

Louise Bourgeois e a fragmentação fantasmática do corpo

José Maurício Teixeira Loures

“Para mim, a escultura é meu corpo. Meu corpo é minha escultura.”¹, afirma Louise Bourgeois, evidenciando a relação indissociável entre a sua vida e a sua obra. Nas esculturas que produz, desarticula e deforma o corpo, fazendo de seu ateliê um verdadeiro laboratório, onde, em suas criações – ou experiências que realiza com o corpo – os padrões anatômicos são desafiados e subvertidos. Em sua inquietante exploração da anatomia humana através da arte, o corpo é dissecado, suturado, reordenado, invertido, decapitado e desmembrado.

A título de exemplo, dentre muitos, na escultura *Nature study* [Estudo da natureza] (1984), Louise Bourgeois recria o corpo feminino sem cabeça, com três pares de seios e quatro patas. Já na instalação *Cell (Arch of hysteria)* [Célula (Arco da Histeria)] (1992), há um corpo masculino, em bronze, arqueado, sem cabeça e com os braços removidos, deitado sobre uma superfície. Sobre esta última, a artista revela que os braços e cabeças foram eliminados por serem itens desnecessários e afirma que sua licença poética permite remover a cabeça e os membros e, se quiser, posteriormente pode remontá-los ao corpo.²

Louise Josephine Bourgeois, nasceu em 1911, em Paris e, aos 12 anos, passou a ajudar seus pais no ateliê onde restauravam tapeçaria, tornando-se exímia desenhista de pernas e pés. Em 1929 estudou desenho na Escola Nacional de Arte Decorativa, porém, foi após a morte de sua mãe, em 1932 que passou a dedicar-se ao estudo da Arte. Deste então, frequentou importantes escolas de Arte em Paris e conviveu com artistas como Picasso, Duchamp e Miró. Aos 27 anos, casada, mudou-se para Nova York, onde viveu a maior parte da sua vida.³

Sua primeira exposição de esculturas aconteceu em 1949, na Peridot Gallery, em Nova York, expondo peças concebidas em madeira. Posteriormente percebeu que, embora a madeira seja mais fácil de cortar, tratava-se de um material perecível e, por este motivo, com o passar dos anos suas esculturas começaram a quebrar. Desde então optou



por experimentar outros materiais, passando a fazer uso do látex, plástico, borracha, gesso, bronze e mármore – principalmente o mármore rosa, devido a sua semelhança com a carne⁴.

Segundo Louise Bourgeois, seu trabalho provém do interesse pelo corpo humano, pela “sua aparência, suas mudanças, transformações, ou do que ele precisa, quer e sente”.⁵ E os processos que envolvem a produção artística, ou seja, o tratamento dos materiais utilizados, assemelham-se também às funções corporais, tais como: “derramar, fluir, gotejar, escorrer, fixar, endurecer, coagular, derreter, expandir [e] contrair”.⁶ Ao longo dos anos suas formas se tornaram mais simples e houve uma mudança “gradual da rigidez para a flexibilidade, e uma mudança da verticalidade ereta para formas espirais e estruturadas que se abrem como um invólucro da pele para revelar ritmos internos”⁷. As referências ao corpo também são encontradas em suas instalações e performances.

Na instalação *Precious Liquids [Líquidos preciosos] (1992)* Louise Bourgeois aborda as funções do corpo em uma estrutura de espaço circular, contendo uma cama e, em torno dela, hastes de ferro com ramificações que dão suporte a “bolhas” de vidro incolor. Os líquidos que simbolicamente estão contidos nos vidros representariam as substâncias liberadas por reações fisiológicas: suor, lágrimas, muco, saliva, cera de ouvido, biliar, urina, leite, pus, sêmen e sangue⁸. No campo das performances, cabe citar *The Banquet/A Fashion of Body Parts [Um Banquete/Um desfile de moda de partes do corpo] (1978)*. Nesta, a artista veste os “pedaços de corpos”, como se projetasse o interior de seu corpo na superfície de si. O limite entre dentro e fora se dissolve na inconsistência de um corpo fragmentado, desconexo e desordenado.

O instigante interesse pelo corpo humano, seus mecanismos e funções, atravessa toda a obra de Louise Bourgeois, e a maneira peculiar e perturbadora com a qual esculpe e faz referências ao corpo nos incita a uma imersão neste estranho e curioso universo anatômico, a fim de buscar, em suas práticas artísticas, contribuições para o pensar psicanalítico no que diz respeito ao complexo conceito de corpo em Psicanálise.

Para iniciar este percurso, podemos situar que, na obra de Lacan, o primeiro objeto imaginário é o Eu que, como imagem que é, tem sua grande representação no espelho. Considerando que o sujeito compreende-se como tal a partir do corpo que vê e que sente, o Eu é a ideia íntima forjada de seu próprio corpo, ou seja, a representação mental de nossas percepções e sensações corporais. Porém, o corpo não nos é dado de



maneira pura e simples no espelho, pois, “mesmo na experiência do espelho, pode surgir um momento em que a imagem que acreditamos estar contida nele se modifique”.⁹ Por isso, o corpo pode se apresentar ao sujeito como estranho, não decodificado.

Este fenômeno – frequente na clínica psicanalítica – pode ser observado nas criações, escritos e entrevistas de Louise Bourgeois. A inadaptação à imagem do corpo e ao esquema corporal é expressa em toda sua obra e confirma a compulsão que afirma ter em descobrir o mecanismo de um corpo, em saber como ele funciona. Em uma entrevista, Louise Bourgeois nos conta:

“Em consequência desse interesse pelo mecanismo do comportamento, a articulação do corpo, desloco facilmente os membros do corpo. Agora tenho no ateliê uma perna de dois metros. Ela tem a articulação do quadril, o movimento do joelho e toda a rotação do pé. Dois metros não são o bastante para satisfazer a minha curiosidade”¹⁰

Neste momento é importante situar que, tomando, como ponto de partida a função da imagem como formadora do eu, Lacan introduziu a teoria do Estádio do Espelho que compreende mais do que uma fase do desenvolvimento infantil, mas um modelo que atravessa toda a vida do sujeito. Em 1936, Lacan pronunciou uma conferência sobre o estádio do espelho no *XIV Congresso da IPA* de Marienbad, expondo o caso de uma criança que se regozija frente a um espelho. Dois anos depois incluiu o conteúdo de sua conferência em um verbete intitulado *Estádio do espelho* para a *Enciclopédia francesa*.¹¹

Contudo, foi em 1949, no *Congresso Internacional de Psicanálise*, em Zurich, que enfatizou a relevância deste estudo ao preconizar “a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem”.¹² Nesta conferência, dedicou-se a uma reflexão sobre a noção de sujeito na psicanálise e na história das ciências. Mais adiante, em *A tópica do imaginário* (1954), destacou que, embora pela maturação fisiológica o sujeito possa integrar em um dado momento de sua vida as suas funções motoras, permitindo o domínio sobre o seu corpo, a consciência do corpo como totalidade é obtida antecipadamente, havendo, assim, um domínio imaginário do corpo, prematuro em relação ao domínio real.¹³ Em *O Estádio do Espelho Como formador da Função do Eu* (1949), Lacan nos diz:

"O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência à antecipação que, para o sujeito, preso na ilusão da insuficiência espacial, maquina os fantasmas que se sucedem de uma imagem do corpo fragmentado a uma forma que chamaremos ortopédica de sua totalidade e à armadura enfim assumida de uma identidade alienante que vai marcar com a sua estrutura rígida todo seu desenvolvimento mental"¹⁴

Decerto, o estádio do espelho demonstra como a constituição do Eu depende inexoravelmente da formação da imagem do corpo próprio, fornecendo um primeiro modelo que permite diferenciar-se entre o que é da ordem do eu e do não eu.¹⁵ Sabe-se que o bebê só tem acesso a imagem de seu corpo olhando-se de fora, pois pelos próprios olhos a visão do corpo é fragmentada. Nos primeiros meses de vida falta-lhe o esquema mental de unidade de corpo, que lhe permitiria constituir seu corpo como totalidade e, logo, distinguir entre interno e externo, individualidade e alteridade. Devido a sua prematuridade neurofisiológica, percebe e reconhece as partes constituintes de seu corpo como fragmentos diversos.

Dito isto, para que o corpo, que é sentido como despedaçado, possa ser percebido em sua imagem unificada é preciso que um Outro, o Outro da linguagem, confirme esta imagem. Quando a criança frente ao espelho se volta para o adulto e depois retorna à imagem refletida "parece pedir a quem a carrega, o grande Outro, que ratifique o valor dessa imagem".¹⁶ Trata-se de uma validação externa e simbólica que possibilita a primeira percepção de si como um Eu corporal, antecipando no imaginário a unidade de corpo a partir da identificação com a imagem unificada. Assim, ao reconhecer-se pela primeira vez na imagem especular, a criança tem uma apreensão global e unificada do seu corpo.

Desta forma, a alienação marca a entrada no campo do simbólico, pois o Outro – na sua dimensão de alteridade remetida à linguagem – possibilita que a criança se insira na cadeia significante, organizando uma representação do que a imagem lhe apresenta. Também, na alienação ao Outro, o sujeito se reconhece como objeto de desejo¹⁷ e, enquanto o desejo puder ser imaginado ou fantasiado, o sujeito pode se definir, se encontrar.¹⁸ Cabe afirmar então que a entrada no simbólico permite que a criança diferencie-se, "como sujeito desejante e previamente nomeado, de um representante anônimo da espécie humana".¹⁹

Louise Bourgeois relata que sua grande sorte, a qual deve a sua sobrevivência, foi ter nascido parecida com o seu pai – argumento que a sua mãe usou para ser perdoada por ter gerado uma menina. Por isso mesmo lhe foi dado o nome Louise, uma homenagem ao seu pai, Louis: “Você vê que está escrito Louise, mas na verdade primeiro se lia Louis”²⁰, diz a artista. Embora posteriormente rejeitada – o que justifica o ressentimento que expressa pelo pai em diversas entrevistas –, ela fora inicialmente desejada na condição de cópia de seu pai e, logo, definida por um nome que ratifica este lugar que ocupa no desejo dos pais.

Entende-se que as identificações ocorrem a partir do que o sujeito imagina do desejo do outro. Enquanto o desejo puder ser imaginado, fantasiado, torna-se possível ao sujeito encontrar as referências necessárias para se definir como objeto deste desejo ou quem se recusa a sê-lo.²¹ Porém, “tornar-se o objeto de um desejo ao qual não podemos mais dar nome é tomarmo-nos nós mesmos um objeto cujas insígnias não têm mais sentido”.²²

Neste contexto, o nome próprio, ao provir dos pais, é mais do que uma marca do desejo do Outro, pois trata-se de uma referência identificatória, que possibilita ao sujeito a sua inscrição no simbólico.²³ Louise Bourgeois é enfática ao afirmar: “Eu não sou meu pai. Sou definida pelo que não sou”. Desta forma, evidencia que, embora dita cópia de seu pai, conseguiu diferenciar-se.

"onde estou[?] procuro freneticamente um espelho, tenho
As pinças mas não consigo me enxergar, estou perdida
finalmente, coloco a mão por trás da lâmpada vermelha
e vejo uma minúscula figura refletida nela e me sinto
melhor, ainda existo, temia que estivesse perdida,
desaparecida, invisível, ufa! que medo.
[...] Não quero esquecer Louise de novo.
Ela é tudo o que tenho.”²⁴

Cabe agora ressaltar que a imagem do corpo próprio, intermediada pelo grande Outro, simboliza o “continente narcísico da libido”.²⁵ Porém, nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular. O falo se apresenta como falta e, considerando a impossibilidade de haver imagem daquilo que falta, há uma lacuna na imagem libidinalizada do corpo, não representando no nível imaginário e cortado da imagem especular.²⁶

Quando o reflexo é visto no espelho – ou na confirmação do Outro – o imaginário encobre e escamoteia a falta. Este lugar de falta, que Lacan chama de (-phi) – o que falta à imagem erotizada – representa algo que não se projeta, não se investe no nível da imagem especular por estar profundamente investido no nível do próprio corpo. Na medida em que o sujeito está privado de algo dele mesmo - o falo - um objeto particular torna-se objeto de desejo.

Desta forma, o objeto α se investe na imagem funcionando como um instrumento na relação com o Outro. Entende-se por objeto α aquilo que não pertence à cadeia significante, mas lhe dá consistência. Esse objeto que, foi designado pela primeira letra do alfabeto para permitir o reconhecimento de sua identidade nas diversas incidências em que aparece, se apresenta como causa do desejo enquanto encoberto pelo imaginário e causa da angustia quando se presentifica.²⁷

É justamente na porção libidinal que não se coloca na imagem (-phi), que o objeto α opera, como parte da libido que, ao ser revestida pela imagem, a torna interessante, atraente.²⁸ Desta forma, o objeto α , que não possui imagem por não ser da ordem do visível, é envelopado pela imagem e o prestígio desta se dá pelo brilho que ganha ao revesti-lo. Se no imaginário a fantasia vela a dimensão do corpo enquanto carne, a angustia se apresenta na ausência de simbolização. Esta angustia está ligada ao real, pois é anterior a entrada do sujeito na cadeia significante.

Com efeito, quando sem o encobrimento da imagem sustentada pelo significante o que não pode ser visto se dá a ver, revela-se o sujeito destituído de qualquer significação que o situe como tal, reduzindo-se ao próprio corpo em sua dimensão de carne e, logo, a puro objeto que é - ele próprio como objeto α a, um pedaço de carne perdido de si.²⁹ Ainda, na angustia o Eu e o Outro – enquanto suporte identificatório – se dissolvem e são anulados.³⁰ Neste momento, o espelho lhe devolve uma imagem que não possui mais significação identificável.³¹

Decerto, Louise Bourgeois considera o espelho um inimigo que a deforma e reflete uma imagem monstruosa de si.³² Por não suportar o vislumbre do próprio reflexo, ela viveu por muito tempo em uma casa sem espelhos. Porém, a artista insere o objeto em muitas de suas obras. Em uma série que se iniciou nos anos 80, a qual denominou de *Célula*, Louise Bourgeois apresenta figuras humanas distorcidas, fragmentadas e estranhamente remontadas que, frente ao espelho, nos mostram o extremo oposto do



jubilo infantil pelo reconhecimento da própria imagem. Em cada *Célula* podemos ver o horror da fragmentação fantasmática do corpo.

Louise Bourgeois, que diz se identificar com tudo o que está em pedaços³³, nos mostra o Real do corpo despedaçado, que, como destaca Lacan, pode aparecer nos sonhos e fantasias, assumindo a forma de um quebra-cabeça, com membros desarticulados com partes encaixadas desordenadamente, e “troncos cortados em fatias e preenchidos com os mais díspares enchimentos”.³⁴ Em suas esculturas, apesar da frieza e rigidez dos materiais, há um caráter orgânico em que os limites anatômicos se dissolvem. Neste contexto, suas criações apontam para uma inconsistência na constituição do Eu e do corpo: uma identificação fundamentalmente frágil e precária que, marcada por uma instabilidade, está sempre ameaçada de se romper.

Ao afirmar que seu corpo é sua escultura e a sua escultura é o seu corpo³⁵, Louise Bourgeois nos ensina que a arte assume a função de estrutura-la a partir dos corpos que esculpe – e com os quais se identifica –, criando, com o seu saber-fazer artístico, uma espécie de contenção para a angústia de sentir-se inexistente. Deste modo, considerando a relação entre criação e criador, pode-se dizer que a obra cria o artista, “ela anuncia a sua existência mais intensamente que a problemática mensagem que pode conter”.³⁶ O artista é, então, efeito de seu trabalho.

Também, Freud preconiza que a arte induz o sujeito a uma “suave narcose”³⁷ que “não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real”.³⁸ De fato, Louise Bourgeois define o ato de criar como um sedativo que “alivia um estado de dor momentânea”.³⁹ Em entrevistas e escritos refere-se a toda sua obra como um retorno à infância, e considera a criação como uma maneira de apaziguar sua angústia.⁴⁰

Para a artista, “a escultura é um exorcismo e quando você está realmente deprimido e não tem escapatória a não ser o suicídio, a escultura pode salvá-lo e lavá-lo de volta a uma espécie de harmonia”.⁴¹ Ainda, segundo Louise Bourgeois, a arte nos mantém no nível e nos impede “de ir a extremos ou de sair do contexto”.⁴² Trata-se então de um modo de sobrevivência: “Faço escultura por necessidade, não por diversão”.⁴³ Desta forma, a arte é um meio de salvação⁴⁴, uma garantia de sanidade.⁴⁵

-
- ¹ BOURGEOIS, L., Bernadac, M. L. & Obrist, H. U., Louise Bourgeois: Destruição do pai, reconstrução do pai – Escritos e entrevistas 1923- 1997, trad. Álvaro Machado & Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 228.
- ² Idem, Ibidem, p. 249 – 251.
- ³ BOURGEOIS, L., O Retorno do Desejo Proibido Volume 2: Escritos Psicanalíticos. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, 281 -286.
- ⁴ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., op. cit., p. 238.
- ⁵ Idem, Ibidem, p. 76.
- ⁶ Idem, Ibidem.
- ⁷ Idem, Ibidem, p. 77-78.
- ⁸ Idem, Ibidem, p. 255.
- ⁹ LACAN, J. (1962 - 63) O seminário, livro 10: A Angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 100.
- ¹⁰ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., op. cit., p. 220.
- ¹¹ ROUDINESCO, E. (2011) Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011, p. 26 – 27.
- ¹² LACAN, J. (1949) "O Estádio do Espelho Como formador da Função do Eu". Em: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 97.
- ¹³ LACAN, J. (1954) "A Tópica do Imaginário". Em: O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975, p. 96.
- ¹⁴ LACAN, J. (1949), p. 100.
- ¹⁵ LACAN, J. (1954), p. 96.
- ¹⁶ LACAN, J. (1962-1963), p. 41.
- ¹⁷ Idem, Ibidem, p. 291.
- ¹⁸ LACAN, J. (1961-1962), O seminário, livro 9: A Identificação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 290.
- ¹⁹ DOLTO, F., A Imagem Inconsciente do Corpo. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2008, p. 82.
- ²⁰ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., op. cit., p. 258.
- ²¹ LACAN, J. (1962-1963), p. 290.
- ²² Idem, Ibidem, p. 290-291.
- ²³ Idem, Ibidem, p. 281.
- ²⁴ Louise Bourgeois, O Retorno do Desejo Proibido Volume 2: Escritos Psicanalíticos, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011, p. 61.
- ²⁵ LACAN, J. (1962-1963), p. 98.
- ²⁶ Idem, Ibidem, p. 49.
- ²⁷ SOLLER, C (2006-2007) Seminário de Leitura de Texto - A angústia. São Paulo: Escuta, 2012, p. 42.
- ²⁸ Idem, Ibidem.
- ²⁹ LACAN, J. (1962-1963), p. 58-59.
- ³⁰ LACAN, J. (1961-1962), p. 291.

³¹ Idem, *Ibidem*.

³² BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., *op. cit.*, p. 260.

³³ BOURGEOIS, L., *O Retorno do Desejo Proibido Volume 1*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 64.

³⁴ LACAN, J. (1951), "Algumas Reflexões Sobre o Ego", Em: *Letra Freudiana, Psicanálise e Transmissão*, nº1, tradução de Ana Lucia Paiva. Rio de Janeiro, p. 6.

³⁵ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., *op. cit.*, p. 228.

³⁶ POMMIER, G., *O Desenlace de uma Análise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p. 195.

³⁷ Freud, S. (1929). O mal-estar na civilização. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. 21*, 1974, p. 100.

³⁸ Idem, *Ibidem*.

³⁹ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., *op. cit.*, p. 265.

⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 31.

⁴¹ Idem, *Ibidem*, p. 256.

⁴² Idem, *Ibidem*, p. 250.

⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 168.

⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 156

⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 250.