

Vicissitudes da identificação ao pai a partir de Louise Bourgeois

*Maria Thereza Ávila Dantas Coelho**

Resumo

Este trabalho discute a criação artística, a partir de conceitos do campo psicanalítico e de depoimentos da escultora franco-americana Louise Bourgeois. Inicialmente, apresenta aspectos biográficos dessa artista e se detém em uma de suas obras: “A destruição do pai”. Posteriormente, fazendo um contraponto com seus fragmentos discursivos, discute os conceitos de sublimação, identidade e identificação. Por fim, analisa as relações entre o nome próprio, o nome do pai e o sintoma, reafirmando que a obra de arte e a fama configuram a identidade do artista.

Palavras-chave: Louise Bourgeois, sublimação, identidade, identificação, nome próprio.

Abstract

This paper discusses the artistic creation, from concepts of the psychoanalytic field and testimonies of franco-american sculptor Louise Bourgeois. Initially it presents biographical aspects of the artist and takes a look at one of her works: The Destruction of the Father. Later, making a counterpoint with her discursive fragments, it discusses the concepts of sublimation, identity and identification. After that, it analyses the relationship between proper name, name of the father and symptom, reaffirming that the work of art and fame represents the identity of the artist.

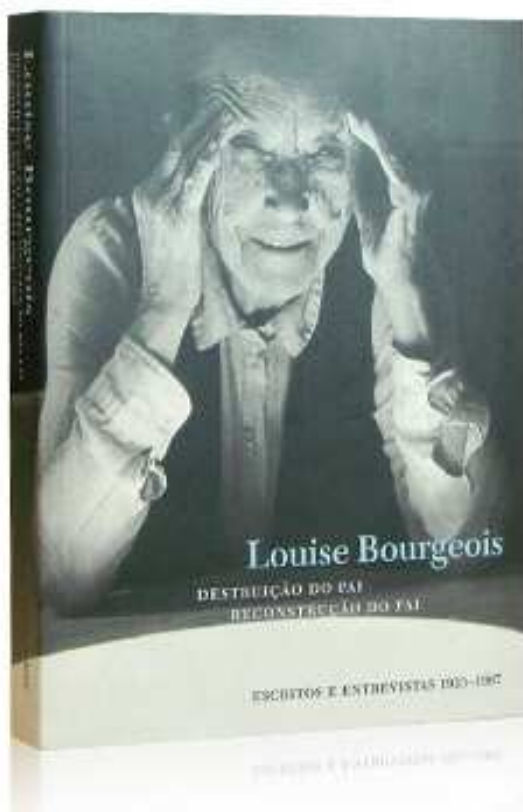
Keywords: Louise Bourgeois, sublimation, identity, identification, proper name.

* Psicóloga, Mestrado e Doutorado em Saúde Coletiva - UFBA. Professora Adjunta do IHAC – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA. Psicanalista membro do Colégio de Psicanálise da Bahia. e-mail: therezacoelho@gmail.com

Introdução

Este trabalho faz, inicialmente, uma breve apresentação de Louise Bourgeois e, posteriormente, tece algumas considerações sobre os conceitos de identidade e identificação, fazendo um contraponto com uma obra específica desta artista. Ele está parcialmente baseado em um livro de depoimentos dessa escultora, que foi publicado em 1998, na Grã-Bretanha, e traduzido, no Brasil, pela editora Cosac & Naify, no ano de 2000. O livro reúne uma série de entrevistas, desenhos e escritos produzidos por Louise ao longo de sua vida, inclusive trechos de um diário que ela começou a escrever aos 12 anos de idade.

É interessante ressaltar que, nesse diário, as memórias da infância e dos lugares em que ela viveu são escritas em francês, sua língua materna, enquanto que os textos publicados em revistas, jornais, cinema e TV são escritos em inglês. Os desenhos, muito presentes em seu diário desde cedo, são chamados por ela de pensamentos-plumas, ou seja, ideias que ela agarra em pleno voo e que põe no papel (BOURGEOIS, 2000). Segundo Louise, todos os seus pensamentos são visuais, mas os temas de seus desenhos só podem se traduzir em esculturas muitos anos depois. Os seus diários são, para ela, as suas reflexões particulares; não são um mero registro de fatos ocorridos ou de superfluidades, como o que vestir, aonde ir, com quem jantar, embora ela nunca os destrua, tampouco os olhe, pois imagina que ficaria horrorizada com as coisas que diz. Além do diário escrito, ela mantém um diário falado (num gravador) e o diário de desenhos, que considera o mais importante. Ter esses variados diários significa, para ela, manter a sua casa arrumada. Eles devem estar atualizados para que ela tenha certeza de que a vida não passou por ela. São, como ela própria diz, suas compulsões carinhosas, que refletem a sua obsessão por ser útil. Segundo Louise, os diários estão ligados à sua observação de que, quando chegava um bebê menina, isto não era considerado útil, o que a fazia perguntar, silenciosamente, se gostavam dela. Fazer um diário a ajudou, assim, a resolver algumas dessas questões.



Destruição do Pai
Reconstrução do Pai
Escritos e entrevistas (1923-1997)

Aspectos biográficos

Para Louise Josephine Bourgeois, o seu nascimento foi um momento de abandono, rejeição e desafio, ao mesmo tempo (BOURGEOIS, 2000). Nascida em 24/12/1911, em Paris, ela revelou que este foi um momento frustrante para todos aqueles que tiveram que interromper a sua festa de Natal para se juntar a ela. Como ela própria revelou, “eles tinham ostras e champanhe, e lá vim eu...” (BOURGEOIS, 2000, p.246). Acrescenta, ainda, que esse foi um momento de descontentamento especialmente para seu pai. Quando sua mãe engravidou pela primeira vez, ele desejava um filho homem, mas veio uma menina, que logo morreu. Eles tentaram ter um outro filho, mas veio outra menina: Henriette. Depois dela, veio Louise e, por fim, seu irmão caçula. Na percepção de Louise, a sua aparição significou uma grande decepção, e sua mãe deve ter pensado:

Como vou manter esse homem, dando-lhe três filhas em sequência?. Ela possuía imaginação, e disse: “Está vendo essa menina? Vamos dar seu nome a ela. Sabe que essa criança é sua imagem cuspidada e escarrada (sic)?”. E meu pai disse: “Puxa, é verdade. Ela é muito bonita e parece muito comigo” (BOURGEOIS, 2000, p.279).

Segundo Louise, foi assim que ela conseguiu sobreviver, mas sentia que deveria satisfazer os sonhos de seu pai de ter um descendente de sucesso.

De acordo com o depoimento da artista, o seu nome próprio derivou de duas fontes distintas: de um lado, do nome de seu pai – Louis Bourgeois – e, de outro, do nome de uma feminista – Louise Michel –, a Rosa de Luxemburgo francesa, inspiradora dos ideais feministas de sua mãe (BOURGEOIS, 2000). A sua família materna era oriunda da cidade de Aubusson, onde sua avó tinha um ateliê de tapeçaria, no qual trabalhou sua mãe. Seu pai, por sua vez, era um paisagista parisiense, e sua família era originária da cidade de Glamart. Em 1904, em suas viagens, ele redescobriu as tapeçarias de Aubusson e Gobelins e, com sua mulher, passou a se dedicar à restauração e venda destas peças. A mãe de Louise ficava à frente da oficina de restauração e seu pai, da sua galeria de vendas, em Paris. Eles eram moderadamente bem-sucedidos, e foi nesse ambiente artístico, socialista e anticlerical que cresceu a pequena Louise.

Em relação à sua infância, Louise possui uma série de recordações que, a seu ver, tiveram uma influência decisiva em sua vida. Dentre elas, se encontra uma conversa que ela presenciou entre seu avô paterno e seu pai. Nessa conversa, em que tinha cinco ou seis anos de idade, seu avô, olhando para ela, disse para seu pai: “Essa menina, a pequena Louise, vai lhe causar sofrimento” (BOURGEOIS, 2000, p.127). Nesse momento, Louise pensou que precisava tomar cuidado, que havia caído num “ninho de loucos”, que eles eram perfeitos idiotas em quem não podia confiar e que ela não contava com ninguém. Isso constituiu, nas suas próprias palavras, uma espécie de desejo feroz de independência, que está presente em sua obra. Na perspectiva de Louise, todas as suas figuras “são uma determinação de sobreviver, no nível trágico que consigam alcançar” (BOURGEOIS, 2000, p.128).

No que diz respeito aos seus estudos, Louise cursou o 1º e o 2º grau no tradicional Lycée Fénelon, com diploma em Filosofia e especialização em Matemática (BOURGEOIS, 2000). Aos 15 anos, começou a trabalhar como desenhista no ateliê de restauração de tapeçaria de seus pais. Estudou Matemática na Sorbonne, Arte, na Escola de Belas Artes e na Escola do Louvre, onde se tornou docente. Trabalhou, como aprendiz, em diversos ateliês e academias de arte, com Bissière e Léger, dentre outros. Quanto à sua desistência da Matemática, em prol da Arte, Louise declarou o seguinte:

(...) desisti dela e a troquei pela arte quando percebi que não havia certezas na matemática: você aprende que duas paralelas nunca se encontram, depois aprende que numa geometria não euclidiana elas podem facilmente se encontrar. Fiquei decepcionada e profundamente perturbada, e me voltei para as certezas do sentimento, em vez daquelas que nos ensinam. Se você aceitar suas incertezas internas torna-se responsável por seu próprio destino, deixa de depender das diretrizes do mundo exterior (BOURGEOIS, 2000, p.349).

Em 1938, Louise conheceu, em sua loja de desenhos e pinturas modernas, Robert Goldwater, professor de História da Arte da Universidade de New York (BOURGEOIS, 2000). Nesse mesmo ano, com ele se casou e se mudou para os Estados Unidos. O seu círculo de amigos e pessoas conhecidas incluía uma série de artistas, dentre elas Salvador Dalí, Picasso, André Breton, Miró, Marcel Duchamp, Vuillard, Bonnard e Matisse. Após várias tentativas de procriar, Louise adotou o seu 1º filho (Michel), a quem se sucederam dois outros filhos naturais, nos anos 40, Jean-Louis e Alain, nesta ordem. Em New York, em 1945, Louise começou a expor publicamente o seu trabalho, até que se tornou uma artista de renome internacional, muito premiada e reconhecida tanto pelo público quanto por críticos e historiadores de arte. A sua obra inclui desenhos, pinturas, gravuras, performances, instalações e esculturas.

Um dos elementos que têm sido apontados como presentes no trabalho de Louise Bourgeois é o erotismo. Embora ela concorde com isso, declarou não senti-lo (BOURGEOIS, 2000). Louise não diria que a sua obra é erótica, mesmo quando isto parece óbvio para muitas pessoas. Alguns de seus trabalhos, sobretudo os de gravura, são permeados por textos. Na sua obra intitulada "Child abuse" (1982), por exemplo, a 2ª, 3ª e 4ª partes são acompanhadas, respectivamente, de frases sobre o seu sentimento de ter sido traída por seu pai e sua professora, por terem tido um relacionamento amoroso, e seu sentimento de indignação por ter sido abusada diante da tolerância de sua mãe em relação a esta situação. É interessante observar que, muitas vezes, ela fez uma relação direta entre a sua obra e a sua história de vida. Sobre isso, Louise teceu a seguinte consideração, em 1994: "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" (BOURGEOIS, 2000, p.277).



Maman (1999)

Destruição do pai: reconstrução do pai

Voltemos ao seu livro. Logo de início, me chamou a atenção o seu título: "Destruição do pai: reconstrução do pai". Ao longo da leitura, paulatinamente, fui me deparando com fragmentos discursivos que dão algum sentido a esse título. Louise declara nunca ter feito análise, mas confirma

a importância de Freud em sua vida, ao tempo em que se queixa dele e de outros expoentes da Psiquiatria, Psicanálise e Arte, a exemplo de Charcot, Lacan e Breton, por terem prometido a verdade e só terem produzido teorias (BOURGEOIS, 2000). Foram como seu pai, afirmou ela, prometeram muito e realizaram pouco. O que Louise esperava dos psicanalistas é que eles pudessem fazer alguma coisa pelos artistas, pelo seu sofrimento, mas, ao que tudo indica, ela não encontrou nas obras de Freud e Lacan referências específicas que lhe parecessem animadoras. Louise defendeu que uma análise pode muito ajudar um artista em seu processo de vida e não viu porque se temer que isto atrapalhe a criação artística. Ela não explicitou o motivo pelo qual não passou por um processo analítico e revelou sempre ter feito uma autoanálise. Esse seu livro pode ser tomado como um exemplo disso (RIVERA, 2002). Nele, Louise associa as suas obras às suas lembranças, dificuldades e traumas. Considera, inclusive, que a arte lhe proporcionou efeitos terapêuticos. Parte do título de seu livro é, portanto, o título de uma de suas obras: “A destruição do pai”. A outra metade, a reconstrução, provavelmente diz respeito à referida dimensão terapêutica.

“A destruição do pai” é uma escultura feita em 1974 com gesso, látex, madeira e tecido (BOURGEOIS, 2000). Seu tamanho mede 237,8 x 362,2 x 248,6cm. Em 1979, Louise revelou o seguinte sobre essa obra:

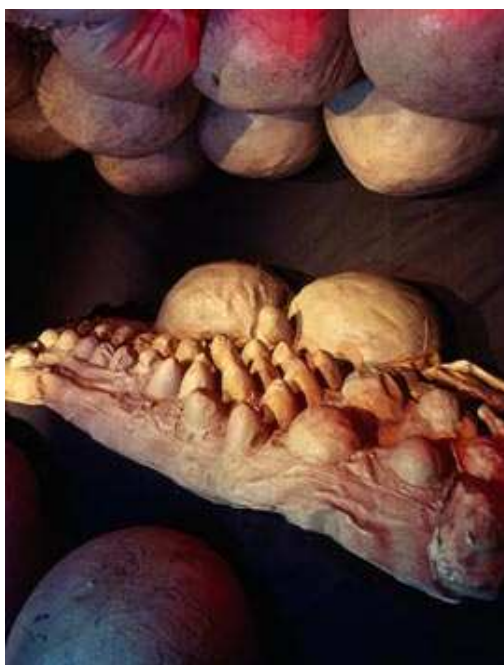
Há uma mesa de jantar e pode-se ver que acontecem vários tipos de coisas. O pai está se pronunciando, dizendo à plateia cativa como ele é ótimo, todas as coisas maravilhosas que fez, todas as más pessoas que prendeu hoje. Mas isso acontece dia após dia. Uma espécie de ressentimento cresce nas crianças. Chega o dia em que elas se irritam. Há tragédia no ar. Ele já fez demais esse discurso. As crianças o agarram e o põem sobre a mesa. E ele se torna a comida. Elas o dividem, o desmembram e o comem. E assim ele é liquidado. Trata-se, como você vê, de um drama oral! A irritação era sua constante agressão verbal. Então ele foi liquidado: da mesma maneira que havia liquidado seus filhos. A escultura representa ao mesmo tempo uma mesa e uma cama. Quando você entra numa sala, vê a mesa, mas no andar superior, no quarto dos pais, há a cama. Essas duas coisas contam na vida erótica de uma pessoa: a mesa de jantar e a cama. A mesa onde seus pais o fazem sofrer. E a cama onde você deita com seu marido, onde seus filhos nasceram e onde você vai morrer. Basicamente, como são quase do mesmo tamanho, são o mesmo objeto. E todas essas coisas de borracha são na verdade moldes de membros de animais. Fui ao açougue da Nona Avenida e comprei pernil de cordeiro, coxas de galinha, e fiz seu molde em gesso mole. Mergulhei-os no material, depois virei o molde, o abri, joguei a carne fora e moldei as formas em borracha. Criei-a aqui em casa. É uma peça muito assassina, um impulso que surge quando alguém está sob grande tensão e se volta contra aqueles que mais ama (BOURGEOIS, 2000, p.115-116).

De início, nos chama a atenção a facilidade com a qual Louise parece falar de seu trabalho. Muitos artistas, quando inquiridos sobre a sua obra, apresentam certa dificuldade de explicá-la de forma tão contundente e fluente como o faz Louise. Em plena segunda metade do século XX, o parricídio que ela descreveu, a partir de sua escultura, nos faz lembrar o mito freudiano de “Totem e tabu”. Louise que, em seu livro, mencionou por algumas vezes o nome de Freud, em nenhum momento fez nele referência a esse mito. O seu relato do assassinato, como também do ato canibal de comer pedaços do pai, reproduz, de certa forma, a narrativa mítica apresentada por Freud, numa atmosfera dostoiévskiana. Em 1988, quatorze anos após ter criado “A destruição do pai”, Louise fez uma outra declaração sobre este trabalho, que merece ser citada aqui:

A destruição do pai (1974) lida com o medo – do tipo comum, o medo verdadeiro e físico que ainda hoje sinto. O que me interessa é a conquista do medo, o esconder-se, a fuga dele, o enfrentamento, o exorcismo, a vergonha dele, e finalmente o medo de sentir medo. É esse

o tema. Não sou uma especialista, mas sei o que é medo; sei o que o medo nos leva a fazer. (...) A maneira como as pessoas imaturas conseguem dominá-lo – elas não o dominam, mas acham que fazem o medo desaparecer – é se apaixonando. Certo? Você se ilude, finge para si mesma que ama, para não sentir aquele aperto do medo. Você se apaixona por alguém de quem sente medo, e isso causa um curto-circuito no medo, você não o sente. (...) Então você passa de um amorzinho para um outro amorzinho, e não sente medo; sente que conquistou alguma coisa. Mas não conquistou nada! E os anos passam, e você não experimentou o amor (...) e desperdiçou seu tempo. E esse desperdício se expressa numa grande raiva, porque você sente que não viveu, que a vida passou por você. É disso que trata *The destruction of the father*. Bem, o objetivo de *The destruction of the father* era exorcizar o medo. E depois que foi exposto – aí está – sinto-me uma pessoa diferente. Não quero usar a palavra *thérapeutique*, mas um exorcismo é uma empreitada terapêutica. Então o motivo para fazer a peça foi a catarse. O que me assustava era que à mesa de jantar meu pai ficava se exibindo, se enaltecendo. E quanto mais se exibia, menores nos sentíamos. De repente havia uma tensão terrível e o agarramos – meu irmão, minha irmã, minha mãe -, nós quatro o agarramos, o deitamos na mesa e arrancamos suas pernas e seus braços – o desmembramos, entende? E tivemos tanto êxito em espancá-lo que o comemos. É uma fantasia, mas às vezes a fantasia é *vivida*. (...) Em *The destruction of the father* a lembrança era tão forte, e foi tanto trabalho, que me senti uma pessoa diferente. Senti como se aquilo tivesse existido. Realmente me modificou (BOURGEOIS, 2000, p.157-158).

Verificamos que esta segunda apresentação da obra, quatorze anos depois, foi feita de forma diferente em relação à anterior. Louise se insere na escultura como um de seus personagens, revela que o pai assassinado é o seu e que os assassinos são ela, seus irmãos e sua mãe. Louise relaciona essa escultura ao medo que sente e testemunha os efeitos deste trabalho, revelando a dimensão terapêutica da sublimação. Há, nesse processo, uma modificação subjetiva, a partir do momento em que ela pode vivenciar, expor e falar sobre sua fantasia, seu mito individual, para o grande público.



Destruction of the Father (1974)

Identidade e identificação

A descrição que Louise faz de “A destruição do pai” nos remete a algumas considerações de Freud. No texto “Totem e tabu”, Freud (1913/1980) revela que o amor ao pai é inicialmente suplantado pelo ódio, o que culmina no parricídio. Só após o seu assassinato é que o amor ressurge sob a forma do remorso. Nessa perspectiva, a ambivalência amor-ódio conduz à morte do pai e ao ato canibal de sua devoração, promovendo a primeira identificação ao pai. No texto “Psicologia de grupo e a análise do eu”, Freud (1921/1980) ressalta que a identificação é a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa. Ela é ambivalente desde o início, podendo tornar-se tanto uma expressão de ternura quanto um desejo de afastamento de alguém. Trata-se de um derivado da fase oral, em que o objeto que se preza é assimilado pela ingestão e aniquilado como tal. Freud (1913/1980) salienta que o pai torna-se mais forte após a sua morte, a partir do momento em que, não só ele, mas também a sua lei é introjetada por seus descendentes. Tal identificação possibilita a entrada do sujeito no universo simbólico e a colocação em cena da questão da identidade, aspecto que foi desenvolvido por Lacan ao longo de seu ensino.

No seminário 8, intitulado “A transferência”, Lacan (1960-1961/1992) ressaltou que a expressão mais primitiva do pensamento é a interrogação sobre a identidade. Retomando Freud, ele pontua que o pensamento, num primeiro momento, visa à identidade perceptiva. A imagem mnemônica da percepção da primeira experiência de satisfação fica associada ao traço de memória da excitação produzida pela necessidade, de modo que, quando esta necessidade novamente desperta, surge um impulso psíquico que procura recatexizar a imagem mnemônica da percepção e “re-evocar” a própria percepção (FREUD, 1900/1980). Dessa forma, o objetivo da primeira atividade psíquica é produzir uma identidade perceptiva, ou seja, uma repetição da percepção ligada à satisfação. É só posteriormente, diante da não saciedade da necessidade fisiológica, que se busca, por meio do mundo externo, uma satisfação. Nesse segundo momento, o objetivo da atividade psíquica passa a ser, então, produzir uma identidade de pensamento.

É interessante observar que, na segunda vez em que Louise descreve “A destruição do pai”, ela a situa como uma fantasia sua que, quando executada sob a forma de obra de arte, foi por ela vivenciada. Há, nesse momento, uma espécie de identidade entre a cena de construção dessa obra e a cena de sua fantasia, de modo que a cena da criação parece ser a realização de desejo da cena da fantasia. Não estaria aí uma das chaves do processo metapsicológico da sublimação? Quando Freud (1900/1980), no livro “Interpretação dos sonhos”, desenvolve o modelo do aparelho psíquico e seu funcionamento, ele marca que, no caso da alucinação patológica, a regressão ao registro da percepção ocorre durante a vida de vigília, apesar da corrente sensorial fluir, sem interrupção, para a frente, em direção à extremidade motora. O que ocasiona a regressão, nesse caso, não é o relaxamento noturno da censura, mas a redução desta força ou a intensificação das excitações inconscientes, enquanto o acesso à motricidade ainda permanece aberto. Ele não apresentou, nessa ocasião, o processo metapsicológico da sublimação e, quando escreveu sobre isto, em 1915, deixou de publicar o seu trabalho e o queimou, junto com outros sete textos (GAY, 1989; RODRIGUÉ, 1995).

Se nos apoiarmos no depoimento de Louise Bourgeois, veremos que, na sublimação, uma espécie de vivência alucinatória ocorre durante a vida de vigília, que é fruto igualmente de um relaxamento da censura e da intensificação de ideias inconscientes. A possibilidade de realizar isso sem efetuar uma ruptura com a realidade é um dos aspectos que marcaria, então, uma diferença com o processo alucinatório patológico. Após o movimento regressivo para o registro da percepção, a catexia retomaria a via progressiva e buscaria inserir o novo conteúdo no contexto social, na direção de uma identidade de pensamento.

Retomemos o mito freudiano de “Totem e tabu”. Vimos que a identificação ao pai possibilita a entrada do sujeito no universo simbólico e a colocação em cena da questão da identidade. Lacan (1961-1962) chama a atenção, no seminário 9, para a mesma origem etimológica das palavras identidade e identificação que, em sua raiz, portam o radical *idem*, que se refere ao “mesmo”. A existencial questão “quem sou eu” está ligada, assim, a essa busca de identidade, na medida em que, de início, o eu se constitui a partir da identificação primordial ao outro, conforme demonstrou Lacan (1949/1998) em seu trabalho sobre o estádio do espelho. Se o eu é algo por meio do qual o sujeito inicialmente se reconhece, só pode então se reencontrar “abolindo o *alter ego* do eu”, por meio da agressividade (LACAN, 1953/2005, p.30). A obra “A destruição do pai”, nessa perspectiva, está ligada ao medo de não existir, de ser destruída, aos impulsos de morte ligados à estruturação psíquica. Ela parece, então, refletir o processo de diferenciação entre o eu e o outro, e de construção identitária.

Nesse contexto, o nome próprio adquire importância particular. Essa marca simbólica que vem do campo do Outro busca garantir uma identidade para o novo sujeito. Ainda no seminário 9, Lacan (1961-1962) ressalta que não é possível haver identidade sem o nome, de modo que o nome é o verdadeiro suporte da identidade.

A relação de identidade se estabelece pela repetição do nome, a partir do nascimento, de forma extensiva a todos os períodos de tempo de sua existência. Isso poderia pressupor que alguém existindo num tempo seria o mesmo ser em outro tempo ou, colocando de forma mais coloquial, a identidade de uma pessoa consistiria no conjunto de coisas que a definiria por meio de sua existência e assim o nome teria a função de representar esse conjunto de propriedades que definiriam a pessoa em todas as situações discursivas (NOVAES, 2006, p. 6).

O nome próprio se distingue dos nomes comuns por supor um objeto referente único. Ele se constrói a partir de um ato de nomeação específico, performativo, autenticado pela Lei por meio das certidões de nascimento (NOVAES, 2006). Esse ato confere uma identidade que atesta a inscrição simbólica do sujeito, já que, por meio dele, uma criança passa a fazer parte de uma família e de um grupo social. Ele não é arbitrário, na medida em que segue uma certa lógica para a inclusão do nomeado no circuito da Lei. Assim, há uma distribuição de nomes distintos para meninos e meninas, para diferentes classes sociais, gerações, regiões, religiões etc.

É interessante observar que o nome de Louise Bourgeois não só deriva, como muito se assemelha ao nome de seu pai, Louis Bourgeois. Numa entrevista a Bill Beckley, em 1997, Louise revelou que isto lhe foi muito importante (BOURGEOIS, 2000). Arranjando letras do alfabeto, numa mesa, ela declarou: “Você vê que está escrito Louise, mas na verdade primeiro se lia Louis. Foi uma coisa muito importante em minha infância, porque essas letras formavam o nome de meu pai, e estavam na porta – Louis Bourgeois. Isto não é Louis, é Louise” (BOURGEOIS, 2000, p.358-359).

Essa passagem nos remete à relação entre o nome próprio e a letra. Por ser um traço que importa uma diferença pura (ANDRÉS, 1996), o nome próprio se transmite, mas não se traduz, sendo escrito e lido da mesma forma em todas as línguas (LACAN, 1963/2005). A intraduzibilidade do nome próprio está ligada à Lei de cada língua (NOVAES, 2006). Ao vincular-se a uma língua, o nome próprio expressa a injunção imaginária da referência a um ser único e a injunção simbólica de estar inscrito na linguagem por meio de uma língua. Há uma estreita relação entre o nome próprio, o traço unário e a marca, que se caracteriza pela colagem direta do significante a um objeto (LACAN, 1961-1962). Ao provir dos pais, o nome próprio é uma marca do desejo do Outro e, como tal, ele

divide o sujeito. Na busca de agarrar a sua identidade por essa via, o sujeito se depara, então, com algo além dele, que faz obstáculo à autoapreensão de sua identidade (PORGE, 1998). O sentido do prenome nem sempre é legível sem a explicação dos doadores do nome, quando isto é possível. Ao mesmo tempo em que exhibe, o prenome esconde um sentido concernente ao encontro da identidade do sujeito com a intenção daqueles que o nomearam. O sujeito se defronta, assim, com um escondido fundamental, que representa a parte do desejo do Outro na sua própria identidade. O que há de escondido no prenome reenvia, portanto, a um “vazio central do ser, motor do desejo do Outro, de que não há nome” (PORGE, 1998, p.18). Num certo sentido, a existência dos homônimos e a prática da mudança de nome revelam a insuficiência do nome próprio em propiciar de forma cabal a identidade do sujeito. A carteira de identidade, por exemplo, agrega ao nome próprio uma série de informações identificatórias, como data e local de nascimento, impressões digitais, dentre outras. O nome próprio, nessa perspectiva, não é um significante que representa o sujeito, mas um índice do que há nele de impensável, fora do significante (SOLER, 2009). É nome da coisa, e não do sujeito. O horror ao nome próprio é já uma defesa em relação a isso. A relação entre o nome próprio, o traço unário e a letra aponta, assim, para o aspecto de ser ele da ordem da escrita, e não da sonoridade (NOVAES, 2006). Esse nome marca, assim, “ao pé da letra”, o destino do sujeito e suas futuras regras de endereçamento na linguagem. Toda vez que o indivíduo tiver de atender a uma interpelação por esse nome, defrontar-se-á com as injunções imaginárias, simbólicas e do real que tornaram a sua escrita única, a partir do desejo do Outro, por meio do qual a nomeação se efetivou.

Abordemos um pouco mais esse fragmento da entrevista de Louise Bourgeois a Bill Beckley, em 1997. Ele nos remete, ainda, à dupla função referencial e evocativa do nome próprio e à relação entre o nome próprio e o nome do pai. Pela função referencial, trata-se de chamar a atenção do interlocutor para a presença da pessoa que se nomeia ou para lembrar ao ouvinte a existência dessa pessoa (LYONS, 1977). A função vocativa, por sua vez, decorre do ato de atrair a atenção da pessoa que está sendo chamada pelo nome. De um lado, no caso de Louise, uma única letra diferencia o seu nome próprio do nome próprio de seu pai. De outro, esse fato nos reenvia para uma problemática mais ampla e concernente a todos, que é a relação entre o nome próprio e o Nome-do-pai em sua função de nomeação. No “Seminário RSI”, Lacan (1975) afirma que o 4º elo do nó borromeano é o Nome-do-Pai, e que este explicita o Nome-do-Pai implícito nos outros três elos. Ou seja, embora o Nome-do-Pai não se restrinja ao 4º elo, os outros três elos só podem fazê-lo funcionar a partir dos quatro elos enodados borromeamente. O Nome-do-Pai diz respeito, assim, tanto ao ato de nomear, quanto aos nomes nomeados por ele. Na série dos nomes do pai nomeados por Freud, por exemplo, se encontram a realidade psíquica e o complexo de Édipo. Da mesma forma, o real, o simbólico, o imaginário e o nó borromeano constituem, para Lacan, novos nomes do pai (PORGE, 1998). Neste sentido, enquanto um nomeado que nomeia alguém, o nome próprio é, em si mesmo, um dos nomes do pai, já que o Nome-do-Pai é uma função sem nome próprio, inominável. Ou seja, o pai enquanto função tem tantos nomes que nenhum nome único lhe convém (SOLER, 2009).

Em seu seminário “A angústia”, Lacan (1962-1963/2005) afirma que a identidade do vaso é o seu vazio. No seminário 12, ele segue nessa direção, revelando que a identidade é o suporte da verdade (LACAN, 1964-1965). Se a identidade é o suporte da verdade, isto significa que ela só é parcialmente apreendida. Daí a crítica de Lacan à falsa crença da Psicologia na identidade do eu. Essa perspectiva fica fortalecida no seminário 14, “A lógica do fantasma”, quando Lacan (1966-1967) aponta mais uma vez para a relação entre a identidade e o campo do Real. Exemplificando essa questão, Lacan afirma que o catálogo dos catálogos, lugar por excelência do registro de todos os catálogos, não pode se contar. Tal como na cadeia significante, ao menos um fica fora, o que nos mostra a impossibilidade de apreensão da identidade como totalidade.

A relação entre a identidade, a incompletude e o absoluto pode ser encontrada na própria tradição religiosa judaica. Um dos aspectos distintivos do judaísmo diz respeito à não representação sonora ou visual de Deus (FUKS, 2000). O nome Deus é impronunciável, assim como sua imagem é irrepresentável. Deus é marcado, assim, pela falta de elementos que possam assegurar no plano imaginário e simbólico uma mínima identidade. Tal perspectiva nos remete de volta para a obra de Louise Bourgeois. Justamente porque nela há identificação ao pai é que a identidade é aí sempre buscada, sendo inapreensível. De um lado, a identidade, na obra de Louise, está ligada à questão do estilo e é sempre marcada pela falta. São dela as seguintes palavras que refletem sobre essa questão:

Não posso falar sobre estilo em termos gerais. Só posso falar sobre o meu, e meu estilo é inteiramente ditado pela vida que levo. Quer dizer, pelo que faço – e enfrentei muitas dificuldades para fazer. É ditado por quanto sou capaz – esse é o perigo -, quanto sou capaz de me privar. Em outras palavras, estilo tem a ver com limitações, e temo que precisemos falar de disciplina. Vocês são feitos, são forjados por aquilo a que conseguem resistir e por seus fracassos. Meu estilo, minha maneira de trabalhar, vem de todos os fracassos, todas as tentações a que resisti, toda a diversão que não tive, todos os arrependimentos. O estilo é feito como uma estátua que você dilapida – é feito de todas as coisas de que você abdica. Todas as coisas que você deseja intensamente e às quais diz não (BOURGEOIS, 2000, p.218-219). (...) Não foi Buffon quem disse: O estilo faz o homem? Significa que o modo como você faz uma coisa é mais importante que o que você faz. O modo de fazer as coisas o marca como uma entidade. Você é a única pessoa que faz aquilo daquela maneira (BOURGEOIS, 2000, p.350).

Verificamos que a identidade é apresentada por Louise como diretamente ligada a sua obra. Não só em "A destruição do pai" Louise se insere em seu trabalho. Muitas de suas esculturas a incluem e a refletem. Quando, em 1982, Robert Mapplethorpe a procurou para fotografá-la, ela compareceu no ateliê do fotógrafo com uma de suas esculturas – "Fillette" (1968) –, e se fez fotografar com esta escultura. Sobre isso, ela revelou:

Levei uma peça minha porque a peça é mais eu mesma que a pessoa (...) Eu vestia um casaco de macaco. Adoro pele de macaco (...) Adoro o casaco e adoro o objeto que levei... Contava com o que eu tinha levado. Ou seja, com o casaco e o falo. (...) Não é um falo. Isso é o que as pessoas dizem, mas é uma coisa completamente diferente... A peça se chama *Fillette* (1968). *Fillette* quer dizer *une petite fille* [uma garotinha]. Se você quiser interpretar livremente, pode dizer que levei uma pequena Louise ... Me dava segurança. (...) Não me importa que você não goste de mim. Mas desejo que goste do meu trabalho. Eu sou meu trabalho. Não sou o que sou como pessoa (BOURGEOIS, 2000, p.202-203). (...) Meu corpo é minha escultura (BOURGEOIS, 2000, p.228).

Considerações finais

É interessante observar como o retrato toca a questão da identidade. Francis Bacon, o artista preferido de Louise Bourgeois, pintava retratos e autorretratos buscando apreender a verdadeira essência dos retratados. Para tanto, distorcia ao máximo as suas imagens, pois só assim sentia que se aproximava do que lhes era essencial (SYLVESTER, 1975/1995). No caso de Louise, chama-nos a atenção o fato de a sua identidade estar colocada em sua obra. Ela não diz apenas que o seu trabalho a reflete, ou que ela está presente em seu trabalho, mas sim que ela é a sua obra e que a sua obra é mais ela do que a sua pessoa. Isso remete à identificação primeva ao pai, à identificação primordial ao outro e à identificação ao nome próprio. Remete também ao que Lacan denominou de

identificação ao sinthoma. No seminário 23, Lacan (1975-76/2007) afirmou que o sinthoma é o 4º aro que possibilita o enlaçamento entre o Imaginário, o Real e o Simbólico. Referindo-se ao recalque originário, ele ressaltou que, no final da análise, não há nenhuma redução radical desse 4º termo. O sinthoma é parte da estrutura, o que não significa que ele não possa se modificar. Na perspectiva de Soler (2009), o sinthoma é a identidade do sujeito, seu verdadeiro nome próprio, na medida em que ele nomeia a partir de uma singularidade. Alcançar a fama implica uma operação de renomear-se, tornar-se renomado, fazer-se um nome, quando já se tem um. Renomear-se é, portanto, uma operação borromeana, por meio da qual “um sujeito assina com sua assinatura infalsificável” (SOLER, 2009, p.4). Não se trata aí de um ato da ordem do ter, mas de ser e de realizar-se como sinthoma. Com isso, acrescenta-se um nome à série dos nomes do pai. A nomeação tem função borromeana na medida em que enoda ou “reenoda” o real, o simbólico e o imaginário por meio do laço social. É digno de nota que Lacan admitiu sinthomas de natureza muito diversas e que, em seu rol, incluiu a arte, para certos artistas (NEUTER, 1994). Pelo depoimento de Louise, verificamos que a obra de arte pode ser uma referência estrutural do sujeito, um sinthoma, sua realidade psíquica, um dos nomes do pai, um nome próprio, índice da sua identidade. Talvez por isso, diante de uma escultura dela, nós possamos exclamar: esta peça é um Louise Bourgeois!

REFERÊNCIAS

- ANDRÈS, M. “Nome próprio”. In: *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BOURGEOIS, L. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- FREUD, S. (1980) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. (1900) *A interpretação dos sonhos*. (1913) *Totem e tabu*. (1921) *Psicologia de grupo e a análise do eu*.
- FUKS, B.B. *Freud e a judeidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GAY, P. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LACAN, J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1949/1998.
- _____. (1953/2005) “O simbólico, o imaginário e o real”. In: *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1960-1961/1992). *O Seminário livro 8, A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1961-1962). *O seminário livro 9, A identificação*. Seminário Inédito.
- _____. (1962-1963/2005). *O seminário livro 10, A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1963/2005) “Introdução aos Nomes-do-Pai”. In: *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1964-1965). *O seminário livro 12, problemas cruciais da psicanálise*. Seminário Inédito.
- _____. (1966-1967). *O seminário livro 14, A lógica do fantasma*. Seminário Inédito.
- _____. (1975-1976/2007). *O seminário livro 23, O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LYONS, J. *Semântica I*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

NEUTER, P. “Do sintoma ao sinthoma”. In: *Dicionário de psicanálise Freud & Lacan*. Salvador: Ágalma, 1994.

NOVAES, M. (2006). “A letra e o significante-nome próprio na psicose”. In: *Rev. Dep. Psicol.*, v. 18, n. 1, Niterói, p. 87-105.

PORGE, E. *Os nomes do pai em Jacques Lacan: pontuações e problemáticas*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RODRIGUÉ, E. *Sigmund Freud: o século da psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1995.

SOLER, C. (2009) “Os nomes da identidade”. In: *Trivium*, n.1.
<http://www.uva.br/trivium/edicao1/conferencia.htm>. Acesso em 19 de janeiro de 2010.

SYLVESTER, D. (1975/1995) *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify.

Recebido em: 24 de fevereiro de 2010.

Aprovado em: 20 de março de 2010.