

ARTES, LITERATURA E HUMANIDADES

O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rego

Ana Belchior Melícias¹Ana Luísa Ferreira²Rita Marta³

1

Psicanalista Associada da Sociedade Portuguesa de Psicanálise (SPP) e da Associação Psicanalítica Internacional (IPA). Psicanalista da Criança e do Adolescente (COCAP-IPA). Formadora do Instituto de Psicanálise da SPP e Membro da Association Internationale Pour le Développement de l'Observation du Bébê Selon Bick. *E-mail*: ana.melicias@gmail.com

2

Psicóloga Clínica. Membro Candidato da Sociedade Portuguesa de Psicanálise. *E-mail*: analuisaferreira.mail@gmail.com

3

Psicóloga Clínica e Cofundadora da Clínica Rorschach – Avaliação, intervenção e formação em Psicologia Clínica Psicanalítica. Membro Associado da Sociedade Portuguesa de Psicanálise (SPP) e da Associação Psicanalítica Internacional (IPA). *E-mail*: ritamarta7@gmail.com

4

Baseado na apresentação do painel-filme, no 51.º Congresso IPA – Feminino, em Londres, em 2019.

5

Nick tinha pedido à mãe, várias vezes e em vão, para fazer um filme sobre ela. Ela, que lhe começou a contar histórias que nunca tinha ouvido. Ela, uma mulher portuguesa a fazer arte no mundo dos homens, no estrangeiro (Londres),

Imagem da página anterior: *Mother and Child*, Paula Rego, 1997–1998

RESUMO

Paula Rego foi a mulher-artista escolhida como âncora e simultaneamente gatilho para adentrar o tema do Feminino, apresentado por três psicanalistas portuguesas no 51.º Congresso IPA em Londres, em 2019. O fio condutor foi o documentário *Paula Rego, Histórias & Segredos*, realizado pelo cineasta, e seu filho, Nick Willing. Através dele, e da vida e obra de Paula Rego, as autoras aventuraram-se pela investigação do imenso continente do feminino. Algumas vias foram emergindo até surgir uma narrativa orgânica, levando do pré-objeto e do protomental e profeminino à indiferenciação da ambiguidade na constituição precoce do objeto, continuando pela bissexualidade pré e pós edipiana na construção do feminino.

PALAVRAS-CHAVE

Paula Rego
Feminino
Profeminino
Ambiguidade
Bissexualidade

«Pintores, compositores e escritores que têm a liberdade de destruir as figuras de nossa vida, contudo, confiam na integridade da figura mesmo que eles a destruam. Como os psicanalistas, eles reconhecem o paradoxo dessa liberdade.» (Bollas, 2010, p. 208)

Paula Rego foi a mulher-artista escolhida como âncora e simultaneamente gatilho para adentrar o tema do Feminino⁴. O fio condutor foi o documentário *Paula Rego, Histórias & Segredos*, realizado pelo cineasta, e seu filho, Nick Willing.

A delicadeza e frontalidade do diálogo verdadeiro instalado entre Nick e Paula não cessam de maravilhar. Juntos, tecem uma narrativa artística, entrelaçando, de forma estética e fluida, as dimensões mãe-filho e pintora-cineasta. Cria-se um terceiro espaço, potencial e intermediário, na confluência da capacidade de encontrar, recolher, lembrar e narrar a turbulência e a autenticidade da vida e da obra desta pintora *major*.

O documentário nasce de uma história pitoresca⁵ (Alves, comunicação pessoal, 15, novembro, 2017) e espelha a sabedoria de Nick.

Soube permanecer do lado das perguntas e da indagação, não sendo em nenhum momento tentado ou capturado pela armadilha de encontrar ou construir explicações para preencher as lacunas, que justamente encorajam e promovem a profundidade do pensamento. Conta que, na montagem, o mais prazeroso foi cortar a voz da mãe para dar voz a uma história fluente e mais livre.

O título — *Histórias & Segredos* — condensa a mestria genial de Paula Rego ao desenhar/pintar histórias que revelam/escondem segredos.

E corrobora o saber dos psicanalistas de que qualquer narrativa é ficção e todas as histórias contêm segredos.

As autoras aventuraram-se pela investigação do imenso «continente» do feminino através das histórias e segredos da vida e da obra de Paula Rego. Algumas vias foram emergindo, até surgir uma narrativa orgânica, levando do pré-objeto, protomental e profeminino à indiferenciação da ambiguidade na constituição precoce do objeto, continuando pela bissexualidade pré e pós-edipiana na construção do feminino.

onde conheceu o seu pai (Vic Willing), também pintor e a pessoa mais importante na sua vida, cujo amor e segredos acabaram por lhe revelar (abortos, amantes, etc.) de quem é o único filho homem, o mais novo de uma fratria de mais duas irmãs, que deram cinco netas a Paula Rego. Um dia, encontrando-se em dificuldades financeiras, a mãe pediu-lhe para vir a Portugal buscar um serviço Companhia das Índias para vender. E foi assim que encontrou uma caixa com filmes de família (de 1920 a 1966) realizados pelo avô.

A POLISSEMIA DO FEMININO

AUTOR 1



Fig. 1 - Paula Rego no estúdio
© Nick Willing

Paula Rego, que se sente a morar num «quarto escuro» desde os três anos, é, paradoxalmente, uma mulher desassombrada no enfrentamento da sua esfinge. Não está preocupada em decifrar enigmas. Pelo contrário, pinta convocando indiferenciadamente o originário, o quotidiano e o sagrado, como se dissesse: devora-me e eu decifro-te.

«Tudo o que seja fazer bonecos é o contrário de fugir: é ir ao encontro do que a gente é. A pintura é muito complicada. [...] Somos um instrumento [...] o que interessa é o quadro, o que interessa é o trabalho. Entram coisas no trabalho que nos vêm informar de que se trata o que estamos a fazer. É só assim, fazendo, que a gente descobre o que está a fazer.» (Ribeiro & Rego, 2016, p. 57, itálico dos autores)

Deste encontro consigo própria, nascem indizíveis e transformativas narrativas figuradas do feminino. A fonte criativa é a infância, as origens que todos nós orbitamos e tentamos organizar por toda a vida. A alma, desassossegada e misteriosa, traz à ribalta, dá corpo e ilumina a «negritude» do feminino.

Interpenetram-se nos seus quadros as dimensões protomentais, sensoriais e pré-verbais, em malabarismos e danças de roda, enfatizando a ambiguidade e ambivalência da própria vida. Paula Rego, tímida e reservada na vida, solta visceralmente na obra a sua *hybris* com impetuosidade e violência.

Marcada pelo cruzamento entre a literatura, o cinema e o teatro e pelas criaturas fantásticas num universo onírico-mitológico, a obra de Paula Rego promove em nós a estranheza trazida por Freud em 1919 e reconhecida pela artista: «há uma parte de mim que não sou eu» (Ribeiro & Rego, 2016, p. 137).

«[...] a pessoa pode estar a fazer uma coisa pavorosa e de repente começar a gostar da pessoa que faz coisas más. Há uma atração pelo grotesco e pela maldade» (Ribeiro & Rego, 2016, p. 101, itálico dos autores).

«Fascina-me isso. As pessoas meigas e amáveis, e más. Isso faz-me todo o sentido» (Ribeiro & Rego, 2016, p. 120, itálico dos autores).

Os seus quadros-histórias atualizam o permanente conflito estético tal como o *Anjo* — «da guarda ou vingador» — contrapõe sem pudor o que definiu como a «ternura do grotesco» (Rego, 2001).

Acrescenta, associando aos contos portugueses e a Portugal, que «não há em sítio nenhum, nenhum, nenhum, uma espécie de brutalidade bela [...] de beleza mórbida. Essa crueldade bela é uma tradição a que ninguém liga nenhuma. Tem que ver com o grotesco belo» (Ribeiro & Rego, 2016, p. 98).

A violência e a doçura, a crueza e o humor, contidos no «perverso-polimorfo» da pulsão, ecoam em nós o estranho familiar. O espanto. O encanto.



Fig. 2 - Anjo, Paula Rego, 1998

«Bom, eu se tivesse de morrer levava o Anjo comigo. [...] é ao mesmo tempo um anjo da guarda e um anjo vingador. A sua missão é proteger e vingar. Traz os símbolos da Paixão: a espada e a esponja. [...] um quadro que me fez descobrir uma coisa que sempre soube mas que nunca realizei. Como uma aparição, uma revelação. [...] Cá por dentro a gente fica assim a olhar para aquilo. Cheia de interesse e admiração.» (Ribeiro & Rego, 2016, p. 137, itálico do autor)

Como diz Stravinsky, citado por Bollas (2010, p. 6): «Essa antecipação do ato criativo acompanha a compreensão intuitiva de uma entidade desconhecida já possuída, mas não ainda inteligível.»

A temática incontornável de Paula Rego é o feminino, nas plurais e ricas expressões entrelaçadas ao longo da sua vida — menina, filha, mulher, amante, artista, mãe, imigrante. E a maior expressão desta condensação parece ser *O Jardim de Crivelli*, criado durante os dezoito meses de residência na *National Gallery* em Londres, onde ficou conhecida como «caçadora furtiva» (Canelas, 2015), por deixar o estúdio do museu e ir buscar inspiração nas imagens de pintores renascentistas.



Fig. 3 (a e b) – *O Jardim de Crivelli*, Paula Rego, 1990–1991

Em profunda *rêverie* artística e com o modelo do conflito estético (Meltzer, 1994) bem introjetado, Paula Rego atualiza a polissemia do feminino criando simultaneamente uma «pele artística» para a sua multiplicidade: origem-arcaico, infância-primário, bissexualidade, ambiguidade-ambivalência, amor-ódio, ativo-passivo, masoquismo-erotismo, submissão-libertação, privado-público, individual-social, masculino-feminino.

De que falamos quando falamos do feminino? Da fêmea (sexo como diferença anatômica)? Da feminilidade (género influenciado pela cultura)? Ou do feminino (construção da bissexualidade psíquica)? Há que diferenciar o discurso social ou político binário feminino-masculino do da metapsicologia psicanalítica, cujo paradigma é a complexidade, o múltiplo e a diferença.



Fig. 4 – Obras de Paula Rego

Sobre alguns trilhos deste infinito multi e pluriverso, o foco deste trabalho recai na direção do profeminino, do originário, do arcaico, do uterino, numa linha conceptual que evoca o estranho em Freud (1919/1976), o «unthought known» (conhecido não pensado) de Bollas (1992), o conflito estético de Meltzer (1994), assim como a sua teoria do claustro (Meltzer, 1992/2017) e da

geografia do corpo materno (*maternal head/breast, maternal genital and maternal rectum*), e finalmente a noção de abjeção de Kristeva (1980).

Dizia um poeta oriental: qual era o teu rosto antes de os teus pais se conhecerem?

«Amparado no berço profundo», Meltzer (1994 p. 38), leva-nos a «imaginar experiências protoestéticas começando *in utero*». Sabemos do objeto primário ligado ao conflito estético e, anteriormente ainda, das memórias uterinas que são expressas clinicamente, de forma evidente, em sonhos, narrativas, desenhos e no brincar, e que se manifestam nas múltiplas realizações artísticas e culturais. Para Meltzer (2017, p. 83), «as experiências emocionais e a formação de símbolos rudimentares e de pensamento começam nos últimos meses de gestação».

Mas, e antes da gestação? Se nos aventurarmos, avançando para trás, na direção do mais precoce e originário? Que poderia ser pensado? Guardaremos nas nossas memórias «celulares», ontogenéticas, a explosão do início da vida, uma espécie de *big-bang*, do encontro do espermatozóide com o óvulo? Poderíamos parafrasear a génese em termos psicanalíticos: no começo era a emoção...

Freud (1913/1974) mostrou que «a ontogénese repete a filogénese» e colocou a hipótese de um inconsciente primário com as correlatas fantasias originárias (Laplanche e Pontalis, 1988). Falava ainda do «umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no inconsciente» (Freud, 1900/2006, p. 557). Bollas desdobra essa linha, tomando o sonho como paradigma da criatividade com a sua conceptualização de um «unthought known» (1992), um inconsciente onde reside o verdadeiro *self*, que é o idioma da personalidade e já está «lá» no recém-nascido.

«Trabalhos de imaginação artística são objetos-forma, amostras do idioma pessoal tornado disponível para o outro. Cada objeto-forma demonstra a inteligência composicional de seu criador e sua estrutura estética sugere para seus subsequentes apreciadores uma peculiar integridade evocativa. Embora o leitor, o ouvinte e o espectador sempre recebam um objeto-forma de acordo com o idioma da inteligência receptiva do *self* de cada um, cada objeto-forma evoca uma resposta formal.» (Bollas, 2010, p. 203)

Segundo este autor, a arte e a psicanálise, ambas fundadas no inconsciente, configuram *objetos transsubstanciais*, através dos quais o intangível pode ser brevemente visualizado: «Não ficamos impressionados apenas por seus conteúdos, mas por serem transsubstanciações — a realidade psíquica intangível é brevemente visualizada — e somos levemente amedrontados pelo processo» (Bollas, 2010, p. 200).

Haveria um «unthought known», um profeminino, um feminino originário e arcaico, que pudesse ser um desconhecimento/ /reconhecimento inconsciente de um espaço e de uma vivência comum? Todos, mulheres e homens, somos gerados num útero e nascemos de um corpo feminino. Será esse lugar originário, e, portanto, inquietantemente familiar, justamente aquele que nutre Paula Rego nas suas paradoxais — abjetas-poéticas — dimensões, convocando-nos a atravessar fronteiras e pontes que lança entre uma realidade muito crua e palpável e o obscuro e profundo arcaico, como traz Bollas (2010, p. 205): «Em nossos primórdios, dentro do corpo de nossas mães, depois imersos em suas texturas psíquicas e somáticas, nós somos seres encobertos.»

Será essa a dimensão de misteriosidade encerrada no feminino que nos revela Milheiro (2015)? Segundo este autor, na evolução da humanidade, «a ocultação dos genitais femininos na posição ereta proporcionou-nos, de fato, esse oblíquo “recalcamento orgânico sexual”, excelente base para os recalcações psicológicos que vieram a seguir» (Milheiro, 2020, p. 87). E sobre Paula Rego, acentua aquilo que designa como «a estética da agressividade, provinda essencialmente de Francis Bacon e de Lucian Freud, pela PR cultivada. Terá constituído uma das mais profundas revoluções na história da arte, até à segunda metade do século xx limitada às coisas lindas. Só estas teriam cabimento nas valorizações humanas da esteticidade, o que não me parece nada verdade. Penso também que a misteriosidade, completamente indispensável à criação e à fruição artísticas, encharca de igual modo a sexualidade e a agressividade nas pessoas. Doutra forma já teria sido extinta pela razão» (Milheiro, 2019).

Avançando por essa via, deparamos numa margem com a *Mona Lisa* (Da Vinci, 1503–1506), que evoca e esconde, ancorando-se na dimensão *maternal head-breast* (Meltzer, 2017), assim como no olhar constituinte e estruturante que nos humaniza (Winnicott, 1971/1975 e Lacan, 1949/1988).⁶ No seu antípoda, na outra margem, encontramos *A origem do mundo* (Courbet, 1866), gerando perplexidade e controvérsia. Por um lado, pelo conhecido repúdio ao feminino encoberto sob o véu da castração. Por outro, pela ousada apresentação, sem *burka*, da genitália feminina (*maternal-genital*, Meltzer, 1992/2017), por onde entra e sai a vida.

6 Olhar como função do eu, podendo desde os seis meses antecipar a imagem total do seu corpo, mas também como metáfora do olhar e do vínculo da mãe como espelho da criança.



Fig. 5 – *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci, 1503–1506



Fig. 6 – *A origem do mundo*, Gustave Courbet, 1866

O quadro tem uma longa e curiosa história até chegar às paredes de Lacan e posteriormente às do Museu de Orsay. Uma das razões possíveis para Lacan ter comprado o quadro é o facto de ter considerado «o sexo da mulher impossível de representar, dizer e nomear» (Brum, 2012). Mas é do nome do pintor — Jean Désiré Gustave Courbet — que sobressai uma curiosa e lacaniana pista para a conturbada trajetória da obra. Afinal, a inquietante questão do século XIX parece ter sido a ameaça do desejo contido no feminino, como pontua Paula Rego: «Se a mulher se mantivesse sem fazer nada, absolutamente nada, não ameaçaria.» (Rego em Willing, 2017)

A vagina/útero, *locus* originário, de penetração, de fecundação, de nascimento, aponta tanto para a dimensão geográfica materno-genital (Meltzer, 1992/ 2017), como para os misteriosos enigmas que nos constituem: a castração-separação, a cena primitiva e o nascimento. Este último, para Paula Rego, pode ser vivido «como uma relação sexual interessante por acasalar o erótico e a dor» (Rego em Willing, 2017), espelhando o profícuo e fundador acasalamento da segunda tópica e seus desenvolvimentos na psicanálise.

Sabemos que não é fácil destrinçar «o trágico do grotesco, o herético do patético, o desencantamento do reencantamento, a utopia libertária da sereia totalitária, *Eros de Thánatos*» (Sousa, 2013, p. 48, citando Gonçalves: 2009: 33). E continua Sousa (2013, p. 51), a propósito do universo grotesco, onde espaço e tempo estão na

«esfera do passageiro, do marginal e do extraordinário, [...] os protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos hiperbólicos e exorbitantes, que se afirmam como autênticas alegorias do mundo, da vida e da morte; um espaço onde tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição; tudo se transforma, tudo comunica. Os limites e as fronteiras esbatem-se. Os extremos aproximam-se, baralham-se e interpenetram-se; as oposições, mormente as mais enraizadas no discurso oficial, perdem força e sentido. [...] tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante».

Nolasco (2004) utiliza a metáfora simbólica do corpo, onde «o grotesco prefere as zonas de transição entre a vida e a morte, como a representação da velhice e da meninice, os estados de gravidez, de doença, física ou mental, de loucura, em contraposição ao ideal clássico... as formas que trazem no rosto a expressão do parto ao saírem, distorcidas, da amálgama do fundo» (p. 144).

Talvez possamos pensar nessas zonas de transição, nessa misteriosidade ancorada na dimensão de anterioridade — de um «eu» em relação a um não-objeto —, trazida por Kristeva em 1980, com o conceito de abjeto. Abriu, com ele, as portas para «algo de intersticial, algo que faz bascular a relação objeto-sujeito, e que arrasta o sujeito para o vazio abismal do seu reverso para onde o sentido se afunda» (Nolasco, 2010, p. 162).



Fig. 7 – Auto-retrato, Paula Rego, 2015

Kristeva trata o abjeto como uma manifestação do mais primitivo na economia psíquica, o «objeto» do recalçamento originário, anterior ao surgimento do eu: «o abjeto não é o objeto, é uma

espécie de primeiro não-Eu, uma negação violenta que instaura o Eu; trata-se, em suma, de uma fronteira» (Kristeva, 1980, p. 77), através da qual se dá o «reconhecimento da perda fundadora de todo o ser» (*ibid.*, p. 13).

É a experiência desta perda que leva à oposição entre o sujeito e o objeto. E a manifestação dessa violenta cisão, que Kristeva denomina protocisão, leva-nos, seguindo a linha do conflito estético, ao abjeto como «um não-sentido que nos oprime, tal como o sublime é um sobre-sentido que nos escapa» (Moraes, 2008).

Diferentemente do sublime, a manifestação privilegiada do abjeto é «um corpo sem alma» (Kristeva, 1980, p. 127), que nos reenvia de volta ao campo caótico e pré-simbólico da Natureza. A autora conota o feminino à origem maternal — *chora*, recetáculo primordial — e liga-o implicitamente à impureza e ao repulsivo.

Diferentemente da perturbadora estranheza, «não há reconhecimento, mas apenas estranhamento» (Nolasco, 2010, p. 164). Com as fronteiras diluídas e frágeis, cria-se um estado de atração-recusa, rejeição-fascinação, suscitando prazer e mal-estar, revelado muitas vezes na receção da arte. A rejeição é reatualizada «sempre que a fronteira entre o Eu e o não-Eu é posta em causa pelo abjeto» (Nolasco, 2010, p. 170).

Lechte (2016, p. 25), demonstrando a própria ambiguidade do conceito de abjeto em Kristeva, propõe: «Assim como o inefável, o inexprimível e o inapresentável podem ser evocados por meios simbólicos (incluindo as palavras), o abjeto apareceria sem aparecer totalmente.» E é justamente isso que afirma Lapa (2004, p. 16): a pintura de Paula Rego, «ao aceitar o visível como anterioridade da linguagem, faz-se para adivinhar o mundo».



Fig. 8 – Estúdio de Paula Rego
© Vogue⁷

«Ao exhibir o incesto implícito, o abjeto, o aborto, o desejo sexual das crianças e dos idosos, as ilusões infantis nos adultos, tornando visível o lado carnal dos anjos e a sua sombra, PR entra numa zona considerada de risco pela sociedade, mostrando aquilo que é socialmente intolerável.» (Nolasco, 2004, p. 148)

7

Artist Paula Rego On Her Landmark New Exhibition by Louise Long, 13 de setembro de 2018. <https://www.vogue.co.uk/article/paula-rego-interview>

8

Conflito estético definido por Meltzer (1992/2017) enquanto «nossa resposta inata à beleza-do-mundo, que é uma capacidade de resposta estética, contém a integração de todos estes três vínculos positivos L, H e K, mas que a dor da ambivalência combinada à necessidade de tolerar incerteza, torna muito difícil de manter estes vínculos juntos» (p. 82).

9

Lenda chinesa, popularizada no Japão.

Através do processo de pintura, atualiza o conflito estético⁸, tanto na dimensão de opacidade e enigma, como na dimensão de transparência e revelação, tornando-se ela própria no enigma a ser continuamente decifrado, por si própria e por cada espectador no diálogo e articulação intra, inter e transubjetivo invocados pela obra.

Freud, capturado pela cativante e obscura esfinge do feminino, interroga-se: «Afinal, que querem as mulheres?» E o seu questionamento ecoa ainda transversalmente.

Talvez o feminino mantenha esse mistério eternamente em aberto, em capacidade negativa e incerteza: o enigma talvez seja o próprio feminino enquanto origem, uma protoestrutura polissêmica que deverá ser dinâmica e continuamente arranjada e rearranjada, construída e desconstruída, com a turbulência da criatividade transformativa onde, como em Paula Rego, «a desordem torna-se força de re-generação, de criatividade» (Nolasco, 2004, p. 144).

Talvez o feminino seja, como diz Junqueira Filho (2010, p.179), «influenciado pelo “odioso assédio dos contrários” de Milton, ao propor que a “purificação da percepção” é fruto de se poder suportar as tensões emocionais do “casamento dos contrários” [...] de tolerar a “apavorante simetria” entre terror e beleza».

Junto com o objeto, mas para lá dele e da separação, Kristeva (2019) trouxe-nos a ternura como afeto básico da confiança e da «religância». Ora, confiança, confiar, «vem do latim *confidentiae*, *confidere*, e significa acreditar plenamente, com firmeza. Confiar é fiar com alguém, tecer internamente na companhia de alguém o seu próprio caminho, o seu verdadeiro eu. A confiança torna os pais fiadores dos filhos, pela *rêverie* e pelo *holding*» (Melícias, 2015, p. 66). E torna também os casais fiadores um do outro e do amor, como nos diz Bessa-Luís (2008, p. 68): «Durante trinta e três anos teve um homem à sua beira, na sua vida, na sua arte. É uma fidelidade que se parece com um ato de fé», ideia corroborada pelo conselho que Paula Rego daria a um jovem pintor: «encontra alguém em quem confias e se puderes casar, melhor» (Rego em Willing, 2017).

Bioniano ato de fé, confiança no sentido de religância, é o que emana da relação de Paula Rego com a sua obra e com Vic, seu marido, comoventemente expressa na carta de despedida que este lhe deixou antes de morrer, e trazida por Paula Rego sempre junto a si:

«Adieu. Paula I'm uncomfortable now, all the time. Most of me has gone already. It only remains to me to dispose what I have a little bit, while I still can. I don't want to know what the bitter end is. This will

be a lonely moment I imagine. Sell my things, slowly and wisely. I know you will paint even better. Trust yourself and you will be your own best friend. As well as sadness you may also feel relieve. Don't feel badly about that. Enjoy life, it's all that is. The kids are great. All my love. Vic.»

Paula Rego viveu um verdadeiro Akai Ito⁹, o fio vermelho do amor e do destino (não do fado!). Nas suas palavras: «a beleza e o grotesco, vêm do amor. O amor casa essas coisas todas» (Ribeiro & Rego, 2016, p. 99). A boa cena primitiva interna, raiz da verdadeira criatividade, foi fertilmente transformada na vida e na obra, ou seja: a possibilidade de se manter em capacidade negativa suportando a dor do conflito e em contacto onírico profundo com a misteriosa anterioridade, o abjeto, o proto, o originário, que a todos pertence e a todos desassossega.



Fig. 9 – Paula Rego no estúdio
© Antonio Olmos/The Observer

Os artistas são uma inspiração, como bem nos lembra Junqueira Filho (2010, p. 180) a propósito da Carta aos filhos de Bion (1985): «para suportarmos solitariamente a carga do autoconhecimento [...] e funcionaríamos como “seios pensantes” para nos ajudar a digerir as mudanças catastróficas intrínsecas ao crescimento mental».

A AMBIGUIDADE E O FEMININO

AUTOR 2

«A ambiguidade está na raiz da perturbação que a sua pintura provoca em quem a vê», escreve Alberto de Lacerda (1978, pp. 12–14), e Ruth Rosengarten: «Quanto mais precisamente ela captura um gesto, maior é a sua ambiguidade» (1997, p. 157), ambos teóricos e críticos da obra de Paula Rego.

Estas afirmações condensam extraordinariamente o ponto de vista que optamos por investigar. Interessa-nos a multiplicidade, a multivalência, a mistura de elementos contraditórios, a-conflitual, na obra de Paula Rego. Meninas e mulheres, humano e animal, masculino e feminino, a fusão de todos os tempos, o apagamento dos contrários afetivos, neste universo criativo.



Fig. 10 – A Dama Pé-de-Cabra, VI, Paula Rego, 2012¹⁰

10

Exposição apresentada na Casa das Histórias Paula Rego em 2012.

Propomo-nos investigar o conceito de ambiguidade do ponto de vista psicanalítico. No dicionário comum, ambiguidade refere-se à simultaneidade de vários sentidos, diferentes entre si.

É nos escritos de José Bleger, psicanalista argentino, que encontramos este termo, referindo-se à ambiguidade como um estado próprio da simbiose. A ambiguidade equivale à indiferenciação. Ou, a indiferenciação produz ambiguidade. «Se uma atitude ambivalente subsiste sem promover conflito, estamos em rigor diante da ambiguidade.» (1985, p. 351)

Para este autor, a ambiguidade equivale à indiferenciação da organização «gliscro-cárica» (glischro=viscoso; karion=núcleo), indiferenciação do núcleo viscoso, organização psicológica que antecede a posição esquizo-paranoide. Esta posição corresponde ao funcionamento mental primordial, sem diferenciação eu-mundo ou discriminação entre objeto bom e objeto mau. Trata-se de uma forma de dependência, uma relação narcísica de objeto. Para Bleger (1967), a simbiose é muda, isto é, apenas se revela quando é rompida.

Na ambiguidade, o Ego é um ego «granular» ou «aglutinado» (Bleger, 1967, p. 220), porque composto por uma multiplicidade de identificações primárias «não sedimentadas, e ao mesmo tempo contemporâneas e contraditórias» (Montagnini, 2018, p. 1367). Ego-conglomerado, a funcionar em processo primário, sem lugar para o princípio da não-contradição (princípio que afirma que duas afirmações contraditórias não podem ser verdadeiras ao mesmo tempo) — deste modo, tornando-se possível a coexistência, sem dúvida ou conflito, de dois ou mais sentidos, e mantendo-se indiferenciado do objeto.

Este conglomerado de identificações primárias, ou núcleo aglutinado, possibilita a migração de identificação em identificação, permitindo estar no aqui e agora e, ao mesmo tempo, nem aqui nem lá, expressão de um dom que vai além do dom da ubiquidade, como nos diz Montagnini (2018).

Este é o tempo pré-ambivalente.

Na obra de Paula Rego, a ambiguidade é algo que reveste as suas personagens, situações e universo. Na verdade, uma espécie de «visco» (gliscro) derramado sobre as fronteiras que separariam e organizariam o mundo conforme o conhecemos, apagando-as. Ou uma nuvem, que, ao deslocar-se, intrépida, vai abarcando sob a sua sombra todos os diferentes pontos do território, amalgamando-os. O contacto com este estranho é — ao mesmo tempo que profundamente inquietante, desorientador — assombroso, pelo contacto que permite com a multiplicidade, a combinação ilimitada de sentidos, sem conflito. É o mundo da onnipotência.

ELABORAÇÕES POSSÍVEIS DO FEMININO NAS DINÂMICAS DA FASE DA DEPENDÊNCIA PRIMÁRIA (OU SIMBIÓTICA)

Na fase da dependência primária, estágio primário ou primitivo da infância, o tema principal é a fusão, a (in)diferenciação entre o eu e o não-eu — em linha de continuidade com a noção de núcleo viscoso. Envolve temas como a vinculação e a diferenciação. Para Roussillon, «estabelecer um vínculo com o objeto é tão problemático quanto diferenciar-se dele» (2011, p. 108). A questão da construção da relação com o objeto e a questão da diferenciação do objeto são duas faces da mesma moeda.

Assim, por um lado, o seio, como o grande significante desta fase, é o que permite a reunião e unificação das experiências perceptivas, sensoriais e emocionais do bebé, conferindo-lhes um valor de mensagem e potencial simbólico; e, por outro, o seio, «significante enigmático» (Roussillon, 2011, p. 145), símbolo do encontro entre o materno e o feminino, é o que permite a separação, já no espectro da cena primitiva.

— A AMBIGUIDADE COMO ESTADO MENTAL

Também para Winnicott (1963), as vivências infantis precoces pressupõem a coexistência de dois aspetos da relação com a mãe: a relação do bebé com a mãe-ambiente e a relação do bebé com a mãe como objeto separado: a descoberta da alteridade, sendo que o primeiro se tornará «a base silenciosa da vivência da relação de objeto» ou «a matriz da mente» (Ogden, 2012, p. 41). Interessamos neste tempo do desenvolvimento, tempo no qual não existe diferença entre o interno e o externo, o eu e o não eu. A mãe proporciona a experiência de ilusão do «objeto subjetivo», proporcionando ao bebé a ilusão de ter «criado» o objeto, segundo as suas necessidades.

O processo de passagem da fase da ilusão de onnipotência mágica para a capacidade de viver os objetos como independentes de si mesmo deverá ser mediado por uma relação com o objeto transicional. Ogden defende que «os fenómenos

transicionais têm uma estrutura dialética» (2012, p. 42) e paradoxal, o que nos remete para o conceito de ambiguidade. Segundo Ogden (2012), nos fenômenos transicionais «a unidade e a diferenciação, a realidade e a fantasia, o eu e o não eu coexistem» (2012, p. 42), sem contradição, acrescentamos nós, configurando um estado mental que permite pôr em marcha, de modo saudável, a transição para novos períodos do desenvolvimento.

Na senda dos autores, sugerimos a ambiguidade como estado mental de base, «fundo» de relação sem lugar para o princípio da não contradição, terreno para o transicional, pela capacidade da dupla para manter a conexão com a mãe interna como «objeto subjetivo», fenômeno que permite e facilita a vivência dos períodos críticos que pautam o crescimento.

— O OBJETO AMBÍGUO, DA OMNIPOTÊNCIA

Para Roussillon (2008), «o investimento do outro e o investimento de si não são antagônicos, vão a par e narcisismo e objetividade não são diferenciáveis» (2008, p. 112).

Relação «em duplo», da qual dependerá a boa vivência da ilusão primária e o desenvolvimento do sentimento de si. Assim, um duplo, para que o seja, deverá responder ao imperativo da diferenciação e ao imperativo da semelhança. Ou seja, «deverá ser diferenciado como um outro-objeto, na medida em que é um outro objeto no qual o sujeito se reconhece, e que seja um reflexo de si. Aqui está o paradoxo! Só é um duplo se for um objeto-outro reconhecido como igual, semelhante» (2008, p. 109).



Fig. 11 – *My Mother*, Paula Rego, 1996¹¹

Mas quando a mãe não se oferece nem como diferenciada nem como igual, nem como um outro-objeto, exterior, nem é capaz de refletir o sujeito, não permitindo ser «criada» como um outro eu-mesmo; quando a mãe não se presta aos ajustamentos necessários, corporais e afetivos, não se constituindo como espelho e criando «o estranho, o inquietante, o intrusivo» (2008, p. 112): não será

este o objeto ambíguo por excelência? Não residirá aqui a perturbação, a dupla ameaça? Nem diferente nem igual. E contra tudo isto ao mesmo tempo!

Os quadros de Paula Rego surgem-nos como o fundo onde este mundo regressivo, onnipotente e opressivo é projetado. Uma linguagem do retorno destas experiências primitivas, arcaicas. A sua pintura fala-nos de um universo subjetivo «nebuloso», viscoso, pela possibilidade ilimitada de combinações de investimentos/identificações, resultado de um processo mimético e metamórfico contínuo, excitante. Mistura «viscosa» à procura de ser refletida e sintetizada?

O lugar onde esta «combustão» se inscreve é o lugar da indiferenciação, o lugar da não-separação, lugar do idílio e, simultaneamente, dos laços incestuosos e do mortífero. A coexistência, a-conflitual, da paixão e da confusão mortífera da vida e da morte.

Propomos a ambiguidade como representação da dependência primária, representação da parte indiferenciada e dos laços simbióticos primitivos. Este feminino materno antecede e opõe-se (quando há fixação) à face do feminino que introduz a separação e a diferenciação, no seio da homossexualidade primária, pela sua ligação à cena primitiva. O feminino enquanto regulador do equilíbrio entre o semelhante e o diferente é o que permitirá a passagem da ambiguidade à ambivalência. Distinguimos assim o objeto ambíguo, da onnipotência, do objeto enigmático, do conflito estético.

O AVESSO DA FUSÃO IDÍLICA

O avesso da fusão idílica, lugar de chegada desta reflexão, é o submundo ou «mundo fantasma», a marca da transmissão do transgeracional, lugar do traumático pelo excesso da presença de outros no psiquismo da mãe — a presença da sua própria mãe e dos seus ascendentes. Lugar onde a problemática das filiações mortíferas transgeracionais, pela impossibilidade de serem representadas, aprisiona, na indiferenciação da relação incestuosa mãe-filha/o — aqui, de novo, o ego granular da ambiguidade.

«O leite materno poderá ser o vetor de tal fusão-efusão-transfusão mortífera» (Parat, H., 2006, p. 150). Porque, ao amamentar, a mãe não transmite só leite. Transmite também fantasmas, desejos e defesas. Assim, o leite pode ter a cor negra da depressão, a cor branca da angústia e a cor vermelha da excitação, ainda segundo a autora e como aliás vemos nos quadros da Paula Rego. O leite que alimenta a vida psíquica é assim, ao mesmo tempo o leite-veneno que não liga, nem transforma. Na mistura, difusa, de investimentos/identificações que o leite materno transporta, os diferentes sentidos possíveis coexistem, sem conflito, configurando de novo a ambiguidade.

Fig. 12 – *Grandmother Kissing Grand-child*, Paula Rego, 2001Fig. 13 – *Suckling*, Paula Rego, 2001Fig. 14 – *Mother and Child*, Paula Rego, 1997–1998

Encontramos na obra de Paula Rego referências várias a este feminino, continente da indiferenciação primitiva matricial, lugar onde «as meninas são mulheres e as mulheres meninas. Observam-se e ensinam-se umas às outras; trocam segredos e entram em conspirações» (Szirtes, 2004, p. 68). É o lugar da repetição maciça do

transgeracional feminino e da confusão mortífera mãe-bebé e mãe (bebé em si) em relação com a sua própria mãe. «A criança, sucessora do objeto primário da mãe, duplo sem o estatuto de duplo, pode ser mantida num laço de cunho carnal constante, pela impossibilidade de se/o representar como separado.» (Parat, 2006, p. 146) Quando o destino do materno não é abrir-se à separação, pela impossibilidade de ligar o materno e o feminino, estamos perante a mãe que, muito embora alimente, deambula entre a vida e a morte.

Escreve Agustina Bessa-Luís: «A verdadeira beleza é monstruosa. Sai da linha, apeia-se no descampado, salta todas as barreiras, tem uma elasticidade sobre-humana. E, de repente, a beleza aparece, ilimitada, pura e monstruosa.» (2008, p. 66) Os quadros de Paula Rego serão o lugar depositário deste «mundo fantasma», o mundo da organização viscosa e granular mais primitiva da mente, mundo simultaneamente belo e monstruoso. O fundo da experiência contínua da realidade, sem oposição ou classificação binária, o mundo da multipotencialidade.

Citando Bollas (2010): «Quando o pintor pinta, ou o músico compõe, ou o escritor escreve, eles transferem a realidade psíquica para outro campo. Eles transubstanciam aquela realidade, o objeto não mais expressa o self, mas reforma-o.» (p. 200) Pensamos nos quadros de Paula Rego como esse «campo», lugar não meramente projetivo, mas transformacional, que nos permite aceder ao intangível das experiências arcaicas e mais primitivas da mente, ao infantil anterior ao uso da linguagem, lugar de todos os possíveis.

Terminamos com um pensamento de Bauman: «é a oposição, nascida do horror à ambiguidade que dá origem à ambivalência» (2007, p. 72). Dito de outro modo, será a introdução do princípio da contradição como princípio regulador do mundo interno a fonte da ambivalência.

HISTÓRIAS PARA UMA INTEGRAÇÃO DA BISSEXUALIDADE NO FEMININO AUTOR 3

«Contrary to the phallic/castrated pairing, which upholds social structures and the balance of power, the masculine/feminine relationship is a mental creation which implies acknowledging and facing up to otherness in the difference between sexes.» (Schaeffer, 2011, p. 13)



Fig. 15 – A Família, Paula Rego, 1988

As pinturas de Paula Rego, cujas personagens são fundamentalmente mulheres, provocam em nós um «impacto estético», diversas e intensas reações emocionais que vão desde o espanto, o riso, a repulsa... Um impacto estético, no sentido de Meltzer, ligado ao mistério e à ambiguidade das meninas que habitam as histórias e o mundo onírico de Paula — criadas e senhoras, meninas ingénuas e mulheres emprenhadas no sofrimento do aborto —, e que surgem ora submissas, ora poderosas; ora violentas, ora doces; ora femininas, ora masculinas... ora ambíguas...

QUEM SÃO AS MENINAS DAS HISTÓRIAS DE PAULA REGO E QUE NOS DIZEM ELAS ACERCA DO FEMININO?

Como diz Malpique (2017), psicanalista, «Os homens são raros, efeminados, velhos, enquanto as mulheres são muitas vezes andróginas, feias, sérias, altivas, desconfiadas, grávidas [...] pernas grossas, sem a tradicional graciosidade feminina [...] Criadas por todo o lado, subservientes à patroa» (p. 72).



Fig. 16 – Branca de Neve e a Madrasta, Paula Rego, 1995

Se as meninas das histórias dos quadros de Paula surgem ambíguas, simultaneamente femininas e masculinas, velhas e novas, frágeis e fortes, onde os

opostos se misturam, no documentário *Histórias & Segredos*, Paula Rego conta-nos uma outra história, de um mundo subjetivo dicotómico, dividido — clivado —, em que feminino e masculino parecem estar e colocar tudo em permanente oposição. No seu discurso, Paula Rego liga masculino — a ser ativo — versus feminino — a ser passivo; masculino — ao trabalho — versus feminino — a ter bebés e cuidar da casa; masculino — à liberdade (no estrangeiro, no trabalho) — versus feminino — à prisão (da pátria); o parto (que é erótico) versus ter bebés (que é materno); dor versus prazer (no parto); dor versus erotismo (no aborto); emoção e intensidade na pintura versus reserva e silêncio na vida privada. «Bebés ou pincéis», diz ela.

Paradoxos que a biografia de Paula Rego parece confirmar: foi através da mãe que pela primeira vez teve contacto com a pintura; mas foi o pai que a libertou e a mandou estudar pintura para Londres. Mãe que Paula descreve como severa e autoritária, quiçá mais próxima de uma autoridade paterna superegoica, e de quem nunca se conseguiu aproximar; pai afetuoso, que contava histórias de fadas como habitualmente fazem as mães. Um pai que a libertou, mas ele próprio prisioneiro de uma depressão; mãe pintora, mas prisioneira da condição de mulher. Uma mãe e um pai de quem Paula Rego se separou precocemente e só reencontrou aos dois anos e meio. À mãe, diz Malpique, nem a reconheceu.

«Pintar é masculino. É impulsivo, agressivo, confrontativo — diz Paula Rego em “Histórias e Segredos” — “Eu queria ser como eles [...] É diferente de ter bebés e estar com eles em casa... que é mais como crianças a brincar às bonecas e casinhas [...] Pintar é ser mais eu mesma.» (Rego em Willing, 2017)

É assim numa identificação com este «masculino» que Paula Rego vai pintar para Londres, estimulada pelo pai, para se libertar do regime salazarista em que vivia, e da situação de mulher.

Paula vai utilizar a tela para denunciar a situação submissa e prisioneira da mulher portuguesa, mas também para falar do seu feminino, porque é no enquadramento da tela que Paula se sente segura: «Tinha medo de tudo [...] É na pintura que eu tomo os meus riscos», refere (Bessa-Luís, 2008, p. 28). Paula pinta para se libertar dos seus medos, «para dar uma face ao medo» (*ibid.*, p. 60), para lá deixar os fantasmas que mantinha no silêncio da sua timidez. Mas Paula usa este lado «masculino» para pintar fundamentalmente mulheres.

A OBRA E O FEMININO: DOMÍNIO E SUBMISSÃO

Análises diversas sobre a obra de Paula Rego parecem confirmar a presença constante de opostos, em particular relativamente a um feminino

marcado pela oposição domínio/submissão.

Assim, nos olhares não psicanalíticos, Paula Rego surge como denunciadora de situações políticas e sociais e da situação da mulher perante o homem, reivindicando contra a violência/opressão das mulheres pelos homens.

Segundo a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (2008), *As meninas com o cão* (1987) retrata a submissão ao masculino: «O cão é um homem que se pretende servir e dominar pela servidão»; «A raiva dos animais domésticos é a raiva que a mulher domesticada deve sentir» (p. 24).



Fig. 17 - *As meninas com o cão*, Paula Rego, 1987

O cadete e a irmã (1988) «significa o suborno da mulher, ela é uma criada, nada mais do que isso, é a eterna menina da casa em serviço do irmão fardado» (*ibid.*, p. 29/30). «A servidão é a chave da sensualidade.» (*ibid.*, p. 49)



Fig. 18 - *O cadete e a irmã*, Paula Rego, 1988

A historiadora de arte Sarah Kent (2004) chama a atenção para o facto de n' *A Filha do Polícia* (1987) um dos braços da rapariga estar completamente enfiado dentro da bota do polícia, um gesto ambivalente que combina obediência e agressividade.

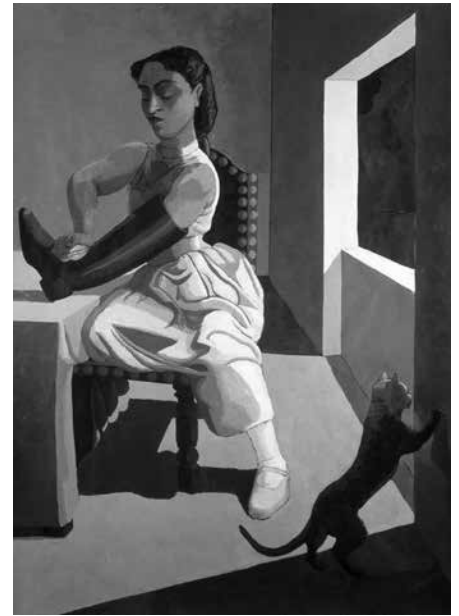


Fig. 19 - *A Filha do Polícia*, Paula Rego, 1987

E a jovem em *A Filha do Soldado* (1987) é descrita por Paula Rego como a criada para todo o serviço de um quartel, da qual se espera que ofereça assistência sexual além de doméstica.



Fig. 20 - *A Filha do Soldado*, Paula Rego, 1987

O seu marido e pintor Vic (Willing, 2004) confirma esta dicotomia, enfatizando a predominância, nas primeiras obras, de temas de dominação e violência, e colocação de limites: «A dominação assume diversas formas: a criança dominada pelos pais ou professores, indivíduos pelo estado, psique pelo sonho, personalidade pela paixão, consciência pela culpa — agressões originam violência [...]. Ao fixar as partes num quadro e tentar retê-las dentro de um limite tenta-se impor coerência [...] uma grande quantidade de violência pode ser infligida às personagens, que por vezes são ainda ridicularizadas, a fim de se tornarem menos perigosas [...]. A ironia é uma defesa contra a dor.» (p. 18–21)



Fig. 21 - Os Mártires, Paula Rego, 1968

E Paula confirma esta dicotomia domínio/ /submissão: «Sempre fiz o que os outros queriam» (Rego em Willing, 2017), «Quem depende de quem (criada, patroa)? Uma luta constante a ver quem é que manda...» (Melo, 2004, p. 59).



Fig. 22 - As Criadas, Paula Rego, 1987

Os discursos psicanalíticos sobre a obra de Paula Rego realçam a presença de uma feminilidade pré-genital associada a uma imago materna onnipotente.



Fig. 23 - A Noiva, Paula Rego, 1985

Malpique (2017) fala de uma feminilidade pré-genital, repleta de narrativas projetivas, de um mundo interior, subconsciente, imaginário, da infância, dando satisfação pulsional ao que ficou de pré-genital na evolução da psicosexualidade, da sua feminilidade. Esta autora realça a

«Ambivalência, perversidade, crueza visceral, sentimentos de raiva, violência, invejas, vingança e agressividade, [...] em parte reprimidos, num espaço interno dilacerado-condoído, onde figuram objectos mortos, disformes, grotescos, criaturas aleijadas, monstruosas, diabos e animais ferozes. Trata-se de um espaço claustrofóbico, bidimensional, cheio de objectos: cocós, bebés, pénis, dedos de bonecos que ela cortava com tesouras em criança, membros decepados [...], lagostas com tenazes ameaçadoras, etc. — forma com que talvez na infância, fantasiasse o interior do corpo materno» (p.71).

Para Malpique, Paula Rego retrata esta perversidade feminina, primária, algo de oculto, de misterioso, ligado à parte psicótica da personalidade (Bion), presente em todos nós, mas que a artista mostra, e com a qual se fascina e brinca.

Outros autores (Pereira, 2008) enfatizam uma identificação à imago materna onnipotente cruzada com uma idealização do masculino, dando origem a seres andróginos e autossuficientes, e a uma bissexualidade psíquica mal integrada.

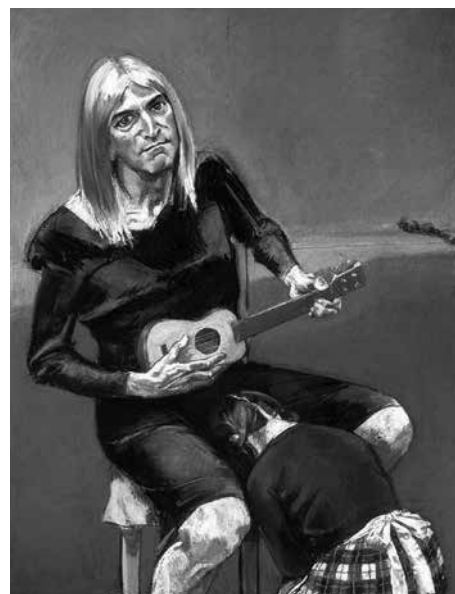


Fig. 24 - Olga, Paula Rego, 2003

A VIDA E O MASCULINO

Mas se na obra estão as mulheres, no filme *Histórias & Segredos* estão os homens. Masculino ausente na obra e onnipresente na vida. E o filme de Nick como um olhar biográfico de um filho à procura de resolver o enigma da mãe — objeto estético ambíguo?

Na vida de Paula Rego, é o pai que a liberta

da prisão da casa-pátria-feminino para a pintura-liberdade do estrangeiro. Pai que, durante a gravidez da primeira filha de Paula, a salva também do abandono de Vic, e da ira materna, inaugurando a maternidade de Paula.

E é Vic, o seu marido, que vai marcar todo o seu trabalho: a pintura sobre o aborto, sobre o ciúme, a raiva, a doença. Marido com quem Paula vai ter uma relação de submissão: «baixei as calcinhas sem dizer nada [...] fazia tudo o que ele queria» (Rego em Willing, 2017).

Com a morte do marido, surge a série *Avestruzes*, «à espera do amor sozinhas», escreve Agustina Bessa-Luis (2008). Sem marido, as mulheres ficam como avestruzes perdidas... e de luto...



Fig. 25 – *Avestruzes bailarinas*, Paula Rego, 1995

A morte do marido traz uma mudança fundamental à sua obra através do uso do modelo vivo de Lila, a enfermeira de Vic, e que Paula refere ser ela mesma. Paula Rego, que não se sentia filha da sua mãe, que para os filhos era vivida como «opaca» e «misteriosa», contrata a enfermeira Lila para tratar do marido, e faz dela o modelo vivo — identificatório — quando ele morre.

Feminino na pintura e masculino na vida. Feminino e masculino ora confundidos (na obra), ora clivados (no discurso). A forma como se articula a relação feminino/masculino (na obra, biografia e discurso de Paula Rego) levou-me de viagem até à questão da bissexualidade psíquica em psicanálise.

COMO SE ARTICULA ESTE FEMININO E MASCULINO NA BISSEXUALIDADE PSÍQUICA?

Winnicott (1971/ 2005) descreveu a presença de elementos femininos e masculinos em estado puro. Os elementos femininos formar-se-iam na relação com o objeto subjetivo mãe-seio, na identificação primária (Eu=outro) e dariam origem ao sentimento de SER (*being*). Os elementos masculinos em estado puro corresponderiam já a uma diferenciação do objeto, e à existência da

pulsão, e dariam origem ao REALIZAR (*doing*). Assim, os elementos femininos seriam o continente e os masculinos os conteúdos, que em conjunto possibilitariam a utilização dos mecanismos de identificação introjetiva e projetiva, e a relação e o uso do objeto.

A propósito de alguns casos clínicos, Winnicott fala de uma clivagem dos elementos femininos e masculinos.

Vários autores (André, 2011; Fiorini, 2018; Gibeault, 1993) postulam a existência de uma bissexualidade psíquica pré-genital, precoce, inerente ao feminino primário, e que se constrói através dos ritmos da relação mãe-bebé — presença/ausência; bom/mau; dentro/fora; recetividade/penetração — numa lógica binária.

Seria assim uma bissexualidade primária, introduzida na relação homossexual primária (feminino primário) através do corpo e do discurso materno e ligada à forma como a mãe vive a sua própria bissexualidade psíquica, diz André Green em 2018?

Outros autores (Green, 2018; Magnenat, 2019; Pereira, 2002; Richard, 2019) referem a existência de uma bissexualidade psíquica primitiva ligada à função continente-conteúdo (Bion) e ao nascimento do pensamento, que assenta sobre a ideia original de Freud acerca da identificação primária a ambos os pais, e à ideia de Green de Édipo originário. André Green recusa a ideia da ausência do pai na relação mãe-bebé, sendo o lugar ocupado pelo pai o dos fantasmas edipianos da mãe. O pai inscreve-se na vida da criança como uma «figura de ausência», que faz dele o «determinante invisível da relação mãe-criança». A criança teria assim desde o início, antes da diferenciação dos sexos, uma relação com cada um dos pais: uma relação direta e corporal com a sua mãe, e uma mais indireta de identificação primária com o pai.

Para Luc Magnenat (2019), existe uma experiência edipiana originária, que contém elementos masculinos e femininos no próprio processo de nascimento do pensamento: «A transformação operada pela rêverie materna na partilha de afetos por identificação projetiva transporta inelutavelmente a marca do terceiro, transporta a marca da cena primitiva de uma bissexualidade psíquica materna regida pelas funções de continente-conteúdo (feminino/ /masculino) e de oscilação (PS-D).» (p. 119)

Durante o Complexo de Édipo, a bissexualidade psíquica seria posta à prova: o Complexo de Édipo, sempre duplo (positivo e negativo), culmina numa dupla identificação, masculina e feminina — a bissexualidade psíquica edipiana. Estas duas identificações, feminina e masculina, não são iguais: são complementares e contraditórias,

uma dominando a outra e escondendo-a, mais ou menos. Aqui, a bissexualidade psíquica teria de ser integrada na diferença de género: uma bissexualidade psíquica harmoniosa significaria o uso livre dos atributos de ambos os sexos articulados numa identidade sexual. Como diz André Green (2018), na bissexualidade edipiana está presente um conflito latente: «A bissexualidade (psíquica) está intimamente ligada com a diferença dos sexos: onde há bissexualidade há também diferença. Onde há diferença há um corte, uma ceasura, uma castração das potencialidades de jussance do sexo complementar: inverso e simétrico» (p. 254). A bissexualidade psíquica genital, pós-edipiana, seria então construída através de uma fantasia pessoal: «É através da constituição da fantasia do outro sexo — o que não temos, mas podemos ter através da imaginação no triângulo edipiano — que a bissexualidade psíquica se organiza.» (p. 246)

Portanto, uma bissexualidade (psíquica) integrada implica o reconhecimento da incompletude e da alteridade, que promove uma ligação de coconstrução criativa e complementar com o outro (Chabert, 2018; David, 1975; Gibeault, 1993; Marques, 2002; Odgen, 2012; Pinheiro, 2005), e a sua conflitualidade estaria ligada ao paradoxo entre a completude e a incompletude/castração da unissexualidade, como refere Chabert:

«O Complexo de Édipo não é simplesmente uma configuração estruturante: a diferença de sexos e gerações não é admitida sem hesitação. O infantil mantém-se e tem que lidar com as diferenças. A bissexualidade, construção formidável proposta por Freud, mantém-se incrivelmente viva e apoia-se num lado só através de o fazer “muito mais” num lado do que no outro. E não significa confusão dos sexos mas mantém a existência de ambos, masculino e feminino, com as suas articulações habituais e extraordinárias.» (2018, p. 86)

Do outro lado, estaria o género neutro, teorizado por Green, sem escolha, e numa onipotência narcísica. Ou ainda, como referem vários autores a partir da clínica, a presença de uma bissexualidade psíquica clivada (Chabert, 2018; Zilkha, 2018; Godfrind, 2018; Perelberg, 2018), que estaria ligada a dificuldades no feminino primário, ou seja, na relação homossexual primária.

Assim, para Chabert (2018), quando a bissexualidade psíquica não está integrada, a dinâmica das fantasias surge articulada em pares de opostos: atividade/passividade, feminino/masculino, sadismo/masochismo, amor/ódio — dirigidos à mãe ou ao pai. A propósito de um caso de travestismo, de um homem que na

intimidade se vestia de mulher, a autora refere a necessidade de unir a falha da diferença, sentida como uma enorme ausência

Também Zilkha (2018) refere uma bissexualidade psíquica fragmentada devido a falhas na relação de homossexualidade primária, em que a complementaridade feminino/masculino não pode funcionar de forma estável e organizada, surgindo a lógica fático/castrado, atividade/passividade e regressão. Nestes casos, predomina uma luta identificatória (masculino/feminino, paterno/materno), tal como descreveu Winnicott na clivagem dos elementos femininos e masculinos em estado puro, em vez de uma afinação silenciosa das identificações do superego.

FEMININO E BISSEXUALIDADE EM PAULA REGO

Que dizer então deste feminino e masculino, ora separados, ora amalgamados, que nos revela Paula Rego?

Pares de opostos clivados em *Histórias & Segredos* (feminino/masculino, ativo/passivo, prazer/dor). Temas de dominação/submissão e opostos misturados e ambíguos na pintura, como nos revela a artista a propósito de uma pintura de um homem que quis ter bebés: «a história de um marido que quis o bolo que era para a mulher (oralidade) e fica com uma grande barriga, que explode, e um sai bebé».

Ou das figuras que aparecem com género misto, como na série *Crime do Padre Amaro*, acerca da qual Agustina refere: «Há 3 sexos, o homem, a mulher e o padre. A ambiguidade é o terceiro sexo. É possível que a ambiguidade seja o sexo, e não exista outro. Os anjos assim o manifestam. Não são criaturas assexuadas, mas ambíguas.» (2008, p. 94)?



Fig. 26 – *Entre mulheres*, Paula Rego, 1997

Ou da técnica utilizada na pintura, em que Paula Rego recorta e cola sobrepondo as imagens sem perspectiva, sem profundidade, como refere o seu marido Vic?




Fig. 27 – Auto-retrato em vermelho, Paula Rego, 1962

Termino com uma pergunta: Poderemos pensar na pintura de Paula Rego como uma tentativa de integração do feminino e masculino, de uma bissexualidade psíquica clivada? Será a criação em Paula Rego uma busca de si e de um espaço potencial (encontro materno/paterno e feminino/masculino)? Um encontro entre o feminino do ser; e o masculino do realizar, no sentido de Winnicott?

E Paula Rego confirma: «Os quadros ajudam-me a perceber o que sinto, mudam os sentimentos, permitem-me sentir coisas proibidas.» (Rego em Willing, 2017)

E de facto, em *Histórias & Segredos*, Vic — o homem da sua vida e obra — revela-nos este segredo de como Paula utiliza a tela nesta dialética continente/conteúdo, feminino/masculino, para simultaneamente se conter e libertar:

«Tais criaturas — servis, violentas, letárgicas, esquivas — andam a correr perdidas, desgarradas, mesmo em bandos. Para Paula, pintar é emboscá-las, quebrá-las, marcá-las e pendurá-las, aperaltadas e mimá-las, na parede. (Willing, 2017)

E Paula acrescenta: «Depois disto não é necessário alguém escrever mais sobre mim: é fabuloso e verdadeiro.» (Rego em Willing, 2017) 

ABSTRACT

Paula Rego was the woman-artist chosen, as an anchor and simultaneously trigger to enter the theme of “The Feminine”, presented by three Portuguese psychoanalysts at the 51st IPA Congress in London, 2019. The guiding thread was the documentary — “Paula Rego: Secrets & Stories” — directed by the filmmaker, and his son, Nick Willing. Through the film as well as Paula Rego’s life and work, the authors ventured into the investigation of the immense continent of the feminine. Some paths emerged forming an organic narrative, leading from the pre-objectal, the proto-mental and proto-feminine to the indifferentiation of ambiguity in the early constitution of the object, continuing through the pre and post Oedipal bisexuality in the construction of the feminine.

KEYWORDS

Paula Rego, feminine, proto-feminine, ambiguity, bisexuality.

REFERÊNCIAS

- Alves, P. T. (2017). Entrevista a Nick Willing: «As mulheres em Portugal continuam a ser maltratadas». 15 de novembro de 2017. <https://www.wort.lu/pt/cultura/entrevista-a-nick-willing-as-mulheres-em-portugal-continuam-a-ser-maltratadas-5a0c1e20c1097cee25b774a5>.
- André, J. (2011). From femininity to the primitive forms of psychic life. *Bulletin*, 65, 215–222.
- Bauman, Z. (2007). *Modernidade e Ambivalência*. Relógio D'Água.
- Bessa-Luis, A. & Rego, P. (2008). *As Meninas* (2.^a ed.). Guerra e Paz.
- Bion, W. R. (Ed.) (1985). *All my sins remembered: Another part of a life and the other side of genius: Family letters*. Karnac Books.
- Bleger, J. (1967). Psycho-Analysis of the Psycho-Analytic Frame. *International Journal of Psychoanalysis*, 48, 511–519.
- Bleger, J. (1985). *Simbiose e Ambiguidade*. Francisco Alves.
- Bollas, C. (1992). *A Sombra do Objeto. Psicanálise do conhecido não pensado*. Imago. (Trabalho original publicado em 1987.)
- Bollas, C. (2010). Criatividade e psicanálise. *Jornal de Psicanálise*, 43(78), 193–209. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v43n78/v43n78a13.pdf>
- Brum, E. (2012). Por que a imagem da vagina provoca horror? *Revista Época*, 18, junho. <http://elianebrum.com/opiniao/colunas-na-epoca/por-que-a-imagem-da-vagina-provoca-horror/>
- Canelas, L. (2015). Paula Rego já caçou na National Gallery e tinha uma toca na cave, 17, dezembro. <https://www.publico.pt/2015/12/17/culturaipsilon/noticia/paula-rego-ja-cacou-na-national-gallery-e-tinha-uma-toca-na-cave-1717664>
- Chabert, C. (2018). Tell me whom you like best. Em R. Perelberg (2018) (Ed.), *Psychic Bisexuality* (pp. 81–89). Routledge.
- David, C. (1975). The beautiful differences. Em R. Perelberg (2018) (Ed.), *Psychic Bisexuality* (pp. 58–80). Routledge.
- Fiorini, G. F. (2018). *Deconstructing the feminine. Psychoanalysis, Gender and Theories of Complexity*. Routledge.
- Freud, S. (1974). Totem e Tabu e Outros Trabalhos. Em S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., vol. 13, pp. 807–930). Imago. (Trabalho original publicado em 1913.)
- Freud, S. (1976). O Estranho in: Uma Neurose Infantil e outros Trabalhos. Em S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., vol. 17, pp. 275–314). Imago. (Trabalho original publicado em 1919.)
- Freud, S. (2006). A interpretação dos sonhos. Em S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., vols. 4–5, pp. 39–649). Imago. (Trabalho original publicado em 1900.)
- Gibeault, A. (1993). On the feminine and the masculine: afterthoughts on Jacqueline Cosnierr's book, *Destins de la féminité*. Em D. Birksted-Breen (1993) (Ed.), *The Gender Comundrum* (pp.166–181). Routledge.
- Godfrind, J. (2018). From the bisexuality to the feminine. Em R. Perelberg (2018) (Ed.), *Psychic Bisexuality* (pp. 122–132). Routledge.
- Green, A. (2018). The neuter gender. Em R. Perelberg (2018) (Ed.), *Psychic Bisexuality* (pp. 243–257). Routledge. (Trabalho original publicado em 2001.)
- Junqueira Filho, L. C. U. (2010). Resenha sobre “O desenvolvimento estético: o espírito poético da psicanálise. Ensaios sobre Bion, Meltzer e Keats” de Meg Harris Williams. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 44(2), 177–184.
- Kent, S. (1989). As meninas de Paula Rego. Em R. Rosengarten (2004) (Ed.), *Compreender Paula Rego – 25 Perspectivas* (pp. 52–56). Público e Fundação Serralves. (Trabalho original publicado em 1989.)
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (2019). Prelúdio de uma ética do feminino. Abertura do 51.º Congresso da International Psychoanalytical Association. Londres, 2019. <http://www.fepal.org/preludio-de-uma-etica-do-feminino-por-julia-kristeva-apresentado-na-abertura-do-congresso-da-ipa/>
- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. Em V. Ribeiro (Ed. & Trad.), *Escritos* (pp. 96–103). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949.)
- Lacerda, A. (1978). Exhibitions: Portuguese Art Since 1910 at the Royal Academy, London. *Art monthly*, 1976–2005.
- Lapa, P. (2004). Fabulações das muitas figuras na pintura de Paula Rego. Rem R. In Rosengarten (Ed.), *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas* (pp. 14–16). Público e Fundação de Serralves.
- Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (1988). *Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia*. Jorge Zahar.
- Lechte, J. (2016). Abjection, art and bare life. Em R. Arya & N. Chare (Eds.), *Abject visions: powers of horror in art and visual culture*. Manchester Press.
- Magenat, L. (2019). Note sur l'hétérosexualité primaire en triple. 79e Congrès des Psychanalistes de Langue Française. PUF.
- Malpique, C. (2017). Narratividade perversa e “humor negro” na pintura de Paula Rego. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 37(2), 69–74.

- Marques, M. E. (2002). Sobre como é que as mulheres ficaram em silêncio. Campos, Sementes e Sementeiras. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 23, 55–74.
- Melo, A., (1980). O Mundo mágico de Paula Rego. Em R. Rosengarten (2004) (Ed.), *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas* (pp. 57–61). Público e Fundação de Serralves. (Trabalho original publicado em 1980.)
- Meltzer, D., & Williams, M. H. (1994). *A apreensão do belo: o papel do conflito estético no desenvolvimento, na violência e na arte*. Imago.
- Meltzer, D. (2017). O claustro: uma investigação dos fenômenos claustrofóbicos. Blucher. (Trabalho original publicado em 1992.)
- Melícias, A. B. (2015). *Into the Wild: o labirinto da adolescência*. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 35(2), 60–67.
- Milheiro, J. (2015). *Analista de Interiores... Misteriosidade*. Âncora.
- Milheiro, J. (2019). Correspondência pessoal.
- Milheiro, J. (2020). *Sorrisos, lágrimas, poemas*. Em J. Milheiro (Ed.), *Ensaio sobre os Humanos...* (pp. 79–94). Universidade Fernando Pessoa.
- Montagnini, M. (2018). Overview on the case of a seriously ambiguous patient: Some reflections on ambiguity and good faith. *International Journal of Psychoanalysis*, 99(6), 1366–1390.
- Moraes, M. R. (2008). Estética e horror: o mostro, o estranho e o abjeto. Literatura e Autoritarismo (Dossiê “Escritas da Violência”), São Paulo, nov. 2008.
- Nolasco, A. (2004). A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego. Em R. Rosengarten (Ed.), *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas* (pp. 144–148). Público e Fundação de Serralves.
- Nolasco, A. (2010). O Abjeto. Figuras da ambiguidade: o processo de rejeição na formação da identidade social. Em *Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*. Repositório da Universidade de Lisboa. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3103/21/ulsd59723_td1.pdf
- Ogden, T. H. (2012). La relación edípica transicional en el desarrollo femenino. *Revista de Psicoanálisis*, 66, 37–60.
- Parat, H. (2006). *Sein de femme, sein de mère*. PUF.
- Pereira, A. (2008). Paula Rego: um colorido para o “continente negro”. Tese de Mestrado do Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- Pereira, F. (2002). A “insuficiência do feminino”, o feminino primário e a elaboração do ser feminino. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 23, 17–31.
- Perelberg, R. (2018). Love and melancholia in the analysis of women by women. Em R. Perelberg (2018) (Ed.), *Psychic Bisexuality* (pp. 103–121). Routledge.
- Pinheiro, C. B. (2005). *Criações sobre Leonardo Da Vinci. Arte e Psicanálise*. Climepsi.
- Rego, P. (2001). Paula Rego sobre Adília Lopes: “No grotesco há muita ternura”, Suplemento “Mil Folhas” (*Público*), 10, fevereiro.
- Ribeiro, A. M. & Rego, P. (2016). *Paula Rego por Paula Rego*. Círculo de Leitores.
- Richard, F. (2019). La bisexualité, l’Inceste et la mort. 79e Congrès des Psychanalistes de Langue Française. PUF.
- Rosenthal, T. G. (2003). *Paula Rego: obra gráfica completa*. Cavalo de Ferro.
- Roussillon, R. (2008). *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*. Dunod.
- Roussillon, R. (2011). Primitive agony and symbolization. IPA, Karnac Books.
- Schaeffer, J. (2011). *The universal refusal*. Karnac Books. <https://drive.google.com/file/d/1Qk5Whh raSuo41zJTJsAK22BHsdA40qAQ/view>
- Sousa, V. (2013). A ternura do grotesco no encontro de Paula Rego com Adília Lopes, *Revista Comunicando*, 2. <http://hdl.handle.net/1822/41144>
- Szirtes, G. (2004). Paula Rego: os atores no teatro. Em R. Rosengarten (Ed.), *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*. Público e Fundação de Serralves.
- Willing, V. (2004). A Imagiconografia de Paula Rego. Em R. Rosengarten (Ed.), *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*. Público e Fundação de Serralves. (Trabalho original publicado em 1971.)
- Willing, N. (2017). *Paula Rego, Histórias & Segredos*, documentário produzido por Kismet Films para a BBC, DVD, 1h 32’. Título Original: *Paula Rego, Secrets & Stories*.
- Winnicott, D.W. (1975). *O papel do espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil*. Em D. Winnicott (Ed.), *O brincar e a realidade* (pp. 153–162). Imago. (Trabalho original publicado em 1971.)
- Winnicott, D (2005). *Playing and reality*. Routledge (obra original publicada em 1971).
- Zilkha, N. (2018). Stumbling blocks of the feminine, Stumbling blocks of psychic bisexuality. Em R. Perelberg (2018) (Ed.), *Psychic Bisexuality* (pp.151–169). Routledge.