

Instituto Superior de Psicologia Aplicada



PAULA REGO:
UM COLORIDO PARA O “*CONTINENTE NEGRO*”

Ana Isabel Correia Pereira

Nº Aluno: 15276

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Psicologia Aplicada

Especialidade em Psicologia Clínica

2008

Instituto Superior de Psicologia Aplicada

PAULA REGO: UM COLORIDO PARA O “*CONTINENTE NEGRO*”

Ana Isabel Correia Pereira

Nº Aluno: 15276

Dissertação orientada por Professora Doutora Maria Antónia Carreiras

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Psicologia Aplicada

Especialidade em Psicologia Clínica

2008

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Professora Doutora Maria Antónia Carreiras, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para obtenção do grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº 19673/2006 publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

Instituto Superior de Psicologia Aplicada



PAULA REGO:
UM COLORIDO PARA O “*CONTINENTE NEGRO*”

Ana Isabel Correia Pereira

Nº Aluno: 15276

Dissertação orientada por Professora Doutora Maria Antónia Carreiras

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Psicologia Aplicada
Especialidade em Psicologia Clínica

Este trabalho não teria sido possível sem o olhar sempre atento, inteligente e caloroso da Professora Maria Antónia Carreiras.

Nem sem o caloroso abraço dos meus *Outros*.

Obrigada.



ESTÁTUA

Cansei-me de tentar o teu segredo:
No teu olhar sem cor, - frio escalpelo,
O meu olhar quebrei, a debatê-lo,
Como a onda na crista dum rochedo.

Segredo dessa alma e meu degredo
E minha obsessão! Para bebê-lo
Fui teu lábio oscular, num pesadelo,
Por noites de pavor, cheio de medo.

E o meu ósculo ardente, alucinado,
Esfriou sobre mármore correcto
Desse entreaberto lábio gelado:

Desse lábio de mármore, discreto,
Severo como um túmulo fechado,
Serenos como um pélago quieto.

Camilo Pessanha

Resumo

O presente trabalho nasce do *encontro estético* com a Obra de Paula Rego, inscrevendo-se metodologicamente no domínio da metainterpretação e da intersubjectividade: não há um significado, mas significados possíveis, construídos no seio de uma elaboração relacional, onde a teoria psicanalítica serve de quadro contentor e sustentador. Da narrativa pictórica de Paula Rego impõe-se o feminino. E no feminino de Paula Rego, o mal-estar, as tensões. A sua Obra inquieta. Que possíveis, então, para as tensões da identidade feminina? Sublinhamos as dinâmicas da fusão e da diferenciação feminino-a-feminino, a inscrição de ideais no mandato transgeracional, a importância do pai como agente modelador da feminilidade e a bissexualidade, quer como saída perversa, quer como abertura potencial. A diferença, a alteridade e o desejo, assumem-se também como pedras angulares do nosso pensamento.

Palavras-chave: Paula Rego, arte, psicanálise, metainterpretação, feminino.

Abstract

This article is born from the *aesthetic meeting* with Paula Rego's work. It is justified by a metainterpretative and intersubjective method: there are multiple meanings built on a relational basis, between the viewer and the work of art, where the psychoanalytic theory exists as an interpretative frame. From Paula Rego's iconographic narrative it is underlined the female gender with its tensions and discontents. Her work overwhelms us and we ask: what possible meaning for these tensions and discontents? We stress the symbiotic homo-objectal dynamics, the possible ways of differentiation, the transgeracional heritage, the role of the father as an active gender model and the bisexuality seen as a perverse way out or as a potential opening. Difference, alterity and desire are also assumed as cores of our thought.

Key-words: Paula Rego, art, psychoanalysis, feminine, metainterpretation.

Índice

1. PAULA REGO: Uma encenação	9
2. Da encenação à elaboração: um colorido psicanalítico	24
3. REFERÊNCIAS	33

Índice de Figuras

Figura 1 – Cães Vadios (os cães de Barcelona), 1965.....	10
Figura 2 – A Traça, 1994.....	11
Figura 4 – A Prova, 1990.....	12
Figura 5 – Mães e Filhas II, 1995.....	17
Figura 6 – Olga, 2003.....	21

1. PAULA REGO: Uma encenação

Paula Rego nasce em 1935, em Portugal (McEwen, 1997). A construção subjectiva do contexto português marca de forma maciça o estilo da artista e a construção das suas personagens femininas, destacando-se um legado totalitário, denunciado por um vivido subversivo ancorado à política e ao género. Paula Rego representa um feminino desconcertado e desconcertante. Não só o feminino, o género em si mesmo. As suas mulheres, vítimas-omnipotentes, atacadas e atacantes, e os seus homens travestidos, atacados, funcionam quase sadicamente sobre o espectador, entregando-o a uma espécie de alienação face à desorganização e à ofensiva das hierarquias do género.

Crescendo no seio de uma família alargada, Paula Rego bebeu de uma tradição narrativa oral profundamente intrincada na sua iconografia, densamente narrativa e densamente familiar (McEwen, *op.cit.*).

Dos 4 aos 16 anos, Paula Rego viveu no Estoril. Aos 16 anos, mudou-se para Inglaterra para estudar. Em 1952, a artista integra a Slade School of Arts. A vida de Paula Rego tem sido dividida entre Portugal e Londres, cidade onde reside actualmente (McEwen, *op.cit.*).

Os primeiros trabalhos de Paula Rego, e salientamos fundamentalmente os trabalhos da década de 60, caracterizam-se por uma dispersão assente numa técnica de destruição-integração – desenho, recorte, colagem. Ao longo da sua Obra assistimos a uma progressiva unificação, que ganha o tom de narrativa, onde o desenho total e o preenchimento dos espaços vinga. A Obra de Paula Rego vai ganhando uma nova dimensão, menos fragmentada e menos destrutiva.

Se impera ainda a violência, o ataque, e uma certa forma de sadismo, o que, principalmente a partir da década de 80, se instala com profunda severidade é a ambivalência. Os objectos simultaneamente bons e maus. As boas e más mães, as boas e más filhas, as boas e más vestes, a par de uma representação do masculino, que se assume ausente ou desvitalizada, ainda que simultaneamente agressora. Polícias, soldados e cadetes, os homens de Paula Rego asseguram a Lei lá fora. Dentro de casa a Lei é a de um feminino perverso.

Esta divisão entre o público e o privado parece encerrar, na obra de Paula Rego, uma divisão entre o masculino e o feminino. E se os mundos se clivam, algo no meio se perde. Mas Paula Rego vai elaborativamente esboçando um trilho da clivagem à ambivalência.



Figura 1 - Cães Vadios (Os Cães de Barcelona), 1965

Esta clivagem público-privado, masculino-feminino, procura revelar um secretismo que vive por detrás das portas fechadas. No quarto, na cozinha. Um secreto sofrimento, vivido no privado, um sofrimento-cão que não se diz, que é silêncio. Tantas vezes as mulheres de Paula Rego parecem estar prestes a implodir.



Figura 2 - A Traça, 1994

A implosão do feminino de Paula Rego, ainda que sugerindo uma reivindicação – marcha contra a violência explícita –, parece referir-se a uma violência vivida internamente, secreta e privada. Em Paula Rego, trata-se de um género de discurso não verbal, assente no olhar e na postura das personagens que permite a relação e a narrativa. E poderíamos pensar que este sentimento está inexoravelmente ligado à pintura em si e ao poder da imagem, mas o silêncio em Paula Rego parece mais distante da sua própria forma artística e mais próximo de

um silêncio que se deita sobre o feminino. O mesmo silêncio que faz dele o *continente negro*. É esse silêncio que é paradoxalmente silêncio-segreto e silêncio-apelo.

Paula Rego desenha relações que gritam a onipotência do feminino e do materno pela fusão, dependência, vitimação e dominação que admitem. As mulheres de Paula Rego vivem a dependência das relações entre mães e filhas, a necessidade do seu amor e o desejo de as destruir, como proposta de libertação, como possibilidade de poder *ser*. O materno é representado como sufocador do feminino ao mesmo tempo que permite um triunfo onipotente, maníaco, sobre o masculino – triunfo só possível no privado, arena da perversão. Mas as mulheres de Paula Rego permanecem eternas meninas. Olhar infantil – e frio escalpelo –, pelo terror agrilhado, debatendo-se, como nos lembra Pessanha, pelos secretos pélagos do feminino. E nos *severos túmulos da infância fechados*, urge a tentativa errante da inversão da dor, a as meninas fazem-se mulheres-mármore, gélidas, dilacerantes, deambulando entre o *im* e o *omni* da potência.

Que feminino? Que materno? Que imensa noite? Que tensões? Que lutas? Que invejas? Que homens? Que relações? Que horrores e agressões? Que grotescos gigantes? Que casas feitas prisão? Que jogos farisaicos? Que ironia do quotidiano? Que violenta comédia humana revelada? Procuramos na Psicanálise um colorido.



Figura 4 - A Prova, 1990

Como voz integrante do debate psicanalítico surgem, a partir da década de 70, enriquecedoras propostas de pensamento sobre o feminino que retomam, na sua maioria, os pilares de discussão anteriores¹. As concepções de Chasseguet-Smirgel (1976, 1988a, 1988b, 1993), decorrentes das perspectivas kleinianas, apresentam um pensamento divergente e revelador: seria uma demanda de autonomia da menina a energia do engenho edipiano – separar-se da mãe e, mais mulher (*sou, porque me diferencio*), aproximar-se do pai.

Ao sublinhar este movimento autónomo Chasseguet-Smirgel (*op. cit.*) faz assomar dolorosas dinâmicas inerentes ao processo de separação-indivuação que acarretariam consigo uma profunda culpabilidade, com a subsidiária *inveja do pénis* (secundária) e consequentes temores de castração. E dos substractos da identificação materna, *Narciso* faz-se fenda aberta: a construção da identidade feminina exige a permanência de um vínculo em Eros com a mãe, revogando as possibilidades de competição com o materno.

A analogia entre a fenda de *Narciso* e a fenda feminina, como lugar da ausência do pénis, traçou na Psicanálise um mapa do feminino onde a falta do que ao feminino não pertence é agente da tensão. Tensão desse continente tão negro quanto vazio, região do abismo, do nada. A proposta da vagina como um *não-pénis* surge-nos como aniquilação da diferença – densa manta do desconhecido, será a noite que se deita sobre o feminino defesa partilhada contra uma imago materna devoradora e, como tal, intolerável?

Torok (1988) dá-nos o mote, debruçando-se sobre a querela em torno da *inveja do pénis*. A autora propõe, tal como Chasseguet-Smirgel, uma re-significação do pénis. *A inveja do pénis é um sintoma*, diz-nos Torok, sintoma de um desejo não realizado, isto porque a

¹ Os trabalhos iniciais de Freud marcaram profundamente o pensamento psicanalítico acerca do feminino, trazendo consigo apoiantes e opositores. Na verdade, podemos constatar, nos trabalhos até à década de 60, um movimento oposto entre a Escola de Viena – apoiante das ideias freudianas – e a Escola Britânica – que se opõe a Freud, fundamentando-se essencialmente nos trabalhos de Melanie Klein. O debate psicanalítico construiu-se a partir da oposição entre o *monismo fálico* e o reconhecimento precoce da diferença entre os sexos. Directamente associada à teoria do *monismo sexual* temos a problemática da *falta* (castração!) que inaugura o postulado da *inveja do pénis* nas abordagens freudianas e que prolongou a discussão psicanalítica, muitas vezes trilhando terrenos políticos e ideológicos. Todavia, na investigação psicanalítica há também lugar para o consenso orientado fundamentalmente numa lógica identificatória que salienta as aquisições que decorrem das relações precoces com a figura materna e paterna, ou seja, a constituição das respectivas imagos.

descoberta pela menina da diferença de sexos, momento que marcaria (e encerraria!) para sempre o seu desenvolvimento, de acordo com Freud (1924/2000, 1925/2000, 1931/1996, 1932/1996), se inscreve num movimento de exploração do seu próprio sexo – e do seu desejo – e não num desconhecimento assente num pressuposto monista. Ora, Freud também não se lembrou, diz-nos Torok (*op. cit.*) que a *inveja do pénis* é sempre a inveja de um pénis idealizado. Assim, a designação de uma coisa inacessível e, como tal, idealizada, dá conta da existência de um desejo vedado. E esse desejo vedado, que aparece no discurso feminino como aquilo que não se tem, não é mais do que o seu próprio sexo recalcado. É a mãe que detém o controlo sobre o sexo do menino e os privilégios do sexo enquanto mulher, impedindo a elaboração do projecto genital e identificatório. Para além disso, a menina precisa do amor da mãe, donde consegue a manutenção desse vínculo amoroso à custa de uma abdicação de si, da sua sexualidade, com a idealização do pénis e a construção da inveja.

Há, portanto, uma dialéctica amor-ódio que se joga no seio da relação com a figura materna: necessidade de identificação e de manutenção do vínculo amoroso com a mãe, e ódio pela renúncia à sua sexualidade que é controlada pela mãe onipotente. A inveja aparece aqui como coisa puramente feminina – a mãe simbolizando o que a menina não pode ainda ter, mas que deseja. É, então, impossível inscrever o desejo no corpo, pela culpa que acarreta para a mulher face à imago materna. Assim, o desejo é deslocado para a figura paterna. O homem ficará, então, como detentor de algo desejável, mas impossível à mulher. O pénis é então vivido como o ‘sexo bom’, aquele que satisfaz o seu detentor sem culpabilidade, ou seja, torna-se um pénis idealizado. No sujeito feminino fica o lugar do vazio, do lacunar, mas pela via do que lhe deveria pertencer. Resulta disso um corpo próprio incompleto e um mundo de realidades fragmentadas. Por outro lado, se a mãe barra a descoberta do corpo, a maturação da sexualidade genital, barra também o caminho em direcção ao pai, perpetuando a relação de dependência da sua filha, que ancora em si o próprio prazer da mãe. A menina viverá, então, o dilema de se identificar a uma mãe vazia de valores, perigosamente agressiva e que precisa de complemento. A mãe marca assim o desejo de manter o eterno apêndice criança-pénis, garantia ilusória da sua plenitude.

Chasseguet-Smirgel (1976, 1988b, 1993), Torok (1988) e Pereira (2002) concebem esta relação particular mãe-filha como uma relação ambivalente caracterizada pela necessidade de preservação do amor e por um ódio primário, fruto de uma mãe onipotente, castradora da sexualidade feminina e perpetuadora da experiência de fusão.

Paula Rego representa esta imago materna onnipotente que a Psicanálise mais actual propõe para a compreensão das tensões inerentes à subjectivação do género feminino. A mãe alimenta, cuida da higiene, veste, arranja o cabelo, põe a colónia, prepara para dormir. Está lá sempre. A literatura psicanalítica diz-nos que à imago da prestadora de cuidados se alia uma imago de onnipotência, pois o bebé nada pode fazer, nada consegue fazer, depende totalmente desses cuidados maternos, o que pode ser vivido de forma muito violenta porque à dependência se alia o desamparo e a desconfiança.

A Obra de Paula Rego mostra-nos que, para as suas mulheres foi, é, demasiado violento – lembremos a série *Menina e Cão*. E é violento porque o outro surge totalmente desamparado e se lhe prestam cuidados, também lhe podem *inflingir cuidados*. As meninas de Paula Rego operam uma inversão ao serem maltratantes – nesse olhar, *frio escarpelo*. Uma função de domínio encolerizada e onnipotente, mas só possível à porta fechada. Um triunfo sobre o seu próprio desamparo, numa possível identificação ao agressor, mas que não permite uma saída à experiência tumular dos medos infantis. E em fado perpetuado, as mulheres permanecem meninas.

Face ao desamparo e à onnipotência materna, e suas possibilidades fusionais, é, então, necessário retaliar, separar-se, autonomizar-se, diferenciar-se. A mãe não pode ficar a detentora infinita do seu bebé.

As meninas-mulheres de Paula Rego vivem uma luta activa face ao materno. E tentam-no com uma zanga incomensurável. A mãe possui os mesmos atributos da menina e ela será sempre pequena de mais para a ultrapassar – só a *Branca de Neve* triunfa, mas não sem antes engolir o veneno.

Esta concepção da relação primária homo-objectal introduz uma nova compreensão sobre o feminino, lançando-nos na reflexão acerca dos diferentes padrões relacionais que pais e mães estabelecem com os seus filhos em consequência das suas fantasias inconscientes em torno da diferenciação dos sexos. Chodorow (1988) propõe-nos uma linhagem interna mãe-filha, que nomeia por *self-em-relação*: as mães, pelo seu sentimento de género (qualquer que seja o significado inconsciente ou consciente que lhe dão), experienciam as filhas sendo *como elas* e os filhos sendo *diferentes delas*. Reciprocamente, as meninas e os meninos apropriam-se e transformam estas comunicações maternas inconscientes através das suas próprias capacidades intrapsíquicas de fantasiar, das suas reacções defensivas à ansiedade e à culpa, e

dos seus próprios desejos, paixões e impulsos. Esta linhagem intensifica a experiência primária de fusão feminino-a-feminino, bem distinta de uma fusão desenvolvimental vivida como hipótese potencial.

Por outro lado ainda, o *self-em-relação* de Chodorow inscreve a construção identitária feminina num mandato transgeracional que, por via dos seus processos de subjectivação, sublinha a fusão/confusão, minando o narcisismo da menina (Chodorow, 1996, 2000). Sabemo-lo, sobre o feminino sempre se deitou uma teia de desvalorização, construída inter e transgeracionalmente, que torna difícil o acesso a uma feminilidade coesa e integrada, aumentando a ameaça de perpetuação de um sentimento do feminino como tensão.

A investigação acerca de uma herança transgeracional, do inconsciente colectivo e dos arquétipos surgiu-nos como uma caminhada apetecível, guiada por uma reflexão paralela sobre a feminilidade e a Obra de Paula Rego. Os quadros de Paula Rego encerram em si o mesmo tom mítico dos arquétipos de Jung. E o feminino aparece-nos como possível experiência construída e repetida arquetipicamente. Mulheres que herdaram o legado feminino de séculos de história, construindo a sua identidade em uníssono e em conflito com essa herança. Por um lado repetem-na, procuram os mesmos papéis – o *efeito numérico* ou *fascinante* de que nos fala Jung, *compulsão à repetição* de Freud –, por outro lado, repelem-na, insurgem-se contra a marca do não progresso que lhes deixa essa herança. E a marca do não progresso, é a marca do desconhecido. Coisa herdada e desconhecida é coisa que incapacita, que não se permite à elaboração, à transformação (Corigliano, 1999) – baluarte transgeracional do que furtivamente foi sabotado.

É também esta herança do feminino, dominada pela repressão, exclusão, desvalorização, passada de mãe para filha, que prolonga a construção de identidades cuja base se funda na falta. Não na falta enquanto metáfora da castração – postulado da psicanálise freudiana –, mas falta enquanto inscrição de uma herança em que o feminino está confinado ao não acesso: não acesso ao social, ao político, ao poder público, à decisão, ao desejo, ao prazer. Por isso a *inveja do pénis* como sintoma (Torok, 1988), por isso a culpabilidade feminina (Chasseguet-Smirgel, 1976, 1988b), por isso a ferida narcísica. E, talvez também por isso, *o mal-estar no continente negro* – pela existência de um vivido de uma privação histórica, secretamente perpetuado. Ao pintar a vida das mulheres, Paula Rego parece procurar clarificar esses núcleos secretos que as mantêm presas a heranças imutáveis. Os

segredos vão sendo revelados e as mulheres de Paula Rego vão-se zangando, vão agindo, procurando recuperar o que as gerações roubaram à sua identidade – trabalho de encenações e colorações possíveis para o *continente negro*.

Em Paula Rego, esta herança transgeracional revela-se na ausência de norte que mescla as gerações. Ausência de norte, tempos geracionais perdidos. Não se sabe quem são as filhas, as mães ou as avós. Elas trocam os papéis. Confundem-se. Quase sempre parecem ser uma só – fusão e herança denunciadas.

Mães aglutinadoras, filhas devoradoras, avós feitas bebês. Meninas gigantes. Mestres da manipulação. O corpo decadente da velhice que desiste perante a gravidade. Há mesmo uma estranha sensação, perversa sensação, de que se está num mundo só de mulheres. Só a alienação é possível. Mães raquíticas e simultaneamente onipotentes atacam as suas filhas, arrancam-lhe beijos, violentam-nas; meninas gigantes são ainda pequenas demais para ter acesso à sua sexualidade, sequer para compreender, e devoram as suas mães, as suas avós. Procuram a separação, mas, na espiral fusional, esta procura acarreta o risco da perda total do objecto – do desamparo – e, conseqüentemente, das (im)possibilidades de identificação e, então, engolem, num duplo registo de ataque e preservação.



Figura 5 - Mães e Filhas II, 1995

Do ponto de vista teórico, se ao nível das identificações primárias, ditas narcísicas também, a menina recebe, do olhar do outro, um feminino desvalorizado e um sentimento de

que o masculino é o bom sexo, e se, ainda para mais, o olhar é o olhar da mãe, que é mulher, modelo desse mesmo feminino, temos que a apropriação da identidade de género, a identificação *imagóico-imagética* (Coimbra de Matos, 1996/2002) se quisermos, se dará fragilizada, com a subsidiária idealização do masculino e perpetuação do ciclo identitário patológico. É a lógica da repetição que é também a lógica do mandato transgeracional.

Ao nível das identificações secundárias, a menina terá também dificuldades acrescidas, porque querendo adequar-se ao desejo do outro e à lei social, a construção superegóica dar-se-á também no seio da perseguição de um ideal feminino que é, paradoxalmente, desvalorizado. A idealização do *phallus* instaura-se, novamente, como manobra defensiva (Stoller, 1968; Chasseguet-Smirgel, 1976, 1988b; Torok, 1988).

Para além disso, o Complexo de Édipo impõe à menina que ela rivalize com a mãe, enquanto necessita simultaneamente de manter uma relação com a mãe protectora e nutriente da relação primária. Assim, o complexo de Édipo defronta a menina com uma ameaça de perda exponencialmente maior do que o menino (Parsons, Hiltzman, Kulish, s.d. cit. por Flores, 2005), o que acarretaria também uma culpabilidade feminina específica jogada nesta dialéctica da dependência-separação com a figura materna (Chasseguet-Smirgel, *op.cit.*; Chodorow, 1996). Separar-se, abandonar as mães, deixa lugar a uma culpa sem fim: as mulheres de Paula Rego acabam por aceitar o castigo da sua autonomia – aguentam as dores insuportáveis do aborto pelo gozo da sua sexualidade, aceitam os casamentos malfadados, aceitam as cozinhas, os tachos e as panelas, a obrigação dos cuidados ao maridos. Talvez seja este sentido de ambivalência que se desenha em todas as obras de Paula Rego. Uma espécie de dupla pertença: à subserviência – aceitação do castigo e manutenção da lei dos géneros – e à subversão – rebeldia, irreverência, procura de autonomia, libertação, transgressão. Masculino e feminino, amor e ódio, o bom e o mau, o belo e o grotesco, a dor e a ironia. Não será também a ironia da comédia humana de Paula Rego um triunfo sobre a subserviência?

Resta interrogarmo-nos sobre o masculino em Paula Rego. A ausência do masculino na nossa reflexão reflecte também a sua intermitente presença quer no debate psicanalítico sobre o feminino, quer na Obra de Paula Rego. Qual a geografia do masculino no *continente negro*? Será Édipo o único reinado do masculino?

Se a Psicanálise salvaguarda a homologação equívoca entre função materna e função feminina e entre função paterna e função masculina, não é, no entanto, difícil que essa homologação se legitime quer no próprio discurso psicanalítico, quer no discurso interno e externo de homens e mulheres, na sociedade ocidental. Esta rigidez causal que liga o sexo biológico aos seus papéis e funções é uma questão dos nossos dias e uma contenda da própria narrativa de Paula Rego.

A nossa reflexão orienta-se a partir de um modelo familiar bifocal, onde o pai é tido como figura decisiva no estabelecimento da identidade sexual dos filhos quer por ser pilar fulcral na triangulação – pai como mediador da relação entre a mãe e o bebé, introduzindo a distância, a diferença, a frustração e a impossibilidade da relação fusional com a mãe –, quer por diferenciar a sua interacção conforme o filho seja do mesmo sexo ou do sexo oposto (Malpique, 1984/1998).

Lacan (s.d., cit. por Lang, 2003) situa-nos ao nível da dialéctica estruturante que se estabelece entre a mãe e o pai, dialéctica do desejo: cada um só existe na elaboração, no discurso, no desejo do outro. Para que o pai possa operar a separação necessária entre a mãe e o bebé, promovendo a saída para fora e a adaptação ao meio, ou seja, para que o pai possa existir como Lei, é necessário que exista como tal dentro da mãe. Da mesma forma, o pai deve legitimar o lugar da mãe, como mãe e como mulher, como objecto do desejo paterno, mas também, pensamos nós, como objecto-desejante, como objecto-capaz-de-desejo. Se o pai veicula a mãe como sujeito-da-falta, a fragilidade surge rígida e cristalizada no projecto identificatório e narcísico da menina. E se a mãe não veicula a interdição paterna, é o lugar da dependência fusional mãe-filha, esteio da encarceração.

Também de acordo com Winnicott (s.d., cit. por Lang, 2003), pai e mãe devem estar unidos para que o projecto identificatório, quer da menina, quer do menino, resulte com sucesso. É fundamentalmente a forma como cada um é construído no interior e no discurso do outro que marca a identificação.

Focámo-nos, portanto, no estudo das relações precoces e na sua função identificatória. Através de um debruçar sobre a relação mãe-filha, feminino-a-feminino, se quisermos, situamo-nos perante a ambivalência contida nos movimentos de fusão e separação que se jogam nos vínculos de ódio e amor, quer da filha para a mãe, quer da mãe para a filha. Esta

dinâmica não é exclusiva do feminino. O menino debate-se igualmente com a problemática do ficar e do partir, com o ódio atacante e com a necessidade de preservação do amor. Contudo, a menina deparar-se-á com um maior conflito, pois a mãe é o seu modelo identificatório por excelência, o que introduz uma nova dimensão na relação de fusão que é partilhada também pela mãe que experiencia a menina sendo *como ela* e, portanto, como não diferenciada. Assim, não só a mãe terá mais dificuldades em suportar a separação, como transmitirá de forma menos elaborada aquele que foi e é o seu legado como mulher, amante, mãe e filha.

O pai, na Psicanálise, é tido como uma espécie de salvador desta relação precoce e tendencialmente confusional. Ele entra e reclama a mãe. Interage com a sua filha de forma diferenciada, modelando a sua identidade de género. O pai que *existe* quebra a fusão mãe-filha, fornecendo a ambas uma segurança suficiente para suportar a conflitualidade e culpabilidade aí implicadas. A separação dá-se harmoniosa e a menina pode identificar-se à sua mãe dirigindo-se para o seu pai, e para os homens em geral. O pai reforça, deste modo, a feminilidade da filha. Separando a filha da sua mãe, o pai reforça também a adaptação ao real, à cultura e à sociedade, estabelecendo uma ponte entre o dentro e o fora da família. O pai introduz a interdição, a lei, o simbólico. O pai é a rua, dizem-nos.

Se o pai tem o poder de veicular a separação entre a menina e a sua mãe, servindo como ponte de ligação entre a vida familiar e o mundo lá fora, o pai tem também um papel fundamental ao nível da confirmação narcísica da menina, apreciando a sua mulher e permitindo à menina identificar-se aconflitualmente com a sua mãe, valorizando o feminino e reforçando na sua filha um movimento exogâmico. O pai deve anular a dependência e a indiferenciação, e unir-se à mãe para que a feminilidade se construa de forma organizada. Mas, o pai deve também oferecer-se à sua filha como objecto de identificação, permitindo-lhe o acesso à diversidade.

Em Paula Rego, o masculino – o paterno – assume-se paradoxalmente ausente e omnipresente. Na ausência da separação, inviabiliza a diferenciação e perpetua a fusão homo-objectal, cuja tentativa de fuga só é permitida através da retaliação que dá à luz a culpa e a alienação das hipóteses de subjectivação. E na sua omnipresença, subsidiária de uma idealização que é fruto da ausência, o masculino é, na Obra de Paula Rego, agente da clivagem masculino-feminino onde se perdem os possíveis identificatórios e, como tal, é agente de uma agressão sobre o feminino. Perante as muralhas do masculino urge triunfar e a

fusão feminino-a-feminino resulta numa perversa cumplicidade feminina posta ao serviço de um ataque sobre o masculino. E os homens de Paula Rego desenham-se estripados. Soldados sem armas, violadores de saias, derrotados pelo álcool, virilidade alienada, os homens de Paula Rego são personagens carnavalescas numa *mise en scène* de vingança debochada.

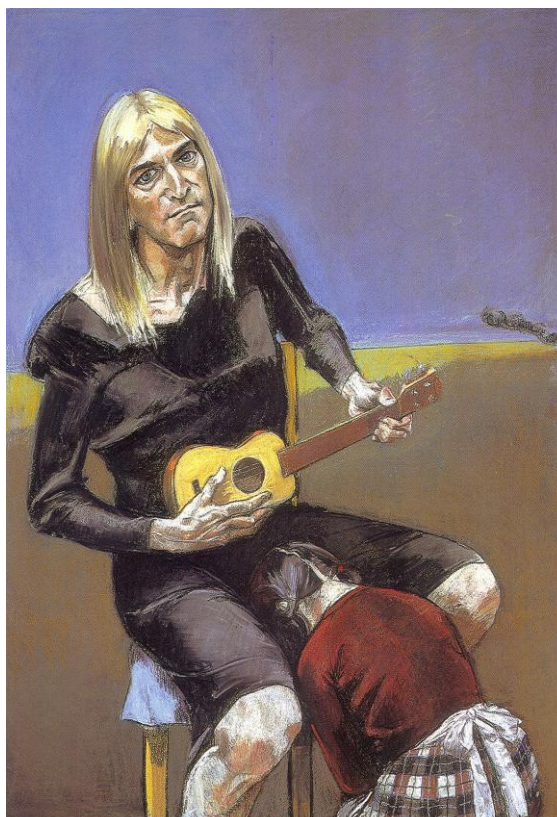


Figura 6 – Olga, 2003

As deambulações teóricas em torno deste processo identificatório bifocal remetem-nos para a discussão edipiana. A Psicanálise diz-nos, a partir de Klein, que o Complexo de Édipo feminino se instala sob a acção dominante dos elementos instintuais femininos e não pela fase viril que todas as meninas passariam no seu desenvolvimento precoce – monismo fálico. A menina deseja incorporar um pénis, não para o possuir, mas para fazer dele uma criança, para ser mais mulher, como a sua mãe, para ter acesso à feminilidade, à maternidade, à sexualidade. Para se livrar da mãe onipotente, mas privadora. Assim, a menina vira-se para o seu pai, vai procurar um objecto totalmente bom, capaz de lhe dar aquilo de que a mãe a priva. Mas, aqui, para preservar esta ligação totalmente boa ao segundo objecto, é necessária uma idealização, ou seja, todos os bons aspectos vão ser projectados sobre o pai e sobre o seu pénis. Opera-se, então, uma clivagem indispensável para a mudança de objecto, pois sem ela

não haveria motivo ou necessidade para a mudança. Consequentemente, a menina tenderia a manter esta desintração pulsional, a reprimir e contra-investir as pulsões agressivas na sua relação com o objecto paterno.

Mas Paula Rego diz-nos mais que isto. Diz-nos que se as mulheres se apoderam das características masculinas numa espécie de exultação onnipotente sobre a mãe, elas também atacam com violência os objectos masculinos, na mesma procura triunfante. Tantas vezes sentimos a estranha sensação de que as mulheres de Paula Rego são masculinas no desempenho de funções femininas. Penso que é possível pensarmos numa identificação à imago materna onnipotente que cruzada com uma idealização do masculino – veiculada intrapsiquicamente e socialmente – resulta numa espécie de seres andróginos, auto-suficientes. As mulheres de Paula Rego são capazes de tudo. É um triunfo sobre a incompletude intra e inter-género. Os homens são alvos a abater. Mulheres ao poder. Um mundo só de mulheres. Filhas, mães e avós.

Estas ideias remetem-nos para o conceito de *inveja do pénis* amplamente debatido pela Psicanálise do Género, mas ressignifica-o por completo. O que falta às mulheres não é o que lhes falta para serem homens, mas o que lhes falta para serem mulheres. A *inveja do pénis* é um sintoma de que algo vai mal na identidade feminina, mas não se trata de ter o que os homens têm, mas antes de triunfar sobre o que as outras mulheres têm (as mães?!) e elas não, através de um processo de diferenciação. As mulheres de Paula Rego não querem ser homens. Querem, enquanto mulheres, exercer o que lhes foi vedado. A castração feminina refere-se à perda do desejo feminino, à castração da sua sexualidade, à denegação da sua vagina, à castração do seu poder e da sua actividade enquanto mulher em domínios plurais. A falta inscreve-se, então, nas partes alienadas, partes sabotadas. Penso que é disso que Êstes (2004) fala quando se refere ao *arquétipo da mulher selvagem* e penso que poderá ser também isso que Paula Rego reclama quando inscreve o animal no corpo feminino. Se, por um lado, nos deixa a braços com uma fusão perturbadora, por outro lado, parece dizer-nos que a *mulher-animal*, *mulher-selvagem* pode ser também mais livre porque mais una e mais total. É mulher sem domesticações. Na impossibilidade do acesso, resta então uma saída perversa, é isso que nos diz Paula Rego, quando as suas meninas-mulheres, através dos seus papéis de mães e esposas tomam conta da casa. A *inveja do pénis* – idealização do masculino – é uma procura errante de saída para as tensões femininas que resulta numa ilusão de auto-suficiência. Uma mulher com pénis é um hermafrodita, ser completo, tão completo que se satisfaz a si mesmo.

Não há no mito de Andrógino lugar para o amor, nem para a diferença. É o lado perverso e patológico da bissexualidade.

Face à exclusão e abuso a que estão sujeitas, as meninas-mulheres de Paula Rego parecem exercer uma exasperada função de domínio, só ser possível dentro de casa. Quando, em Paula Rego, se abre espaço à maternidade e ao matrimónio, as mulheres parecem re-significar o seu poder. Mas fazem-no de forma bastante perversa: enquanto mães e esposas, nos cenários privados, as mulheres de Paula Rego tomam as rédeas e invertem as hierarquias. Se os outros necessitam delas, então elas podem dominar. Se dominam, impedem a autonomia e a diferenciação, deixando o outro face ao desamparo de um poço sem fundo.

Os homens de Paula Rego não funcionaram como diferenciadores, deixaram as suas meninas abandonadas à influência materna, e se não há diferença o mundo só pode ser assustador. É o que nos diz Paula Rego: “Eu pinto para dar rosto ao medo.” Aos medos infantis de fusão e de aniquilação, diríamos nós.

Macias (s.d., cit. por Bray Pinheiro, 2005) diz-nos que a retirada do pai do casal parental institui uma espécie de materno original e auto-suficiente, onde o diferente e complementar não se acha necessário. No caminho para a perversão, a negação da complementaridade e da falta é fundada numa alucinação negativa da vagina, onde se coloca o pénis. “Face a este objecto todo poderoso, a psicose ou a paranóia poderão ser uma saída, mas em casos felizes, a relação fantasmática à mãe andrógina institui os embriões de indiferenciação psíquica e sexual, anunciadora de potencialidades criativas insuspeita” (Macias, s.d., cit. por Bray Pinheiro, *op. cit.*, p. 53).

Se a bissexualidade aparece em Paula Rego como uma saída perversa, pensamos, porém, na bissexualidade também como aquilo que abre a possibilidades múltiplas e à diferenciação, porque a fusão inicial da criança é também uma matriz organizadora da identidade e uma matriz da criatividade em potência. É que as tensões conflituais entre masculino e feminino também introduzem uma necessidade de elaboração psíquica, ou seja, um trabalho criativo.

David (1975, cit. po Bray Pinheiro, *op. cit.*) sugere que pensemos a bissexualidade não como manobra defensiva onde Andrógino se encerra, mas como a possibilidade (e a

potencialidade!) da coexistência de identificações femininas e masculinas nos dois sexos. A diferenciação é um caminho, a clivagem é uma barragem. Isto porque a identidade de género é um processo de subjectivação. A bissexualidade é, também, expansão: abre ao campo do outro, ao diferente, e permite a construção do Eu e a tolerância à ambivalência que se instala na relação com os pais diferenciados. A bissexualidade psíquica surge pela constituição do fantasma do outro sexo imaginado no triângulo edípico e é isto que instaura a alteridade, porque aqui se contêm as dualidades. Neste sentido, a bissexualidade compreende o polimorfismo homo e heterossexual, a dialéctica entre identificação e desejo.

A bissexualidade psíquica, sanígena, permite-nos reconhecer o outro e reconhecermos-nos como sujeito, permite-nos também identificarmo-nos ao outro, com ele empatizarmos e com ele nos relacionarmos de forma intensa, graças à introjecção do masculino e do feminino. Mas sendo potencial, a bissexualidade psíquica não está isenta de se fazer obstáculo. As mães fálicas e os seres andróginos são um exemplo disso mesmo, das dificuldades que uma bissexualidade mal integrada pode acarretar para o sujeito. Veja-se o sofrimento e a confusão que nos passa pelos quadros de Paula Rego. O pai não está lá, mas observa de cima, e no reino das mulheres, união total e desconcertante.

Se Paula Rego nos revela as dificuldades de uma bissexualidade mal integrada, não possibilitada, permite também que a integração da bissexualidade se imponha como saída para as tensões femininas. Paula Rego não desenha só o conflito, ela faz uma reivindicação. Permitir à menina a pluralidade das identificações com o pai e com a mãe, permitir-lhe diferentes experimentações de papéis é fazê-la crescer e torná-la mais livre. É essa a exigência das meninas-mulheres de Paula Rego. É fazê-la também mulher autónoma e diferenciada, é potenciar a alteridade e a completude enquanto mulher. E talvez só este sentido de completude inscrito no próprio género sirva de mote ao reconhecimento da incompletude necessária para a relação com o diferente. A ligação ao Outro faz-se do reconhecimento da mulher total, mas ser humano incompleto. Caso contrário é o lugar da falta, da falta narcísica encarceradora.

2. Da encenação à elaboração: um colorido psicanalítico

Teoria das Cores

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe. O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava.

Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor — sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. *Era a lei da metamorfose*. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.

Herberto Helder in Os Passos em Volta

Da mestria do desenho e da cor fazem-se as encenações do feminino de Paula Rego. Espreitamos pelas fechaduras dos cenários privados da artista e procuramos transpor o secreto que neles vive... olhando e encenando. Não dispondo da mesma mestria artística, procuramos uma outra encenação. A Psicanálise oferece-se como coloração, elaboração – lente escolhida, não só por nela se fundar um aprender académico, mas por se tratar de um processo de construção cuja linguagem intrínseca, tal como a arte, possui uma poética particular que ganha significado nas relações, profundas, íntimas e empáticas que ligam *os uns e os outros*.

As encenações possíveis existem apenas na construção dialogante entre aquele que procura ver, o espectador, e o objecto que se oferece ao olhar, a obra de arte. A Paula Rego que aqui se apresenta é aquela que foi albergada, encenada, *dentro* de mim – trabalho metainterpretativo², plural, potencial, *lei da metamorfose*, sentidos possíveis contidos por um colorido psicanalítico.

De facto, o pensamento psicanalítico foi, desde Freud, estendido e aplicado a diferentes áreas, nomeadamente à arte, onde Freud desenvolve, analogamente à técnica analítica, o que se pode designar por *Teoria do Sintoma* (Frederico Pereira, comunicação pessoal, 2005). Neste sentido, o trabalho psicanalítico consiste em desvelar o sintoma, ou seja,

² Referimo-nos aos trabalhos de Frederico Pereira sobre a *Metainterpretação, o poliedro do Sentido*, a verdade e o arbitrário. O autor propõe uma interrogação a partir de dentro da Psicanálise onde a metainterpretação (o reinterpretar da interpretação e da construção) se liga ao problema da verdade em Psicanálise. Não se procura, portanto, descrever o que está lá, mas o que criativamente vai estando. Só assim, pela não saturação, se abandona a repetição. Procura-se, pois, a pluralidade do Sentido, os *Sentidos possíveis*, os *poliedros* construídos *na e pela* relação: “(...)Ver o Mundo como interpretação é também ver a interpretação como interpretação da interpretação. Toda a interpretação mobilizável a propósito de um sonho, por exemplo, ou de uma narrativa, ou ainda de um poema, ou de “texto” clínico, é de facto, ao mesmo tempo, uma metainterpretação. E esta metainterpretação torna possível, ela também, a fuga ao arbitrário e ao caótico, na medida em que se apoia na presença constante de esquemas de organização daquilo que a função interpretativa oferece. Neste sentido, a função interpretativa completa-se por uma função narrativa. Ora, as exigências sintáxicas e semânticas da função narrativa impossibilitam, ou pelo menos limitam, o absolutamente caótico, ainda que tais exigências estejam, a par e passo, condenadas à ruptura. Por outro lado, a cada momento do exercício da função interpretativa sucedem-se momentos de transformação narrativa que fornecem núcleos narrativos ou mesmo *narremas* ordenadores, ainda que abertos. À pluralidade infinita sucede-se portanto a escolha de núcleos narrativos, determinada pelo estado de relação transfero-contratransferenciais e pela dinâmica da interpretação, ambas condenadas a novas rupturas, a novas pluralidades” (Pereira, 2005, pp. 7-9).

desmembrar o caminho secreto que vai do desejo ao sintoma, descobrir o movimento pulsional que por detrás dele fervilha (Freud, 1916/1994). A compreensão da Obra de Arte desenha-se a partir deste paradigma enigmático, como máscara que procura esconder o conflito (patologizante) das forças psíquicas. O enigma – ou seja, o sintoma, o sonho, a arte – é uma formação de compromisso e na força do conflito psíquico, entre o desejo e a defesa, joga-se o recalçamento e as suas insuficiências – o seu retorno – emergente como alavanca de decifração do código do desejo, tornar consciente o inconsciente. A Arte é, pois, máscara manifesta e porosa, por onde se atravessa o latente ocultado, que é, de alguma forma, latente revelado.

A insatisfação, a falta, a frustração são apresentadas, por Freud (1908/1994), como forças impulsionadoras de movimentos criativos. A fantasia faz-se, exactamente, da experiência de insatisfação, do desejo não realizado que exige uma construção fantástica sobre o real. Por outro lado, Freud (1908/1994, 1916/1994, 1942/1994) propõe-nos também a ligação do espectador ao objecto artístico, articulada através de uma dinâmica identificativa – *identificação ao herói* – que permite a satisfação narcísica, via ideal, e o aliviar de tensões psíquicas.

No pensamento de Freud, as ressonâncias afectivas, ainda que amplamente reais e reconhecíveis para o próprio, são tidas no espectro do que o objecto artístico movimenta no seu receptor, esquecendo os significados que o receptor atribui ao objecto, transformando-o, dando-lhe sentidos múltiplos que não se encerram no que o criador, através da sua obra, procurou comunicar. Esta questão confronta-nos com o *problema da verdade*, transversal a todo o pensar analítico. Quando, neste trabalho, procuramos pensar a descoberta da verdade, não supomos o desvelar de um sentido único e verdadeiro, mas sim da abertura expansiva ao mundo interno, com os seus múltiplos sentidos e enredos.

De uma *Teoria do Sintoma* partimos para uma *Teoria da Função* (Frederico Pereira, comunicação pessoal, 2005). Descobrimos com Klein, um interesse pela importância que os actos criativos desempenham na dinâmica psíquica do criador. Em 1929, no seu artigo *Situações de ansiedade infantil reflectidas em uma obra de arte e no seu impulso criativo*, Klein sublinha a importância da figura materna, as tendências edípicas precoces favorecedoras das ansiedades infantis primárias (com conseqüente formação superegógica precoce) e o impulso criativo ao serviço da resolução das ansiedades precoces. Ora, de acordo

com Klein (*op. cit.*), existiria um estágio de *sadismo primário* manifestado sob a forma de ataque que, face aos mecanismos de introjecção, provocaria no sujeito o medo de sofrer um ataque semelhante por parte do objecto, ou seja, o medo de uma retaliação agressiva. E esta situação de perigo seria, portanto, uma situação de ansiedade. Estas ansiedades arcaicas estariam relacionadas com o impulso criador, na medida em que a criança cria para restaurar o objecto que atacou e, portanto, feriu, destruiu. Como veremos, ao longo da evolução da teoria kleiniana, trata-se da *criação-come-reparação*, movimento elaborado no caminho de acesso à *posição depressiva* que se refere também à experiência da totalidade e da ambivalência, paralelas a uma maior diferenciação e separação sujeito-objecto.

Segal (1952/1998), a partir dos percursos kleinianos, vai procurar determinar os factores psíquicos do artista numa lógica *estética* que recai sobre a própria obra de arte e sobre o espectador. De acordo com esta autora, é o desejo de *reparação* que está na base da criatividade e da sublimação, sendo o processo de luto – perda e reparação – que leva à produção artística. É o lugar da *posição depressiva* na criação e no encontro estético.

O símbolo, voz da criação, assenta nos possíveis da perda (Segal 1957/1971). Ele implica um grau de diferenciação e separação do objecto, situado que está ao nível da experiência total e ambivalente. Se o sujeito existe na diferença, pode aceitar a perda, o luto, renunciar ao objecto e criar símbolos que o substituam internamente. Se existe na diferença, o sujeito pode elaborar a dor, criar o novo. O acesso à linguagem artística exige uma diferenciação assente na elaboração da perda, onde se inclui um processo de reparação – o objecto artístico surge como forma de elaboração simbólica, através do uso de uma linguagem específica.

Mas, a criação artística permite fundamentalmente uma reparação do *self*, numa reconstrução da integridade narcísica através do criar (Chasseguet-Smirgel, 1984). Os impulsos destrutivos são transformados numa obra de arte, o que aniquila o seu conteúdo pela projecção numa totalidade, permitindo o sentimento de completude e integridade. Para Chasseguet-Smirgel (1967/1971, cit, por Carreiras, 2005), esta procura de completude do acto criativo, a procura de reconstrução da integridade narcísica do *self*, estaria associada à superação da dor mental e da falta, e à procura de boas experiências psíquicas e físicas, ligadas ao ritmo, à harmonia, à integração, ao triunfo sobre a agressividade e a angústia, alcançadas de forma autónoma.

O nascer criativo assume-se como um processo mental expansivo, enriquecedor e organizador do funcionamento psíquico, proposta de resolução da crise psíquica (Bray Pinheiro, *op.cit.*; Carreiras, *op.cit.*). Neste sentido, a descontinuidade e a falta representam, para o ser humano, uma força para o pensamento. Da insatisfação surge a possibilidade de criação, mas é necessário que a angústia não seja demasiado invasiva e intolerável. A criação permite a metabolização das pulsões e da dor mental, operando uma transformação do real que permite uma expansão da mente e uma aproximação à verdade, por conhecimento da realidade psíquica. É esta aproximação à verdade, aproximação ao interno, através do uso de uma linguagem nova e inovadora, que comove na obra de arte.

A crise psíquica e a criação são, portanto, associadas à falta, via já trilhada por Freud, Klein e Segal. De acordo com Balint (1968, cit. por Carreiras, *op. cit.*), haverá uma *falha básica* resultante de um sentimento de incompletude fruto da diferenciação Sujeito-Objecto. Se esta diferenciação-separação é demasiado dolorosa, o sujeito pode retirar-se para a *zona de criação* onde, a partir de si próprio, vai procurar recuperar a harmonia da fusão primária.

Da mesma dialéctica união-separação fala Winnicott (1951). A criança depende totalmente da sua mãe, que se deve adaptar às suas necessidades e exigências (*mãe suficientemente boa*), desenvolvendo no bebé a ilusão, a onnipotência, o controlo mágico, o que contribui para a constituição dos sentimentos de confiança, esperança e alegria. Mais tarde, a mãe deverá permitir ao bebé que inicie as primeiras relações objectais e que tolere a frustração, e a criança começa a diferenciar-se da mãe. No seio desta diferenciação vive o *espaço potencial* onde a criança cria, fazendo uso da sua capacidade de ilusão. Ao criar, a criança procura uma continuidade entre o Eu e o Mundo, o evitamento da separação, através do jogo criativo.

E lembramos, a partir de Segal, o papel do símbolo na superação e aceitação da perda, da separação, do vazio, da dor:

“Ao criar símbolos, a criança abandona o contacto fusional, reconhece o objecto, os limites da sua própria onnipotência e o vazio da separação. O símbolo é um instrumento para fazer face à nossa separação original e à nossa solidão e, simultaneamente, a aceitação/afirmação jubilatória da nossa individualidade em relação com o mundo. A simbolização é a conjugação de uma

ausência e de uma presença, de um assassinio e de uma ressurreição, bem patentes na descrição que Freud (1920/1981) traça do jogo *fort-da*: a criança faz a mãe reaparecer no símbolo mas o símbolo inscreve-se na aceitação depressiva do seu desaparecimento. (...) Ao criar o símbolo a criança satisfaz o prazer erótico pelo objecto cujo reaparecimento pressupõe o reinvestimento libidinal e, simultaneamente, o prazer narcísico dela própria se realizar como criadora, expandindo o seu verdadeiro Self” (Carreiras, *op. cit.*, pp. 308-309)

Zona de criação, espaço potencial, de facto, a experiência do processo criativo é descrita muitas vezes como um estado de retraimento onde o sujeito é assolado, absorvido, invadido por algo situado ao nível da alucinação (Tsvietaieva, 1993, cit. por Carreiras, *op. cit.*). Trata-se de um “*deixar-se possuir*”, de uma “*dimensão de desmesura, de dissolução da individualidade*” (Carreiras, *op. cit.*), um “*desapoderamento*” (Anzieu, 1981, cit. por Carreiras, *op. cit.*), um “*apoderamento*” (Michel De M’Uzan, 1964, cit. por Carreiras, *op. cit.*). De todas estas definições, o que ressalta é um duplo registo do funcionamento criativo: por um lado, a experiência de invasão de representações, imagens, pensamentos, sensações, e por outro lado, a experiência da dissociação de si, experiências cuja intensidade implica uma tolerância do sujeito por forma a poder criar uma nova ordem integrativa da relação do Eu com o Mundo, nova ordem que sirva de elaboração à crise anterior.

E o artista entra em nova relação com o Mundo a partir do que a sua Obra comove no espectador, permitindo também um novo olhar a quem vê, permitindo que o espectador possa também re-pensar, transformar, a forma como ele próprio se relaciona com o Mundo.

Se por um lado, falamos das possibilidades de integração que o objecto artístico permite ao mundo afectivo do espectador, não poderemos esquecer a actividade transformadora que o espectador através do seu olhar exerce, os significados que atribui, os sentidos que dá. O objecto artístico existe na relação que estabelece com o espectador, nos ecos, no que ressoa, naquilo que internamente povoa. Algo mais que tela, algo mais que o belo. Um algo mais que a matéria. A arte existe para além da coisa, trespassa o objecto.

Podemos dizer, então, que dois pólos de reflexão se animam. Por um lado, sustentamos a existência de uma *relação estética*, de um *encontro relacional estético*, onde o espectador passa a estar integrado na própria condição do objecto artístico, ideia que surge a

partir dos trabalhos de Fairbairn³, no domínio da Psicanálise intersubjectiva (*Estética de Recepção*), e dos trabalhos de Bakhtine⁴, no âmbito da literatura (*Dialogismo*). Ou seja, a Arte só é possível na relação com o espectador, na medida em que nele acorda o interno, a fantasia, o fantasma e lhe permite criar novos significados, significados múltiplos, sentidos possíveis, alternativas transformantes. Por outro lado, o criador vive também do espectador, naquilo que é a sua intenção comunicativa, o seu desejo de partilha, de relação, se quisermos. Todo o criador cria para um Outro – público que vive dentro e fora.

Partimos então para uma *Teoria do Sentido* (Frederico Pereira, comunicação pessoal, 2005). Deixa de haver um Sentido para a obra de arte. Trata-se de uma dialéctica interactiva, relacional, em que a obra é também o significado que enquanto espectadores lhe atribuímos. E os significados, os sentidos, são múltiplos e plurais, criados no seio do encontro e da relação com o objecto artístico. É o lugar do que se vai criando e tecendo através dos mundos internos do criador e do espectador, mediados pela obra de arte. O sentido não está na obra, é algo que de novo se cria, pela não-saturada. A *Teoria do Sentido* é também, para nós, uma Teoria do Nomear, uma Teoria dos Nomes Possíveis, como projecto elaborativo da dor mental.

A *Teoria do Sentido* serve tanto as encenações do espectador, como as encenações do artista. Cada um, através dos instrumentos de que dispõe, através de um recolecção do seu sentir e da repetição – aqui entendida para além da patologia, como movimento expressivo – vai encenando designs possíveis, nomes possíveis, sentidos possíveis. Na vida e na arte há um lugar reservado à *repetição-come-criação*. Um novo olhar sobre a *compulsão à repetição* de Freud, o *efeito numérico ou fascinante* de Jung ou os *invariantes* de Bion, onde se sublinha o carácter do movimento elaborativo, transformativo, expressivo da repetição na criação. O artista, qualquer que seja o seu sistema linguístico, vai repetindo a encenação dos conflitos que o aprisionam, tecendo novas malhas significantes. Uma repetição enquanto procura de

³ Conferir Fairbairn, W.R.D. (1983a). Prolegomena to a psychology of art. In E. F. Birtles & D. Scharff (Eds.), *From the instinct to self, Selected papers of W.R.D. Fairbairn* (vol. II) (pp.381-396). London: Jason Aronson; e Fairbairn, W.R.D. (1983b). The ultimate basis of aesthetic experience. In E. F. Birtles & D. Scharff (Eds.), *From the instinct to self, Selected papers of W.R.D. Fairbairn* (vol. II) (pp.397-409). London: Jason Aronson.

⁴ Conferir Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtin le Principe Dialogique suivi de Écrits du Cercle Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil; e David, W. (2003). *Anotações sobre Bakhtine*. Consultado através de www.unicamp.br/iel/alunos/publicacoes/a00006.html

sentidos. Mas para que a repetição não se feche sobre si, é necessário que seja animada pelo potencial expansivo da não-saturação, numa tentativa sempre renovada de re-interpretar o interpretado.

Na obra de Paula Rego assistimos à manutenção sistemática dos temas feminino e masculino, do abuso, do poder, da retaliação e da vingança, do castigo, da onipotência, do triunfo, dos sentimentos de desamparo e fragilidade infantis e da sua inversão, mas assistimos fundamentalmente a uma transformação integrativa – menos destruição, menos ataque, menos clivagem, mais ambivalência. Caminhos de superação da dor, da ruptura interna, da crise com o mundo, através de um novo criado que é possibilitador de uma nova harmonia, mais integrada e mais diferenciada. Esta nova harmonia é senda de atribuições, construções de sentidos – dar uma voz, um nome, um colorido, numa busca de um lugar mais *verdadeiro*, mas sempre desconhecido porque infinitamente expansivo... face O-culta.

Paula Rego parece mergulhar nas inquietações do feminino, compondo, através da criação de novos símbolos, respostas para a dor, e procurando uma contenção e uma transformação.

Procurando uma resposta para os medos infantis de fusão, de aniquilação, procurando uma saída para o domínio onipotente do feminino e do masculino, procurando um movimento para heranças rigidificadas, a Obra de Rego caminha pelas veredas errantes de Andrógino, descobrindo, no entanto, propostas de uma bissexualidade potencial.

O caminho é a descoberta. Para o artista, para o espectador, para o terapeuta. Há algo que liga o mergulho criativo do artista, a disponibilidade do espectador para albergar um objecto, a abertura receptiva do terapeuta que se propõe acolher um paciente: não esperar o final, mas aceitar o desconhecido do caminho que activamente se vai trilhando.

Termino, sem acabar...

3. REFERÊNCIAS

- Bray Pinheiro, C. (2005). Criações sobre Leonardo da Vinci. Lisboa: Climepsi Editores.
- Carreiras, A. (2005). Da Criação e da Morte: Peregrinação sobre a Obra de Paul Celan. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1976). *Freud and Female Sexuality – The consideration of some Blind Spots in the Exploration of the ‘Dark Continent’*. International Journal of Psycho-Analysis, 57, 275-286.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). *Thoughts on the Concept of Reparation and the Hierarchy of Creative Acts*. International Review of Psycho-Analysis, 11, 399-406.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1988a). Introdução. In Janine Chasseguet-Smirgel (Ed.), *Sexualidade Feminina* (pp. 7-36). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1988b). A culpabilidade feminina – alguns aspectos específicos do Édipo feminino. In Janine Chasseguet-Smirgel (Ed.), *Sexualidade Feminina* (pp. 105-148). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1993). *Woman’s Social Status as a Reflection of the Internal Relationship to Mother and Father in Both Sexes*. International Forum of Psycho-Analysis, 2, 24-29.
- Chodorow, N. (1996). *Theoretical Gender and Clinical Gender: Epistemological Reflections on the Psychology of Women*. Journal of the American Psychoanalytic Association, 44 (S), 215-238.
- Chodorow, N. (2000). *Reflections on The Reproduction of Mothering – Twenty Years Later*. Studies in Gender and Sexuality, 1, 337-338.

- Coimbra de Matos, A. (1996/2002). Percursos da Identidade: Processos Transformadores. *In Psicanálise e Psicoterapia Psicanalítica* (pp. 215-226). Lisboa: Climepsi Editores.
- Corigliano, A. (1999). A dimensão transgeraccional entre o mito e o segredo. *In* Bernard Prieur (Coord.), *As Heranças Familiares* (pp.75-86). Lisboa: Climepsi Editores.
- David, W. (2003). *Anotações sobre Bakhtine*. Consultado através de www.unicamp.br/iel/alunos/publicacoes/a00006.html
- Estés, C. P. (2004). Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Lisboa: Temas e Debates – Actividades editoriais, Lda.
- Fairbairn, W.R.D. (1983a). Prolegomena to a psychology of art. *In* E. F. Birtles & D. Scharff (Eds.), *From the instinct to self, Selected papers of W.R.D. Fairbairn* (vol. II) (pp.381-396). London: Jason Aronson.
- Fairbairn, W.R.D. (1983b). The ultimate basis of aesthetic experience. *In* E. F. Birtles & D. Scharff (Eds.), *From the instinct to self, Selected papers of W.R.D. Fairbairn* (vol. II) (pp.397-409). London: Jason Aronson.
- Flores, T. (2005). Narcisismo e Feminilidade. Lisboa: Climepsi Editores.
- Freud, S. (1908/1994). A criação literária e o sonho acordado. *In* Francisco Lyon de Castro (Ed.), *Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (pp. 50-59). Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (1916/1994). Alguns tipos de carácter obtidos através do trabalho psicanalítico. *In* Francisco Lyon de Castro (Ed.), *Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (pp. 172-193). Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (1924/2000). A dissolução do Complexo de Édipo. *In* Tito Lyon de Castro (Ed.) *Textos Essenciais da Psicanálise*. (Vol. II, pp. 138-144). Mem-Martins: Publicações Europa América.

- Freud, S. (1925/2000). Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos. In Tito Lyon de Castro (Ed). *Textos Essenciais da Psicanálise*. (Vol. II, pp. 145-155). Mem-Martins: Publicações Europa América.
- Freud, S. (1931/1996). A sexualidade feminina. In Jayme Salomão (Eds). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. XXI, pp. 231-251). Rio de Janeiro: Imago Editora, Lda.
- Freud, S. (1932/1996). A Feminilidade. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. XXII, pp. 113-134). Rio de Janeiro: Imago Editora, Lda.
- Freud, S. (1942/1994). Personagens psicopáticas em palco. In Francisco Lyon de Castro (Ed.), *Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (pp. 43-49). Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Klein, M. ((1929/1996). Situações de ansiedade infantil reflectidas em uma obra de arte e no impulse criativo. In Roger Money-Kyrle (Ed.), *Obras Completas de Melanie Klein* (Vol. I, pp. 240-248). Rio de Janeiro: Imago Editora, Lda.
- Lang, C. (2003). O pai em Winnicott e em Lacan. Apresentado no II Encontro Brasileiro sobre D.W. Winnicott, São Paulo, Brasil.
- Malpique, C. (1984/1998). A ausência do pai. Porto: Edições Afrontamento.
- McEwen, J. (1997). Paula Rego. London: Phaidon.
- Pereira, F. (2002). A «insuficiência do feminino», o feminino primário e a elaboração do ser feminino. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 23, 17-31.
- Pereira, F. (2005). Réflexions sur une métainterprétation. *European Psychoanalytic Federation Bulletin*, 59, 14-25.

- Segal, H. (1952/1998). A Psychoanalytical approach to aesthetics. *In* J. Phillips & L. Stonebridge (Eds.), *Reading Melanie Klein* (pp. 203-222). London and New York: Routledge.
- Segal, H. (1957/1991). Notas sobre a formação de símbolos. *In* E. Splinnis (Ed.), *Melanie Klein Hoje* (Vol.1, pp. 167-183). Rio de Janeiro: Imago Editora
- Stoller, R. (1968). *A further contribution of gender identity*. International Journal of Psychoanalysis, 49, n°2/3, 364-368
- Torok, M. (1988). A significação da “inveja do pênis” na mulher. *In* Janine Chasseguet-Smirgel (Ed.), *Sexualidade Feminina* (pp. 149-182). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Winnicott, W.D. (1951). Objectos transicionais e fenómenos transicionais. *Textos Seleccionados: Da pediatria à Psicanálise*, pp. 389-408.