

As mãos das musas: memória e transparência segundo Louise Bourgeois

Virgínia Mota¹

Resumo: Louise Bourgeois encontrou na arte a marca indelével de uma infância vivida. Analiso aqui os traços distintivos da transformação das memórias da artista num processo de *transparência* que os seus escritos confirmam, indo assim ao encontro do que Walter Benjamin experimentou como narrativa e Sigmund Freud com uma coleção de artefatos. Brinquedos, segundo Bourgeois.

Palavras-chave: Infância, arte, narrativa, Louise Bourgeois

The hands of the muses: memory and transparency according to Louise Bourgeois

Abstract: Louise Bourgeois found in art the indelible mark of a lived childhood. I analyze here the distinctive features of the transformation of the artist's memories in a process of transparency that her writings confirm, thus meeting what Walter Benjamin experienced as a narrative and Sigmund Freud with a collection of artifacts. Toys, according to Bourgeois.

Keywords: Childhood, art, narrative, Louise Bourgeois

1 Virgínia Mota é artista plástica, portuguesa; Doutora em Artes (UERJ) e Filosofia (PUC-RJ); mestre em Estética e Filosofia da Arte (UFF); Licenciada e Bacharel em Artes Plásticas (ESAD, Portugal). Foi bolsista da CAPES no mestrado (UFF) e no doutorado (PUC-Rio), da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (2005), do Ministério da Cultura/Ciência Viva (2007) e do Inov-art (2009). É pesquisadora em processos artísticos. Desenvolve projetos em escolas, universidades e museus desde 2007. Em janeiro de 2018 tornou-se mãe de uma menina. Em 2019 publicou o livro de poesia *Alguns Mundos*. Vínculo institucional: Doutora em Filosofia (PUC-Rio) e Artes (UERJ); E-mail: virginiamota2@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6736-2266>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/8209767918946398>. País: Brasil.

Não sou aquilo que sou,
sou aquilo que faço com as minhas mãos.
Louise Bourgeois

Desde a Antiguidade grega, na cultura ocidental, as musas interligam a memória ao ato, o exercício mental e manual à criação da obra de arte. O seu templo deu lugar aos museus em todo o mundo. E, uma vez que a arte sempre ocorreu fora dos museus, estes deram lugar a uma experiência ampliada do próprio mundo.

Interligar a memória ao ato. O que isso significa? Bastaria escrever e descrever as obras e as memórias dos artistas? Existem objetos explicitamente reminiscentes, é certo, mas aqui trata-se de outra coisa. Pretendo avançar sobre algo situado entre a voz e as mãos dos artistas, entre a memórias destes e a concepção de novos objetos. E, para tal, recorro a uma imagem: a da tapeçaria. Mais do que uma imagem, penso na experiência concreta de tecer. Numa experiência que é engendrada manual e não mecanicamente, que expõe o tempo e o espaço da memória. A arte de Bourgeois foi entrelaçada para chegar a esse espaço entre os fios da memória a fim de os vislumbrar e modificar, especialmente aqueles que estão sendo puxados desde a infância, pela recordação, em vias de atingir a sua percepção e superação arte. O que aliás, situaria a tapeçaria da artista numa espécie de auto-análise que procura chegar ao espaço coletivo pela sua visibilidade e concretude. Assim, os fios da memória irão perdurar sendo já uma outra coisa.

Louise Bourgeois entendia verdadeiramente de tapeçaria. Tal experiência remonta à sua infância. A mãe restaurava tapeçarias e o pai vendia-as na sua galeria de arte. Aos oito anos, a talentosa menina conhecia os procedimentos de elaboração e restauro e desenhava, quando necessário, os rodapés dessas valiosas peças de época¹.

Esta tarefa tornou-se presente numa longa trajetória que vai da escultura à escritura, passando pelo desenho e a pintura, até chegar a instalações de grandes dimensões. Se pensarmos na experiência permanente da tapeça-

1 Sobre a história desta atividade familiar ver: *Duas conversas com Deborah Wye* de 7 de janeiro de 1979, publicadas em: BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. Escritos e entrevistas 1923-1997. Edição e textos de Marie-Laure Bernardac e Hans-Ulrich Obrist. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Alves. São Paulo: Cosac Naify, 2000, pp. 123-129.

ria talvez possamos perceber melhor a sua grande *Maman*². Ela nos ajuda a pensar em que medida a memória e, sobretudo, aquela que reporta à infância, se manifesta numa obra plástica tão singular quanto a de Bourgeois, que se apresentava do seguinte modo:

Meu nome é Louise Josephine Bourgeois. Nasci em 24 de dezembro de 1911, em Paris. Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama.³

A afirmação ganha uma nova dimensão se a considerarmos junto daquela outra da epígrafe deste texto que começa pela negação ontológica: “não sou o que sou” para sublinhar: “sou o que faço com as minhas mãos”. E, se o que ela faz é inspirado na infância, então ela é a infância porvir no labor da obra. Através das mãos, o que está presente na memória atravessa-a, desde a infância, para realizar-se como arte. Esse atravessamento dá lugar à expressão, o que Bourgeois chamava de *transparência*⁴. Essa busca por transparência existe tanto na matéria bruta, tornada plástica, quanto através do considerável conjunto de escritos que Bourgeois deixou. Eles nos dão acesso à percepção da íntima relação entre a materialidade da obra e

2 Nome da sua obra escultórica mais emblemática, uma aranha gigante feita em bronze e que desde 1999 circula nos mais variados museus pelo mundo. A obra com 927 x 891 x 1024 cm é constituída também por um núcleo de 32 ovos feitos em mármore e que estão depositados numa bolsa visível pelo entrelaçamento desta que se encontra muito acima dos observadores.

3 BOURGEOIS, L. 2000, p. 277.

4 O conceito de transparência aparece sempre ligado a um processo de clarificação simbólica, que ora tem a ver com o processo artístico, ora o atravessa em direção ao processo de clarificação do observador. Assim, podemos entender Bourgeois quando ela se refere ao que acontece nas entrevistas, ou seja: que os entrevistadores apreendem mais o que diz respeito a eles do que o que a artista narra sobre si mesma. Bourgeois insiste neste ponto em diferentes entrevistas. Contudo, é na conversa com Paulo Herkenhof que ela cita um ponto-chave da sua busca. Quando o crítico lhe pergunta a respeito de um diário que a artista escreve desde a infância e uma prática recorrente sobre notas no verso dos desenhos, sobre o que ela reflete: “Eu uso esses escritos para clarificar. Eu adoro a transparência. Eu procuro a transparência. Você vê, não há máscara no meu

trabalho.” In: “*I Don’t Need an Interview to Clarify My Thoughts*”: An Interview with Louise

Bourgeois”, disponível em:

<https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/louise-bourgeois-phaidon-olio-54962>, consultado em 28.03.2020.

o pensamento que a acompanha. E revela-nos o esforço em exteriorizar o que a artista chamava de emoção sem ocultar o seu enredo.

Quando Bourgeois afirma que “ a infância jamais perdeu a magia, o mistério e o seu drama”, clarifica três núcleos conceituais centrais: o que aparece sem sucumbir ao conjunto de observações e descrições; o que faz acontecer, mas não sabemos nem podemos dizer o que é; e, por último, o que, violenta e dolorosamente, se expressa e, que apesar de se conhecer, não se consegue esquecer. Tudo isto, junto de uma aceitação, inteligência e coragem assinaláveis, confere ao seu legado uma unidade e uma intransponibilidade dessa *transparência*: a expressividade da obra.

Ainda criança, Bourgeois, apreendeu uma lição com sua mãe: tornar-se insubstituível. Conseguiu-o ao enfrentar os fantasmas da infância, os sentimentos de culpa sobre sua feminilidade, a violência e a dor presentes na impotência da infância⁵. Numa entrevista feita por *Art News* o final dos anos 80, em resposta à pergunta sobre quando e por que Bourgeois decidiu ser artista, ela responde que a decisão foi tomada ainda na infância, de acordo com a prática familiar cujo rendimento vinha da arte, o que fez com que ela, como já dissemos, cedo se tornasse útil dentro de um procedimento de restauração de tapeçarias, porém, ela avança:

Mas há uma motivação mais básica. Fui a terceira filha de um homem que queria um filho. Então para sobreviver tive de inventar formas de me tornar apreciada. Era a única forma de escapar da depressão que vinha do fato de me sentir supérflua - me sentir abandonada. Tendo o privilégio de uma energia inata, mudei de um papel passivo para um ativo, que é uma arte que pratiquei a vida inteira - a arte de combater a depressão.⁶

É notório que artista não só se tornou apta a fazer uma leitura a partir do sofrimento sentido desde a infância, como se preparou para transfigurar esse legado em forças expressivas, configurando para si mesma uma história de superação. O que estimulava um impulso criador, como também a percepção dos seus interlocutores⁷.

5 Sobre o tema da violência e o da libertação das figuras paternas, ler a entrevista a Trevor Rots, In: BOURGEOIS, L. 2000. p.191

6 BOURGEOIS, L. 2000, p. 167.

7 A artista recebia frequentemente jovens artistas e pesquisadores em sua casa/ateliê para conversar. Esses *saloons*, onde chegavam pessoas de vários países, revelam o interesse de Louise Bourgeois em manter uma transmissão viva, através do diálogo, sobre a criação artística.

Bourgeois deu inúmeras entrevistas sobre o método e as composições simbólicas empreendidas contra sentimentos aparentemente constrangedores, como o medo, a frustração, a destruição, o que nos leva a perceber também uma construção narrativa frente às adversidades. O que ela pôs em obra ao longo de uma vida, foi o desfiar da experiência vivida, lembrada, uma grande tapeçaria cujos fios cabe desvencilhar para consertar. A experiência da tapeçaria lhe deu a confiança de que “as coisas podem ser reparadas” e a “violência pode ser substituída pela restauração”⁸. O que a artista viria a chamar de realização “é o que no século XVIII se chamava de inspiração”⁹. “A realização vem da solução de um problema”¹⁰, acrescenta.

A artista conseguiu atingir uma legibilidade de suas ações artísticas ou inspirações, e essa legibilidade motivou-a a continuar rumo à *transparência* que desejava, realizando assim cada obra, uma atrás da outra, como uma tapeçaria mesmo. A metáfora deve nos motivar a entender o motivo intrincado entre as diferentes ações como uma mesma realização: a infância, enfim libertada.

Numa apresentação dos escritos de Bourgeois, o curador e pesquisador de sua obra, Hans-Ulrich Obrist cita-a: “Pode-se mentir por um dia inteiro, porém não se pode mentir quando se recria a experiência”¹¹. Na experiência, como na tapeçaria, ou no trabalho manual, não cabe a mentira. Isso quer dizer que a *transparência* se aproxima da verdade, uma verdade concebida pelas próprias mãos e se conserva através das obras que fazem a verdade perdurar.

A autora se aproxima assim do que Walter Benjamin refletia a propósito de Nicolai Leskov, enquanto um “contador de histórias” de figuras que vão ao encontro do justo¹².

No texto de 1936, Benjamin reflete que: “O justo é ao mesmo tempo o porta-voz da criatura e sua mais alta personificação. (...) ele possui um traço

8 Entrevista a Trevor Rots. In: BOURGEIOS, L. 2000, p.194.

9 BOURGEIOS, L. 2000, p.137.

10 *Idem*.

11 *Idem*, p.16.

12 “O contador de histórias”, In: *Walter Benjamin - a arte de contar histórias*. Org. e Posfácio de Patrícia Lavelle. Trad. de Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

maternal”.¹³ Esse traço maternal é distintivo de uma criança, como o autor, marcada por uma mãe que abraçava todas as criaturas vivas de igual forma e as respeitava¹⁴. O traço maternal que cria e protege as criaturas, empresta-lhes voz, uma voz que se torna presente nas obras. Nos escritos de Bourgeois essa voz também está presente: ela tem origem na infância e pertence a todas as criaturas existentes e inventadas pelas suas mãos. Inclusive aquelas que remetem à destruição, elas o fazem no sentido de um nascimento. “A morte do pai” transforma-se no nascimentos de todas as filhas mulheres.

Esses escritos são ainda ecos das vozes dessas novas criaturas que a artista deixou no mundo. A propósito deles, Marie-Laure Bernardac observa que:

A trama de sua obra é tecida com material do dia-a-dia. Sua prática contínua da escrita avança par a par com a do desenho. Louise Bourgeois está sempre desenhando, em qualquer superfície que lhe cai nas mãos. Ela chama esses desenhos de pensamentos-plumas. Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias de infância, e para exorcizar seus temores.

Uma tapeçaria que “exorciza seus temores” exercita uma espécie de *catarse*¹⁵. Quer dizer, uma tapeçaria que efetivamente transforma os constrangimentos em espaços intermédios, de liberdade, espaços onde cabem novas criaturas da arte de Bourgeois. E ela teceu-a desde a infância: tanto a partir dos escritos quanto dos restantes objetos manufaturados. O papel da memória é crucial nesse processo. Mas no sentido de um acaso, senão, “morre-se por causa do passado”¹⁶. Bourgeois, sublinha:

Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. (...) você precisa diferenciar entre as lembranças. Você vai na direção delas ou elas vêm na sua direção. Se está indo até elas, está perdendo tempo. A nostalgia não é produtiva. Se elas vêm até você, são as sementes da escultura¹⁷.

13 *Idem*, p. 50.

14 Cf. BENJAMIN, W. *idem*.

15 Sobre *catarse*, ver: Aristóteles, *Poética* (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, “O Mistério da Catarse”, In: *Poética*, Aristóteles, 1986

16 BOURGEIOS, L. 2000, p.133.

17 Grifos nossos, p.225, no original. Optamos por manter o original nostalgia em vez de saudade presente na tradução brasileira. Em primeiro lugar porque o termo existe na língua portuguesa e, em segundo, porque o neologismo foi criado para designar uma saudade específica, a saudade de casa (*nostos*). O que aqui parece-me pertinente já que a autora se refere a memórias, que remetem à infância, identificada como a primeira casa, as primeiras lembranças, etc.

É preciso notar que Bourgeois fala de uma nostalgia improdutiva e uma outra produtiva, o que pode ser entendido nessas palavras como naquelas em que a autora distingue o diferente trabalho sobre o passado. Ela diz que o passado torna-se para alguns artistas uma obsessão, que eles nunca compreenderão, ao passo que para ela a questão não está na beleza nem na atração desse passado mas na sua transformação. A infância de Bourgeois não é o paraíso perdido, mas ela o encontrou na obra que realizou¹⁸.

Trata-se de um ato contínuo, perceptível até nos momentos de descontinuidade (desenho, escultura, texto, bordados, etc.) dados entre diversos procedimentos técnicos. E por uma consciência ativa da artista que percebe como as imagens de infância demoram a ganhar visibilidade, legibilidade e voz. Nesse sentido percebemos como a obra contradiz e destrói o que “desaparece no silêncio”¹⁹ para dar lugar à obra. Dando voz e lugar a outras figuras, especialmente femininas, nas realização das obras. Assim, podemos perceber como as memórias de infância procuram encontrar a sua voz: seja através dos artistas que as transformam em obras ou daqueles que se dedicam a observá-las atentamente e a pensar sobre elas, como visam ocupar finalmente um lugar que lhe foi negado até aí.

Pouco a pouco, o trabalho manual deu forma à matéria bruta e substituiu as noites de insônia, de modo que a *transparência* pudesse aparecer, tal como Bourgeois pretendia.

Para a artista, trata-se de linguagem. Ao criar linguagem a mão e a matéria unem-se numa relação absoluta. A obra transfigura uma dimensão temporal e espacial, recriando uma transparência no mundo. Isso decorria desde a experiência de restauro praticada na infância uma vez que a menina restaurava, além das tapeçarias, as estátuas de bronze que o pai colecionava no jardim de casa. Um dia essas figuras começaram a desaparecer e foram transformadas em material de guerra²⁰, mas a experiência do restauro permaneceu.

18 Cf. BOURGEIOS, L. 2000, p.133.

19 Ver o conjunto de gravuras de 1947 intitulado: “*He disappeared into complete silence*” (Ele desapareceu no completo silêncio).

20 Louise Bourgeois conta como a vida de seu pai foi dedicada a colecionar essas esculturas e, após a guerra, procurar por elas. E, antes disso, como eram frágeis, depressa a artista aprendeu a restaurá-las, tal como restaurava as tapeçarias a que sua mãe se dedicava.

Anos mais tarde, a artista afirmava que o trabalho de restauro é contrário à violência.²¹ Sobretudo, aquela violência emocional sofrida durante a infância. O que nos dá uma perspectiva sobre o tipo de trabalho remanescente que está aqui em questão. Enquanto criança ela se viu usada, fato que nunca aceitou nem escondeu. Ela foi mantida como aluna da amante do pai, com o conhecimento da mãe. O álibi que garantia o romance instrumentalizava uma criança que viria a descobrir a verdade. A lembrança da traição corresponde a todo um esforço para vencer a mentira que pairava na infância em direção à verdade: uma outra realidade. A transparência que Bourgeois buscou posteriormente opunha-se à mentira da família. Isso nos permite pensar no uso reverso de imagens idílicas da infância e como seria possível aceder a uma nostalgia da infância porvir, substituindo a frustração da lembrança numa memória de superação: a transformação de uma impotência numa potência criadora.

A experiência de restauração das tapeçarias transfere-se para o cuidado geral das obras, tanto quanto o enfrentamento dessas memórias, o que leva à construção de narrativas das mais tênues até as mais brutas. A narrativa cria realidade. E, ao criar, ela cura o passado. A cura é operada não apenas pelas palavras, mas pelo uso das mãos que as acompanham, tal como a mão de uma mãe acariciando a criança que está doente ao mesmo tempo que lhe conta histórias. Essa imagem é de Walter Benjamin e descreve uma experiência desse tipo, cito-a:

A criança está doente. A mãe mete-a na cama e senta-se a seu lado. E depois começa a contar-lhe histórias. Como entender isto? Pressenti-o quando N. me falou do estranho poder de cura associado às mãos da sua mulher. Mas sobre essas mãos disse: «Os seus movimentos eram extremamente expressivos. Mas seria impossível descrever essa expressão... Era como se contassem uma história». A cura pelo conto já a conhecemos pelas Fórmulas Mágicas de Merseburg. Não se limitam a repetir a fórmula de Odin, mas narram os fatos que levaram este a utilizá-las pela primeira vez. Sabemos também como o relato que o doente faz ao médico no começo de um tratamento se pode tornar no início de um processo de cura. Daí a pergunta: não constituirá a narração o clima adequado e a condição mais favorável de tanta cura? E ainda: não seria toda a doença curável se se deixasse arrastar o mais longe possível - até à foz - pela corrente da narração? Se imaginarmos que a dor é um dique que resiste à corrente da narrativa, constataremos claramente que ele será derrubado se a inclinação for suficientemente forte para arrastar para o mar do esquecimento feliz tudo o que encontrar pelo caminho. A mão que acaricia traça o leito desse rio.²²

21 BOURGEIOS, L. 2000, p.195.

22 BENJAMIN, W. "Conto e cura", In: *Imagens de Pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim ed., 2004, p. 250

Esta imagem permite-nos refletir no poder curativo das mãos e a sua relação com a narrativa. Primeiro, as mãos das mães e a ocorrência da primeira transferência do poder curativo dessas mãos para a narrativa. Em seguida, imbuído no poder da narrativa, uma nova correspondência entre ela e as próprias mãos. Abrindo mais o escopo, encontramos as mãos da artista, mas também as mãos das nove musas, filhas de Mnemosyne, da memória. A narrativa nasce acariciada pelas mãos que afastam a doença.

A comparação estabelecida por Benjamin entre a anamnese que inicia o procedimento médico, aproxima-se mais do poder de cura da narrativa do que de uma análise feita sem essa rememoração prévia. Ou seja, ao mesmo tempo que a memória se entrega à narrativa o corpo esquece a doença. Este é o entrelaçamento que está presente no pensamento benjaminiano assim como no de Louise Bourgeois.

As mãos que criam alargam o leito desse rio. O objetivo não é atingir o mero esquecimento, mas seguir o fluxo natural do rio, as mãos garantem a felicidade que é encontrar a saúde.

Walter Benjamin escreveu cinco versões de *Infância Berlinense*. Na última delas ele acrescentou uma breve introdução, de quatro parágrafos, onde apresenta o projeto como um procedimento de auto-vacinação (*Verfahren der Impfung*)²³. Trata-se de encontrar uma narrativa para certas imagens de infância, transformando uma nostalgia inerente, potencialmente nociva numa nostalgia produtora de arte, a fim de resistir ao exílio, ao pronúncio da guerra, à perseguição nazista.²⁴ No caso de Bourgeois, que também se encontra deslocada, durante a guerra, trata-se de uma transformação da memória de infância em objetos que denunciam a impotência e a frustração ao mesmo tempo que as transformam numa potência de criação.

As memórias da infância que não encontrarem uma redenção narrativa desse tipo, criadora, retornam, como um sentimento recalçado²⁵. Ou seja,

23 Ver as *Palavras Prévias* dessa última versão de *Infância Berlinense*. In: BENJAMIN, W. 2004, pp. 73-74.

24 Sobre a transformação da nostalgia em arte, ver: MOTA, Virgínia. *A arte da nostalgia: experiência e infância em Walter Benjamin*, tese de doutorado, PUC-RJ, 2019.

25 Ver o conceito de “retorno do recalçado” ou o “*Verdrängung*” freudiano, traduzido como recalque, recalçamento, reprimido, repressão, etc. Um conceito que está presente desde os primeiros escritos da psicanálise. Freud planejava 12 ensaios sobre

o rio não prossegue o seu curso, ele transborda e faz transbordar o corpo que o sustenta e que adoece. Sigmund Freud atentava para os problemas do recalque (*Verdrängung*): inconsciente, denegado, sublimado, etc.²⁶, desde os primeiros textos, fundadores da psicanálise.

Como lidar com o sofrimento que certas imagens provocam? Eis a questão a que chegamos quando pensamos especialmente nas memórias de infância.

Sobre o sofrimento dos artistas, Bourgeois afirma que nem mesmo Freud poderia curá-los, mas somente eles mesmos. Trata-se de criar um espaço intermédio, entre a memória e o trabalho manual, uma vez que são as mãos que curam. As mãos adquirem o mesmo cuidado das mãos das mães. Nesse sentido as mãos dos artistas curam com os fios da memória, criando com eles novas tapeçarias: uma memória que pertence também a outros e não apenas a si mesmo.

Quando o poeta Simônides de Ceos, reconheceu a necessidade de criar uma arte da memória (a que chamou de mnemotécnica), como Frances Yates²⁷ bem documentou, ele reconhecia o ambiente coletivo da memória como um bem social, mais do que individual. Nesse sentido, não basta ter memória mas torna-se necessário orientá-la para que encontre um destino próprio. Transformar a memória em tapeçarias que entrelaçam as narrativas e os objetos de arte, é o que aqui chamamos de processo criador. E este processo é uma vacina, administrada singularmente, mas que tem impacto no espaço comum. Em termos práticos, essa transformação das imagens da infância em objetos de superação da nostalgia (mesmo que a infância tenha sido pouco feliz, isso aqui não importa na medida que quaisquer imagens são passíveis de retorno) corresponde ao olhar o sofrimento e tomá-lo sobre suas próprias mãos, conduzindo-o ao leito do rio.

Em Bourgeois, traçar esse caminho é dar-lhe *transparência*. A transparência de que ela fala é a união da memória com o presente, através de um novo

Metapsicologia, como demonstra numa carta escrita para Lou Andreas Salomé sobre “as pulsões e seus destinos”, onde incluiria um primeiro capítulo dedicado ao recalque. Sobre esse plano ver: FREUD, S. *As pulsões e seus destinos*, obras incompletas de Sigmund Freud. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

26 Cf. *Idem*.

27 Sobre o nascimento dessa arte ver: YATES, Frances A. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. São Paulo: Ed. Unicamp. 2016.

objeto. Assim podemos entender a afirmação: *sou o que as minhas mãos fazem*. É a tomada da cura para si mesma: olhar as suas mãos como as mãos que acariciam a criança doente. A arte é a atividade que faz desaparecer o sofrimento numa linguagem sensível, o ato de criação em sentimento estético.

E, em que medida decorre uma superação ou transfiguração da memória através da experiência da arte quando não se trata da experiência do artista? Encontramos a resposta num pequeno texto intitulado *Os brinquedos de Freud*, que Bourgeois escreveu a partir da exposição *As Antiguidades de Sigmund Freud: Fragmentos de um Passado Enterrado*²⁸, uma exposição que expunha a coleção de objetos do psicanalista alemão.

Nesse breve ensaio, Bourgeois faz uma leitura sobre a relação do psicanalista com a sua coleção e lançou uma hipótese sobre por que motivos Freud colecionava tais objetos. Segundo ela, tais objetos coadjuvavam na auto-confiança e superação do tédio do processo de análise. A presença dessas estatuetas garantia ao analista uma oportunidade de as segurar, acariciar, manusear. Segundo Bourgeois, isso trazia a confiança e a cura ao próprio analista. Ao olharmos a secretária de Freud, somos levados a perceber o Bourgeois afirmava. Esses objetos aparecem como uma barreira de proteção, adquirindo uma dimensão mágica com a sua presença. Essas figuras tecem um espaço intermédio entre ele e a doença dos pacientes.

Embora o texto curatorial da exposição estabelecesse uma relação entre a antiguidade das peças e o processo de escavação psicanalítico, a artista mostra que se trata de uma analogia pueril, na medida em que, segundo ela, escava-se toda vez que se encontra um problema. E cada um está apto a escavar para tentar solucioná-lo. Assim, a escavação seria algo mais abrangente do que a da psicanálise, e esta mais profunda do que um processo de escavação, uma vez que esta faz parte da vida cotidiana de cada um. Benjamin também usou essa analogia da escavação, uma vez mais para

28 Exposição no University Art Museum da State University de Nova York. A resenha foi publicada a primeira vez em janeiro de 1990 na revista *Artforum* (Vol.28, nº5, pp. 111-3).



Figura 1
Mesa de trabalho
no consultório de
Sigmund Freud em
Londres. Fonte:
www.freud.org.uk

designar o entrelaçamento entre a memória (*Gedächtnis*) e a narrativa²⁹. A memória, neste caso, existe como um meio de linguagem através do qual se chega ao vivido (*das Erlebte*), como se chega através da terra às cidades soterradas do passado. Esse encontro não está garantido no processo de escavação, nem neste o entendimento de se chegar sempre à mesma matéria (*Sachverhalt*). Essa matéria é o conjunto de imagens, arrancadas aos seus contextos e agrupadas na galeria que ocasionalmente se pode visitar, expostas agora como preciosidades. Mas que preciosidades são essas? Diz-nos Benjamin que o mais precioso não é a verdadeira recordação (*Erinerrung*) mas o lugar exato da apropriação dessas recordações³⁰.

Assim decorre no processo artístico. O que Bourgeois tem em mente ao longo de uma vida e concretamente no texto sobre Freud. A dupla constatação – de que o interesse de Freud era instrumental e não estético, e que ele não interferia no seu ofício – permite-lhe perceber que a coleção de Freud não era vital para o seu trabalho, mas um desvio necessário para si mesmo. O que lhe garantia a perseverança no processo analítico. E, como tal, aqueles objetos não estavam ao serviço da escavação, mas presentes

29 Trata-se de um pequeno texto intitulado “Escavar e recordar”, inserido numa coletânea póstuma “Imagens de Pensamento”. In: BENJAMIN, W. 2004, pp. 219-220.

30 Cf. *Idem*.

como brinquedos que lhe garantiam o prazer de brincar com eles, o que lhe permitia recuperar a auto-confiança. Eles tinham uma dimensão mágica, no sentido de que restituíam o ânimo, de modo que a vida seguisse o seu fluxo.

Freud começou a colecionar após a morte do seu pai. Bourgeois entendeu que essa prática se estabeleceu contra a morte. Freud enfrentava a morte ao adiá-la em seus pacientes, enquanto trabalhava incansavelmente para sarar-lhes as feridas psíquicas. Podemos afirmar que a sua coleção estendia a sua percepção, dando-lhe um novo fôlego, tal como uma paisagem que compraz visualmente o olhar, a partir de uma janela aberta, em um ambiente habitualmente fechado.

Em cima da mesa, Freud engendrou uma janela e a sua paisagem, uma janela que poderia abrir quando precisasse respirar. Indo um pouco mais longe, podemos constatar que essa paisagem estava ali “à mão” para ser acariciada, tal como Freud acariciava a cabeça de seus pacientes. Bourgeois foi quem notou e sublinhou a particularidade desse gesto do analista. Era tão verdadeiro que, de repente, os pacientes começavam a andar e a falar. E a artista acrescenta: “Como curandeiro, Freud foi uma pessoa muito poderosa”³¹.

O que significa que a realidade para ele não estava nas pequenas figuras em cima da mesa de trabalho. A realidade para ele estava na vida e na morte do paciente. A realidade estava na luta pela sobrevivência de seu paciente.”³² Por isso ele as tratava. Acreditava na cultura como ressurreição e reunir várias culturas lhe dava esperança de que a história fosse uma e de ter um lugar nela.³³

Ao narrar a história da coleção de Freud, Bourgeois lembra-se da coleção de seixos do pai. As pedras, conservadas dentro de uma caixa, eram símbolos existenciais que decorriam de vivências marcantes. Nesse aspecto as duas coleções se assemelham uma vez que tinham um valor afetivo, simbólico. Contudo, como bem explana a artista, existem diferenças entre uma pedra

31 BOURGEOIS, L. 2000. p. 188.

32 *Idem*, p. 188.

33 Cf. *Idem*.

Figura 2
Vista parcial da
coleção de Sigmund
Freud no seu
consultório em
Londres Fonte:
[fwww.freud.org.uk](http://www.freud.org.uk)



e um artefato, já que o primeiro conserva um valor sentimental individual e, o segundo, um valor social. Alguns dos objetos antigos da coleção de Freud eram feitos em massa e tinham uma função ritual, utilitária. Bourgeois distingue esses objetos da singularidade da obra de arte, a que chama de realidade.

Quando um objeto de arte se torna realidade? Quando encontra a linguagem. O artefato tem uma relação comprometida, sentimental, enquanto a obra de arte tem para Bourgeois um valor absoluto. Segundo ela, se Freud entendesse a arte nesse sentido não teria misturado dois tipos de objetos na mesma coleção.

Bourgeois afirma também que Freud não poderia ter feito nada pelos artistas uma vez que o sofrimento e a insatisfação destes se mantêm sublimados pela arte. O que nos reenvia de novo ao diagnóstico de Benjamin que criou para si mesmo uma arte da memória e das imagens de infância³⁴. E, apresentou-o como um procedimento de vacinação (*Verfahren der Impfung*)³⁵, quer dizer, da nostalgia fez uma arte.

34 BENJAMIN, W. "Infância Berlinense: 1900". In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Ed: Assírio&Alvim, 2004.

35 Ver as *Palavras Prévias* dessa última versão de Infância Berlinense.



Figura 3
Eros, Ásia Menor,
período helenístico,
da coleção de Sig-
mund Freud

Bourgeois afirma também que Freud não poderia ter feito nada pelos artistas uma vez que o sofrimento e a insatisfação destes se mantêm sublimados pela arte. O que nos reenvia de novo ao diagnóstico de Benjamin que criou para si mesmo uma arte da memória e das imagens de infância³⁶. E, apresentou-o como um procedimento de vacinação (*Verfahren der Impfung*)³⁷, quer dizer, da nostalgia fez uma arte.

Bourgeois encontrou um procedimento semelhante pelo entrelaçamento

36 BENJAMIN, W. "Infância Berlinense: 1900". In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Ed: Assírio&Alvim, 2004.

37 Ver as *Palavras Prévias* dessa última versão de Infância Berlinense.



Figura 4
fotograma do
filme “Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine”, 2008. 99 min., digital, colorido, sonoro.

da memória e o trabalho manual, como exercícios mutuamente ativados, que transformam a infância e o sofrimento em história e experiência da arte. Mas não numa experiência que inibe novas experiências, pelo contrário. A tarefa de narrar as histórias de infância torna-se necessária e social.

Percebe-se como Bourgeois se aproxima da memória manuseando os materiais para fazer arte. Mas ela vai mais longe. E traz da memória os objetos para o palco de sua transformação, compartilhando-os.

Senão, pensemos no relato de infância sobre um hábito familiar, à mesa. Toda a noite, depois do jantar, era suposto algum tipo de atividade lúdica. Entre as brincadeiras favoritas do pai encontrava-se a de descascar uma tangerina, gesto que a artista reproduz ao mesmo tempo que narra essa lembrança.³⁸ Só que ela o faz contando a história a partir da perspectiva da criança, o que, num outro tempo e espaço, transforma a brincadeira e o olhar sobre a tangerina em algo mais.

O que resta dessa transformação gestual é um desenho-objeto conservado pelo recorte da pele da tangerina, uma figura de *destruição* e *reconstrução*³⁹

38 Um registro videográfico desse relato pode ser visto em: <https://youtu.be/M2mx1gZqh1E>.

39 O par conceitual dá o título ao livro dos escritos reunidos da artista que citamos ao

do sofrimento infligido pelo pai cujo desejo recalcado era o de ter tido um filho homem, simbolizado pelo prepúcio visível da tangerina. E que ele faz questão de dizer que falta à sua filha, transferindo o recalque para a criança que terá de desconstruí-lo ao longo da vida, sempre que esse episódio infeliz regressar à lembrança. Felizmente o prepúcio da tangerina seca, o que podemos finalmente ver em exibição pelas mãos da artista, e já não se impõe como presença dominante. Da casca nada resta, somente uma obra em diálogo com as outras obras.



Figura 5
óleo, guache
e colagem de
tangerina, 43.2 ×
33.3 cm. © The
Easton Foundation/
VAGA at ARS, NY

Ao transformar a pele da tangerina em desenhos antropomórficos, deixando-os secar, a artista exorciza uma lembrança tão marcante da sua infância, transformando-a em objeto do passado. Em seu lugar aparecem outros objetos e desejos, figuras exuberantes, femininas, a maternidade. Uma nova infância ganha lugar. A afirmação da própria feminilidade desconstrói a figura paterna, o poder exercido como violência sobre a família e, especialmente, sobre a infante. A memória dessa violência dará

longo deste ensaio.

lugar a uma nova realidade a que ela chama de arte. Esta arte é o fruto, não da violência das imagens da infância, mas da sua ultrapassagem, que entrelaça uma narrativa ao que as mãos realizam.

Percebemos assim a importância de reler certos episódios e experiências da infância diante da concepção como da observação de obras de arte.⁴⁰ A obra de Louise Bourgeois nos garante um acesso direto a essa relação, uma vez que ela foi tecida desde a própria infância.

Referências

BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias”, In: *Walter Benjamin - a arte de contar histórias*. Org. e Posfácio de Patrícia Lavelle. Trad. de Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

_____. “O contador de histórias”, In: *Linguagem, tradução, literatura*. Edição e Tradução de João Barrento, 2015.

_____. “Conto e cura”; “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de Pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim ed., 2004.

BERGER, John. *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Ed. GG: Barcelona, 2003

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai: escritos e entrevistas, 1923-1997*. Edição e textos de Marie-Laure Bernardac e Hans-Ulrich Obrist. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Alves. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. “I Don’t Need an Interview to Clarify My Thoughts: An Interview with Louise Bourgeois”. Disponível em:

<https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/louise-bourgeois-phaidon-folio-54962>; consultado em 28.03.2020.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos, obras incompletas de Sigmund*

40 Lembramo-nos dos ensaios de John Berger que considerava muitas vezes a experiência da infância dos artistas e analisava a sua transformação nas obras, como pode ser visto nos ensaios sobre Turner, Courbet e muitos outros artistas que fixaram as suas primeiras memórias em obras e fizeram perdurar a memória da sua superação. Sobre isso, ler: “Turner e a barbearia” e “Courbet e o Jura”. In: BERGER, John. *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Ed. GG: Barcelona, 2003, pp. 127-139.

Freud. Trad. Pedro Heliodoro tavares. Belo Horizonte: Autêntica ed., 2013.
MOTA, Virgínia. *A arte da nostalgia: experiência e infância em Walter Benjamin*, tese de doutorado, PUC-RJ, 2019.
YATES, Frances A. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. São Paulo : Ed. Unicamp. 2016.

Recebido em 21 de março de 2020 e aceito em 14 de maio de 2020.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

