

Corpoescultura: o olhar, a metáfora, o abismo

Vera M. Pallamin

Professora doutora da FAUUSP, graduada em Arquitetura e Filosofia pela USP. Realizou pós-doutorado na University of California, Berkeley (USA) e na Università degli Studi di Firenze (IT). É membro do LABPARC - Laboratório Paisagem, Arte e Cultura (FAUUSP) e autora de *Arte Urbana - São Paulo, região central (1945-1998)* (Annablume, 2000); *Cidade e Cultura (Estação Liberdade, 2002)* e *Conversas no Ateliê: palestras sobre artes e humanidades* (FAUUSP, 2002).

Resumo

O artigo busca refletir acerca do corpo feminino esculpido, suas relações com o artista escultor ou a escultora. Para tal, foca no estudo da obra de Louise Bourgeois. As elaborações artísticas de Bourgeois expressam um acesso ao feminino, a partir de si mesma, de suas memórias e de suas turbulências.

Palavras-chave: corpo, escultura, mulher.

Abstract

The article tries to reflect about sculpted woman's body, its relations with the woman or man artist. For this, focus on the study of Louise Bourgeois's work. Her artistic pieces express feminin aspects, from herself, her memories and troubles.

Keywords: *body, sculpture, woman.*

Resumen

El artículo intenta hacer una reflexión sobre el cuerpo femenino esculpido, sus relaciones com el artista escultor. Para tal, foca en el estudio de la obra de Louise Bourgeois. Las elaboraciones artísticas de la escultora expresan un acceso al femenino, a partir de sí misma, de sus memorias y sus problemas.

Palabras-clave: *cuerpo, escultura, mujer.*

“Para mim, escultura é o corpo. Meu corpo é minha escultura.”

Louise Bourgeois

Perante uma escultura estamos diante de algo que não se sabe de fato, uma presença que remete a um lado oculto, obscuro. Ela é incerta, provoca retomadas cuja busca de maior precisão mostra sempre outra medida, outra profundidade. Essa desregulação nos fascina. Sua voluminosidade pode nos reportar para longe, distanciar-nos de nós mesmos, embaralhando os fios da imediatez provocada pela sua dimensão tátil. Em sua materialidade, fabricada e transmutada em espacialidade, reside a possibilidade de um encontro, que embora inundado por contingências, descola-nos – por um breve momento que seja – de nossa situação de ‘realistas ingênuos’.

Essa aproximação, contudo, nem sempre acaba indo rumo a uma identificação sensível. Não se trata de um engano, uma ilusão. A imaginação escultural que diante de nós se mostra pode se mesclar à nossa, invadindo-a sem controle, a ponto de que, por vezes, nem possamos de fato nomear esse saber sensível que ali desponta e que nos intriga ou deleita silenciosamente. Mas quem já não experimentou focos de enervação e abatimento em relação a uma obra, que aceleram nossos passos de saída? Trata-se de um encontro imprevisível em que, segundo Merleau-Ponty, “o artista lança uma obra como o homem lançou a primeira palavra, sem saber se passará de grito, se será capaz de destacar-se no fluxo da vida individual onde nasce e presentificar (...) a existência independente de um ‘sentido’ identificável”¹. Pode ser – o artista espera – que sua obra se anime para os outros e testemunhe a construção de uma linguagem dentro de outra, o ultrapassamento do campo disponível pela instauração de um novo sentido. Pode ser que isso ocorra agora, daqui a pouco, daqui a alguns anos, ou não ocorra; como saber deste tempo de ressonância do poético, do artístico?

Obra de criação prática, produção de potência, uma escultura marca um espaço como diferenciação de lugares, “verticalizando” ali uma distância de todos os outros: uma distância interna, “negativa”, e outra em que se pode apontar o começo. Nesse terreno, que é aquele do sensível, não se está no domínio de uma “pura exterioridade”. Pelo contrário, há aí uma interioridade que percorre os corpos, as coisas, as significações, entrelaçando-os, de modo que um passe pelos poros do outro incessantemente, perfazendo o que filosoficamente foi denominado como “carne do mundo”². Nesta tecitura, uma escultura é coisa, mas é também tempo, passagem, por um lado é concretude, por outro brotamento: um escultor não cessa de “dar forma a”, de “espacializar”.

Corpoescultura se faz deste quiasma, nessa reciprocidade entre um e outro, neste liame sensível. Nele se exacerba a ambigüidade do corpo como sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto: um corpo que advém *da* escultura, como a mão áspera e forte que assimila na rugosidade de sua pele a pedra que esculpe; uma escultura que é feita *corpo*, abrigando várias presenças. Objetos internos transmutados em epiderme tangível, objetos externos que atualizam ficções e intensidades internas. Continuidade, mútuo engendramento.

Quando o *corpoescultura* trata do feminino certas tonalidades emergem, por vezes, de modo surpreendente. Mas há uma região tonal em que o que surpreende não é a experiência sobre o feminino na escultura, mas a rara aliança entre o fazer escultural e o feminino tramada por dentro deste e, mais do que isso, quando sua ação artística faz da prospecção de si mesmo um prodígio.

Contornos



'Fertilidade', 1947. Terracota. Escultor: Caetano Fraccaroli. Acervo: Atelier de Escultura Caetano Fraccaroli, Universidade de São Paulo.

Este corpo pleno, uno, sólido, propõe a entrada no espaço de uma erótica do olhar, um elogio à sensualidade, modulada pelo olhar masculino. Vendo-se de perto, a figuração do rosto, feita de seus planos principais, é impessoal: trata-se de um corpo anônimo. Sua figuração plástica, impregnada do moderno de sua época, temporaliza uma modulação corporal, concebendo não exatamente 'um' corpo, mas muitos, imaginados, quase-presenças que ali se imantam. Mãos e pés estão apenas indicados, não detalhados, seu sexo está oculto. Em sua modelagem os rastros do pegar, do polegar do escultor – como se vê em frenesi nas formas de Giacometti, por exemplo – são eliminados. Recolhem-se para que sejam vistos os contornos e a pele, certas tensões de sua musculatura. Nem verdadeira nem falsa, esta estética do acabamento estende-se por quase todas as superfícies. Em algumas, contudo, em contraste, transforma-se em matéria bruta, em transição, sugerindo uma mistura do orgânico e do inorgânico, corpo e terra - ou pedra, em meio a uma espécie de emersão. Nesta mescla, nenhum detalhe propriamente rouba a atenção da emoção central que ali se figura. Das paixões da alma, uma toma a dianteira: este corpo nu, sozinho, que se expressa num gesto lento, invoca o pensar e o sentir do escultor perfazendo seu próprio objeto do desejo, sublimado em admiração estética. Porém, ali se percebe também algo mais do que a simples extensão de toda uma tradição da práxis escultórica de representação da mulher como corpo desejado. O gesto escultórico que se perfila amplia esta circularidade com um segundo centro, menos corriqueiro: ao perscrutar esta obra o olhar encontra também um corpo mergulhado em si mesmo, que se mostra como *desejante*. Este corpo feminino, cuja gestualidade se regula diacriticamente em relação ao masculino, posiciona-se de modo ativo, sem recato, desfrutando do prazer que sente, como que totalmente entregue a si mesmo, interiorizado. Solta, serena, ela parece se movimentar com a liberdade dos personagens que sempre teriam tido seu lugar e fala garantidos na história, como se sempre tivesse sido um dos ocupantes legítimos, como uma parte que conta, da vida pública.

Sob certa reversibilidade expressiva, ao lidar com a representação do corpo desejado, esta obra repisa as vias de espaços simbólicos que, por séculos, foram pavimentadas pelo masculino. No entanto, como elaboração de um corpo feminino desejante irrompe, no campo escultórico, em trilhas mais estreitas, com cruzamentos inesperados: quem diria, por exemplo, que depois de meio século da sua fatura, após a consolidação do moderno e de seu questionamento, das rupturas de convenções estéticas e da radicalização da relação arte-vida, esta escultura teria sido preterida de ser exposta numa certa ambiência institucional universitária, de uso restrito, por ser considerada pelo seu diretor como “quase-obscena”? Reduzida a um estereótipo estético, foi de repente enredada e afunilada em certa ordem moral de representações artísticas revelando, de modo emblemático, o solo movediço de anacronismos que permeiam a recepção estética. De volta ao acervo, seus contornos inevitavelmente passaram a correr para uma profundidade mais longínqua, desviando o olhar mais intuitivo e mostrando, sem pudor, os paradoxos envolvidos na intersecção das práticas artísticas com a força ideológica da construção social do feminino.

Profundezas

Com Louise de Bourgeois o *Corpoescultura* vai ao interior do interior, sediando-se na imaterialidade de um corpo profundo que desafia os perigos do olhar. Suas elaborações artísticas acionam um poder de acesso ao sensível feminino, com uma potência fecunda advinda de uma auscultação de si mesma, das entonações de suas memórias, de suas turbulências. Ela o desvela, a partir de dentro, em suas várias camadas, com incisões agudas em aspectos escondidos do eu.

Bourgeois trabalha com nervuras não visíveis da corporeidade, deslocando a tradição escultórica que privilegia o olhar para o corpo por uma perspectiva externa. Na realidade, este corpo reconhecível por todos praticamente desaparece. Em seu lugar assume a evocação de motivações diferenciais experienciadas no círculo familiar de sua casa de infância, na sua interrogação sobre a sexualidade, nos seus modos primordiais de engajamento na vida, nos enigmas que vogam seu ser: um *corpoescultura* abismal.

A espiral é um dos movimentos encadeados em suas decifrações. Em suas palavras, “a espiral é um vácuo, ela representa alguma coisa, o vazio ansiedade, o vazio da ansiedade (...) a espiral é uma tentativa de controlar o caos. Ela tem duas direções. Onde você se coloca: na periferia ou no vórtice? A começar pelo exterior está o medo de perder controle, a torção para dentro é uma constrição, um isolamento, uma compactação ao ponto de desaparecimento. A começar pelo centro, está a afirmação, o movimento centrífugo é a representação do abandono do controle, da confiança, da energia positiva, da vida em si mesma”(3). Em *Spiral Woman (Mulher Espiral - 1984)*, o corpo espiralado e suspenso por um ponto apresenta-se sob a condição da impermanência e vulnerabilidade, figurando um dos avessos do ‘corpo próprio’ pela retirada de seus pontos de ancoragem. Diz Bourgeois: “Essa figura gira ao redor e ela não distingue sua esquerda ou sua direita. Quem você pensa que ela representa? Ela representa Louise (...) Ela apenas significa que ela é ela mesma, suspensa, esperando por algo que ninguém sabe (...) Ficar pendurado por um único ponto é existir num estado de fragilidade. É ainda como eu [me] sinto hoje”.⁴

Ansiedade, isolamento, alienação são emoções tensivas em sua reflexão



Spiral Woman, 1984, Louise Bourgeois. Peça suspensa



Spiral Woman, 2003, Louise Bourgeois. Peça suspensa

e ação artísticas: interessa-lhe conquistar o medo, encarando-o, exorcizando-o. Somos forjados, declarou, pelo que podemos resistir. “Meu estilo, o modo como trabalho vem de todos os erros, todas as tentações que tenho resistido, toda a diversão que não tive, todos os desgostos. O estilo é feito como uma estátua que você corta, e é feito por todas as coisas que você abandonou. Todas as coisas que você intensamente deseja [e] às quais você diz ‘Não’.”⁵ Essa obliquidade candente dilui a possibilidade de sistematizar em Bourgeois ideogramas e intervalos visíveis identificáveis à distância. Em seu modo de fazer imprime-se a renúncia, o conflito, a frustração, entretecendo formulações de cargas psíquicas sem cristalizações fáceis.

Sua escultura “demora”, não é feita de emoções fugazes, não remata o tempo. Num trabalho sem título, feito em 1996, vêem-se penduradas por hastes bem finas e ao redor de um delicado eixo vertical metálico, sob luz de baixa intensidade, algumas peças de roupa feminina – lingerie, corpete, camisolas finas – em tecido claro e em diferentes tons de creme e bege. Uma delas, a maior, é negra. Cada uma situa-se numa altura distinta, todas praticamente ao alcance das mãos e dispostas em tal circularidade que podem ser vistas simultaneamente como que flutuando no espaço. As cores dão a impressão de que teriam sido guardadas por muito tempo. Tomadas a certa distância parecem nos reportar a um campo da memória: objetos pessoais de algumas mulheres, ou apenas uma, em momentos distintos, ícones de sedução, de intimidade. A aproximação, contudo, produz uma notável reviravolta nesta ambiência: cada uma das peças apóia-se em um osso, denso, com cantos arredondados, “osso de contenda”, segundo a artista. Esses ossos, grandes

como ombros, reverterem toda a temporalidade local com uma ambivalência notável, basculando-a entre sensualidade e morte, prazer e angústia, numa quietude lânguida e ao mesmo tempo agônica.

A duração nesta instalação assedia o outro para além de sua especificidade originária: Bourgeois fala de si mesma. Afirmou ter guardado estas (e outras) peças de roupa por anos a fio reunindo-as como equivalentes de um diário pessoal. Cada uma das escolhidas aponta-lhe para um momento vivido invulgar, remontando-se sua significação quando em conjunto. Todavia, há nesta cena acesso a um solo mais bruto, algo anterior, não tão facilmente designável, porém palpável, pela propriedade com que adentra à pele feminina. Sua “eficácia” sensível produz uma expiração de longo alcance.

Deste corpo então ausente, em *Femme Maison* (*Mulher Casa* - 2001) e *Femme Couteau* (*Mulher Faca* - 2002) Bourgeois trabalha o corpo incompleto, desmembrado, em que metáfora e metonímia são acionadas na dramatização de valores que aí incidem ou se inscrevem. No ventre de um torso feminino, deitado, feito de tecido rústico na cor palha, assenta-se o volume de uma casa simples, em cor semelhante. Imediatamente experiencia-se uma mudança de escala, que faz recuar o corpo transformando-o num relevo acidentado, uma paisagem como que feita de terra batida, tendo em seu centro o abrigo. A configuração do tronco remete a fragmentos escultóricos dos antigos, colocando em cena - e em questão - o tempo de uma tradição, suas figuras e alegorias: terramãe, mãe-natureza, mulher-lar fundidos em pregnancy, numa relação umbilical. Tem-se a impressão de uma relação terna, de proteção e acolhimento.

Essa arquitetura emocional erigida em relação ao corpo é tencionada em sentido oposto em *Femme Couteau*: vê-se um pequeno corpo deitado, estirado, sem braços, nem cabeça e sem a metade de uma das pernas. É feito em tecido claro em tons variados de bege e sépia, com emendas bem visíveis. Acima, paralela a ele e parafusada num dispositivo metálico, em um ângulo de noventa graus com o peito, posiciona-se serenamente uma faca, com quase um terço do seu tamanho. O conjunto perturba: mulher e violência, autopunição, membros faltantes, cicatrizes, desintegração, sentimento de destrutividade. A ação do corte, por um lado, associa diretamente agressividade e existência, impulsos que ameaçam a continuidade existencial, emoções e sentimentos que podem levar à perda gradual do eu: a memória e o desejo podem ser o fio cortante. Por outro lado, é também metáfora do corte do passado pelo presente; o presente destrói o passado e aí nada se pode fazer: “Trabalho o presente”, afirmou certa vez a escultora, “emoções eternas, universais e presentes. Muito especialmente, as emoções de violência, de ciúme e de medo”.⁶

Os medos podem ser frenados ou pungidos e, revolvendo sua infância, Bourgeois os escava como se fossem matéria de garimpo a ser localizada, depurada, burilada. Este embate traz à tona angústia e dor, motivo que a levou a caracterizar seus trabalhos como “peças de confrontação”. Segundo suas declarações, há memórias das quais queremos nos livrar e para esquecer algumas histórias é preciso perdoar, pois o ressentimento as mantém vivas. Para se ir em frente é preciso livrar-se disso, para perdoar e esquecer.⁷ A escultura lhe permite reviver uma antiga emoção refazendo-a como emoção artística. Propicia-lhe reexperimentar o medo que um dia sentiu, transmutando-o para que

possa destruí-lo e superá-lo. Este movimento de detecção e desmantelamento assemelha-se a um trabalho de reparação, que pode ser tomado em duplo sentido: reparar como observar, atentar, prestar atenção em algo que poderia passar despercebido; e o reparo como compensação, retoque, conserto – algo danificado que precisa ser reabilitado, recuperado. Um dos fios desta operação íntima que alimenta a ação artística de Bourgeois parece retraduzir, segundo uma alquimia psíquica pessoal, a prática do restauro que vivenciou com sua família quando menina: seus pais, seguindo uma tradição materna, conduziam em casa um negócio de restauro de tapetes e tapeçarias antigas, atividade em que passou a ajudar, a partir dos oito anos, na feitura dos desenhos. Sua mãe controlava rigorosamente a qualidade impressa nos restauros e era quem dizia quando uma peça estava definitivamente pronta, recuperada, *reparada*.⁸

A alusão ou a prática mesma do tecer foram recobradas em várias de suas esculturas. Em um de seus trabalhos recentes foi associada à sua mãe, porém não com o sentido de que tal atividade teria sido um ofício por ela ‘escolhido’, mas como um modo de operar que pertenceria à sua quiddidade, à sua própria natureza, como algo orgânico, instintivo, inevitável. A imagem alegórica desta articulação da mãe com seu trabalho e sua relação com a filha aparece na escultura chamada *Maman* (*Mamãe* -1999), figurada como uma enorme aranha, com cerca de quatro a cinco vezes nosso tamanho. Feita em bronze, monumental, carrega em sua parte inferior uma bolsa com esferas brancas em mármore, seus “ovos”, dos quais tem-se uma apreensão inusitada ao se passar por entre suas oito pernas arqueadas. Com a “aranha” estamos em meio a um espaço escultural-arquitetônico que nos abraça por inteiro, abrangente e ao mesmo tempo ambivalente, pois é inescapável a impressão visual repulsiva que comumente é a ela associada. O estranhamento é provocante, contundente. No início de sua *Ode à minha mãe*, Bourgeois escreve: “A amiga (a aranha – por que a aranha?) porque minha melhor amiga era minha mãe e ela era decidida, inteligente, tranquilizadora, racional, encantadora, sutil, indispensável, arrumada e útil como uma aranha. Ela também sabia se defender, e a mim, recusando-se a responder perguntas ‘idiotas’, inquisitivas e embaraçosas. Jamais me cansarei de representá-la...”⁹. Na continuidade deste escrito, contudo, estes sentidos vão se entrelaçando aos de fastídio, fadiga, esmiuçamento interminável, cansaço dos anos, culpa, cobrança, mentira, abandono e perdão: teia da aranha como teia do medo. A aranha fêmea - viúva negra - é aquela que copula e depois devora o macho, tem uma má reputação, que Louise afirma reabilitar. Fantasias corporais entre filha e mãe, que incluem a “Mãe Brava”, misturam-se a feridas narcísicas da sua infância, condensando-se numa metáfora emocional que oscila entre amor, proteção e aniquilamento.

Nesse movimento, o resgate das fantasias influi nas expectativas e pensamentos, ganhando enorme impulso. As incertezas interiores são indagadas, aceitas. A experiência da culpa se coagula em grânulos que se espalham por todo o seu campo e as memórias são urdidas em densos enredos, tornando-se “sementes da escultura”. Mas tudo isso excede a auto-expressão, que por si não basta. O êxito do trabalho de Bourgeois acontece nesta formulação do espaço experiencial como espaço escultural feito de inflexões subjetivas, acionando uma “geometria emocional” que interpola emoções e lembranças. Sem esta

invenção, a escultura seria apenas mais uma “coisa”. A evidência da artista vem do perpetrar esta consistência com um crivo incisivo na eliminação do supérfluo, na construção de uma ordem espacial em que a compreensibilidade das relações, sua limpidez, concorre para a transmissão de uma carga simbólica. “Como escultora, estou interessada no espaço – se real ou imaginado. Algumas vezes quero ocultar, e algumas vezes quero sair e seduzir”¹⁰.

O espaço é por ela entendido como uma “metáfora para a estrutura de nossa existência”, impregnando sua inteligibilidade com hierarquias subjetivas de valor. Quando voltado para o corpo, não é propriamente a aparência deste que lhe interessa. Sua atenção dobra-se sobre conteúdos psicológicos femininos, conformando espaços de um *corpoescultura* não pela busca de uma idéia ou imagem, mas pela retomada inquisitiva e compreensiva de antigas emoções. Em vários de seus trabalhos Bourgeois expressa sentidos de fragilidade, equilíbrios precários e constrangimento. Ao lhe perguntarem se estes seriam representações dos sentimentos de uma mulher ou de um estado humano mais geral, respondeu: “Eu sou uma mulher! Como posso ter os sentimentos de um homem? Para mim você é um desconhecido, Posso falar à minha maneira e me aperfeiçoar para que nos entendamos. Mas nunca, nunca, nunca tive a intenção de falar por um homem. Seria muito presunçoso”¹¹.

Louise concebe invenções esculturais feitas no do feminino e que instigam à reflexão sobre os espectros deste. Não se aproxima de um modelo já conhecido, com o qual estamos familiarizados, mas lida com nuances que se distanciam de um ajuste nominal a esta dimensão do sensível. Mister se faz que nos coloquemos em meio aos seus trabalhos como que diante de um terreno recém lavrado, em que o percurso desperta nosso corpo, não este corpo que dizemos teimosamente ser ‘só nosso’, mas aquele cujas fibras são feitas de alteridade e que permanece o mesmo sempre sendo outro. “A beleza é a busca do outro”¹² nos diz Bourgeois. Mulher operante, ela emprega seu corpo e com ele transforma o real em espaço da arte, baralhando fronteiras do sabido e do desconhecido. Muito da sua escultura é feita do seu próprio avesso, imprimindo prolongamentos às suas dobras mais fundas, de modo a expor sua carne e fazendo desta visibilidade um modo de contato, uma paisagem possível. Esta paisagem, que por um momento parece ser parte de um pequeno mundo privado, expande-se e acaba dando acolhida a nosso corpo, que no início sente-se apenas como um estrangeiro em seus arredores. Porém, de repente, estar ali não é mais como estar longe, alhures, sem se saber bem onde. Percebe-se uma afinidade, uma semelhança, não de formas ou representações, mas de estofo. A partir deste instante, ela se torna ocasião de se repensar relações que nos são constitutivas, em sintonia e em resposta àquelas que ali se oferecem. O que num relance parecia ser um delírio, opaco, inverte-se num circuito de reflexividade sensível.

A natureza do feminino que surge na espacialização escultural de Bourgeois desvela-o como que em segunda potência. Não se trata de rotulação de gênero, muito menos de defesa feminista. Sua adjetivação engendra-se na inspeção da artista de matrizes relacionais que lhe são originárias, específicas, ampliando-as na sondagem de camadas que descobrem novos veios de significações e irradiações, sem coincidir exatamente com as referências sobre tal natureza, que já dispomos culturalmente. Perceber seus enfrentamentos nos trilhos des-

ta estrita coincidência equivaleria a achatar suas proposições, banalizando seu aporte emocional e sua materialização, estereotipando-as. Nos seus espaços há, por um lado, emblemas já adquiridos, convergências com outros escultores, retornos que se acumulam historicamente neste pensamento mudo que é a escultura. Mas o modo como opera a ordem sensível em relação àquela inteligível, a promiscuidade entre o ‘eu penso’ e o ‘eu posso’ enquanto potências corporais, acenam a conteúdos psicanalíticos intensos, cuja labilidade é contaminante.

Louise tem hoje 93 anos. “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”¹³. Neste seu movimento contínuo, saberes não-reconhecidos ou informados experimentam a vertigem do tempo que se faz quando relançados em novas predicções do passado, reconstituindo o sentido deste e todo o seu campo de presença. Corpo e escultura aí se produzem mutuamente como autodiferenciação interna sem que se possa distinguir o ponto de chegada e o de partida. Bourgeois interroga suas primeiras maneiras de ser, em uma permuta entre passado e futuro, com o que reconduz opções, escolhas e ações superando uma situação atual em direção a um desígnio possível: uma retomada criativa de si mesma. Seu impulso artístico é um verdadeiro antídoto aos olhares estacionários capazes de obstar, com anacronismos, a ‘corpoesculturas’.

Notas

¹ Maurice Merleau-Ponty, *A dúvida de Cézanne*, p.121.

² M. Merleau-Ponty. *O Visível e o Invisível*. São Paulo, Perspectiva

³ Apud Christine Meyer-Thoss. *Louise Bourgeois: Konstruktionen Fur den Freien Fall: Designing for Free Fall*. Zurich, Amman, 992. (Trad. da A.).

⁴ Apud Entrevista concedida por Louise Bourgeois a Cheryl Kaplan. Publicada no site: <http://printfreak.blogspot.com/2005/08/louise-bourgeois.htm>. Acesso: setembro de 2005. (Trad. da A.).

⁵ Apud Alice Quinn. *Artforum International Magazine*, nov, 1998. (Trad. da A.).

⁶ Apud Paulo Herkenhoff, ‘Louise Bourgeois, Arquitetura e Salto Alto’. In: <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/pebo.htm> (acesso: setembro de 2005).

⁷ Entrevista concedida a Ingrid Sischy. Publicada em: http://www.fundarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_n10_v27/ai_20803799 (acesso: setembro de 2005). (Trad. da A.).

⁸ Louise Bourgeois. *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*. Escritos e entrevistas 1923-1997 (2000). Edição: Marie-Laure Bernadac e Hans Uolrich Obrist. Trad. Álvaro Machado ; Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo, Cosacnaify.

⁹ Idem, p.326.

¹⁰ Entrevista concedida por Louise Bourgeois a Cheryl Kaplan. Publicada no site: <http://printfreak.blogspot.com/2005/08/louise-bourgeois.htm>. (acesso: setembro de 2005). (Trad. da A.).

¹¹ Louise Bourgeois, op. cit., p.269.

¹² Idem, p.358.

¹³ Idem, p.1.

Referências bibliográficas

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas 1923-1997*. Marie-Laure, 2000.

Bernadac e Hans Uolrich Obrist. Trad. Álvaro Machado ; Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & naify.

HERKENHOFF, Paulo. *Louise Bourgeois, arquitetura e salto alto*. In: <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/pebo.htm> . Acesso: setembro de 2005.

KAPLAN, Cheryl. Entrevista concedida por Louise Bourgeois. <http://printfreak.blogspot.com/2005/08/louise-bourgeois.htm>. Acesso: setembro de 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dívida de Cézanne*. p.121.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.

MEYER-THOSS, Christine. *Louise Bourgeois: Konstruktionen Fur den Freien Fall: Designing for Free Fall*. Zurich, Amman, 1992.

QUINN, Alice. *Artforum International Magazine*, nov, 1998.

SISCHY, Ingrid. Entrevista. Publicada em http://www.fundarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_n10_v27/ai_20803799 . Acesso: setembro de 2005.