

Wanda de Paula Tofani

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Paula Rego e Georges Bataille: um diálogo intertextual sob o signo do erotismo

Sob a égide dos estudos intermediáticos, este texto entrelaça três imagens da série *Mulher-cão* de Paula Rego (1935-) ao pensamento crítico de Georges Bataille (1896-1962), comparando-os analiticamente pelo viés do erotismo. Guiando-se, primordialmente, por uma leitura particular, calcada em análises formais e conceituais das obras pictóricas selecionadas, cria-se um diálogo com a obra ensaística de Bataille. No desenvolvimento do foco aqui proposto, expande-se esta abordagem pela inclusão da visada fenomenológica de Georges Didi-Huberman sobre a pintura figurativa, bem como por sua potente crítica relativa aos escritos de Bataille, sobretudo os publicados na revista de arte *Documents* (1929-1930).¹

Presumindo-se que as obras de Rego e Bataille espelhem suas visões do mundo, busca-se apresentar uma leitura que as entrecruze com o intuito de ressaltar os pontos comuns pelos quais elas se atualizam. Suspeita-se, entretanto, que esta trajetória se construirá, fragmentariamente, pela moldura de um olhar confrontado à multiplicidade de formas e sentidos que as obras de ambos apresentam. Erigir, pois, um diálogo intertextual implica dar forma a um deslocamento que, de antemão, se configura informe, sabendo que essa forma será ela própria incompleta, constituída de vazios e bordas esgarçadas.

Neste percurso, buscar-se-á capturar várias vozes para se fazer ouvir uma voz entrecortada e hesitante, às vezes, afirmativa e loquaz,

¹ Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985) e Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995).

talvez, deslocada ou silenciosa; em suma, “a própria voz da leitura” como diria Barthes.²

A extensa obra pictórica e gráfica de Paula Rego apresenta um universo das experiências e das relações humanas, dialogando com a história da pintura, com a literatura, a realidade, as memórias pessoais e a fabulação. Suas imagens representam um contexto social onde se desenham, sobretudo, os diversos papéis femininos, denunciando a opressão das instituições patriarcais: a vida familiar, o casamento e a sexualidade e seus interditos, entre outras coisas. O tradicional papel da mulher como esposa e mãe é questionado de modo ambivalente, através de uma postura crítica que atua no campo das tradições e subversões do feminino – marca de seu tempo.³ Assim, a artista traz à tona as tensões que potencializam a configuração do feminino, nos espaços de representação figural. Para Isabel Pires de Lima, na representação do universo feminino, Paula Rego confronta tabus e mitologias e interpela a vida e a ficção. Esse universo, caracterizado pelas “relações de crueldade e de domínio”, se constitui na “constante interrogação sobre a identidade feminina” e a ambigüidade que a cerca culturalmente.⁴ A obra de Paula Rego, em suma, critica e desconstrói sua contemporaneidade política, social e moral, através desse questionamento identitário.

No que concerne ao viés aqui proposto, pode-se apontar a presença sutil ou abertamente declarada da sensualidade e do erotismo em grande e expressiva parte de sua produção imagética. A título de exemplo, citam-se aleatoriamente os estudos e as séries: *Bruxas de Pendle* (1996), inspirados em poemas homônimos de Blake Morrison; *O Crime do Padre Amaro* (1997), a partir da obra homônima de Eça de Queirós; os três

² Barthes, Roland. *S/Z*, Tradução: Lea Novais (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. [1970]), p. 173.

³ Vide: Pollock, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (London: Routledge, 1988 [1982]); Greer, Germaine, *The Obstacle Race: The Fortune of Women Painters and Their Works* (New York: Farrar Straus&Giroux, 1979); Oliveira, Marcia Cristina Almeida, “Arte e Feminismo em Portugal no Contexto Pós-revolução”, Tese de Doutorado em Ciências da Literatura, Universidade do Minho, 2013.

⁴ Lima, Isabel Pires de, “Diálogos Intertextuais: Camilo/Paula Rego (Acerca de *Maria Moisés*)” (*Linguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras. Porto, XIX, 2002), p. 340.

estudos denominados *Sedução*, potencializadores do tríptico *Marriage à la Mode* (1999), relacionado à obra pictórica e gráfica de William Hogarth; *Chéri I*, *Chéri II* e *Inspecção* que desembocam em *O Jardim do Interrogador* (2000); os *Estudos Celestina* (2000) que dialogam com o drama espanhol *Comedia de Calisto e Malibea* (1499), obra prima de Fernando de Rojas e que encontram sua expressão final em *A Casa de Celestina* (2000-2001); diversas imagens de *Jane Eyre* incitadas pelo livro de Charlotte Brontë, das quais destacam-se *Mordida*, *Vem a mim* (2002), *Amando Bewick* e *Bertha* (2001) e o políptico *Possessão* (2004).⁵ Inúmeros desenhos, pinturas ou gravuras isolados ou em pares e em trípticos também se impregnam de erotismo, tais como: *A Filha do Polícia* (1987), *O Mordomo e a Menina* (1994), *Joana d'Arc* (1996), *Ele* (1996), *Amor I* e *Amor II* (1999), *O Dybbuk* (1999), *A convidada para o casamento* (1999-2000), *Olga* (2003) *O homem-almofada* (2004), etc. Pode-se aventar que até mesmo a série *Sem Título* (1998),⁶ referente ao aborto, apresenta na solidão e na atitude dolente, mas desafiadora, dessas mulheres, a relação entre sexo e morte tão cara, aliás, a Georges Bataille.

O pensamento de Bataille concernente ao erotismo perpassa sua obra romanesca e ensaística. Trata-se de tema seminal em sua produção literária, desde sua primeira novela, *História do olho* (1928), até seu último livro, *As lágrimas de Eros* (1961).⁷ Bataille o desenvolve em

⁵ Considera-se a aceção de *Estudos*, não como simples desenhos preparatórios, mas como nomenclatura que distingue obras singulares sobre um mesmo tema, das quais deriva ou não uma obra em grandes dimensões e geralmente executada na técnica do pastel.

⁶ Vide: Rosenthal, T. G. *Paula Rego: The Complete Graphic Works* (London: Thames & Hudson, 2003); Bradley, Fiona. *Paula Rego* (London: Tate Publishing, 2002); *Paula Rego*, catálogo de exposição, Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto: Edições Serralves, 2004-5); *Paula Rego: Celestina's House* (Catálogo de exposição, Kendal: Abbot Hall Art Gallery, 2001 e New Haven: Yale Center for British Art, 2002); *Paula Rego in focus* (Catálogo de exposição, London: Tate Britain, 2004); <http://sala17.files.wordpress.com/>; www.casadashistoriaspaularego.com/.

⁷ Bataille ainda desenvolve o tema do erotismo em *A experiência interior* (1943), *A parte maldita* (1949), *Lascaux ou o nascimento da arte* (1955), *A literatura e o mal* (1957), obras ensaísticas de modo geral e nas novelas *O Padre C.* (1950), *O azul*

profundidade no ensaio *O erotismo* (1957) onde aborda de modo similar três formas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. Em suas novelas e romances, as experiências sexuais conformadas pelo excesso, assim como suas interdições, transgressões e superações, constituem o cerne da vida de seus personagens.

Ressalte-se que o desenvolvimento de seu pensamento relativo ao erotismo ancora-se, fundamentalmente, em sua intrínseca ligação com a vida e a morte e, extrinsecamente, com a transgressão das interdições inerentes às religiões em geral e ao cristianismo em particular, assim como às regras sociais delas advindas. Transgressão que, paradoxalmente, concilia as possibilidades opostas do voluptuoso e do místico. A partir da premissa de que a vida não se opõe à morte, mas que “a vida aprova-se até na morte”, Bataille destaca o papel fundamental do erotismo, mentor da atividade sexual em geral, mas também, além da reprodução da espécie e que, como tal, “não é estranho à morte”. Tal paradoxo é explicitado, recorrendo Bataille ao pensamento de Sade, no sentido de que “(...) não há um libertino um pouco ancorado no vício que não saiba o quanto a morte impera nos sentidos” e que a familiaridade da morte pode advir de uma ligação com uma ideia libertina.⁸

Bataille desenvolve a ideia de que somos seres descontínuos, pois a reprodução advém da união de dois seres que geram um terceiro; todos distintos entre si. Cada um desses seres nasce e morre só, havendo entre eles um abismo, uma descontinuidade. Contudo, temos “em comum a vertigem desse abismo” que nada mais é do que a morte. Nossa finitude é fascinante e “temos a nostalgia da continuidade perdida.” Assim, como seres descontínuos, temos na morte o sentido de continuidade do ser. A reprodução, ao mesmo tempo que gera a descontinuidade dos seres, coloca em jogo sua continuidade, estando por isto intimamente ligada à morte. E essa fascinação e essa nostalgia que permeiam a morte, permeiam também o erotismo. Ligando a noção de violência do erotismo, e mesmo a de violação, à questão do sacrifício físico nas religiões primitivas, Bataille equipara o ato de amor ao ato de sacrifício,

do céu (1957), *Madame Edwarda* (1966) e *Minha mãe* – o último livro inacabado e os dois últimos publicados postumamente.

⁸ Bataille, Georges, *O erotismo*, Tradução: Cláudia Fares (São Paulo: Arx, 2004. [1957]), pp. 19-21.

havendo na “passagem da atitude normal ao desejo (...) uma fascinação fundamental pela morte.” O erotismo dos corpos guarda assim algo de sinistro, enquanto o dos corações, animado pela paixão, é mais livre. A paixão é, no entanto, a “busca do impossível,” constituindo uma fusão precária e, ao mesmo tempo, profunda, uma vez que ela configura uma saída ao sofrimento da descontinuidade.⁹ Para Bataille, a humanidade sempre se esforçou em aceder à continuidade que a liberaria. A morte, sendo a destruição de um ser descontínuo, precipita-o na continuidade do ser que, por sua vez, não é atingida pela morte. Essa, aliás, nada mais é que sua manifestação. O erotismo sagrado, por sua vez, inerente à experiência mística, independe do outro, contrariamente, ao erotismo dos corpos e dos corações.¹⁰

A obra batailleana constitui, em sua essência, um profundo questionamento do idealismo filosófico presente no pensamento ocidental tradicional e em sua contemporaneidade, reverberando até nossos dias. Este convicto enfrentamento com o idealismo e as abstrações relativas ao que é nobre e elevado como essência humana foi sua tarefa, a qual constitui a negação do princípio de semelhança antropomórfica ideal. Tal noção, veiculada pelo classicismo, ainda impregnava as artes, mesmo que na contemporaneidade de Bataille, já estivesse em curso um processo de decomposição da figura humana pelo modernismo.¹¹

Pode-se afirmar que esse idealismo parece ser também o alvo de Paula Rego no seu empenho de desconstrução dos tradicionais papéis femininos, bem como de inversão dos papéis entre pais, mães e filhas, mulheres e maridos, adultos e crianças, na cultura ocidental em geral e na portuguesa em particular. Ela consolida, formalmente, este confronto ao idealismo em um conjunto importante de sua obra que pode ser vinculada explicitamente ao erotismo, no sentido da tensão erótica inerente, sobretudo, às personagens femininas, cuja visceralidade e sensualidade são indutoras de fortes sensações.

⁹ Bataille, Georges, *O erotismo*, Tradução: Cláudia Fares (São Paulo: Arx, 2004. [1957]), pp. 28-35.

¹⁰ Bataille, Georges, *O erotismo*, Tradução: Cláudia Fares (São Paulo: Arx, 2004. [1957]), pp. 35-38.

¹¹ Vide: Moraes, Eliane Robert, *O corpo impossível* (São Paulo: Iluminuras, 2002).

Inseridas em um universo doméstico opressor, as mulheres de Paula Rego se apresentam ambíguas, ao se submeter e, simultaneamente, subverter a ordem patriarcal. A dualidade da constituição do feminino apresenta-se nos jogos de poder e de sedução, bem como no dilaceramento entre a submissão às convenções familiares e sociais e o reconhecimento de sua própria natureza de fêmea, que se declara pela busca de autonomia subjetiva. Assim, ainda que oprimidas, as mulheres regonianas apresentam-se vigorosas, seus corpos rudes e adensados indicando força, orgulho e resistência. Corpos, portanto, que se confrontam com a opressão e traduzem a desestabilização do modelo de feminilidade preconizado pela sociedade portuguesa evocada nessas imagens. Logo, esse universo feminino está povoado de heroínas que, submetidas à tirania social e familiar, deixam escapar vestígios de dramas pessoais e familiares guardados a sete chaves e passíveis de se entrever nas imagens regonianas. A própria pintora declarou: «Os meus temas favoritos são os “jogos” provocados pelo poder, o domínio e as hierarquias. Dá-me sempre vontade de por tudo de pernas para o ar, desalojar a ordem estabelecida.»¹² Essa postura coaduna-se à acerba visão crítica da artista e ao contexto político e ideológico da sociedade portuguesa de seu passado e de seu presente. Sociedade essa que é seu tema frequente, na constante busca da configuração da identidade feminina, cuja “dimensão contraditória”¹³, aliás, salta aos olhos.

Interessa aqui explorar três imagens da série *Mulher-cão*, constituída por cerca de dez desenhos, que permitem dialogar de forma fecunda com as questões relativas ao erotismo batailliano.

Sabemos que a artista instaura seu processo criativo como fruto de evocação e reconstrução de experiências vividas, de espaços e tempos narrativos de diversas naturezas e de um potente imaginário. João Fernandes sintetiza bem essa questão, afirmando que a obra pictórica de Paula Rego explora “o território do indizível, do segredo, onde a emoção flui tumultuosa numa permanente indefinição entre o real e o

¹² Apud Pomar, Alexandre, “Paula Rego, 1996” (*Tabacaria*, Revista de Poesia e Artes Plásticas, n.º 2 Lisboa: Ed. Casa Fernando Pessoa, 1996).

¹³ Lima, Isabel Pires de, “Diálogos Intertextuais: Camilo/Paula Rego (Acerca de *Maria Moisés*)” (*Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras. Porto, XIX, 2002), p. 350.

imaginário.”¹⁴ Ainda segundo esse autor, Paula Rego, servindo-se das narrativas, constrói “iluminuras profanas que dessacralizam qualquer referência literária, numa permanente heterodoxia visual que supera qualquer possibilidade de uma leitura ilustrativa ou citacional do seu trabalho.”¹⁵

Como grande parte da produção artística de Paula Rego dialoga com as narrativas orais lê-se, frequentemente, na fortuna crítica de sua obra, que a série *Mulher-cão* (1994) nasce da história contada por uma amiga sobre a mulher, que, enlouquecida pelo vento, ouve uma voz que lhe ordena comer todos seus animais de estimação. Assim, colocando-se de cócoras, ela abre a boca e os devora. Por outro lado, segundo a artista, essa série se refere a qualquer história de amor, ou seja, ao amargo relacionamento amoroso entre a mulher e o homem.¹⁶ De acordo com esta afirmação da artista pode-se intuir que a natureza dos diversos afetos, que se constituem como sustentáculo das vidas dessas mulheres, conduz ao questionamento das relações de seus corpos com os mesmos e com os preceitos sociais.

Na série em questão, a mulher representada em cada imagem está quase sempre isolada e ocupa todo o espaço da cena pictórica, cujo fundo é praticamente destituído de objetos. Pode-se dizer que nesses corpos se concentra toda a narratividade da imagem que, aliás, abre-se para uma intrigante multiplicidade de sentidos, interpelando contundentemente o espectador. Além disso, esta grande ocupação espacial granjeia-lhe maior corporeidade e intensifica sua presença. Variando entre configuração de ferocidade e de docilidade, seus corpos traduzem o dilema e a confrontação àquilo que lhes é imposto pela cultura como limitação aos seus anseios.

¹⁴ Fernandes, João, “As histórias de Paula Rego, entre a pintura e o desenho”, *Paula Rego* (Catálogo de exposição, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto: Edições Serralves, 2004-5), p. 16.

¹⁵ Fernandes, João, “As histórias de Paula Rego, entre a pintura e o desenho”, *Paula Rego* (Catálogo de exposição, Museu de Arte Contemporânea de Serralves Porto: Ed. Serralves, 2004-5), p. 12.

¹⁶ King, Edward, “Paula Rego interviewed by Edward King”, fevereiro de 2001, *Paula Rego. Celestina's House* (Catálogo exposição, Kendal: Abbot Hall Art Gallery, 2001 e New Haven: Yale Center for British Art, 2002).

A violência dessa condição perpassa a representação dessas mulheres, cuja linguagem corporal impregna-se de expressão visceral e deixa aflorar o instinto sexual, indicando, sintomaticamente, em quase toda a série, a animalização do humano traduzida por evidente comportamento canino. Suas posturas manifestam submissão e fidelidade a um dono ausente, bem como poder, pois delas emanam força, agressividade e solidez. Configuram-se, em suma, como uma aproximação direta ao pensamento de Bataille sobre nossa constituição animal, pois, na imagem geradora da série (Figura 1), Lila Nunes, a modelo preferida da artista, coloca-se de quatro sobre o chão e com a boca aberta prepara-se para abocanhar o vazio. O olhar agressivo e, ao mesmo tempo, temeroso de um cão acuado acentua a boca escancarada e ameaçadora, onde pontuam os dentes prestes a dilacerar uma presa. Em suma, atitude de ataque que se configura como estratégia de defesa.



Figura 1 – Paula Rego. Série: *Mulher-cão*, 1994.
Pastel sobre papel, 120x160 cm.

Trata-se de uma boca que, como escrevia Bataille, é “a proa dos animais”, o lugar onde a vida humana se concentra bestialmente. Boca que se refere ao indivíduo transtornado que “levanta a cabeça, esticando o pescoço de modo que sua boca venha colocar-se, tanto quanto possível, no prolongamento da coluna vertebral, *ou seja, na posição que ela ocupa normalmente na constituição animal.*” Nesta

posição, “as impulsões explosivas jorrariam diretamente do corpo pela boca, na forma de vociferações”, obrigando o homem, sob o domínio de impulsos violentos, a “recorrer ao modo bestial de liberá-los.”¹⁷ “Constituição animal” que estaria subjacente e intrinsecamente infiltrada na constituição humana, doravante não mais imagem idealizada, na literatura e na pintura do século XX contemporâneas a Bataille, ecoando ainda nos tempos atuais. Animalidade que, ao se revelar, faz irromper a sexualidade e conjuga-se ao erótico, componente indiscutível da constituição feminina regoniana.

Como no pensamento transgressor de Bataille, os códigos antropomórficos ideais são jogados por terra diante da animalização do humano perpetrada na série. Consolidada pela metamorfose corporal e psíquica indica o aflorar de pulsões advindas de uma energia libidinosa, antes represada pelos códigos sociais. Trata-se, portanto, de uma regressão do humano ao animal, que se revela de forma potente. Ao desvelar-se impetuosamente, o erotismo – expressão do próprio desejo – deixa claros indícios de uma pulsão sexual que se conforma na densidade e visceralidade entranhadas nos corpos femininos, bem como na violência formal e colorística. As posturas, as contorções, os trejeitos, os punhos cerrados, os olhares, as bocas, as contraídas expressões faciais fazem de cada figura um *locus* dramático onde o erotismo se escancara à flor da pele (Figura 2).



Figura 2 - Paula Rego. Série: *Mulher-cão*, 1994.
Pastel sobre papel, 120x160 cm.

¹⁷ Bataille, Georges, “Bouche”, *Oeuvres complètes*, v. I. (Paris: Gallimard, 1970), pp. 237-238. (O destaque das palavras em itálico é do autor). (Tradução da autora).

Pele cujo duplo registro de vida animal e existência humana configura-se como superfície fascinante de forte conotação erótica, nesta figura a se *lamber*. Superfície metaforizada, ao se transformar pela técnica do pastel, retomada pela artista justamente na série *Mulher-cão*. O uso do pastel, que convida a ação direta da mão sobre o suporte da imagem, induz pela taticidade um contato íntimo com a matéria que constrói e modela as figuras, invocando veementemente os sentidos. Os gestos, geradores de toques, carícias ou esfregaços da mão que desenha e captura os corpos, parecem carregar por si sós a erotização induzida pelo contato com a pele do desenho e a do corpo desenhado. Pele como superfície dionisíaca que parece pulsar e deixar entrever a carne palpitante de um corpo vivo. Pele simultaneamente aveludada e atormentada que, construída por camadas de cor, se revela como a transfiguração do conceito do *incarnat*. Encarnado que não se traduz por um “recobrimento” do corpo, onde a cor «é simplesmente depositada sobre seu “objeto”, mas que se constitui de um aparecer.»¹⁸

Para entendermos essa transfiguração, devemos esclarecer com Georges Didi-Huberman que o conceito clássico do *incarnat* sugere “a impossível arbitragem da palavra”, pois o prefixo *in* oscila entre *dentro* e *sobre*. Esse autor pergunta, portanto, se “a *carne*, *la chair* não seria aquilo que designa o sangrento absoluto, o informe, o interior do corpo, em oposição a sua branca superfície?” Pergunta ainda, por que então os pintores evocariam sempre as *carnes* “para designar seu *Outro*, ou seja, *a pele*?” Assim, estaria aí configurado o próprio equívoco que constituiria “o maior *fantasma* da pintura,” cuja história demonstraria a obsessão corpórea, onde o grão da tela seria análogo ao grão da pele (no caso dos desenhos regonianos, o grão do papel), enquanto a cor, sobretudo o vermelho de forte carga sensual, se ligaria ao desejo erótico.¹⁹ Tal colorido, realizado através da gestualidade exacerbada e enriquecido por uma profusão de cores, impregna de vida cada figura de Paula Rego em um frêmito quase tangível.

¹⁸ Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985), p. 21. (Tradução da autora).

¹⁹ Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985), p. 22. (O destaque das palavras em itálico é do autor. O autor escreve a palavra latina *carne*). (Tradução da autora).

Nos pastéis da artista, destaca-se, portanto, o estremeamento das carnes das *Mulheres-cão*, quando submetidas ao processo de animalização. O colorido que realiza a carnação dos corpos regonianos, além do tradicional entrelaçamento do vermelho (carne) e branco (pele), enriquece-se com amarelos, ocres, laranjas, terras, azuis e verdes induzindo a impressão de vida desses corpos através das marcas dos gestos da artista e das sensações despertadas pela coloração.

Pode-se acrescentar, ainda, que na leitura didi-hubermaniana sobre o *incarnat*, o entrelaçamento do vermelho e do branco é visto como “colorido da vicissitude”, no sentido de “o retorno, a oscilação, a mudança”, que permitiria à imagem sonhar-se como corpo e como sujeito e sendo passível de despertar o desejo. Sonho, enfim, de todo quadro que visa uma eficácia da imagem.²⁰ Vicissitude, também, passível de aflorar nas carnes regonianas, mesmo que sua paleta de cores e o intenso registro de seus gestos extrapolem o preceito clássico. Vicissitude, enfim, desses corpos submetidos a uma condição alucinante e sórdida.

No que tange à instabilidade desses corpos erotizados, pode-se ainda acrescentar, invocando o pensamento didi-hubermaniano, que se o *incarnat* coaduna-se ao desafio da pintura em representar a vicissitude da carne, a fatura pictórica das carnes regonianas engendra também “a oscilação do olhar” e, a partir dela, “a oscilação do *pathos*”, exacerbando-o pela forma, pelo registro do tratamento gestual e pela cor. Oscilação que nada mais é que “a incessante passagem dos humores”, em suma, do colorido. Colorido-sintoma: “algo como o imperativo categórico e fantasmático, para a superfície pintada, de ser *histerizada*.” Processo que se daria pela convergência de aspectos que causam fascinação, deslocamento, alteração, contradição, dissimulação.²¹ Tantas questões, aliás, que fundamentam a poética regoniana. Superfície histerizada, também, por configurar corpos possuídos pela paixão, que extravasam contraditoriamente e em maior ou menor grau os sintomas da sujeição e da resistência dessas mulheres.

²⁰ Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985), pp. 24-26. (Tradução da autora).

²¹ Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985), pp. 30-31. (Tradução da autora).



Figura 3 - Paula Rego. *Esperando por comida*, Série *Mulher-cão*, 1994.
Pastel sobre papel, 120x160 cm.

Na obra *Esperando por comida* da série em questão (Figura 3), a posição da figura feminina do primeiro plano enfatiza a entrega, a submissão, a obediência, mais do que a revolta ou a recusa de sua condição, salvo por seus punhos e sua mandíbula cerrados. Suas roupas desfeitas sugerem a doação de seu corpo ao dono ausente do espaço plástico, mas presente pela direção do olhar dessa *mulher-cão*. Dominada pela paixão e aparentemente indefesa, ela aguarda os restos de comida ou afagos que, eventualmente, seu dono possa lhe conferir como recompensa por sua sujeição. Uma figura, no alto e à esquerda, cuja pequenez advém da profundidade ilusória do espaço plástico, manifesta atitude de abandono, parecendo estar mais desamparada do que a figura do primeiro plano e permitindo pressupor ter sido, contingentemente, já dominada e adestrada. As peles de ambas recobrem uma musculatura vigorosa e exaltam, pela forma e pelo intenso colorido, a aparência de corpos tensionados por uma organicidade animal. Ao extrapolarem os pressupostos do *incarnat*, os procedimentos plásticos e pictóricos regonianos intensificam nossa relação com a materialidade corporal das *mulheres-cão*, desencadeando um efeito de erotização do olhar e do corpo dos sujeitos inscritos na imagem, bem como do sujeito dela cativo.

Conclamando Sigmund Freud, Michel Foucault e sua *História da Sexualidade* à cena da discussão sobre as relações entre sujeição e resistência do mundo feminino desenvolvido na pintura de Paula Rego, Ruth Rosengarten pontua a submissão dessas mulheres como muito mais devida ao próprio ego do que aos homens. Essa autora lembra-nos que “a repressão, enquanto veículo de poder, torna-se ela própria o objecto de investimento erótico, minimizando desse modo os efeitos libertadores da resistência”. Daí que, a “ligação apaixonada à sujeição, mais do que uma descrição do masoquismo, é um retrato da formação do sujeito *per se*.” A obra regoniana, ao apresentar “a interdependência entre obediência e rebelião”, traduz “a tensão entre resistência e cumplicidade – ou mesmo ligação erótica – com a autoridade que constitui a própria subjetividade feminina.” Enquanto isso, os efeitos e limitações advindos desta situação se “impõem sobre a aptidão do sujeito feminino tanto para o amor como para a autodeterminação.”²²

A leitura aqui desenvolvida reconhece esta atitude de serventia e cumplicidade entre essas *mulheres-cão* e seus *homens-dono*, mas sugere uma relativização dos efeitos e limitações a elas impostos. Amparada pelo pensamento batailleano, pelo pensamento crítico didi-hubermaniano, por aspectos formais contraditórios e a projeção de uma determinada subjetividade, procura ver e discernir nesses corpos resquícios de oposição a este *status quo*, ainda que ínfimos. Detalhes, enfim, que saltam aos olhos e se impõem como sintomas de uma recusa à total subserviência e à sua degradante condição. Maneira de traçar uma leitura sob o signo do patético.

Para Bataille, “a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos”, introduzindo nesta relação

(...) perturbação e incômodo, pois sua essência é a substituição da persistente descontinuidade de dois seres por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. Mas essa continuidade é sobretudo sensível na angústia, na medida em que ela é inacessível (...). As chances de sofrer são ainda maiores na medida em que apenas o sofrimento revela a inteira significação do ser amado.²³

²² Rosengarten, Ruth, “Corpos Possuídos: amor e autoridade na obra de Paula Rego”, *Paula Rego* (Catálogo de exposição Museu Serralves, Porto: Ed. Serralves, 2004), pp. 43-46.

²³ Bataille, Georges, *O erotismo*, Tradução: Cláudia Fares (São Paulo: Arx, 2004. [1957]), p. 32.

Dominadas pela paixão, as *mulheres-cão* são conduzidas ao sofrimento, pois a morte estaria, subrepticamente, envolvida nesse processo de domínio. Para esse autor, na impossibilidade de posseção absoluta do ser amado, a solidão e a descontinuidade do ser possuído apelam à morte, ao desejo de matar ou de morrer, diante da ameaça de separação. Por outro lado, a união sexual e a dos corações do amante ao ser amado parece poder “realizar neste mundo o que nossos limites proibem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos”. Contudo ela desemboca no sofrimento, pois é “a busca do impossível”²⁴ como já explicitado, anteriormente. Tal sofrimento, também advindo do processo de um devir-animal, seria inegavelmente um componente perceptível na série, através dos olhares, dos esgares e dos corpos contorcidos dessas *mulheres-cão*.

À guisa de complementação, conjuga-se, mais uma vez, esses corpos atormentados à tese defendida por Didi-Huberman relativa ao dilaceramento da semelhança antropomórfica ideal na obra de Bataille, a qual enfocava “semelhanças cruéis e informes e semelhanças dilacerantes e dilaceradas,” enquanto estabelecia “uma heurística do desastre,” onde o corpo e a face humana são consagrados, entre outras coisas, à animalidade.²⁵ Uma vez impregnados de condição animal, esses corpos desencadeariam uma heurística que nos submete aos poderes da imagem, na sua “substancialidade mórbida, recorrente, alucinatória,” no seio da qual, ver equivaleria, como afirmava Bataille, “a um grito de medo que vê.”²⁶ É, sem dúvida, mortificante vê-las animalizadas e subjugadas. Contudo, ao externarem pequenos sinais de resistência, induz-se a possibilidade de resgate ou de reconhecimento de algo de sua autonomia e dignidade perdidas. Pode-se considerar que seus corpos significantes permitem esta leitura, a partir do aflorar de detalhes, de sinais que se identificariam à resistência ainda que dominados pela aparência de submissão.

²⁴ Bataille, Georges, *O erotismo*, Tradução: Claudia Fares (São Paulo: Arx, 2004. [1957]), p. 33.

²⁵ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995), p. 10. (Tradução da autora).

²⁶ Apud Didi-Huberman, G., in: *op. cit.*, p. 11 e p. 84. Bataille, Georges, *L'expérience intérieure, Oeuvres complètes*, v. V (Paris: Gallimard, 1970), p. 39; “Le Coupable”, *Oeuvres complètes*, v. V (Paris: Gallimard, 1970), p. 295. (Tradução da autora).

Salienta-se também, através do pensamento de Bataille, a transgressão das formas visuais perpetrada pelas vanguardas artísticas e que ecoam nesta série de Paula Rego. No artigo “Informe”, Bataille havia proposto a transgressão da forma, derrubando a tese de que cada coisa tenha sua forma, deslocando essa noção por via de uma contradição, ao dizer que o universo não se assemelha a nada, tendo a forma de uma aranha ou um escarro.²⁷ Didi-Huberman afirma que, para Bataille, a transgressão não é uma recusa, mas a “abertura de uma refrega”, de uma “investida crítica”.²⁸ Neste âmbito, pode-se sugerir que a iconografia das *mulheres-cão* é tão transgressiva como aquela selecionada por Bataille para dialogar com seus textos críticos na revista *Documents* (1929-30). Ao se referir a essa iconografia, Didi-Huberman constata que ela remete a um mundo que “se assemelha a alguma coisa como,” num “trabalho das formas equivalente a um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, um dilaceramento” mortal e, nessa negatividade, inventa algo absolutamente novo, ainda que cruel. Tarefa de crueldade nas semelhanças que propicia a investida de formas contra formas, a “devoração de formas por outras formas.”²⁹ Tarefa à qual a artista também se propõe, ao configurar a identidade animal das *mulheres-cão* em um processo formal que alia a representação naturalista do desenho de observação à sua própria transgressão, via múltiplas e perturbadoras distorções, atacando o antropomorfismo idealizante. Tarefa, em suma, de construção de imagens, onde as representações tradicionais do feminino são violentamente transgredidas.

Pode-se dizer que, tal qual Bataille que recusava considerar o corpo humano como forma substancial e harmoniosa, substituindo “a *semelhança do mesmo* por *semelhanças do outro*,” Paula Rego, ao animalizar essas mulheres, através de seu processo de um naturalismo reinventado, também coloca em evidência “os contatos, as relações, as semelhanças e dessemelhanças misturadas, as evidências e as inevidências,” constituindo uma espécie “de corpo aberrante”, como

²⁷ Bataille, Georges “Informe”, *Oeuvres complètes*, v. I (Paris: Gallimard, 1970), p. 217.

²⁸ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995), p. 20. (Tradução da autora).

²⁹ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995), p. 21. (Tradução da autora).

escreve Didi-Huberman sobre o primeiro. Esse autor reconhece que, para atualizar seu pensamento, Bataille lançava mão de uma forma de “dramatização”, através de um método pensado em termos de semelhanças que excedem a forma humana idealizada, sublimada pela arte clássica, procedendo à sua metamorfose pela alteração e pela decomposição. Tratava-se de um contágio subvertido, que fundia “*semelhanças por excesso capazes de nos olhar, nos tocar e nos abrir em profundidade.*”³⁰ Enfim, processo batailleano de “passagem a um estado perfeitamente heterogêneo,”³¹ que permite reconhecer e desvelar o sentido de alteridade dessas *mulheres-cão*. Imersas em contradições, traduzem um conflito que explicita sua ambivalência e, conseqüentemente, manifestam uma dialética sem síntese, noção, aliás, tão cara a Bataille.

Sabemos que as imagens da arte propiciam o acesso ao conhecimento do ser. Bataille propugna essa busca de conhecimento exaltando como ferramenta os sentidos, abarcando todas as sensações, sejam elas prazerosas ou dolorosas. O conhecimento do ser e da verdade só é possível através das provas às quais ele é submetido ou se submete. O acesso ao ser pode se dar pela experiência do excesso, quando se encontram e coincidem o horror e o êxtase; excesso que é, antes de tudo, inapreensível. Esse excesso decorre do fundo de violência que subsiste no mundo racional que o homem construiu. Sendo a própria natureza violenta, por mais racionais que sejamos, “uma violência que não é nada além da violência natural pode nos dominar novamente.” Trata-se de um irreduzível movimento de extravasamento pelo qual o homem tende a sair de si; espécie de excesso que se manifesta na medida em que a violência suplanta a razão.³² Bataille acolhe, pois, na própria escrita, esse excesso, propondo uma reflexão sobre o que excede o conhecimento, assim como um modo de conhecimento do excesso. Tanto sua obra teórica quanto a literária trabalham com esse

³⁰ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995), pp. 29-30. (O destaque das palavras em itálico é do autor). (Tradução da autora).

³¹ Bataille, Georges “L’art primitif”, *Oeuvres complètes*, v.I (Paris: Gallimard, 1970), p. 251. (Tradução da autora).

³² Bataille, Georges, *O erotismo*, Tradução: Claudia Fares (São Paulo: Arx, 2004. [1957]), pp. 61-62.

excesso, no sentido de uma suspensão do pensamento e do saber.³³ Suspensão advinda de violentos estados afetivos: êxtase ou angústia, como o erotismo e a morte. Temas que são dramatizados, mostrando o espírito preso aos desejos e às emoções, tal como também se expressa, imagetivamente, Paula Rego.

Pode-se, ainda, afirmar que, nas imagens da série *Mulher-cão*, tem-se aquilo que Bataille denominou “movimento cego da vida,” movimento ao qual as personagens femininas não se furtam. Movimento que “a vida não cessa de engendrar, mas para aniquilar aquilo que ela engendra,” uma vez que a vida é o “movimento composto pela reprodução e a morte”: a primeira lutando contra a descontinuidade e a última, geradora da angústia fundamental do homem, sendo a própria continuidade. A vida é, pois, “em sua essência, um excesso” e, sendo sua própria prodigalidade e não tendo limites, “ela aniquila aquilo que criou.”³⁴ É, pois, possível sugerir que a violência que impregna as imagens de Paula Rego é operatória em seu processo de criação. A ambiguidade do feminino que sua obra apresenta, entre estatutos opostos de fragilidade e vigor, indica uma natureza feroz, visceral e sexual eivada de conflitos de ordem subjetiva e social, como já visto, expondo a complexidade de sua conformação e a pluralidade de leituras possíveis. Pode-se, também, constatar que Paula Rego, ao confrontar a lei moral e patriarcal, bem como a repressão à sexualidade, lhe confere uma expressão sensorial própria, no sentido de uma visualidade e “de uma *forma espacial da experiência*,”³⁵ pois aquilo que o observador vê, contundentemente, o olha.

Enfim, se a repressão à sexualidade constrói a história de gerações de mulheres, Paula Rego, ao representar o desejo e sua interdição através de uma potente fabulação imagética, abre-nos as portas para o surgimento de nossos fantasmas e, sobretudo, para seu reconhecimento e, eventualmente, sua aceitação.

³³ Georges Bataille écrivain [L'Espace culturel]. <http://www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/folio/bataille/oeuvre.html> Acesso em 22/04/2001.

³⁴ Bataille, Georges, *O erotismo*, Tradução: Cláudia Fares (São Paulo: Arx, 2004. [1957]), p. 133.

³⁵ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995), p. 83. (O destaque é do autor). (Tradução da autora).