho op.cit., anexo 1, p.7.

²³ Idem, p.4.

²⁴ Sobre o processo de colagem e na sequência das colagens apresentadas na Galeria S. Mamede em 1971, Ver Eurico Gonçalves, “Paula Rego, não é a cola que faz a colagem”, *Flama* 4 de Junho de 1971.

²⁵ Victor Willing cit. Fiona Bradley, in *Paula Rego, Cat. Expo, Tate Gallery Liverpool, 1997, p.9.*

²⁶ Revistas espanholas, do virar do século, que seu avô tinha na sua biblioteca em dois volumes. As páginas destes magazines são profusamente ilustradas com desenhos de vários tipos, dos humorísticos a românticos.

foi descrito por Victor Willing como *orgiastic manner*²⁵ de pintar, cortar, reconhecer, nomear, deitar coisas fora e guardar outras.

A técnica de colagens utilizada por Paula Rego, começa sempre por desenhos, a tinta e acrílico, das personagens e objectos intervenientes da história que pretende contar. Os desenhos são executados num estilo gráfico que pode derivar de obras conhecidas de Picasso, Miró, de artistas catalãos primitivos, mas preferencialmente a partir de artistas gráficos anónimos, particularmente os das revistas *Pluma Y Lápiz* e *Blanco y Negro*²⁶ e também de fontes *Art Deco*. Caricaturistas Ingleses do século XVIII, James Gillray e Thomas Rowlandson, Sir John Tenniel de *Alice in Wonderland*, Gustavo Doré, Arthur Rackham e Benjamin Rabier, também fazem parte do processo de investigação da pintora.

As imagens desenhadas a partir dos desenhos de ilustradores e caricaturistas pouco conhecidos do grande público, permite-lhe uma maior liberdade na elaboração da história que conta, evitando assim quaisquer conotações do ponto de vista iconográfico. Uma grande quantidade de desenhos são executados, mais que suficientes para preencher a tela. Depois a tela é pintada com uma cor que será a cor do fundo. Em seguida segue-se o corte dos desenhos em pedaços, e montagem de todo o material sobre a superfície da tela, com acetato poly-vinyl. Neste processo muitos dos materiais sobrepõem-se em sucessivas camadas, e são repintados. A pintura colagem, *Retrato de Grimau*, de 1964-65, [Fig. 5], documenta bem esta fase de trabalho de Paula Rego, vendo-se entre a complexa figuração, vestígios dos desenhos iniciais, não repintados, constituindo finalmente uma das matérias usadas no processo de pintar.

A colagem das peças sobre a superfície é um processo que requer grandes qualidades compositivas por parte do artista, pois o equilíbrio pretendido e a própria junção das tintagens e redefinição de contornos levantam questões plásticas que



[Fig. 5]

Retrato de Grimau, 1964-5, técnica mista s/tela, 91x122 cm, col. FCG/CAMJAP, Lisboa, nº inv. 65P263.

ultrapassam a mera colagem dos elementos na superfície. A colagem é um processo que se faz por etapas, não é um processo directo:

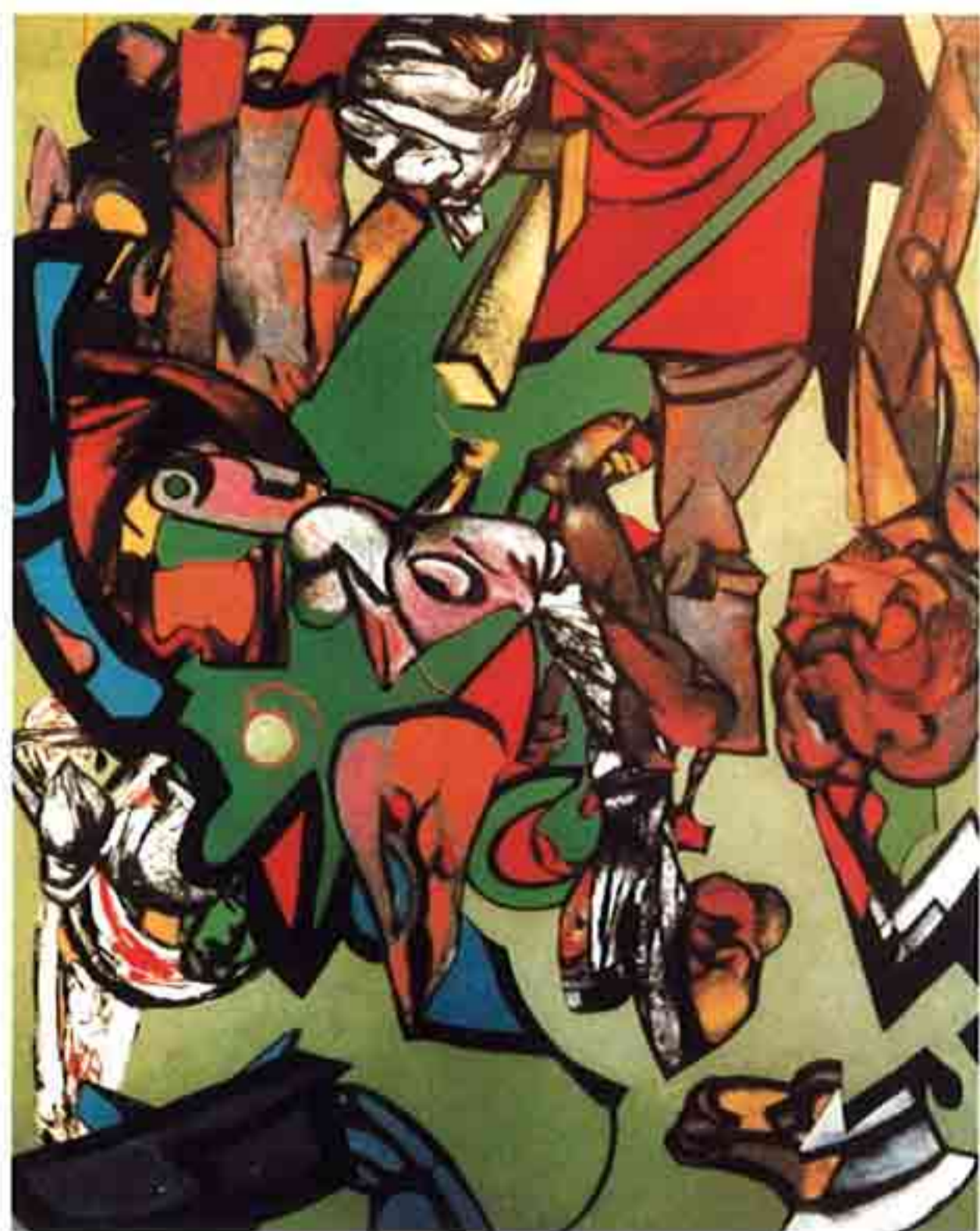
... In collages you are doing it in stages, so you're not actually doing it right there. You first of all draw it in a paper, then you cut it up, than you paste it down, then you change it, than you shove it about, than you may paint bits of it over – so actually you're not making the picture there and the you're making it through a process, so it is not so spontaneous....²⁷

O próprio processo de cortar, é em si mesmo um processo de desenhar. O cortar, desenha no material utilizado uma forma, delimita um contorno. Em Paula Rego, esse processo de desenho/corte é um processo de destruição da fase anterior do desenhar, é um novo desenho que cria novas identidades.

A inclusão de desenhos feitos previamente e usados como material para a composição das colagens, é um processo que Dubuffet utilizou constantemente nos seus desenhos e mesmo nas suas pinturas. A história nem sempre é clara na imagem, sendo necessário o título para a descodificar, e então a tela torna-se como um *puzzle*, que temos de decifrar.

À medida que Paula Rego prossegue com as colagens, os fundos tornam-se lisos de cores uniformes que a utilização de tinta acrílica em vez de tinta de óleo permite mais fácil e rapidamente, colando livremente pedaços de pessoas, animais e objectos das figuras/montagens contornadas expressivamente, perdendo a referência com a realidade, mas ganhando em ambiguidade na representação de imagens mais sugestivas.

...Depois abandonei a colagem, abandonei. Porque o que acontece é que se tornou num exercício académico. Era uma chatice, porque aquilo era só colar, e o que é que eu vou fazer agora, e colava aquilo tudo, e depois aquilo já não tinha sentido, não tinha sentido...²⁸



[Fig. 6] – Cena Doméstica com Cão Verde, 1977, colagem, guache e acrílico s/papel, 153x102 mm. Col. da Artista.

A diferença que existe entre as colagens dos anos sessenta e dos anos setenta está precisamente na suposta “academia” em que elas se tornaram. As colagens que Paula Rego considerou académicas, representam uma fase em que o recorte e montagem das figuras assim como o tratamento dos fundos se modificou lentamente, dum processo instintivo para um processo mais elaborado e racional, transformando os fundos em áreas de cor lisa que se contrapõem dinamicamente com as formas. A paleta de Paula Rego passou a acompanhar o gosto pelos tons abertos e contrastantes da *Pop*, e mesmo a montagem resultava em composições equilibradas mais próximas do cartaz. Um exemplo elucidativo está na colagem *Cena Doméstica com Cão Verde* [Fig. 6].

De facto, Paula Rego está, nestas décadas de 60/70, próxima do movimento da terceira vaga da *Pop* britânica, representada por Hockney, R.

²⁷ Paula Rego, citada por John MacEwen in *Paula Rego* 1992, op. cit. p. 104. Paula Rego também expõe o seu processo de trabalho nas colagens, numa entrevista dada a Eurico Gonçalves. Cfr. op. cit. nota 23.

²⁸ Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, p.4.

²⁹ Patrick Caulfield, assim como Michael Andrews e Allan Jones, artistas proeminentes da cena Londrina, são amigos de Paula e Vic, e visitas de sua casa em Portugal como testemunha John McEwen, *Paula Rego* Phaidon, Londres, 1992. p.63

³⁰ Ver Cat. Expo. *Patrick Caulfield*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1999.

B.Kitaj (1932), Allen Jones (1937), Peter Phillips (1935), e Patrick Caulfield (1936)²⁹, todos eles estudantes em Londres, na mesma altura de Paula Rego. Patrick Caulfield, esteve representado no verão de 1999, na Fundação Calouste Gulbenkian, com uma retrospectiva.³⁰

2.3. O desenho na pintura

Na década de oitenta, o trabalho de Paula Rego vai registar uma grande viragem, em que o desenho ganha nova autonomia, como veremos. Vários factores contribuem para este facto, prendendo-se não só com o processo de trabalho da pintora e de modo não menos relevante, com a nova situação da pintura na Arte Ocidental.

De facto, nos anos de 1979 a 1986 o desenho de Paula Rego está englobado na pintura, não existindo um desfazamento processual entre o desenho e a pintura, as duas acções são simultâneas. O desenho é executado directamente na superfície, fazendo parte do acto de pintar, permitindo o total aproveitamento da qualidade gráfica do gesto e uma grande rapidez de execução das obras. Esta metodologia contribui para que o ritmo de trabalho se acelere, sendo-lhe possível executar uma notável quantidade de desenhos a acrílico nesta década.

Estes anos foram um período de grande produção para Paula Rego. O papel do desenho, nos seus trabalhos, funciona, numa primeira fase, como processo de construir na superfície as imagens da história que pretende contar, seguidamente aplica as manchas de cor. O resultado final é pintura. Pincel e tinta acrílica servem ao mesmo tempo para desenhar e colorir. Este uso simultâneo da linha e da cor representa uma das características de Paula Rego, de grande valor expressivo, retomando-o, mais tarde, nos anos noventa, ao utilizar o médio pastel, como veremos adiante.

Em 1981, a exposição individual na *Arts Council* em Londres, sponsorizada pela *AIR Gallery*, lança definitivamente Paula Rego na cena londrina³¹. Nesta exposição apresentou os seus primeiros trabalhos a acrílico sobre papel, ao lado das últimas colagens.

A espontaneidade e frescura destes trabalhos de escala comparativamente pequena (76 x 56 cm), contrastavam vivamente com a complexidade gráfica e temática das grandes colagens (200 x 200 cm). Enquanto as colagens são difíceis de decifrar, precisando dos títulos para descodificar, nos acrílicos a história é clara, o desenho não foi mutilado, está inteiro, completo. A máscara atrás da qual Paula Rego ainda se esconde, revela-se na utilização irónica do antropomorfismo das personagens que representa.³²

Os primeiros trabalhos, dos anos oitenta e um e oitenta e dois, que inclui a série do *Red Monkey*, contam histórias da sua vida quotidiana, mas as personagens são representadas sob a forma de animais e por vezes plantas. O despoletar dos temas, foi, mais uma vez, sugerido por Vic quando lhe falou da existência de um teatro de brincar, que teve quando era criança, e que só tinha três personagens, um macaco, um urso e um cão só com uma orelha

A técnica destes acrílicos parte do desenho das figuras, a pincel, sobre um fundo de cor uniforme. Depois da cor ser aplicada, o trabalho gráfico de texturas, como o pelo dos animais, ou os caracóis das cabeleira, são desenhados. Nestes primeiros trabalhos não existe perspectiva, tudo se passa sobre um só plano horizontal que define um fundo uniforme. As escalas reduzidas das figuras menos importantes dão a necessária profundidade. Por vezes uma mancha de cor diferente estabelece um plano horizontal.

Se o trabalho da série *Red Monkey*, que encontramos anteriormente, estava muito próximo da pintura, porque a cor tinha sido aplicada sobre o desenho, cobrindo mui-

³¹ John McEwen, "Letter from London", in *Colóquio*, nº 23, Setembro, 1981, p.58-59.

³² Cfr. Mc.Ewen, Cat. Expo. *Paula Rego*, 1992, p.117 e Ruth Rosengarten, Cat. Expo *Paula Rego* Tate Gallery Livepool, 1997.

tas vezes o contorno das figuras, em *The Operas*, por outro lado, o desenho nunca se perde e a cor é dada em aguadas, nos fundos, segundo uma paleta muito restrita. Existe portanto uma fractura nítida entre estas séries, na opção pela plasticidade nua do desenho que se afirma francamente. Paralelamente, surge uma grande novidade em relação ao ordenamento das personagens no suporte, como vimos: a estruturação do suporte em camadas, a utilização das figuras como escrita ideográfica, utilizando mesmo a ordenação da esquerda para a direita como sequência de trabalho e obviamente como sequência de leitura.

Em 1984, *The Proles Wall*, um trabalho sobre papel, de grande escala, como um mural, revela a grande síntese desta metodologia. Hoje, esta peça, pertence ao acervo da Fundação Calouste Gulbenkian. *The Proles Wall* é o resultado de uma encomenda para a exposição *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, celebrada para comemorar a famoso romance de George Orwell³³, no Camden Arts Center.³⁴

O método que utilizou para desenhar numa tão grande escala, foi o de *tricotar*³⁵, termo que utilizou, desenhando como um diário, mas mantendo sempre a noção de um padrão que dá a unidade plástica a este trabalho. Para podermos decifrar e apreciar a história não nos devemos colocar numa posição de recuo em relação à obra, é necessária a aproximação. O recuo só nos dá uma ideia do padrão. Quando nos aproximamos e percorremos fisicamente o *Proles' Wall*, é que nos podemos aperceber da riqueza e vitalidade detalhada nesta obra.

Depois dos trabalhos em grande escala, Paula Rego, volta para os seus desenhos numa escala de *sketchbook*, desenhando heroínas de amores medievais, cujas histórias a fascinavam, *The knight, the Priest and the Lady*. Os trabalhos resultaram em desenhos a acrílico sobre papel de tamanhos que variavam entre 61 e 76 cm de altura, e 55 e 77 cm de comprimento. A mudança da sóbria paleta anterior, onde o desenho das figuras a preto, sobressaía sobre um fundo uniforme, foi mudada para uma paleta muita rica de cores vivas.

À medida que os seus desenhos progrediam, as heroínas lembravam-lhe as *Vivien Girls*, desenhos de Henry Darger (1892-1972), que tinha visto na exposição "Outsider Art"³⁶, na Whitechapel Art Gallery, em 1979. O interesse que demonstrou por Henry Darger e os seus desenhos, levou a que lhe fosse enviado um artigo sobre o desenhador e as histórias. Depois de o ter lido, Paula Rego decidiu abandonar o tema do amor cortês, e começar uma série de trabalhos sobre as aventuras das *Vivien Girls*.

Nestes trabalhos, Paula Rego introduz novamente uma larga gama cromática. A escala das telas variando entre os 200 x 100 cm e os 240 x 280 cm, testemunham a vivacidade e energia que as aventuras das *Vivien Girls* proporcionaram. Um número considerável de figuras vão crescendo em escala e quantidade de trabalho para traba-

seus trabalhos a um grupo de patronos. Apesar não terem a intenção de representar um movimento ou escola, entre 1907 e 1911, esta associação criou um facto artístico no panorama de arte Inglesa que foi conhecido por *Camden Town Painting*. As pinturas eram tendencialmente de pequenas dimensões, e os temas favoritos eram: nus e retratos informais de amigos, representados em interiores pobres, naturezas mortas de bric-a-brac sobre parapeitos de lareiras. Também pintavam paisagens londrinas, praças, ruas e jardins. As pinturas tinham em comum o tratamento honesto e objectivo dos temas, influenciados essencialmente por Lucien Pissarro, um impressionista tardio Francês, no interesse na análise da cor e no desenvolvimento da *broken touch*. Cfr. *The Grove Dictionary of Art, "From expressionism to Post-Modernism, Styles and Movements in the 20th century Western Art"*, Jane Turner for Groveart, London, 1996, pp.89-91.

³⁵John McEwen, op.cit 1992 p. 126

³⁶ *Outsider Art*, é uma definição dada aos trabalhos de criadores que não têm escola nem produzem para serem vistos por outros. Desenham pintam ou esculpem para seu próprio prazer. É um termo que de certa maneira corresponde ao termo de Dubuffet "Art Brut", que só pode ser utilizado para as obras da sua colecção presente no Museu de Lausanne. Esta colecção de Dubuffet, foi formada com os trabalhos de doentes mentais e crianças. Não se pode confundir *Outsider Art* com *Art Naif*, *Folk* ou outros termos que classificam os trabalhos produzidos fora dos circuitos artísticos estabelecidos. www.geocities.com/sunsetstrip/1482/

³³ Autor Inglês nascido em 1903 em Indian Village Bothary, na Índia perto da fronteira do Nepal, de nome Eric Blair. Escreveu documentários ensaios e críticas. Tornou-se um escritor proeminente nos finais dos anos 40 com duas brilhantes sátiras, tornando-se uma das vozes mais influentes do século XX. Morre em 1950 na

costa escocesa, Ilha de Jura, para onde se mudou em 1946. O clima húmido de Jura não foi benéfico à sua tuberculose, morrendo em 1950. Foi Jura que escreveu *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. www.angelfire.com/pa3/ericblair/

³⁴ "Exhibition Society" de 16 pintores Ingleses que

floresceu entre 1911 e 1914. O núcleo duro de artistas frequentava reuniões de sábado à tarde em 1907 num estúdio arrendado em Fitzery Street, n.º 19 em Londres. De entre eles destacaram-se os pintores, Sickert, Harold Gilman, Lucien Pissarro, Spencer Gore, Harold Gilman e Robert Bevan. Nesses reuniões eram mostrados os

lho. Nos primeiros, ainda é clara a colocação dos fundos quer dividam a superfície em retângulos de cor diferentes, quer se coloquem de forma a dar uma ilusão dos planos horizontal e vertical, mas, de quadro para quadro, as figuras vão ocupando anarquicamente a superfície. Os fundos não estão uniformizados segundo uma cor, mas vários fundos de cores diferentes preenchem os espaços livres entre as figuras, e são por vezes pintados ou repintados depois das figuras estarem desenhadas, notando-se que a cor do fundo não encosta ao desenho das figuras, deixando pequenos espaços brancos. O contorno das figuras é feito geralmente a preto, a cor serve para além de separar os fundos das figuras, também preenche as formas. Os detalhes são desenhados a cor sobre as figuras. Mostramos em anexo o acrílico *The Vivien Girls with Windmills* de 1984, [Fig. 7]. Neste exemplo, a parte inferior da superfície foi pintado com um fundo castanho avermelhado, enquanto que na parte superior os fundos são mais claros, menos densos de cor e de tonalidades azuladas.

As *Vivien Girls* apesar de pinturas, são trabalhos onde o desenho é claramente a base estrutural, mantendo-se portanto o desenho ainda “dentro da pintura”.

2.4. A entrada das sombras. Primeiros estudos preparatórios.

Em 1986 e 87 surge uma nova série na obra pintora: o tema *Girl and Dog*. Tratam-se acrílicos sobre tela que hoje pertencem a colecções particulares e institucionais.

*...e depois apareceram as sombras, aquela coisa que das meninas com os cães, ... mas aquilo ainda é feito da minha cabeça ... utilização do modelo novamente, com desenho, não desenho de modelo. Eu punha as pessoas em posições que depois utilizava para as pinturas, como “A Pequena Assassina”, como “A Presa”, como essas coisas todas a gozar as pessoas...*³⁷

Paula Rego reduz o número das personagens envolvidas nas histórias, duas ou três, no máximo, o que levou naturalmente a uma ampliação de escala das figuras, levantando, esse facto, vários problemas de construção das imagens. As questões espaciais, de definição do espaço já não a satisfaziam com a utilização anteriormente feita de preenchimento de fundos uniformes ou de estrutura espacial dividida em diagonal ou horizontalmente e preenchidos com a colocação de elementos mais pequenos. A escala destas figuras exigiam o trabalho do volume, da terceira dimensão, da profundidade, da definição clara do “chão”. De facto, nas outras séries, a construção estrutural do espaço dependia do jogo entre forma e fundo, neste momento surge a necessidade da definição do plano que representa o suporte físico das figuras.

Estas importantes questões foram explicadas por Paula Rego:



[Fig. 7] – *The Vivien Girls as Windmills*, 1984, acrílico s/tela, 242x179 cm, col. FCG/CAMJAP, Lisboa, nº inv. 86P589.

³⁷ Idem, *ibidem*

...Para fazer as figuras com três dimensões, tinha que "ground them"³⁸, e isso implica luz e sombra. [Recorre a Vic que lhe aconselha]...desenhas o objecto (a coisa) e ao desenhares a sombra dele, desenhaste o chão³⁹

³⁸ Termo sem tradução à letra, significa "pôr no chão", neste caso "pô-las num chão".

³⁹ Citado por John McEwen, in Cat. Expo, *Paula Rego*, Serpentine Gallery, Londres, 1988 p.48.

Vic, como pintor e professor na Slade, possuía uma bagagem artística e prática de desenho na qual Paula Rego confiava. Possuía sobretudo um entendimento profundo, não só do imaginário como também das capacidades plásticas de Paula, dando-lhe a segurança que precisava.

Neste momento, Paula Rego inicia o seu trabalho com estudos a caneta e aguada. Tratam-se de desenhos independentes da obra final, realizados como metodologia de estruturação das pinturas. Pela primeira vez, na obra da pintora, surgem desenhos preparatórios, com maior ou menor grau de independência do resultado final. Os desenhos estabelecem o enquadramento espacial e definem as personagens; aguadas mais escuras indicam a direcção da luz, tingindo as zonas de sombra. Paula Rego manterá ainda uma estrutura espacial simples; uma linha horizontal, por vezes oblíqua, separa o "chão" do fundo, dando maior relevo às personagens que ocupam e centralizam o espaço pictórico da tela. Estas meninas, desenhadas de modo muito "realista" requerem um trabalho específico que se prende com as poses, as atitudes e

muitas vezes de representação de escorços. Também as roupas, visto Paula Rego optar por as apresentar usando grandes saias rodadas, exigem estudos de claro-escuro, próprios dos estudos de panejamento.

Study for "Two Girls and a Dog", [Fig. 8], é um bom exemplo de estudo preparatório, feito a caneta e aguada, onde se define a figura, a definição do espaço, o enquadramento de personagens, a luz e sombra.

Nos anos finais da década de oitenta surgem na obra de Paula Rego, temas que se reportam exclusivamente a memórias da pintora

A Tate Gallery possui na sua colecção um conjunto de dez desenhos de Paula Rego. São os desenhos preparatórios para a pintura *The Dance*, também do acervo da Tate. Nos desenhos para *The Dance*, várias hipóteses espaciais são experimentadas, dos penhascos altos e o pequeno forte/capela á direita num dese-

⁴⁰ João Penalva pintor português, trabalha e reside em Londres desde 1976 quando foi estudar para a *Chelsea School of Arts*. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian nos anos 80/81. O seu trabalho incide sobre a pesquisa e desempenho temporário de situações profissionais que lhe são alheias, e que através da sua actividade, as artes plásticas, analisa e documenta. Representa Portugal na Bienal de Berlim de 2001. Na XLVII Bienal de Veneza ocupou um palácio do século XVIII Palazzo Vendramin dei Carmini com uma instalação com projecção de vídeos, "esculturas", fotografias, desenhos e textos. Este conjunto de médios representam o tema dum concurso de canto, emprestado do enredo de Wagner *Die Meistersinger*. Com este trabalho, Penalva aborda noções de competição, regras e juizes, o conceito de representação nacional e o inevitável fracasso dos que não estão conformes ao *standard* do contexto deliberada ou por incompreensão.

www.VeneziaBiennale.com



[Fig. 8] – Study for "Two Girls and Dog", 1987, caneta e aguada, 3020x3620 mm, col. da Artista.

nho, noutra à esquerda, uma praia que muda para adro enfeitado, um poço que aparece e desaparece. A roda da dança, faz-se e desfaz-se. Os grupos de pessoas que dançam vai mudando também de desenho para desenho. Uma varina dança sozinha, com o lenço amarrado à cabeça, e uma menina de chapéu, passa solitária.

Esta viagem de desenho para desenho, onde as personagens, paisagens e mesmo a luz se modifica, ficando algumas pelo caminho e reaparecendo outras, constitui finalmente um método de trabalho de Paula Rego. A mesma metodologia existia noutras épocas, conforme nos relata João Penalva⁴⁰, mas nunca nos será dado a ver, pois era executado e depois absorvido, durante a execução da pintura final.

Com o uso do desenho preparatório, independente da superfície da tela, a sequência da "viagem" fica registada nos estudos preparatórios.

Um dos aspectos mais elaborados desta metodologia refere-se aos diferentes estudos sobre a colocação da luz. Esta vai rodando, desde de baixo, como se viesse de uma fogueira que não se vê, mas que o desenho sugere. Em outras situações, o foco de luz é colocado ao centro, mas ainda fora do desenho ou muda para a direita, criando sombras oblíquas. Finalmente surge a presença da lua na tela, criando um segundo foco de luz, com dois tipos de sombras oblíquas da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. Esta ambiguidade resultante dos dois focos de luz é apenas criada na pintura.

Conhecem-se os desenhos para outras obras desta época: os *Estudos para "The Maids"*, de 1986 e os *Estudos para "The Family"*, de 1987. Tratam-se de temas que apresentam uma certa proximidade com *The Dance*, pelo facto de aí também se reconstruírem memórias vividas em Portugal pela pintora. A metodologia de construção das imagens através da obra gráfica, é bastante semelhante à que encontramos nos estudos para *The Dance*. De desenho para desenho, Paula Rego vai experimentando várias soluções para a obra final, em termos de personagens e de ambientes. No entanto, pensamos que não se aprofunda o tema da luz, como o faz nos desenhos para *The Dance*, apesar de utilizar a mesma tipologia de materiais actuantes, tais como lápis, caneta e aguadas.⁴¹

⁴¹ Cfr. Paula Rego, in Cat. Expo, 1992, op. cit. p.41 e 43, respectivamente.

2.5. O Método Clássico

Os anos noventa irão cimentar, no processo de trabalho de Paula Rego, o recurso ao método clássico. Já na década anterior a artista utilizou desenhos preparatórios: os *primi pensieri*, nos estudos para *The Dance*, e os *abbozi* nos estudos para a série *Girl and Dog*. Mas foi nesta década que o desenho de Paula Rego irá abarcar todo o método de trabalho clássico.

A partir de 1993, a artista muda de médio nas suas obras, larga a tinta acrílica e passa a pastel. Este novo médio, que se situa na área do desenho, tem fortes ligações à pintura, na medida em que desaparece totalmente o branco do papel, permitindo a sobreposição de camadas umas sobre as outras, num processo semelhante ao da pintura, em que as correcções e arrendimentos se anulam. No entanto, a artista não abandona o trabalho preparatório de desenho anterior à obra final.

O convite feito a Paula Rego para primeira Artista Associada da National Gallery, em 1990, marcou a entrada dos anos noventa, que vai provocar uma nova atitude por parte de Paula Rego em relação ao seu estatuto de artista. Este convite implicava a produção de obras a partir da colecção de pintura clássica existente no Museu. Foi-lhe atribuída uma remuneração fixa e um estúdio nas caves da Museu que lhe possibilitou o contacto constante com as obras e mesma o transporte de algumas peças para o seu estúdio.

O papel da encomenda de trabalhos partindo colecção da National Gallery e o estúdio dentro do próprio Museu permitindo o contacto quotidiano com as obras, irão marcar a mudança de atitude em relação ao trabalho preparatório já iniciado na década anterior, mas agora assumindo uma clara apropriação do método clássico, cobrindo todos os as funções do processo.

Para o mural *Crivelli's Garden*, na Cafeteria da nova Sainsbury Wing, encomenda feita pelos *Trustees* da National Gallery em 1990., a pintora, completa um percurso circular de desenho, onde retoma os processos de desenho aprendidos na Slade, e que foi utilizando sempre que a complexidade formal do seu trabalho lhe ia exigindo. No entanto, com esta encomenda, vê-se na necessidade de utilizar todo o método clássico de trabalho percorrendo os caminhos do desenho preparatório, nas

diferentes tipologias identificadas por Vasari: os primeiros pensamentos, os estudos de composição, desenhos de modelo, desenhos com quadrícula para transferência e os estudos para apresentação do seu trabalho ao encomendador. A residência oficial da Embaixada Inglesa possui dois *modelli* de Paula Rego, para o *Crivelli's Garden*, de 1990-91, intitulados: *Study for The Visitation*, [Fig. 9] e *Study for Crivelli's Garden*.

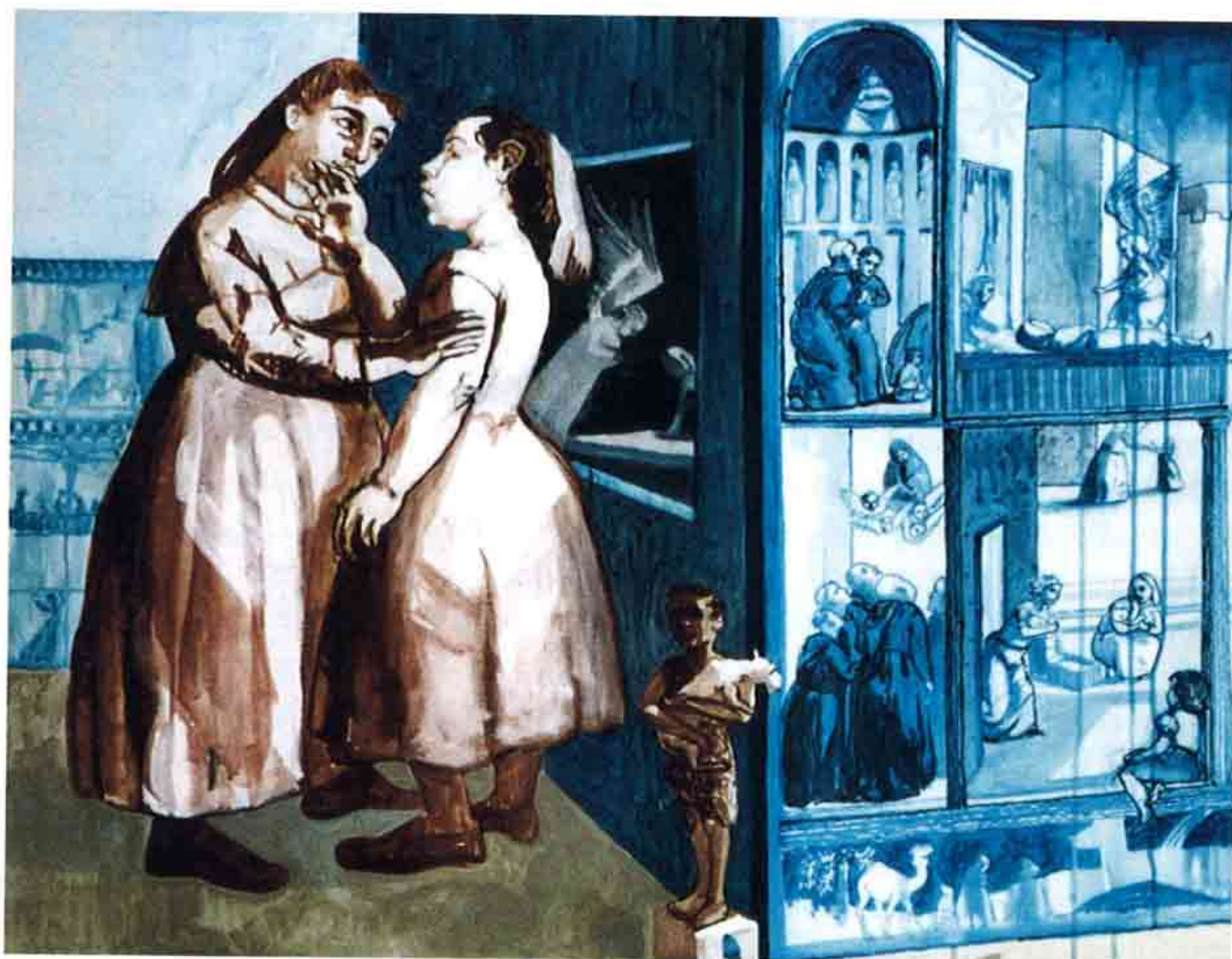
2.6. O pastel

Nos anos noventa, a partir de 1994, Paula Rego adopta o médio pastel, técnica que terá novas implicações no seu discurso artístico. O pastel, pelas suas características plásticas, permite desenhar e colorir simultaneamente, num trabalho directo sobre a superfície papel. Segundo a artista, interessa-lhe particularmente a aproximação entre a mão e o material, sem mediações.

Esta dupla função do pastel, desenhar e colorir, não exclui, no entanto, o trabalho preparatório de desenho anterior. A adopção deste novo médio no trabalho de Paula Rego coincidirá com a presença cada vez mais forte do desenho de modelo vivo. Ao fazemos uma leitura do percurso de Paula Rego, temos a noção de que a cada novo tema, ou nova série de trabalho, corresponde um fase prévia de desenho autónomo, por vezes com a adopção de novos médios, como é o caso do pastel.

*[O pastel] é a coisa mais importante, no sentido em que foi a maior volta que eu jamais dei. Agora estou a desenhar á vista. Faço pessoas, faço histórias, mas muitas vezes também estou a desenhar da minha cabeça, faço coisas, bonecos, bonecos, bonecos, pronto e acabou-se. Acabou-se não, espero que não se acabe. É assim a história...*⁴²

⁴² Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, p. 10.



[Fig. 9]

O *Study for The Visitation*, 1990-1, acrílico s/tela, 80,5x100 cm, col. Embaixada Inglesa, Lisboa.