



entre eu e o outro

realidade e desejo no processo de criação de
José Leonilson e Louise Bourgeois

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

Entre Eu e o Outro

Realidade e desejo no processo de criação de
José Leonilson e Louise Bourgeois

Ana Lúcia Beck

Porto Alegre
2016

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

Entre Eu e o Outro

Realidade e desejo no processo de criação de
José Leonilson e Louise Bourgeois

Ana Lúcia Beck

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários com ênfase em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva

CIP - Catalogação na Publicação

Beck, Ana Lúcia

Entre Eu e o Outro - Realidade e Desejo no
Processo de Criação de José Leonilson e Louise
Bourgeois / Ana Lúcia Beck. -- 2016.
182 f.

Orientadora: Maria Luiza Berwanger da Silva.
Coorientador: Luis Rebaza Soraluz.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Processo criativo. 2. José Leonilson. 3.
Louise Bourgeois. 4. Arte Contemporânea. 5.
Literatura Comparada. I. da Silva, Maria Luiza
Berwanger, orient. II. Rebaza Soraluz, Luis,
coorient. III. Título.

If you're going to try, go all the way. Otherwise, don't even start. This could mean losing girlfriends, wives, relatives and maybe even your mind. It could mean not eating for three or four days. It could mean freezing on a park bench. It could mean jail. It could mean derision. It could mean mockery--isolation. Isolation is the gift. All the others are a test of your endurance, of how much you really want to do it. And, you'll do it, despite rejection and the worst odds. And it will be better than anything else you can imagine. If you're going to try, go all the way. There is no other feeling like that. You will be alone with the gods, and the nights will flame with fire. You will ride life straight to perfect laughter. It's the only good fight there is.

- Charles Bukowski.

muito obrigada,

Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, CAPES, Maria Luiza Berwanger da Silva, Luis Rebaza-Soraluz, Spanish, Portuguese and Latin American Studies Department; King's College London, Silvia Montes, David Treece, Cinthya Lana, David Mcgrath, Federico Bonaddio, Ana Lenice Dias Fonseca da Silva, Gabriela Dias, Vitor Butkus, Projeto Leonilson, Fernando Araújo Júnior, Fernando Galante, Biblioteca do Itaú Cultural, Daniela Dal Col, Galeria Superfície, Lorna Collins, Lea Vuong, Dominik Pensel, Rita Lenira Bittencourt, Márcia Ivana de Lima e Silva, Rita Terezinha Schmidt, Giele Rocha Dorneles, Bia Isabel Noy, Gabriela Semensato Ferreira, Paulo Rufino Henrique, Andrea Faistauer, Edward Winters e Vanessa Perry, Aubrey Maasdorp, Magali Sperling Beck, Víctor Bermúdez, Camila Alves, Christina Kkona, Adam Stuart Merki, Brigitte Lejuez, Lucia Caminada, Massimo Fusillo, Metka Zupancic, Spela Virant, Willie van Peer, Peter Zima, Bernhard Waldenfels, Bea Höfgen, Krzysztof Maj, Ula Kmiec, Michał Kłosiński, Emanuel Crudu, Nicholas Chilvers, Szidonia Haragos, Judith Scaliger, Sara Luchetta, Blaz Zabel, Cory Stockwell, Caroline Pollentier, Glyn Hambrook, David Constantine, Susan Jones, Frans Weiser, Suzanne Bailey, Susan Ingram, Albert Braz, Abioseh Porter, Rita Rieger, Renato Garcia, Penelope (Penny) Brown, Jaroslaw Pluciennik, Jagat Joti Kaur, Steven Fowler, Jumoke Adeyemo, Willow Winston, Natalie Tulyakova, Gabriela Amaral, Leticia Liesenfeld, Luis Augusto de Castro, Daniela Haetinger, Luis Henrique Basso, Luis Edinardo Prates Severo, Nestor e Iná Beck, André Beck, Sandra P. Beck, Felipe Beck, Mateus Beck, Bubu, Gabito, Marina, Lulu, Gulliver, Fafi e Ninja.

dedico a

Mônica
Schmiedt,
Maria Lúcia
Streck,
Hermes
Bernardi Jr.

in memoriam

resumo

A tese que aqui se apresenta tem por finalidade proceder à análise crítica do processo de criação dos artistas José Leonilson e Louise Bourgeois. Fazendo uso da metodologia da Literatura Comparada, entendida em termos de investigação do espaço intervalar, pressupõe-se sua eficácia na análise de obras tais como as dos artistas citados, consideradas em função de três elementos principais. São estes a relação entre o processo de criação e a subjetividade; o desenvolvimento de temáticas de ordem afetiva e a elaboração de peças que congregam elementos visuais e verbais. Tomou-se como pressuposto a possibilidade de reflexão a respeito do sentido da produção dos artistas tendo como base a noção de ressonância entre palavras e imagens poéticas, conforme sugerido por Gaston Bachelard. Nesse sentido a tese propõe um aprofundamento do espaço intervalar da Literatura Comparada, identificado na alternância entre aproximação e distanciamento entre imagens. Assim procedeu-se operativamente a um trabalho de análise da obra de Leonilson e Bourgeois de forma associativa, buscando a ressonância do sentido de suas imagens em imagens poéticas e literárias que também refletem sobre a relação entre a subjetividade e o processo de criação, bem como elaboram uma dimensão afetiva. Tais procedimentos, sustentados em estudos críticos sobre a poesia, permitiu delimitar alguns elementos fundamentais para a caracterização do espaço intervalar de criação de Leonilson e Bourgeois. A tese desenvolve-se sobre as noções de gesto poético e imagem poética, as quais permitem caracterizar o espaço de criação dos artistas nos termos de uma paisagem litorânea desenhada pela conversa entre o artista e o outro. Conversa constituída na alternância entre fala e silêncio.

Palavras-chave: Processo criativo, José Leonilson, Louise Bourgeois, Literatura Comparada, Arte e Poesia.

abstract

This thesis aims to analyse José Leonilson's and Louise Bourgeois' creative processes. The applied methodology relies on the conception of Comparative Literature as analytical enterprise operating in "in-between" spaces. Thus, such methodology, as we try to demonstrate, would be adequate as a critical approach of visual art productions such as elaborated by these artists. We operated having on site three main characteristics of their productions. The first of them is the strong relation between the creative process and the artists' subjectivity. This was observed also in relation to the emotional thematic developed by the artists', as much as the relation between verbal and visual elements in their pieces. We further assumed that the elaboration of meaning regarding these artists pieces might be developed with the notion of resonance between words and images, as proposed by Gaston Bachelard. In such sense, the thesis tries to enhance the comparative "in-between" space as the space where images alternatively near and distance themselves from one another. Thus, the analysis of Leonilson's and Bourgeois' production operated through the association between their images and those of other poetic and literary pieces which also depict on the relation between the creative process and subjectivity, as much as on the emotional dimension claimed by these artists. Such procedures, sustained by critical studies on poetry as well, enabled us to characterise Leonilson's and Bourgeois' creative process as an "in-between" place. In order to reach this place, the thesis operated on the notions of poetic gesture and of poetic images, which unfold in the identification of the creative process as something of the order of a seaside landscape drawn by the conversation between the artist and the other. A conversation sustained by speech as much as by silence.

Keywords: Creative Process, José Leonilson, Louise Bourgeois, Comparative Literature, Art and Poetry.

sumário

abrir a porta

A título de Introdução _____ 06

a política da forma

Capítulo 1 - o gesto poético: teoria e prática _____ 18

imagens de afeto

Capítulo 2 - desejo, realidade e amor nas imagens poéticas
de José Leonilson e Louise Bourgeois _____ 63

paisagem de silêncio

Capítulo 3 - o processo de criação como espaço intervalar
em José Leonilson e Louise Bourgeois _____ 121

tudo deságua

A título de Conclusão _____ 157

percursos

Referências de pesquisa _____ 167



abrir a porta

Aquela porta abriu um mundo
porta que era muito mais do que
uma porta
muito além de bege, laminada
tábua de madeira...

A porta
não separava minha privacidade da
tua
ela nos privava do mundo,
da cidade
da verdade.

A porta ali estava
inerte
calada
dividindo em dois
o silêncio estrondoso que vinha do
outro lado
separando tuas mágoas mais
profundas
de teu sofrimento incansavelmente
negado.

Atrás da porta
uma estrela morreu
e a porta me deixou sem endereço
mas me ensinou:
moro no coração do mundo.

Atrás da porta dançavam
um segundo e um século inteiros
adentrando feito vento
teu triste perdido olhar
tua incredulidade

A porta nos escancarou todos os
nossos medos
nossos segredos mais mesquinhos
e todo desamor que persiste na dor
que resiste.

A porta desde sempre soubera
quem éramos
quem seríamos
e me abriu por inteira
quando aabri.
A porta me virou pelo avesso
no avesso do avesso de minha pele
carne exposta
resposta para perguntas que nunca
fizera.

E a força
- força que não é necessária para
uma porta abrir,
minha não era.
A porta simplesmente abriu-se
tal flor que desabrocha derramando
seu perfume sem pedir licença
inundando com seu aroma a tarde
inteira
a vida inteira contida naquele
abraço
(sim, o brilho do sol inundando teu
quarto confundia-se com o perfume
e o toque em meus cabelos, e
aninhar-me fez-te sentir em casa e
completamente grato).

A porta
simplesmente confirmou
que nenhum benefício se encontra
em fugir da vida
que nenhuma garantia existe
onde feridas não sangram
e cama nenhuma
por mais cara, macia ou merecida
conforta a alma.

A porta
era o fiel do mundo.

*(A Porta, postagem no blog *Paraíso Não tem Nome* em 10 de março de 2015).*

We are born into the world as creatures of the flesh, and it is through our bodily perceptions, movements, emotions, and feelings that meaning becomes possible and takes forms it does. From the day we are brought kicking and screaming into the world, what and how anything is meaningful to us is shaped by our specific form of incarnation.¹

considerações iniciais

Se o sentido da vida, assim como o sentido do que vivemos adquire forma e significado através de nossa experiência específica de encarnação, de seres “corporificados”, como afirma Johnson, toda e qualquer elaboração em criação, assim como toda crítica que referencie a subjetividade na elaboração dos sentidos da linguagem, deverá voltar seu olhar em algum momento para as vivências encarnadas. Assim também a análise crítica do processo de criação deverá retornar à especificidade enformada do corpo da obra: sua materialidade. Não haverá subjetividade, onde o corpo não mais estiver, tanto quanto morrerá o significado onde a linguagem perecer.

A análise que aqui se propõe foi motivada por uma lacuna identificada na reflexão elaborada anteriormente na dissertação de mestrado, *Palavras fora de Lugar – Leonilson e a inserção de palavras nas Artes Visuais*. Ali, no capítulo segundo, desenvolveu-se a noção do sentido das palavras em torno de uma imagem de Saramago que apresenta o sentido em termos de “direções irradiantes, estrelas, marés vivas” (BECK, 2004: 26). Uma imagem a sugerir a ressonância enquanto aspecto fundamental na elaboração dos sentidos das palavras, ressoando a consideração de que: “[...] a palavra, tanto quanto a imagem, chama a cadeia das mesas nas quais comi, estudei, fiz amor, etc.” (WILLEMART, 2014: 74). Mas, se

¹ JOHNSON, 2008: IX.

naquele momento a questão da distinção entre o sentido e o significado das palavras foi delimitado, a questão da ressonância permaneceu intocada, tanto quanto permaneceu intocado o aspecto vivencial, o aspecto da experiência do corpo na elaboração da cadeia de ressonância, conforme sugerido por Willemart.

Já no capítulo quinto da dissertação, se procedeu à classificação das imagens verbais, propondo-se que as mesmas podem ser identificadas em função de diferentes níveis da leitura verbal. Tal classificação, que visava organizar a constelação da ressonância das imagens, por um lado revelou os distintos sentidos do termo imagem em sua presença na linguagem verbal, sobretudo na poesia e nas metáforas. Por outro lado, considerou-se que na interpretação do verbal já se está em alguma medida procedendo à elaboração de um pensamento discursivo a partir da constituição de uma relação entre imagens. Entretanto, estas duas elaborações cruciais foram consideradas na dissertação em função do desejo de caracterizar o “estatuto poético” da palavra. Estatuto que foi posteriormente desdobrado para caracterizar a presença de elementos verbais na poética do artista brasileiro José Leonilson. Porém, a dinâmica fundante para a elaboração do sentido, considerado nos termos de uma ressonância, ou constelação de imagens, não estabeleceu a base operativa da análise da obra do artista.

Nesse sentido, a análise crítica que aqui se propõe visa a sanar tal carência, pois considero que, especialmente com relação ao estudo das artes e da literatura, um pressuposto fundamental não deveria jamais circunscrever apenas a temática de uma pesquisa. Um pressuposto fundamental em linguagem e pesquisa deveria, necessariamente, configurar a operatividade do texto crítico. Afinal, se as imagens das palavras estabelecem entre si constelações, não menos apropriado será investigar o processo de criação movido pelo desejo quando a obra realizada convida o espectador a uma leitura de prazer:

Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. (BARTHES, 2008: 32).

dos objetivos

A tese que aqui se apresenta tem por finalidade proceder à análise crítica do processo de criação de dois artistas plásticos distantes em termos geográficos. São eles o pintor brasileiro José Leonilson Bezerra Dias e a escultora franco-americana Louise Josephine Bourgeois. Tomando, porém, a consideração anterior de Johnson, assumir-se-á a investigação do processo de criação através da metodologia da Literatura Comparada enquanto investigação do espaço intervalar. Em linhas gerais, a mirada comparatista vislumbra o movimento de deslocamento de todo processo de criação conforme este é considerado por Willemart, para quem “A tentativa de escrita depara-se com perpétuas forças de mobilidade, tanto quanto é certo que toda tentativa de leitura, de apreensão, todo processo criativo, baseia-se em movimento.” (WILLEMART, 2014). Deslocando o sujeito de si na tentativa de localizar seu desejo no mundo, o movimento de leitura desenha uma paisagem que alia amores e rancores, falas e silenciamentos. Assim, incide na paisagem sem mapa na qual o deslocamento do artista opera em avanços e recuos, delimitando uma zona de tensão entre o sujeito e o mundo que este texto crítico tentará absorver.

Tomando-se por base que a Literatura Comparada privilegiou a análise comparatista de literaturas de diferentes nações, tal procedimento metodológico habilita o crítico a colocar em relação produções de campos distintos tais como as artes visuais e a literatura, como bem o indica Carvalhal (2006). Entretanto, se a noção de comparação via relação entre obras de diferentes campos é viável, também seria viável estabelecer uma relação entre a compreensão crítica da literatura e a das artes visuais. A reflexão sobre a criação em literatura será, portanto, associada ao pensamento crítico da arte, na reflexão sobre o processo de criação de Bourgeois e Leonilson.

A análise do processo criação envolve necessariamente um operar sobre a relação entre o visual e o verbal, situando-se entre imagens e palavras. Dois motivos sustentariam tal operação. Um deles, o fato de que tanto a dimensão verbal como a visual elaboram referências subjetivas. Sendo Leonilson, como Bourgeois artistas que reivindicaram a dimensão subjetiva na produção plástica, assumirei que tal dimensão revela-se em termos de configuração de um espaço entre “eu” e o “outro”. Isto significa que a análise proposta demonstrará que a presença da subjetividade na

poética dos artistas não corresponde a um afogamento em si, mas a uma ampliação do espaço intervalar entre o sujeito e o mundo.

Por outro lado, a proposta de análise comparatista investigativa do espaço intervalar entre as imagens e as palavras se justifica, pois, no caso de Bourgeois e Leonilson, a reivindicação da dimensão subjetiva sustentou-se tanto na obra plástica como em discursos verbalizados que problematizam a produção visual e seu processo de criação. Muitas vezes, tal parcela verbal configura parte integral da produção visual não podendo ser considerada como explicação desta simplesmente. A análise proposta se desenvolverá, portanto, na articulação entre as imagens e “as palavras” dos artistas, elaborando-se em confluência, contraste e equilíbrio entre elas. Tensão que revelará, enfim, a dimensão da forma do fazer em Bourgeois e Leonilson.

A operação intervalar entre a imagem e a palavra é relevante também na produção literária, na poesia, sobretudo. Assim, a metodologia a ser desenvolvida ampliará seu escopo ao comparar a relação entre a imagem e o verbal na produção de Bourgeois e Leonilson, a situações correspondentes presentes na poesia, produção considerada significativa por ambos os artistas. A análise crítica, nesse caso, se efetivará em termos de leitura de múltiplas linhas: as obras dos artistas em seus conteúdos verbais e visuais, as falas dos artistas sobre sua produção (principalmente no tocante à relação entre a subjetividade e a materialidade do objeto artístico) e as falas e imagens de outros autores e poetas cuja produção e estudos críticos revelam imagens e conceitos relevantes em termos de análise do processo de criação. Nesse sentido, alguns conceitos que não são inéditos ou novidade terão seu sentido desvendado em relação à produção destes dois artistas. Conceitos como os de gesto poético, desejo, espera, amor, paisagem, rasura e silêncio serão articulados como forma operacional cujo sentido será elaborado no desenvolvimento do sentido do texto crítico. Tais noções serão, portanto, trabalhadas conforme a proposta de Mieke Bal, para quem conceitos nas disciplinas humanas devem ser abordados enquanto “territórios a serem desvendados com espírito aventureiro” (BAL, 2012: 23), ou seja, enquanto termos que precisam ser delimitados de forma operativa pelo estudo crítico, mas jamais sendo incorporados ao mesmo enquanto conceitos fixos. Observação que, como se verá, ressoa as considerações do poeta e crítico Paul Valéry a respeito do uso de termos e conceitos na abordagem crítica. Tal proposta tanto mais

se justifica no caso de artistas cujas produções, como se demonstrará, operam de forma semelhante ao conferir a tais noções sentidos particulares. Tanto mais particulares no olhar sobre si, quanto reveladores do olhar ao outro.

Fundamenta-se assim que, no tecer do texto da tese, a reflexão não se desenvolverá em forma exclusivamente linear, mas estabelecerá constelações tecidas por diferentes fios que configuram uma espécie de *patchwork*, no qual as questões vão sendo aprofundadas pouco a pouco, bem como sendo problematizadas por diferentes ângulos, a partir de distintas relações. A questão fundamental por trás da investigação aqui proposta visa ao entendimento do processo criativo dos artistas em face da articulação entre sua produção e sua dimensão subjetiva. Trata-se, sobretudo, de averiguar como o trânsito entre a subjetividade e o exterior será operacionalizado pelos artistas na constituição dos modos e formas do fazer.

Um dos aspectos mais característicos da Literatura Comparada em termos de prática metodológica é operar no espaço intervalar. Tal aspecto sugere a metodologia comparatista enquanto configuração de movimento que reivindica ao comparatista uma operação crítica essencialmente móvel. Tal metodologia se adéqua à análise de obras cuja leitura necessariamente opera no espaço intervalar entre imagens e textos. Tais questões fundamentais foram determinantes para a escolha de uma análise comparatista dos artistas, José Leonilson e Louise Bourgeois, cuja produção opera, justamente, na tensão entre o visual e o verbal. Leonilson e Bourgeois revelam, através da análise comparatista, ações criativas que estabelecem um espaço de criação compreensível através da imagem da paisagem litorânea, onde a linha que tenta traçar um limite entre a água salgada e a areia é eternamente móvel. Conversa entre o mar e a areia, as poéticas de Leonilson e de Bourgeois operam através de silenciosa escuta do outro. Tal concepção fundante, enquanto prerrogativa da criação, estabelece necessariamente uma noção particular de equilíbrio entre eles e o outro, entre a subjetividade emocional e a objetividade exterior do mundo. É este aspecto, precisamente, que entra em ação sustentando a noção de amor em suas obras através da escolha do universo emocional enquanto propulsor do movimento de criação. Qual a eficácia das imagens do amor em José Leonilson e Louise Bourgeois como tradução exemplar desse movimento intervalar, ora a nos aproximar, ora a nos distanciar uns dos outros?



Obras de José Leonilson em diferentes mídias.

os artistas José Leonilson e Louise Bourgeois

José Leonilson (1957 - 1993) foi um dos expoentes da Geração 80, momento historicamente significativo para as artes visuais brasileiras. Desde o início de sua carreira, participou de importantes exposições e teve sua obra reconhecida pelo meio e absorvida pelas melhores galerias de arte do país. Como afirmou Moraes:

Leonilson tinha apenas 26 anos quando foi lançado em grande estilo, em 1983, por duas das melhores galerias de arte do país, a Luisa Strina, de São Paulo, e a Thomas Cohn, no Rio. Ao mesmo tempo participava de uma coletiva no Centro Empresarial Rid denominada *À flor da pele, pintura e prazer*. Havia retornado há pouco tempo da Europa onde conhecera Artur Piza, que o apresentou a Antonio Dias, que o apresentou a alguns *marchands* italianos. Conhecera Beuys, apresentado por Pierre Restany. Conhecera muita gente, visitou alguns países, vendeu trabalhos, mas decidiu voltar. (MORAIS, 1985: 57)

As particularidades formais das peças produzidas pelo artista, porém, como já indicava Moraes em 1985, aos poucos distinguem sua produção daquela de sua geração. O uso de materiais e procedimentos considerados a princípio não artísticos, bem como o tom confessional da obra, renderam à mesma posição de destaque entre a produção artística brasileira das décadas de 1980 e 1990. Leonilson é considerado um *outsider* desta geração, principalmente em função dos aspectos biográficos relacionados à obra. Apesar da morte precoce, em menos de duas

décadas, Leonilson desenvolveu uma obra rica em quantidade, procedimentos e propostas. O Projeto Leonilson, que abriga e cataloga a obra do artista, contabiliza atualmente mais de 3000 obras. Dentre estas, encontram-se desenhos, pinturas, gravuras, pequenas esculturas, bordados e objetos feitos em tecido e madeira, entre outros materiais. Lá estão também cadernetas, correspondências, cartões postais e livros que ampliam a relação de sua poética com o universo literário que ressoa, especialmente, nas peças que incorporam a dimensão verbal à visual. A palavra em Leonilson, assim como em Bourgeois, ocupará espaço tanto na obra plástica como em anotações e reflexões sobre o próprio processo criativo.

Recentemente, retrospectivas de peso foram organizadas no país, entre as quais *Sob o peso dos meus amores*, *Verdades e Mentiras* e *Leonilson - Truth Fiction*.² Trabalhos seus também tem sido incluídos em inúmeras coletivas nacionais e internacionais, o que, além de claro reconhecimento da peculiaridade poética de tal produção e de sua repercussão na produção atual em Artes Visuais no Brasil, mantém a obra continuamente presente no debate crítico sobre as Artes no Brasil. Peças do artista compõem os acervos de importantes museus internacionais, onde participam de exposições sobre temáticas específicas.³



Obras de Louise Bourgeois em diferentes mídias, materiais e dimensões.

Louise Bourgeois (1911-2010) foi uma artista plástica franco-americana, considerada hoje uma das mais importantes artistas do século XX, principalmente em função do conteúdo emocional e dos aspectos subjetivos que suas peças revelam.

² *Sob o peso dos meus amores*, com curadoria de Bitú Cassundé e Ricardo Resende, foi exibida no Itaú Cultural de São Paulo e na Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre em 2011 e 2012 respectivamente. *Verdades e mentiras*, com organização de Leda Catunda, esteve na Galeria Superfície de São Paulo em 2014. *Leonilson - Truth Fiction*, com curadoria de Adriano Pedrosa, esteve na Estação Pinacoteca de São Paulo, também em 2014.

³ Entre outros, podemos citar os acervos do MoMA, Centre Georges Pompidou, TATE Modern e MACBA Barcelona.

Nascida na França, Louise viveu a maior parte de sua vida nos Estados Unidos da América. A carreira nas artes plásticas iniciou em Paris com cursos em ateliers de artistas modernos. Sua obra também é riquíssima em procedimentos, materiais e configurações. A artista trabalhou com esculturas em ferro, aço, mármore, resina e pedra e tecido; objetos em diferentes materiais, desenhos, pinturas, gravuras e, não bastasse toda esta variedade, a complexa rede através da qual sua poética flui, ainda escreveu poesia em desenhos, gravuras, bordados, cadernos e diários. Foram mais de 70 anos de produção ininterrupta realizando exposições intermitentemente desde sua primeira exposição retrospectiva no MoMA em 1982, até o ano de sua morte quando se inauguraram três exposições com trabalhos inéditos em Veneza, Londres e Vardo (LARRATT-SMITH, 2011: 287). O vigor de sua produção é atestado pelo grande número de exposições retrospectivas organizadas nos anos seguintes, entre as quais podemos citar *O Retorno do Desejo Proibido*, *A woman without secrets*, *I give everything away*, *L'araignée et les tapisseries*, *Works on paper* e *I have been to hell and back*,⁴ entre outras importantes iniciativas como a catalogação de sua obra pelo MoMA, que disponibiliza a mesma em sua página eletrônica desde 2013. Tais iniciativas reforçam a repercussão de sua produção na contemporaneidade assim como atestam a vitalidade da sua contribuição para a Arte Contemporânea. Mais do que uma artista feminista, como ficou popularmente conhecida, a contribuição de Bourgeois será universal no tocante aos aspectos afetivos, emocionais e subjetivos referenciados em sua produção, uma vez que esta reivindica e reforça a importância do mergulho na subjetividade, a descida ao inferno emocional do sujeito.

pressupostos

A perspectiva crítica a ser adotada nesta tese pressupõe que o processo de criação possa ser investigado a partir das ações que o artista realiza na matéria, seja

⁴ *O Retorno do Desejo Proibido*, com curadoria de Philip Larratt-Smith, foi apresentada no MAM do Rio de Janeiro e no Instituto Tomie Ohtake em 2011. Esta exposição também pode ser vista no Freud Museum London, em 2012, com o nome *The Return of the Repressed*. *A woman without secrets*, organizada por Jerry Gorovoy e The Easton Foundation, esteve nas National Galleries Scotland entre 2013 e 2014, concomitantemente a *I give everything away*, com curadoria de Frances Morris, na Fruit Market Gallery em Edinburgo. *L'araignée et les tapisseries* foi exibida na Hauser & Wirth em Zurique em 2014. *Works on paper*, com curadoria de Ann Coxon, esteve na Tate Modern em 2014/2015. Já *I have been to hell and back*, com curadoria de Iris Müller-Westermann, esteve no Moderna Museet de Estocolmo e no Museo Picasso de Málaga em 2015.

esta pedra, papel ou tecido. Será, portanto, através de uma ação que se origina em desejo que o artista deixará traços de seu engajamento com a subjetividade na forma. A mirada à obra dos artistas circunscreve-se assim à premissa de Bourgeois de que a obra é o feito, não aquilo que sobre ele se diz: “I’m not what I say, I am what I do!” (FINCH, 1994).⁵ Mas, se o fazer origina-se no desejo, se dele recebe impulsão, há também que se considerar que tal exposição não é simples. Afinal,

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? [...]

O corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso. [...]. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não cumprida. (AGAMBEN, 2007: 49).

Em termos de desejo, como bem formula Agamben, a explicitação ocorre através de imagens, tanto quanto, conforme propõe Bal, palavras transmitem imagens (BAL, 2012: 69). Tomar estas duas proposições como pressuposto permitirá fundamentar um gesto de análise comparatista sobre a ressonância entre imagens. Tanto aquelas das obras dos artistas que comunicam sua dimensão de desejo, como aquelas de suas palavras e das palavras da literatura e da poesia que remetem ao desejo. Tratar-se-á, sobretudo, de perseguir constelações.

a estrutura da tese

Esta tese divide-se em três capítulos que visam à elaboração de três aspectos básicos em torno da compreensão do processo de criação dos artistas na tensão estabelecida entre as peças elaboradas e afirmações dos próprios artistas que podem ser consideradas em termos de reflexão o processo de criação ou a ele assemelhadas. Em linhas gerais, o primeiro capítulo detém-se em definir em que termos e com que implicações as obras de Bourgeois e Leonilson, enquanto produtos de um processo, podem ser consideradas como tendo um caráter poético. Considera-se, a princípio, que os artistas definem suas produções como autoexpressão em uma tentativa de evidenciar a dimensão emocional e subjetiva das mesmas. Em um

⁵ Excerto do documentário de Nigel Finch (1984).

primeiro momento, o capítulo desenvolverá a noção de gesto poético como condição para a elaboração da identidade poética das obras dos artistas. Em seguida, proceder-se-á à exploração da distância entre sujeito e obra, evidenciada com relação à dimensão subjetiva reivindicada pelos artistas. Isto será realizado em aproximação entre a produção de Bourgeois e Leonilson em ressonância com um poema de Carlos Drummond de Andrade que oferece uma imagem elucidativa sobre a imbricação entre o poeta e seu processo de criação.

No segundo capítulo, considerando o aspecto mais essencialmente subjetivo da produção dos artistas em termos de elaboração de afetos, investigar-se-á imagens reveladoras da constituição e elaboração de afetos, principalmente quando associados ao termo “amor”. Assim, em aproximação entre os artistas e o poeta W.B. Yeats, se discorrerá sobre a elaboração de imagens afetivas tais como as do desejo, da espera, da solidão, do sentido de pertencimento. Tal enfoque será desdobrado na averiguação sobre como os artistas elaboram a noção de amor em suas poéticas. Assim, a relação entre as imagens e questões trazidas por Leonilson e Bourgeois será estreitada em aproximação a obras literárias que discutem a noção de amor em termos paralelos àqueles elaborados nas poéticas dos artistas.

O terceiro e último capítulo retomará e aprofundará a questão do gesto poético em termos de caracterização do mesmo no caso específico de Leonilson e Bourgeois. De termo genérico cujo sentido primário terá sido desenvolvido no capítulo primeiro, o gesto poético de Leonilson e Bourgeois será definido nos termos de uma conversa estabelecida entre artista e material. Nesse sentido, em contraste com o aspecto mais marcadamente imagético do segundo capítulo, o terceiro retomará aspectos inaugurados no primeiro capítulo, visando delimitar o processo criativo de Leonilson e Bourgeois na constituição de uma paisagem intervalar. Trata-se, fundamentalmente, de elucidar como a relação entre a subjetividade do artista e a realidade do material configura uma dinâmica durante o processo de criação. Dinâmica que, como se verá, alterna a fala e o silenciamento, que serão por sua vez explicitados na rasura e na constituição de uma paisagem de criação.



a política da forma

Uma análise comparatista que opere sobre a relação entre imagens visuais poéticas, tendo como objetivo a reflexão sobre o processo em criação de Bourgeois e Leonilson, pressupõe a possibilidade de aproximação efetiva entre a produção artística e a produção poética. Assim, faz-se fundamental analisar, em um primeiro momento, a aproximação entre a arte e a poesia na delimitação da noção do termo “poético” relativamente ao processo de criação. Iniciarei, para tanto, delimitando o problema poético especialmente com relação a sua caracterização em obras poéticas de forte apelo subjetivo e emocional, bem como problematizando o tenso intervalo ora a aproximar, ora a distanciar artista e obra em um segundo momento.

Paul Valéry, que além de ser poeta elaborou estudos críticos sobre a mesma, inaugura o espaço intervalar entre as palavras e a subjetividade e as constelações nas quais ambas operam ao afirmar:

Não estou dizendo que tenho razão. Estou dizendo que vejo em mim o que se passa quando tento substituir as fórmulas verbais por valores e significados não verbais que sejam independentes da linguagem adotada. Encontro aí impulsos e imagens ingênuas, produtos brutos de minhas necessidades e de minhas experiências pessoais. É a minha própria vida que se espanta, é ela que deve me fornecer, se puder, minhas respostas, pois é somente nas reações de nossa vida que pode residir toda a força e como que a necessidade de nossa verdade. (VALÉRY, 1999: 196).

Uma análise comparatista de uma obra de arte, ao confrontar meu desejo de leitura com a necessidade de tornar a percepção palpável na palavra, convida ao exercício de observação da dimensão não verbalizada da constelação das palavras. Observação constante que se apresenta adequada à reflexão sobre a produção de artistas visuais para quem a necessidade de produção de um discurso verbal se apresenta paralelamente à produção plástica. Torna-se imperioso equilibrar aspectos subjetivos reivindicados pelos artistas, relativos à produção plástica, ao problema do

processo de criação. Reflexão a que convida também Bourgeois ao perguntar-se sobre a forma de tal problema.



Louise Bourgeois, *What is the shape of this problem?*, 1999.

What is the shape of this problem? (Qual é a forma deste problema?) é a pergunta que intitula um trabalho de Bourgeois.¹ A série é organizada em nove pares formados por uma imagem e uma frase, tendo a página de abertura apenas a referida pergunta. A pergunta é distribuída, palavra sobre palavra centralizada na página em contraste sutil com a coloração cinza claro das letras e o papel marfim. Tal característica visual, assim como a tipologia e a materialidade da gravação das letras, lembra títulos em capas de livros. Entretanto, o tamanho pouco usual e a presença solitária desta informação, não. Equilibrando a discricção da cor das letras, a frase parece afirmar, através de seu predomínio visual, sua centralidade e importância tal como o título de um livro referir-se-ia a algo alhures a tal folha de papel. A série, em seu todo, apresenta a mesma organização e composição visual para as informações verbais, sempre dispostas em pares com os desenhos. Desenhos, palavra que utilizarei aqui em sentido amplo para distinguir a imagem visual da imagem verbal, bem como da imagem das letras. As frases apresentadas junto aos desenhos poderiam ser títulos dos desenhos. Contudo, um olhar mais atento revela que não há uma relação direta entre as informações visuais, os desenhos, e as frases que as acompanham. Afinal, os desenhos apresentam imagens mais abstratas do que

¹ *What is the Shape of this Problem?*, 1999, 9 dípticos em gravura, 30.5 x 43.2 cm cada.
<http://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?SHR&tag=vo84398&sort_order=5&UC=1>

realistas, o que dificulta que se entenda a relação entre estes e as frases como ilustração e legenda, ou seja, explicitação verbal do desenho. Tais imagens abstratas, nas quais predominam linhas, estabelecem relação indireta e pouco elucidativa com as frases de inevitável apelo que parecem não se sobrepor em demasia às primeiras. As frases precisam ser consideradas em sua relação de proximidade com os desenhos. Mas, que tipo de relação constitui tal encontro?

Não é possível ignorar a relação entre as frases e os desenhos em aproximação com a tradicional relação entre as linguagens verbal e visual. Relação que pressupõe tantas vezes que as palavras sejam utilizadas para traduzir ou explicar as imagens e que estas, por sua vez, ilustrem o texto verbal numa correlação direta que explicita os conteúdos de uma em relação à outra. Essa problemática foi abordada por Manguel (2001: 20), que, ao mencionar Gustave Flaubert, recupera a declaração a ele atribuída de que seus romances jamais seriam acompanhados por gravuras ou desenhos enquanto vivesse, pois esses alterariam o caráter universal das imagens literárias em imagens visuais por demais particulares.

As imagens abstratas da série de Bourgeois parecem se relacionar a uma organização equilibrada e centralizada do espaço, muito antes de se referirem a um objeto específico. Sua proximidade com frases pouco elucidativas me leva a questionar se não está a artista a questionar o pressuposto flauberiano. Afinal, um espectador poderia identificar-se mais com as frases do que com as imagens. Na contramão do pressuposto por Flaubert, exposições de arte na contemporaneidade, tais como as edições da Bienal de São Paulo, tendem a explicitar um movimento contrário, no qual os textos sobre as obras são superestimados relativamente ao que explicitam de si próprios e das obras que acompanham.² Seria possível que Bourgeois estivesse propondo algo mais do que um desafio às expectativas de seus espectadores com relação às linguagens verbal e visual? Estaria ela tentando complicar, antes de elucidar, a relação entre o verbal e o visual? E poderiam ambos,

² Refiro-me aos pequenos textos que acompanham as fichas técnicas das obras em exposições, sendo dispostos ao lado destas, como é comum observar-se na Bienal de São Paulo, por exemplo; ou mesmo à proliferação de guias em áudio distribuídos em incontáveis museus os quais acabam por determinar um tempo de relação entre espectador e obra que é orientado pelo tempo da escuta e da leitura em detrimento ao tempo do olhar. Tempo do olhar, tempo sempre mais vagaroso, posto que tempo que necessariamente percebe e relaciona antes de pensar em elucidar.

os desenhos como as frases, dar forma ao problema a que a artista se refere na frase de abertura?



Louise Bourgeois, *What is the shape of this problem?*, 1999.
José Leonilson, *O criador de casos*, 1989.³

investigando a forma do problema

Na época em que a primeira grande exposição da obra de Bourgeois ocorreu no MOMA em 1982, a artista começou a divulgar um discurso sobre sua obra que, desde então, tem sido amplamente absorvido pela crítica. Uma de suas afirmações mais conhecidas, “All my work in the past fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood. My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama” (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 1998: 277) marca a profunda conexão entre a obra da artista e sua própria vida, especialmente sua infância, enquanto aspecto fundamental de sua poética. Essa afirmação foi seguida por muitas outras através das quais a artista reforçou sua produção plástica em termos de empreendimento psicanalítico com ações palpáveis na produção das peças. Considerando tal afirmação na conexão atribuída nesta à elaboração da arte, seria possível entender as frases de *What is the shape of that problem?*, frases tais como “repairs in the sky”, “I pick on everyone dead or alive”, “the hour is devoted to revenge” e “to unravel a torment you must begin somewhere”, entre outras, como conectadas a dimensão psicanalítica em sua

³ Desenho aquarelado, <<http://www.projetoleonilson.com.br/obras.aspx>>.

interface com o processo de criação. Afinal, essas frases sugerem uma relação explícita com a conexão estreita entre a vida e a obra da artista, explicitando o caráter psicanalítico de seu processo de criação.

Estudos sobre a obra de Bourgeois tais como a crítica de Rivera (2013) ao projeto curatorial de Larratt-Smith em *Louise Bourgeois: the return of the repressed* (*Louise Bourgeois o retorno do desejo proibido*), reforçam como os anos de psicanálise foram integrados pela artista em sua produção artística (MITCHEL, 2011). Em tal sentido, a prática artística teria sido o terreno por excelência onde a artista lidou com desafios psicológicos e traumas pessoais, situação reforçada em outra frase na mesma série em que a artista afirma que a arte seria garantia de sanidade; “art is a guaranty of sanity” (MORRIS, 2004: 103).

Entretanto, se as declarações de Bourgeois são afirmações legítimas que explicitam sua obra e elucidam aquilo que se apresenta visualmente em suas peças, a produção da artista não estaria apresentando um problema a resolver. Se fosse esse o caso, não se justificaria questionar sobre sua forma, pois se trataria de um problema já resolvido e superado: o problema do enfrentamento com a própria história emocional e afetiva. Problema resolvido através do engajamento com a própria subjetividade através da arte. Um engajamento que reforçaria a obra na conexão com a artista não somente em termos de autoria, mas também de assunto e temática.

Se tal é o quadro, a produção de Bourgeois poderia ser considerada como autoexpressão, sendo sua identidade poética diretamente derivada da interioridade da artista. De acordo com a reivindicação de Bourgeois, o processo de criação ter-lhe-ia fornecido a oportunidade de enfrentar desafios psicológicos através da autoexpressão. O processo criativo seria autoexpressão em sua melhor forma: “If you don’t achieve self-expression, you become depressed. It [o processo criativo] is related to fulfilment. [...] If your art is about exorcising fears and self-expression, if you are convinced yourself, you will be convincing to others.” (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 241).⁴ Entretanto, se o enfoque defendido por Bourgeois em suas falas explica porque ela criava arte e porque tinha necessidade de produzir

⁴ “Louise Bourgeois in conversation with Cristiane Meyer-Thoss” é uma versão editada das conversas realizadas entre 1986 e 1989, primeiramente editadas por Meyer-Thoss, e atualmente incorporada ao catálogo da exposição organizada por MÜLLER-WESTERMANN, 2014: 241-254.

artisticamente, não elucidada como tal processo ocorria ou mesmo como o enfrentamento com o processo se efetivava no encontro com a matéria.⁵ Para elucidar o processo criativo, informações de entrevistas e escritos da artista precisam ser recuperadas. Se a artista elegeu a conexão com a psicanálise e a relação com seus traumas pessoais como gênese do processo de criação, incluindo tal noção até mesmo no cerne dos trabalhos, veja-se o bordado da frase “I have been to hell and back and let me tell you it was wonderful”, comentários relativos ao uso e manuseio de materiais, ou seja, relativos à realidade corpórea do objeto artístico não são tão disseminados quanto os primeiros. Além disto, se a autoexpressão de Bourgeois pode ser entendida em termos de revivência e recuperação de emoções e traumas psicológicos, como considerar a identidade poética de sua obra?

Duas possibilidades se apresentam ao se contrastar as declarações da artista sobre a importância da autoexpressão com as frases de *What is the shape of this problem?*. As frases da série reforçam a ideia de que as mesmas sejam elucidação dos desenhos tão abstratos que acompanham. Contudo, sendo necessário considerá-las, como aventado por Rivera (2013), que sejam afirmações poéticas em si, a série marcaria uma relação sobremaneira intrincada entre vida e obra, bem como entre os discursos verbal e visual. Em tal caso, o processo criativo deveria ser considerado necessariamente enquanto movimento que parte do sujeito em direção ao mundo, da interioridade para o exterior, tanto quanto no sentido inverso. Logo, o problema apontado por Bourgeois poderia ser o problema poético em si, em termos de processo criativo. Mas, qual seria a forma de um processo criativo tão profundamente conectado com a vida da artista? E como, partindo de um desejo e necessidade de autoexpressão a artista conseguiria elaborar uma identidade poética? Colocando de outra maneira, como seria possível articular, e com que implicações, as noções de autoexpressão e identidade poética com relação à obra quando a artista reivindicou tão firmemente a autoexpressão e a solução de dilemas psicológicos como característica principal de sua poética?

As noções de autoexpressão e identidade poética podem ser refletidas a partir do corpo teórico da poesia. Nesse sentido, o poeta e filósofo Paul Valéry, assim

⁵ Esta será, justamente, a questão a ser retomada e aprofundada no capítulo final desta tese.

como o poeta W.B. Yeats e seu crítico Webb, bem como o poeta e crítico Octavio Paz, permitem discutir o processo criativo nas artes visuais, pressupondo-se que tanto estas como a poesia sejam obras poéticas.

Conforme notado anteriormente, o discurso elaborado por Bourgeois enfatizava a proximidade entre sua vida e sua obra, colocando em primeiro plano aspectos relativos à subjetividade. A abordagem assim configurada possibilitaria confrontar as questões e abordagens supracitadas também à produção de José Leonilson; artista cuja obra também reivindica tal proximidade. Entretanto, enquanto Bourgeois apresenta seu problema em termos de autoexpressão e possibilidade de aquisição de equilíbrio emocional, Leonilson lida com um problema com características distintas. Ainda assim, no caso de ambos os artistas a preocupação em articular discursos sobre as próprias obras que explicitassem tal vínculo apresentou-se como uma necessidade.

A obra de Leonilson apresenta algumas semelhanças singulares com a produção de Bourgeois. Apesar da enorme diferença em termos de tempo de criação artística, ambos são reconhecidos por uma forte presença da dimensão subjetiva nas obras que reforça o vínculo entre arte e vida. Em ambos os casos, a voz do artista parece ser responsável pelo desenvolvimento de certas análises de suas produções. Análises que, ao reconhecerem discursos centrados na pessoa do artista, enfrentam dificuldades para localizar uma divisão entre arte e vida, bem como para indicar em que sentido os artistas elaboram ações que podem ser consideradas poéticas. Há questões interessantes em ambos que parecem ter contribuído para tais complicações, visto que os dois situam elementos verbais tais como palavras soltas, frases curtas e pequenos poemas à produção visual. Tais elementos se apresentam por vezes desenhados, bordados ou pintados; ora contrastando com a matéria dos trabalhos, ora imiscuindo-se nela. Apesar da forte conotação plástica de tais elementos, entretanto, os mesmos são muitas vezes lidos como explicação das obras em detrimento de uma leitura que articule a operação poética que lhes origina. Nesse sentido, o gesto poético responsável pela presença do elemento verbal não é considerado enquanto gesto integral na produção artística, mas como uma espécie de discurso adjacente.

Diferentemente de outras produções que se situam no limite entre o verbal e o visual, tais como as composições em letra-set de Mira Schendel ou a poesia visual de Leon Ferrari⁶, Bourgeois e Leonilson apresentam em suas criações elementos verbais legíveis. Tal característica torna a leitura das obras um tanto complexa, sendo necessária uma leitura triplamente articulada. Por outro lado, tal complexidade reforça, dado o aspecto de legibilidade da informação verbal, as falas dos artistas em vídeos e entrevistas que se apresentam como confissão honesta sobre a realização artística.



León Ferrari, sem título, 1964.⁷ Ana Lúcia Beck, desenho, 2006/2007.⁸ Mira Schendel, objeto gráfico.⁹

Discursos verbais são comumente elaborados como forma de pensar produções visuais. Tal empreitada, entendida também como procedimento para levantamento e elaboração do sentido da produção visual, nem sempre faz parte das atribuições do artista, sendo geralmente atribuída ao crítico. Curiosamente, porém, no caso de Bourgeois e Leonilson, observa-se certa lacuna crítica quando do início de suas carreiras, lacuna que contribuiu significativamente para que eles próprios elaborassem discursos sobre suas obras cujo enfoque principal reforça o vínculo

⁶ Em inglês, usa-se o termo “asemic” para nomear produções consideradas como poesia nas quais o aspecto visual das palavras e letras, bem como o movimento e desenho da escrita manual lembram uma escrita “cursiva”, mesmo quando a mesma não apresenta qualquer significado verbal em termos semânticos. Como tal uso não se dá no português, até onde pude averiguar, estou utilizando o termo “visual” para me referir a produções deste tipo que se assemelham à significativa produção de Ferrari nesta linha, ainda que tal produção seja distinta daquela referida em português com a mesma nomenclatura que se aproxima mais dos exemplos da poesia concreta brasileira.

⁷ Nanquim sobre papel. <<http://www.moma.org/collection/works/116542?locale=pt>>

⁸ Nanquim sobre papel. <http://www.paraisonaotemnome.blogspot.com.br/2011/09/blog-post_14.html>

⁹ <http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/schendel_t1999_34_gs.jpg>

entre arte e vida. Tal enfoque explicita certos aspectos de seus processos de criação, mas precisa ser considerado em termos de elaboração poética e não necessariamente em termos de discurso crítico dos quais as questões poéticas que interessavam aos artistas se faziam ausentes. Como afirmou Rivera, referindo-se a Bourgeois, “[...] a artista não deixa de empregar palavras em seu trabalho – não só em títulos como em comentários e fabulações autobiográficas, que devem ser considerados *parte de sua obra*, e não algo exterior a ela e capaz de decifrá-la.” (RIVERA, 2013: 274). No caso de Leonilson, por outro lado, Lagnado questiona a relação entre o discurso do artista e sua obra quando reflete sobre as entrevistas realizadas com ele em 1992: “A pergunta que me assombrava inquiria sobre uma noção de verdade: a fala de Leonilson deveria ser compreendida em seu sentido literal ou o artista simplesmente se apoiara em seus enunciados em busca de uma lógica para o absurdo da existência?” (LAGNADO, 1998: 81).

Quanto à relação entre os elementos verbais e visuais nas obras de Bourgeois e Leonilson, é importante considerar que a presença do elemento verbal não pode ser tomada como declaração explícita sobre o processo criativo, devendo ser reconhecida naquilo que dele problematiza. Expressões como “[...] the shape of this problem” ou “O criador de casos”, podem referir-se aos próprios artistas, mas, ao mesmo tempo, evidenciam o quanto os mesmos desejavam marcar o elemento subjetivo subjacente a suas poéticas. Entretanto, tal postura permitiu que, em ambos os casos, o universo de referenciais emocionais fossem absorvidos pela produção artística.

É interessante notar como contraponto a esta questão, que os dois artistas usaram anotações ou escritos esparsos como ponto de partida para a criação de inúmeros trabalhos. Leonilson, por exemplo, fazia anotações de frases e expressões escutadas na música popular que transcrevia em cadernetas, e que depois serviam de ponto de partida para muitas obras. Outras vezes, tais anotações, na forma de elemento verbal adaptado e transposto para desenhos, pinturas e bordados (PEDROSA, 2014). No caso de Bourgeois, por outro lado, Vuong (2015) apresenta um estudo bastante detalhado que se concentra na localização de referências de obras literárias na produção da artista. O mais evidente exemplo nesse sentido seria o desenho *Ode to Eugenie Grandet* (2007), que fez parte da exposição *Moi, Eugénie*

Grandet exibida em 2010 na antiga casa de Balzac. Segundo Vuong, as frases inseridas na imagem, que remetem a aspectos autobiográficos da artista, só podem ser assim consideradas na medida em que se identifique que Bourgeois estabeleceu uma identificação com a personagem do romance de Balzac criando uma sobreposição entre sua própria fala e as da personagem, Conforme afirma a autora: “Here, the literary protagonist is used both as a *personage* and a *persona*, as a temporary mask applied by the artist to reveal her own story through the retelling, in visual form, of a piece of literature.” (VUONG em MÜLLER-WESTERMAN, 2015: 212)

Interessa frisar, portanto, que, em termos de elemento plástico e poético, a presença de elementos verbais nas obras de Leonilson e Bourgeois, não se refere a uma tentativa de explicação das obras, ou de explicitação de conteúdos emocionais tão somente. A presença do elemento verbal nas obras dos artistas envolve as duas possibilidades anteriormente citadas, mas precisam ser consideradas, todavia, enquanto elemento que já evidencia em grande medida uma problematização poética que repercute a relação do sujeito com o mundo no reconhecimento de falas de outrem que repercutem em sua subjetividade, ou melhor, em seu desejo de expressão da subjetividade.

o problema poético

O problema da análise crítica de obras com evidente proximidade entre a vida do artista, ou seja, entre a obra plástica e os elementos subjetivos reivindicados pelo artista, é historicamente evidente no caso de Leonilson. Cedo em sua carreira, Leonilson queixa-se de se sentir ignorado pela crítica e historiografia da arte brasileira (PEDROSA, 2014: 232-234). Nas entrevistas realizadas por Pedrosa entre março e maio de 1991, Leonilson luta para elaborar um discurso sobre sua produção plástica, ao mesmo tempo em que tenta lidar com a impressão de estar sob a égide de um pensamento crítico, aquele do entrevistador, incapaz de acessar trabalhos que, em seu entendimento, eram “menos conceituais” e “menos intelectualizados”. Esta entrevista tão fundamental revela uma lacuna de fundamentação teórica para um trabalho como o de Leonilson quando do início de sua carreira, algo perceptível na dificuldade de seu entrevistador em associar as noções que tinha à época à obra do artista entrevistado. Noções essas que o próprio artista parece ter considerado por

demais relacionadas ao “pensamento abstrato”. Assim, Leonilson reage o tempo todo ao uso de tais noções ao retornar sempre de novo ao termo “poético”. Poético será o termo utilizado por Leonilson para se referir a seu próprio trabalho e ao valor que ele percebia como orientador de seu processo criativo, sendo também utilizado por ele na identificação da qualidade reconhecida nas obras dos artistas que admirava; tais como *The New York Earth Room* (1977) de Walter de Maria.¹⁰

Leonilson referia-se, nesse caso, a uma qualidade que ele percebia visualmente em obras tais como a de Walter de Maria, o que indica uma perspectiva que recupera a noção de Didi-Hubermann (1998) acerca do olhar. Trata-se de considerar o olhar em termos de percepção do movimento do próprio olhar que percebe seu trânsito em direção ao objeto, bem como o retorno de suas projeções sobre este. Pedrosa, porém prefere marcar essa produção menos intelectualizada ou “politicizada” de Leonilson através do uso do termo “diário”. Noção que, sendo fortemente perpetuada por depoimentos subsequentes do artista, assim como pela crítica de anos posteriores, reforçou a visão sobre a obra de Leonilson como algo extremamente pessoal, algo extremamente imbricado com sua história emocional, algo com tom confessional, especialmente no que diz respeito a seus últimos anos de vida e sua batalha com a AIDS.

Em certa medida, tanto a visão de Leonilson sobre o valor poético que ele identificava nas obras que admirava, quanto a resistência de seu entrevistador em assumir a ideia de uma arte com componentes subjetivos como algo distinto de um diário pessoal, algo, portanto com potência política, reclamam uma visão tradicional de cisão e oposição entre a poesia e o pensamento abstrato conforme formulado por Paul Valéry:

¹⁰ Na entrevista concedida a Lagnado (1998a, 1998b) no ano seguinte, por exemplo, Leonilson utilizaria os termos “cerebral” e “produção racional” para referir-se à grande parte da produção da cena artística brasileira das décadas de 60 e 70; produção que ele considerava ter sido mais absorvida pela crítica de seu tempo. É importante lembrar que estas duas fundamentais entrevistas, concedidas a Pedrosa e Lagnado respectivamente, refletem antes um interesse de pessoas que tinham uma relação próxima com Leonilson do que à absorção pela crítica “oficial” de seu tempo. Para nossa sorte, os amigos do artista tiveram a preocupação em validar criticamente sua produção através da organização destas entrevistas, iniciativas que amadureceram com o tempo na elaboração de significativos projetos curatoriais e editoriais sobre a obra de Leonilson, realizados pelos entrevistadores.

Frequentemente opõe-se a ideia de Poesia à de Pensamento, e principalmente de “Pensamento Abstrato”. Fala-se em “Poesia e Pensamento Abstrato” como se fala no Bem e no Mal, Vício e Virtude, Calor e Frio. A maioria acredita, sem muita reflexão, que as análises e o trabalho do intelecto, os esforços de vontade e exatidão em que o espírito participa não concordam com essa simplicidade de origem, essa superabundância de expressões, essa graça e essa fantasia que distinguem a poesia, fazendo com que seja reconhecida desde as primeiras palavras. Se encontramos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um filósofo ou de um sábio. Alguns chegam a pensar que a meditação sobre sua arte, o rigor do raciocínio aplicado à cultura das rosas, só pode perder um poeta, já que o principal e mais encantador objeto de seu desejo deve ser comunicar a impressão de um estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora que, pela virtude da surpresa e do prazer, possa subtrair indefinidamente o poema de toda reflexão crítica posterior. (VALÉRY, 1999: 193)

Valéry uma ideia a respeito do trabalho do poeta elaborada em termos de distinção entre a realização da poesia e o desenvolvimento do pensamento abstrato, mas também indica outras duas questões pertinentes. Uma delas é a permanência da noção de criação poética como situação em que um raio atinge o poeta, não sendo, portanto, controlável por este. É em tal sentido que o trabalho do poeta, assim como o do artista, é concebido como ação de alguém ungido pelo dom da inspiração, não sendo necessário nenhum esforço posterior do intelecto na configuração da obra poética.¹¹ Todavia, Valéry contrasta tal noção sobre a poesia justamente com a imagem de dedicação e trabalho manual, imagem elaborada na figura do jardineiro. A criação poética, portanto, no entendimento de Valéry, não é resultado apenas de inspiração, mas de dedicado trabalho. Trabalho cuja dedicação é explicitada nos termos do trabalho manual.

É interessante notar que, ao elaborar a imagem do jardineiro, e a poesia opera sempre com imagens que afloram seus sentidos, Valéry resolve o problema da criação poética ao conceber esta como produto da tensão entre os esforços da mente e aqueles do trabalho manual. Tal noção é extremamente apropriada para refletir sobre a criação artística, assim como para refletir sobre o processo de criação de Bourgeois e Leonilson, pois permite endereçar o processo criativo para além da aparição de determinado estado emocional, ao resultado de pensamento e esforço, esforço intelectual e operação na matéria. Webb compartilha com Valéry de um

¹¹ A noção de dom é tão permanente que mesmo Bourgeois faz uso dela ao referir sua capacidade de reconhecer e aproveitar estados emocionais e dramas psicológicos em seu processo criativo. “Louise Bourgeois in conversation with Cristiane Meyer-Thoss” em MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 241-254.

entendimento similar acerca da criação poética. Principalmente, assim como Valéry, Webb elabora, sobre a imagem do trabalho manual, a criação da poesia ao analisar a obra poética de W.B. Yeats (Irlanda/França, 1865 - 1939).

Segundo Webb, a obra poética de Yeats caracteriza-se pela criação de diferentes personagens que revelam que o poeta era “acutely sensitive to the ways in which we fabricate our own identity and the artificiality and even the theatricality of our own self-representation” (WEBB, 2000: xv). A elaboração de Yeats se assemelha em alguma medida à elaboração de personagens por Bourgeois e Leonilson através da elaboração de discursos que se somam à produção visual ou a ela são incorporados, pois os depoimentos dos artistas nesse sentido reforçam a personalidade da produção nos termos de associarem-na a certa personalidade. Webb sugere que Yeats desenvolveu uma série de personagens distintos elaborando-os de tal maneira que lhe permitissem articular sua autorrepresentação, mas, ao mesmo tempo, “helped him to project certain possibilities or aspects of character and to articulate and dramatise the divisions and the conflicts within himself” (WEBB, 2000: xx), estabelecendo assim um recurso que lhe permitia articular aspectos de sua subjetividade que não explicitavam suas questões pessoais, mas permitiam que ele as elaborasse. Yeats estava, em alguma medida, lidando com autoexpressão em seu processo de criação poética. Entretanto, o poeta mesmo considerava que a mera “autoexpressão direta” (WEBB, 2000: xx-xxi) é corruptora quando meramente confessional. Para o poeta, apesar de toda “fantasmagoria” residual em seu processo criativo, a poesia resulta de uma produção que, necessariamente, equilibra esses dois aspectos através de um gesto calculado: o gesto poético.

Segundo Webb, o processo de criação de Yeats não se baseava exclusivamente na criação de personagens, pois a criação poética envolveria, necessariamente, uma *conjunção*. O termo será também utilizado por Valéry para marcar, nesse caso a necessária conjunção entre som e sentido no emprego das palavras na poesia, emprego sustentado, segundo ele, através da “técnica poética”. A ideia de conjunção será tomada por Webb, com base na elaboração poética e na produção crítica de Yeats para referir o trabalho do poeta enquanto técnica poética que opera na conjunção entre a “fantasmagoria” e o “trabalho”. Ao caracterizar a criação poética, o próprio Yeats afirma que o trabalho do poeta é semelhante àquele

de uma bordadeira ou de um reparador de relógios, porém distinto daquele de um construtor de estradas ou de um limpador de chão (WEBB, 2000: xxiii). As figuras da bordadeira e do reparador de relógios remetem à imagem do jardineiro elaborada por Valéry. Enquanto Valéry considera o poema como semelhante à rosa, Yeats acentua o esforço do poeta incorporado nas horas de delicada concentração e dedicação necessárias à execução de refinados trabalhos manuais sobre tramas e engrenagens.¹² A imagem utilizada por Yeats implica um entendimento da linguagem verbal como possuindo funcionamentos e regras que precisam ser trabalhados pelo poeta. Tanto Valéry, como Webb e Yeats consideram a poesia produção que demanda espírito dedicado e trabalho tão árduo quanto o manual, não a considerando resultado da mera erupção de inspiração ou de um estado emocional específico.

A conjunção, segundo Webb, elabora-se na poesia de Yeats, sobre a autoexpressão e a técnica poética, configurando um procedimento que equilibra estes dois aspectos opostos. A vida e a obra do poeta precisam encontrar equilíbrio na forma poética, tanto quanto é necessário que se estabeleça equilíbrio entre a autoexpressão e a técnica poética, o que garantiria que Yeats constituísse uma identidade poética. A identidade poética, portanto, é resultado de procedimentos que se orientam à conjunção e equilíbrio, resultando de uma ação que aproxima e dispõe e organiza entre si pensamentos abstratos e estados emocionais. Nesse sentido, o poeta enquanto criador pode ser caracterizado enquanto sujeito que lida delicadamente com o Outro, a linguagem, operando sobre ela, mas também a ouvindo.

Webb, Yeats e Valéry compartilham uma visão comum sobre poesia, visão que reforça a necessidade de que o poeta estabeleça uma relação de proximidade com o fazer através de uma ação capaz de aproximar a história pessoal do sujeito da matéria sobre a qual opera, mas que reivindica, necessariamente, certo grau de distanciamento de si, possibilitando assim o desenvolvimento da técnica poética. O

¹² Como bem observado por JASINSKA (1991-1993) a poesia tardia de Yeats elaborará metáforas que, segundo a autora, explicitam a noção de poesia e de criação poética de Yeats. Assim, em seus *Last Poems*, Yeats apresentará o ofício do poeta em termos semelhantes ao do escultor, do cantor e do pintor. Jasinska, inclusive, irá considerar a pedra enquanto material para o escultor como semelhante à linguagem para o poeta.

contato com a história pessoal, com aspectos emocionais e afetivos de ordem subjetiva, bem como com certos estados psíquicos, não é, portanto, suficiente para que o poeta e o artista desenvolvam uma identidade poética, mesmo em se tratando de obras cuja tônica seja a dimensão subjetiva. Torna-se, portanto, necessário considerar que tal configuração do processo de criação seja pertinente no caso de produções poéticas tais como as obras de Leonilson e Bourgeois.

Ter-se percebido tomada por um estado emocional, tê-lo identificado, assim como decidido lidar com o mesmo, pode ter sido garantia de sanidade para Bourgeois, mas não garantiria o desenvolvimento de uma produção poética com tal contundência, contundência formal e poética a garantir o reconhecimento de tal produção imediatamente como sua. O mesmo pode ser dito a respeito da produção de Leonilson. Ter-se aberto em sua vida pessoal, suas emoções, frustrações e desejos durante o processo criativo, permitindo ao público a mirada a tais questões, não foi aspecto suficiente em termos de ação para que o artista elaborasse sua identidade poética.

Por outro lado, fica claro que tal condição de necessária conjunção se evidencia na lacuna crítica sobre a qual Leonilson se resentia no início da década de noventa. É possível, portanto, que as falas de Bourgeois como as de Leonilson sobre suas produções, tivessem outro tipo de intenção que a elucidação desta? Seria possível que, diligentemente bordando estivessem ambos tão imersos em seu processo criativo que o processo “manual” de feitura das peças não fosse percebido por eles como sendo parte do problema da criação? Seria realmente possível que apenas emoções pessoais tenham se configurado em problema considerado no processo de criação? Bourgeois assim dá a entender quando afirma:

Several years ago I called a sculpture *One and the Others* (1955). This might be the title of many since then: the relation of one person to his surroundings is a continuous preoccupation. [...] This is the soil from which all my work grows. The problems of realisation - technical, and even formal and aesthetic - are secondary, they come afterwards, and they can be solved. (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 1998: 223)

A afirmação de Bourgeois reforça a possibilidade de que aspectos emocionais da artista tenham sido sua preocupação primária em termos de problema no processo de criação. Ainda que tal afirmação repercuta a decisão da artista de

trazer tal aspecto à luz, levando-se em conta a concepção apresentada por Yeats e Webb acerca do processo de criação, tal afirmação precisa ser considerada em termos de reivindicação da necessidade de engajamento pessoal do artista com o fazer poético. É difícil acompanhar a possibilidade de que dificuldades emocionais sejam mais importantes para um poeta ou artista do que as dificuldades poéticas quando se considera a noção criação poética proposta por Valéry, Webb e Yeats. Além do mais, o fato de que Bourgeois ter emitido tantas declarações opostas e contraditórias, torna imperativo que se confronte diferentes declarações entre si na tentativa de recuperar falas que privilegiam aspectos opostos àqueles considerados na afirmação acima. É imprescindível levar em consideração os aspectos formais das peças que a artista produziu, bem como o contraste entre as noções de autoexpressão e técnica poética na análise de sua obra.



Louise Bourgeois, *What is the shape of this problem?*, 1999.¹³ *The Sail*, 1989.¹⁴

o problema do mármore

Dentre os comentários de Bourgeois sobre o processo de criação considerado em termos de trabalho manual, um dos mais interessantes depoimentos refere-se à execução da escultura *The Sail*. Apesar de generosas falas a respeito de seu trabalho, Bourgeois introduz tal comentário afirmando que não considera necessário que um artista comente seus trabalhos: "I want to explain why I did this piece. I

¹³ <<http://www.moma.org/collection/works/series/84398?locale=en&page=1>>

¹⁴ Escultura em mármore, <<https://uk.pinterest.com/pin/58969076346154460/>>

don't really see why the artist should say anything, because the work is supposed to speak for itself. So whatever the artist says about it is like an apology, it is not necessary." (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 1998: 168). Tal declaração evidencia que a artista considerava a arte em termos análogos ao pensamento de Valéry acerca da poesia, para quem a obra deve encontrar sustentação em si própria, em termos de relação entre forma e conteúdo. Ou seja, as características formais de uma peça devem sustentar qualquer comentário realizado pelo artista com relação ao conteúdo da peça. Por outro lado, o comentário de Bourgeois indica que, em certa medida, a artista tomou uma decisão consciente ao elaborar falas sobre sua prática artística que enfatizam histórias pessoais, bem como os aspectos emocionais enquanto propulsores do processo criativo. Ainda assim, a artista procede em sua declaração dando informações mais apuradas sobre a elaboração de *The Sail*, ao indicar que sua execução exigiu que a artista lidasse com o imponderável de esculpir uma forma que pudesse expressar duas polaridades distintas: a suavidade do vento e a qualidade reflexiva da luz na superfície do mármore. Como a artista indica essas duas características competem com a resistência do material, ou seja, com a dureza do mármore. Bourgeois considera que o mármore apresentava a ela um desafio. Logo, não somente desafios emocionais atuavam em seu processo criativo. Entretanto, o desafio enfrentado pelo artesão ao tentar criar suavidade e mobilidade para a luz com um material duro é emocionalmente e psicologicamente desdobrado pela artista em termos conceituais.

A artista refere-se ao desafio imposto pela pedra como "resistência pessoal"¹⁵. Mesmo que tenha sido importante para a artista elaborar um discurso sobre sua obra cujo argumento principal se baseia nas questões de ordem emocional, a identificação de uma atitude de confronto da parte do mármore revela que Bourgeois não atacava simplesmente o material tendo a autoexpressão como objetivo único. Enquanto artista, Bourgeois era extremamente consciente das características dos materiais com que escolhia trabalhar e das exigências específicas de cada um, revelando tal consciência sobre as qualidades do material tanto quando este se refere

¹⁵ A forma efetiva como Bourgeois lidará com a resistência da pedra, bem como as implicações conceituais que tal enfoque terão na caracterização do processo de criação de Bourgeois serão aprofundados no último capítulo da tese.

à linguagem verbal como o mármore. Entretanto, no caso de *The Sail*, lidar com a dureza do mármore parece ter sido mais relevante do que a autoexpressão em termos de orientação do processo de trabalho e constituição de identidade poética.

A identidade poética enquanto elaboração realizada a partir da conjunção do gesto poético ressoa a relevante distinção entre operação poética e operação técnica conforme concebida também pelo poeta e crítico Octavio Paz (2012). Paz apresenta a criação poética, como visto em Valéry, Webb e Yeats, através da imagem do trabalho manual e da relação do autor com o material. Paz ainda utiliza, justamente, a figura da pedra de mármore para esclarecer a diferença entre o labor de um construtor e o de um artista.

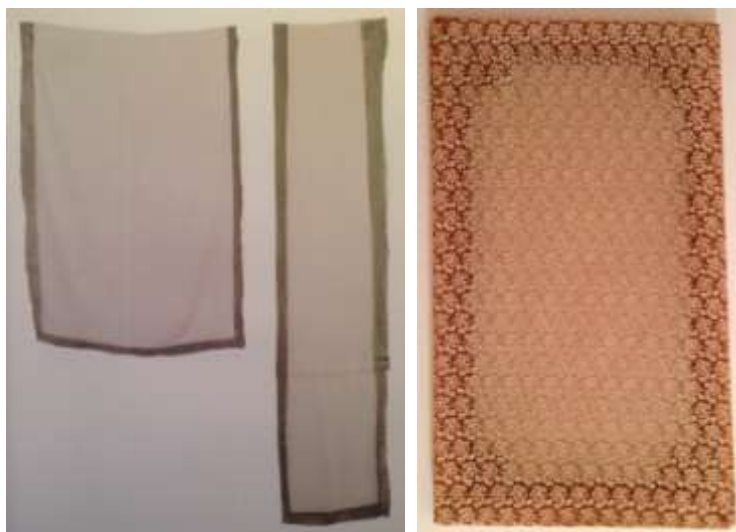
Segundo Paz, considerada operação técnica, a relação estabelecida pelo construtor com a pedra ao construir uma escada, por exemplo, subjuga e deforma a natureza original desta. Sob seu martelo, o mármore tem qualidade e função utilitárias. Diferentemente do gesto do construtor, a ação do poeta, quando este realiza uma operação poética, liberta e transcende a natureza original da matéria. Em sua atividade, o construtor teria que lidar com certo conhecimento técnico sobre a escada e a pedra a fim de garantir que a primeira não quebrasse; ao passo que Bourgeois teria que lidar tanto com as características naturais do mármore como com o campo expressivo e simbólico que ela desejava endereçar com sua escultura. Esse aspecto é evidente em um comentário de Bourgeois a respeito do momento em que ela se deparou com a peça de mármore utilizada para esculpir *The Sail* numa pedreira em Carrara:

I was struck, at the quarry in Carrara - I found this extraordinary piece, which offered, since it was in the quarry, a natural cut. This would challenge me - I thought it was beautiful. Instead of being industrially cut like cubes of sugar, this cut was formed in that way when the stone was struck. It fell so the way a walnut splits when you crack it open. So I kept its natural shape which is a curve, as in this case, you are going to find inside the stone that same curve repeated in striations - that is geology. (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 1998: 169)

Ainda que Bourgeois tivesse conhecimento de geologia, ou mesmo que ela se refira à atenta observação do mármore na pedreira em termos de geologia, seu manuseio da pedra, preservando suas qualidades naturais e equilibrando os aspectos opostos destas com seu desejo de expressão precisa ser reconhecido. Em outros

termos, à artista foi necessário equilibrar o desejo de expressão com o conhecimento técnico sobre a pedra. E, no caso específico desta peça, foi até mesmo necessário à artista superar limitações técnicas relativas ao conhecimento que até então se tinha sobre como trabalhar a pedra no sentido desejado pela artista, o que culminou no desenvolvimento de uma nova forma de esculpir que tornou possível que a peça adquirisse as qualidades desejadas e permanecesse resistente apesar da escavação em seu interior (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 1998).

A noção de técnica poética elucida o processo de criação de Bourgeois, oferecendo uma condição viável para que se elabore a imagem de uma artista que persegue um desejo de expressão, subjetivo que seja, em escuta ao Outro, entendido como a alteridade da pedra e a alteridade da linguagem. Uma alteridade incorporada ao desenvolvimento da forma que, em termos de produção também pode ser considerado em sua dimensão política. Dimensão assegurada pela possibilidade da artista de prever, mesmo quando em franco movimento autoexpressivo, que as palavras e conceitos que incorporou em suas peças possuem vida própria, vida profundamente enraizada nos conceitos relativos ao entendimento social de relacionamentos e emoções.



Jose Leonilson, A.P., 1991. *Rapaz Tímido*, 1990.¹⁶

¹⁶ Voile e renda guipure em bastidor (PEDROSA, 2014: 126, 154).

o problema do tecido

Relação semelhante àquela constituída durante o processo de criação entre Bourgeois e a pedra observa-se no processo criativo de Leonilson em sua relação com tecidos, material de presença constante em sua poética. Criado em uma família muito próxima ao universo do “corte e costura”¹⁷, o pai do artista tinha uma loja de tecidos e a família tinha em casa um quarto de costura onde eram realizados bordados, bem como o reparo e manutenção das roupas da família (LAGNADO, 1998: 86/90); tecidos, bordados e reparos em costura parecem ter sido tão comuns no dia a dia de sua casa como na de Bourgeois. Entretanto, assim como Bourgeois, Leonilson transgride o universo de familiaridade cotidiana da costura, ampliando o significado dessas ações carregadas de afetividade ao conferir-lhes status poético. Tensionado entre a carga emocional e as referências da artesanaria, o artista lutou por algum tempo com as concepções envoltas em sua prática até perceber que o que realizava retirava a costura e o bordado de seu lugar utilitário e convencional de matéria dominada reconhecendo seu valor artístico. Tal transgressão realiza-se no reconhecimento particular de gestos de criação que evidenciam o aspecto manual: “É porque a mão é o prazer de dar o ponto, de errar, de cortar e de voltar de novo. Se você reparar, tem um ponto para as letras... um ponto grande e um ponto pequeno...” (LAGNADO, 1998: 86). Nesse sentido, a costura e o bordado em Leonilson contrastam com a concepção trazida de casa pelo artista, aquela que determina que um bom bordado jamais explicita uma mão errante.¹⁸

A declaração de Leonilson sinaliza duas questões relevantes para a caracterização do gesto poético. Uma delas diz respeito à dedicação implícita em seu gesto de criação, gesto que se releva, principalmente, em seus trabalhos em tecido (BECK, 2005). Gesto que incorpora a dedicação do fazer ao acolher o erro.¹⁹ A aceitação de um gesto falho na costura e do bordado compara-se ao ato de escuta da

¹⁷ Muito antes do advento no Brasil de termos como moda, design de moda, alta costura, entre outros que hoje nomeiam o universo profissional da indústria do vestuário, era comum no país a figura da costureira, geralmente formada em cursos de “corte e costura”.

¹⁸ O próprio Leonilson a certa altura se referirá ao quanto “apanhou” tentando bordar certo, até perceber que o que fazia não era alta-costura. BECK, 2005.

¹⁹ Questão que será retomada no capítulo final em termos de caracterização do espaço de criação de Leonilson em aproximação à noção da escuta da pedra por Bourgeois em associação à elaboração literária de Clarice Lispector de sua personagem escultora em *A Paixão segundo G.H.*

pedra por Bourgeois, ponto em que me deterei com mais vagar adiante. Não importa quanto amor e dedicação alguém possa perceber nas ações dedicadas de uma mãe ao costurar e remendar as roupas da família, ser capaz de refazer o gesto equilibrando o potencial simbólico do mesmo na atualidade da matéria é ação distinta.²⁰ Ação necessariamente ser concebida em termos de “operação poética”, assumida em gesto poético, considerando a definição proposta por Paz (2012) a respeito da natureza paradoxal e contraditória desta. Ação marcada pelo equilíbrio constituído entre a natureza do próprio material e seu potencial oculto; seus sentidos comuns e seus novos significados, uma ação que, por ser poética, carrega o potencial de comunicar, mas de ainda é outra coisa. Uma ação, enfim, capaz de abraçar a ambiguidade.

Paz reflete sobre a ambiguidade e multiplicidade de significados que as palavras possuem em uma conversa ordinária, aspecto que Valéry iria ilustrar com a imagem de uma fina tábua sobre o abismo (VALÉRY, 1977: 139/140). Discursos ordinários, segundo Valéry, fariam uso das palavras, mas não seriam capazes de testar sua resistência. Necessário seria usa-las rapidamente para atravessar o abismo sem demora, para assim que a comunicação fosse alcançada, serem deixadas para trás. Na poesia, porém, as palavras perduram além da travessia e este, segundo Paz, é o maior mérito da poesia. Na poesia, as palavras são capazes de alcançar a terceira margem. Aquela prevista por Guimarães Rosa em sua prosa (2001 a/b).

Outra fala de Leonilson, tão relevante quanto a anterior, depõe sobre a relação particular do criador, o poeta como o escultor, com as coisas. Leonilson refere-se ao processo de criação de uma peça chamada *A.P.*. Esta peça potencializa beleza poética do *voile*, cuja leveza e transparência são assumidas como valor formal e significante. Dois cortes do tecido, de cor branca, com aproximadamente 200 cm de comprimento o mais longo, são apresentados pendurados lado a lado. O gesto poético de Leonilson consiste em pintar em cada um dos cortes de *voile* uma espécie de moldura com tinta dourada. Trata-se de um gesto executado na medida

²⁰ Creio que é em função desta questão que, no caso de Bourgeois, a relação com as ações da costura, do bordado, do reparo com linha e agulha é recuperada no processo criativo não somente em função da ação materna do cuidado do vestuário, mas da ação profissional da mãe de Bourgeois que dimensiona a presença e o sentido da costura em sua poética, conforme elaborado por Ulf Kuster (2012). Questão que será enfocada no capítulo segundo da tese na relação com a figura mitológica de Penélope.

necessária para criar contraste entre o peso, cor e brilho da moldura e a alvura do poroso tecido tornando este mais denso e pesado tanto visualmente como fisicamente. Assim, o corte de tecido adquire peso na medida necessária para que, pendurado, escorra no peso da gravidade, sem contudo por ela tombar. Sobre seu gesto, Leonilson afirma:

Esse dourado eu usei também porque o *voile* esgarça muito. Eu podia só colocar resina transparente, mas resolvi colocar o dourado, que é uma coisa bonita, uma coisa de força em volta dele. Ao mesmo tempo que é um trabalho levíssimo, que o vento faz ficar balançando, o dourado faz o tecido trabalhar mais. Às vezes ele enrola, estica, às vezes ele fica engruvinhado [sic]. É uma coisa que faz o trabalho funcionar mais como objeto mesmo.” (PEDROSA, 2014: 267).²¹

A fala de Leonilson marca claramente seu gesto poético em termos de ação capaz de manter a identidade do tecido e suas características naturais, que, ao mesmo tempo, revela o olhar do artista para o tecido considerado em termos de percepção do outro. Olhar carregado de conotação emocional e afetiva equilibrado com a realidade da matéria do mesmo. Gesto que altera minimamente o tecido, mas que, com precisão, reforça e ultrapassa seus valores iniciais.

Em outros momentos, Leonilson estabelece equilíbrio em peças que carregam valores contrastantes entre si, considerando tais valores enquanto poeticamente significativos e significantes em termos de operações que tem sua simplicidade desdobrada e transgredida através de afirmações poéticas. É em tal sentido que o corte e a costura configuram-se como gestos constitutivos presentes em sua poética. Veja-se, por exemplo, o contraste que o artista cria entre *A.P.* e *Rapaz Tímido* (1991), no qual o gesto poético evidencia a natureza ornamental e a superfície intrincada de um corte de renda *guipure*, gesto que contrasta aquele adotado com o *voile* de *A.P.*. Em *Rapaz Tímido*, Leonilson estica tamanha tensão o corte de renda em um bastidor simples de madeira que o bastidor chegou a envergar em uma das quinas. A obra como que marca na tensão do gesto a resistência do tecido enquanto valor oposto a sua aparente fragilidade, aquela explicitada na delicadeza do desenho

²¹ É interessante notar que tanto na poética de Leonilson como na de Louise, mas, principalmente na do primeiro, o tecido ganha, justamente seu status de coisa, ou seja, de objeto. Ação que se distingue do uso dos tecidos na moda, por exemplo, onde este depende sempre de algo outro, o corpo que o veste. Como se os objetos de tecido de Leonilson, no gesto poético que os constitui, adquirissem encarnação.

de sua composição em renda. A renda, a princípio, apesar de ser chamada de tecido, não é tecida, mas tramada. A renda não é um tecido plano. Um tecido plano é caracterizado por ser produzido com uma trama em tear plano via alternância de linhas perpendiculares umas às outras. Assim, uma trama tecida possui maior resistência do que outra cuja composição ocorre através de uma trama irregular dos fios, justamente o que se executa para confeccionar a renda, que guarda em sua trama interna uma figura ou ornamento, sendo as linhas que a compõe distribuídas e tramadas em função da elaboração do desenho e não em função da elaboração de uma superfície com certa resistência. Leonilson, nesse caso, atua no limite de tal contraste, salientando com seu gesto poético o ponto exato de equilíbrio entre estas duas forças que, de fato, se originam na constituição do tecido, forças cujo valor normalmente se esconde por baixo da beleza que se percebe no ornamento.

A constituição das obras a partir da evidente incorporação de aspectos e características contrastantes foi longamente analisada, com relação à obra de Bourgeois, por Collins (2010), e é pertinente também para nomear a qualidade identificada em Leonilson. Com relação à Bourgeois, Collins recupera a noção de quiasma, desenvolvida por Merleau-Ponty, para nomear a carne do mundo,²² ou, em outras palavras, a possibilidade de contenção dos opostos em um mesmo lugar ou espaço ao mesmo tempo. A carne do mundo, nesse sentido, traduz em filosofia, o gesto poético enquanto gesto de equilíbrio que absorve as oposições que incorpora.

o gesto político

A identidade poética, elaborada com base nos aspectos considerados por Webb, Paz, Leonilson, Bourgeois e Valéry, necessariamente configura-se através de um gesto. Gesto de características contrastantes que podem se relacionar com, responder a, bem como serem impulsionados por estados emocionais conectados à história pessoal do artista. Nesse sentido, um gesto relacionado a um “em si” que, nesse sentido, pode ser entendido como autoexpressivo. Mas, trata-se, concomitantemente, de um gesto que se relaciona com, absorve e lida com a matéria,

²² Mais adiante chegarei em Collot (2013), que também opera com a noção de “carne do mundo”, recuperada de Merleau-Ponty, em sua reflexão sobre a poética da paisagem.

desenvolvendo, na conjunção entre a autoexpressão e a relação com a matéria, formas que sustentam a si próprias. Formas que, respeitando a natureza original da matéria a transcendem. Formas constituídas através de um gesto de potência pura, potência de ação e inação, fala e escuta. Um gesto capaz da escuta ao outro em termos de habilidade para criar em conjunção e equilíbrio entre este e “eu”.

Um gesto, enfim, eminentemente político. No início do texto de Valéry aqui referenciado, o poeta faz importante observação a respeito dos motivos que o levaram a discutir em *Poesia e Pensamento Abstrato* as noções recuperadas na discussão que aqui se apresenta. Valéry inicia sua jornada considerando a poesia e o pensamento abstrato em seus valores antes de palavra do que de conceitos. O cuidado de Valéry ressoa a necessidade crítica reivindicada por Bal (2002) quando esta enfoca como certos conceitos e noções alteram sua significação de acordo com os usos que deles fazem diferentes disciplinas da área de humanas. Enquanto Bal preocupa-se com tal necessidade em função de sua adequação formal para a análise crítica, também abre a porta para a imagem poética de Valéry, segundo quem deveríamos todos “começar por nosso começo, limpar [limpando] a situação verbal” (VALÉRY, 1999). Limpar a situação verbal também significa abrir a significação para as imagens que cada leitor carrega permitindo que o mesmo recupere suas constelações. Assim, tal procedimento garantiria que não incorrêssemos todos no risco de absorver e repassar significados que pertencem a outros como se nossos fossem sem disso nos fazermos cientes. E tal condição, como afirma Valéry, possui profundas implicações políticas. Limpar uma situação verbal significa elaborar uma identidade crítica. Por um lado, isso implica que muito autoconhecimento e autoentendimento são conquistados na tentativa de artistas como Bourgeois e Leonilson de se autoexpressarem. Mas tal autoconhecimento seria conquistado porque os artistas permitiram que medo e desejo, emoções e pensamento fossem absorvidos no gesto poético. As implicações do gesto poético, um gesto equilibrado entre o eu e o Outro, devem ser considerados, sobretudo, em sua dimensão política. Afinal, a ênfase dada por estes dois artistas ao conteúdo emocional em suas obras marca a importância e a necessidade do gesto poético enquanto gesto que equilibra, justamente, respostas que de outra forma apenas seriam vazão da subjetividade, emoção incontrolada. Bourgeois e Leonilson, para além de qualquer desejo pessoal a

marcar a personalidade da criação, garantem na ação poética sobre a matéria da pedra e do tecido, perene lembrança à necessidade de um olhar à subjetividade que a integre, retirando-a de mim na aquisição de sentido também para o Outro.

Assim, o gesto poético marca indelevelmente a margem entre a subjetividade do eu e o mundo. Pedrosa e Leonilson talvez não estivessem considerando tais aspectos quando, nos idos de 1991, pensaram parte da produção deste último como “menos política”. Mas Bourgeois sem dúvida considerou fortemente tal aspecto e estava consciente dele, pois tomou o cuidado de garantir que jamais fosse esquecido ao reforça-lo em suas falas. Essa pode ter sido a principal razão para que reforçasse sua produção plástica como uma espécie de “limpeza da situação emocional”, exercício tão necessário em dias em que tantas atuações políticas, ao pretenderem-se objetivas, escondem na superficialidade de seus discursos profundas motivações de um universo emocional inaudito.



Louise Bourgeois, sem título, 1996. José Leonilson, *Ninguém*, 1992.²³

ressonância das imagens: o gesto afetivo

Propor uma crítica que considere o processo de criação envolve, necessariamente, a escuta do diálogo que estabelecem entre si imagem e palavra tanto na poesia como na obra plástica. Escutar ambos significa não dar primazia a um em detrimento de outro, não hierarquizar as linguagens no esforço de elaboração de sentido. Tal necessidade contrapõe-se, porém, à premissa histórica de que a

²³ Bordado mecânico sobre lenço. <<http://webshop.modernamuseet.se/en/posters/louise-bourgeois->>. Travesseiro bordado. (LAGNADO, 1998: 188)

linguagem verbal origina-se de uma dimensão ativa e consciente dos sujeitos, enquanto a linguagem visual derivaria de uma dimensão inconsciente, não pressupondo uma atitude ativa por parte do espectador no esforço de percepção e leitura. Tal distinção deve-se à compreensão dos sistemas verbal e visual enquanto sistemas essencialmente diferentes:

Estes dois sistemas são entendidos, a princípio, como *sistemas de signos*. O sistema de representação verbal utiliza-se do signo *palavra*; enquanto o sistema de representação visual utiliza-se do signo *imagem da coisa*. Além dos signos serem distintos, a maneira como operam também o é. Um, opera pela *diferença*: o signo verbal; outro, pela *semelhança*: o signo visual. É por causa desta distinção que palavras são consideradas *signos arbitrários* (ou *convencionais*) e as imagens, *signos naturais*. (BECK, 2004: 17/18)

Faz-se necessário, porém ultrapassar tais pressupostos posto que obras que operam na confluência entre imagem e palavra questionam, justamente, o limite teoricamente imposto às linguagens. Trata-se ele de um limite em tudo afastado da operatividade do sujeito no mundo. Enfrentar e alargar tal limite justifica, portanto, que o texto crítico não se constitua apenas a partir de uma reflexão lógica e linear, mas na busca do encontro entre esta e as possibilidades mais livres de associação e justaposição entre imagens. Sejam estas imagens visuais ou verbais.²⁴

As palavras tornaram-se tão necessárias na história das artes visuais, quanto as imagens são presentes no desenvolvimento da história da linguagem. Olhar para a complexa relação entre ambas, em alguma medida torna imprescindível escutar os percursos de produção de artistas e poetas, momento revelador da presença das imagens e das palavras na produção plástica e literária. Pensar sobre a relação entre imagens e palavra nas artes visuais e na poesia torna-se um convite para pensar sobre como ambas se articulam e articulam a obra, especialmente no caso de obras cuja temática e cuja articulação formativa lança o olhar para sua própria constituição.

A obra plástica do artista, assim como do poeta, é contundente. Fala antes que sobre ela se pense. Fala por imagens, diz-se. Mas a escuta é frágil e a leitura insegura. Fragilmente, damos fala à incerteza ao explicar a imagem com palavras.

²⁴ Para melhor entendimento do caráter visual das imagens verbais, sugiro o capítulo quinto de BECK, 2004.

Mas, ao tentar localizar palavras, acionamos novas imagens e a tentativa de leitura acaba por descortinar uma ampla constelação de possibilidades. Sempre potência, o esforço crítico situa-se em um frágil ponto de uma constelação mais ampla da relação possível entre a palavra e a imagem. Encontro potência inacabada que pode ser exercitado e aprofundado na proposta de aproximação crítica entre a obra visual e a poesia. Localizar Bourgeois e Leonilson lado a lado, em uma conversa muda sobre as delícias e dores, amores e rancores da criação, permite começar uma escrita que, necessariamente reverbera imagens. As imagens das palavras de Bourgeois e Leonilson. A imagem das palavras sugeridas pelas imagens.

Se fosse seria possível que a imagem valesse por mil palavras. Ou o inverso. Se fosse possível, lenços trariam em si o suor do trajeto em manchas amareladas. As horas dos dias marcadas em intervalos regulares entre a urdidura e a costura. Se fosse possível, este trajeto começaria no lenço de Bourgeois ou no travesseiro de Leonilson. Ir ao inferno e voltar, comer-se por dentro, solitário criar. Imagens a sugerir a dimensão da criação poética em imbricação com a dimensão subjetiva. Imagens que ressoam o poema *Conclusão*, de Carlos Drummond de Andrade, problematizando a relação entre vida e obra no processo criativo:

Os impactos do amor não são poesia
(tentam ser: aspiração noturna).
A memória infantil e o outono pobre
Vazam no verso de nossa urna diurna.

Que é poesia? O belo não é poesia,
E o que não é poesia não tem fala.
Nem o mistério em si nem velhos nomes
Poesia são: coxa, fúria, cabala.

Então, desanimamos. Adeus, tudo!
A mala pronta o corpo desprendido,
Resta a alegria de estar só, e mudo.

De que se formam nossos poemas? Onde?
Que sonho envenenado lhes responde,
Se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?
(DRUMMOND, 2001: 254)

À primeira vista, o soneto *Conclusão* de Drummond apresenta uma crítica a certa tradição na poesia brasileira que, especialmente em seus sonetos árcades, privilegia uma perspectiva amorosa marcada por sentimentos de desejo e de abandono enquanto temática da poesia. Em vários deles, a ode à amada se afirma no

desejo latente pela musa inalcançável. Na forma poética versificam-se, então, raiva, ressentimento, frustração, roga-se pragas de velhice à musa inspiradora que não corresponde aos sentimentos que alegadamente desperta. A forma poética elaborada por Drummond em seu poema se formula como crítica ao sugerir que tais questões amorosas não configurariam poesia. Mas se o poeta, por um lado, formula uma crítica às temáticas de ordem emocional, por outro lado, enquanto contra-argumentação, utiliza o mesmo tipo de temática enquanto aspecto secundário ao formular sobre o *ser* da poesia. O poema apresenta, portanto, o paradoxo do ser da poesia, que, ao negar o ser amoroso, afirma-o através da negação,²⁵ reafirmando sub-repticiamente que toda poesia nasce do sentimento do poeta. As coisas são as coisas. A poesia não está nelas. Nuvens são apenas nuvens, estrelas apenas pontos brilhantes no céu. A relação do poeta com as coisas, porém é da natureza do ser da poesia. A atitude do poeta, tal apaixonado não correspondido, projeta o desejo no mundo, constituindo poesia no trânsito entre o afeto e o desafeto.

Conclusão e o lenço bordado por Bourgeois são obras que sugerem temáticas semelhantes em suas entrelinhas, no reverso do verso. Ambas são reveladoras da própria constituição criativa configurada enquanto espaço de tensão entre autor e obra. Constituição configurada através do movimento de internalização que retorna materializado ao exterior. A obra poética, no caso do poema e do bordado, não resulta de um processo que ocorre “a partir de algo”, mas de um processo “através do qual” a obra passa a existir. Processo que constitui, justamente, o lugar de encontro entre o artista e a matéria, entre o “eu” e o “outro” enquanto interface da tensão entre realidade e desejo.

É fartamente indicada, no caso de Leonilson,²⁶ a estreita relação entre sua obra e acontecimentos, principalmente amorosos, de sua vida. Ainda que não haja necessariamente no caso do bordado *Ninguém* uma relação direta com o processo criativo, para fins de reflexão sobre a relação entre vida e obra, aproximar por analogia o que se afirma da vida à fala sobre a criação torna-se relevante.

²⁵ A questão relação entre apresentação e negação será retomada brevemente no capítulo final desta tese relativamente à obra de Bourgeois.

²⁶ Esta perspectiva aparece tanto em LAGNADO (1998), como em BECK (2004), sendo amplamente explorada ainda por CASSUNDE e RESENDE na retrospectiva dedicada ao artista *Sob o peso dos meus amores* (São Paulo/Itaú/2011 e Porto Alegre/Fundação Iberê Camargo/2012).

Por outro lado, ao propor-se uma leitura a partir de constelações, ou aproximações entre obras poéticas e visuais, é imprescindível no caso de obras que recuperam a dimensão subjetiva alojada nas linguagens. Um primeiro ponto de aproximação entre o poema de Drummond, e as obras de Bourgeois e Leonilson, revela maneira como o processo criativo opera em conexão intensa com o *sujeito* criador. Seja sujeito real, seja *persona* criada pelo artista, trata-se de um sujeito constantemente referido. Um sujeito que participa intensamente do processo de criação numa relação que nunca é unilateral, posto que constitua a conscientização sobre o processo de criação. Tanto o criador delimita a *persona*, como esta exerce sobre o primeiro sua influência, sendo tal trânsito necessariamente observado pelo criador. Na confluência entre ambos, as inquietações que os aproximam configuram a temática da obra e sustentam o movimento de criação. Assim, ainda que o gesto poético se torne temática, as ações da poética amorosa de Leonilson, como as de Bourgeois, afastam-se da ilustração literal de fatos e acontecimentos para configurar uma marca do vivido que atravessa o sujeito.

O gesto político de Bourgeois e Leonilson reside, justamente, no acolhimento que oferecem a isto que os atravessa na prática artística. Antes de disponibilizarem ao espectador uma versão de determinados fatos ou acontecimentos que mobilizam seus universos afetivos, os mesmos são retomados, mas também repensados, ressentidos, e equilibrados no processo criativo. As angústias do criador se deixam de repousar em franco esquecimento, deixando de juntar-se ao lento acúmulo de pó dos dias, buscam uma forma palpável que precisa ser percebida pelo artista em seu processo mesmo de constituição. Momento em que o olhar atento do artista, revela o gérmen da crítica. O processo criativo configura-se, assim em um atravessar-se porque existe o outro. Relacionar-se com o outro é sempre, em alguma medida, atravessar-se pela possibilidade mesmo da relação. Encontrar-se no outro. O artista bate-se com as coisas. Prende nuvens. Amacia pedras. Transfigura palavras. Atravessa sentimentos e ressentimentos.



Louise Bourgeois, *Consciente e inconsciente*, 2008. *Rejection, Rejected, Reject, Rebound*, 2005.²⁷

Se o criador retoma emoções, sentimentos e ressentimentos no processo de criação, tal acolhimento impulsiona o processo de criação. Porém, na retomada dos sentimentos que persistem no sujeito, este se coloca em posição de certo distanciamento que lhe permitirá considerar tais situações de vida “de fora”, ampliando assim também o espaço de tensão entre o desejo e a realidade do processo de criação. Tal proposição está implícita na reivindicação por Bourgeois de que a arte lhe garantiria sanidade, possibilidade que somente se configuraria na atitude ativa do criador frente ao universo emocional que o mobiliza. Se for a prática artística acolhida da subjetividade, em mesma medida requer distanciamento do eu. Distanciamento que permite que Leonilson em tantos momentos sugira sua própria presença na obra, alterando seu nome, seja via uma adjetivação que se vale do fazer para designar o ser, seja ao confrontar os valores implícitos na linguagem que prescrevem a normatização dos nomes em função de gênero.²⁸

No caso do poema de Drummond, o sujeito que fala não é necessariamente o próprio poeta, mas, considerando a visão crítica de Antônio Cândido sobre sua obra (CÂNDIDO, 1977), pode-se inferir que esse poema dá a conhecer senão o próprio poeta, pelo menos a ideia de poeta que Drummond reivindica através de sua poética. Mesmo não usando a forma gramatical relativa à

²⁷ Escultura em armário de vidro <<http://www.fondazionevedova.org/en/mostra-photogallery/gallery>>.

Linha e lápis sobre papel <<http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/images-clips/56/>>.

²⁸ Como se observará mais adiante no próximo capítulo, na relação que Leonilson constituirá em sua obra com a personagem mítica Penélope.

primeira pessoa do singular ao descrever o poeta e suas ações, Drummond situa nas entrelinhas de seu poema certa concepção sobre o processo criação. Nesse sentido, se quem faz, ao falar de quem faz, assim o faz, afirma que o fazer assim se faz.

Com relação à Bourgeois, de maneira análoga, ao analisar a relação que se estabelece entre o processo terapêutico pelo qual a artista passa com Cammer (LARRATT-SMITH, 2011),²⁹ que por sua vez possui estreita relação com o processo criativo que constitui a obra plástica, Juliet Mitchell refere-se à postura da artista como “atuação” (MITCHEL in LARRATT-SMITH, 2011: 50). Ao descrever certo episódio envolvendo a vida de Bourgeois e seu processo de análise, Mitchel questiona, inclusive, se o processo terapêutico não seria parte de uma ficção construída pela artista sobre si mesma (MITCHEL in LARRATT-SMITH, 2011: 51). Evidentemente, no caso de Bourgeois, a obra se processa paralelamente ao processo de análise da artista no qual ela já pode ser considerada personagem, o que reforçaria o processo de criação enquanto espaço que não recupera simplesmente certos estados emocionais e afetivos, mas que os enfrenta ativamente.

Assim, configurando um espaço de tênues limites, o processo de criação determina a obra artística que, sem dúvida, refere-se à vida do artista, mas não a caracteriza como autobiográfica. Ao analisar a relação entre Drummond, sua poesia e seu processo criativo, por exemplo, Cândido reflete sobre tal fato ao referir certa “exposição mitológica da personalidade” sobre a qual “não importa saber até que ponto autobiográfica” (CANDIDO, 1977: 96). Em ambos os casos, se percebe uma escolha bastante evidente por parte de Drummond, assim como de Bourgeois de tornar visível certo sujeito em estreita relação com o processo criativo. Sujeito que evidentemente se refere ao criador sobre o qual a obra de fato depõe em sua constituição mesma.

²⁹ Bourgeois começa a fazer análise com o Dr. Leonard Cammer em 1951, após a morte de seu pai naquele mesmo ano. O processo de análise perdurou até 1967, porém a artista manteve contato com seu segundo terapeuta, Dr. Henry Lowenfeld até a morte deste em 1985.



Leonilson, *Isolado, frágil, oposto, urgente, confuso*, 1990.³⁰

Constantemente referido não é ele sujeito nomeado constantemente na afirmação do eu, mas na indicação das mudanças, alterações e variações de percepção, de um sentir do estar no mundo. Não reivindica ele constantemente a marca óbvia de sua presença e identidade com o uso do termo “eu”, mas se insinua em variadas *personas* apresentadas como sujeito que explicitando-se nas afirmações da obra. Em Leonilson tal sujeito será Leo, assim como “a montanha”; será “o inseguro” ou “o pato”, tantas vezes “rapaz sem rei”...

Em Bourgeois, o sujeito ativo no processo de criação de perspectiva emocional se insinuará no corte da tesoura, no alinhavo e no remendo, assim como na menção a “uma menina” ou na “mulher abandonada em silêncio”; na raiva da “filha”, tanto quanto na “culpa da mãe”, na “mãe-aranha” como na “mulher-casa”. Referida e inferida a *persona* poética escreve, borda, pinta, esculpe e em suas ações afirma sobre o processo de criação criando em ressonância constante ao universo emocional.

As afirmações de Bourgeois e Leonilson, a ida ao inferno, a solidão, são afirmações autorais no sentido de que de forma alguma podem ser atribuídas a outrem. Esta é a primeira escolha interessante que os artistas e o poeta fazem, pois, falando do processo artístico, de forma implícita em Leonilson e Bourgeois, mas explícita em Drummond, a retórica poética abdica da referencia ao sujeito que atravessou o processo como *ele*, ou *ela*, para referir implicitamente o centramento no sujeito marcada no *eu*. Seja eu a afirmar sobre uma realização, como Bourgeois; seja eu quando falo de algo que evidentemente conheço posto que *vivi*, caso de

³⁰ Costura e bordado sobre *voile* (CASSUNDE e RESENDE, 2012: 49).

Drummond; seja o sentido de solidão que me atravessa no *ninguém* de Leonilson. Assim, ainda que Drummond insinue uma fala que aparentemente refere-se ao poeta como outro, é ele, desde as entranhas do processo poético quem nos fala, escondendo a si, mas reafirmando-se na fala cujo discurso nega o que a articulação afirma.

Ao afirmar que “o que não é poesia não tem fala”, o poeta considera certos assuntos desmerecedores da possibilidade de existirem em poesia. Estaria Drummond sugerindo que somente certos acontecimentos ou episódios podem constituir poesia, logo, podem falar não somente *na* obra, mas *ao* autor, o que implicaria em certa medida serem assumidos e reconhecidos ao longo do processo poético? Esta é uma questão produtiva, pois, muito mais do que indicar o assunto ou temática de sua obra, Drummond, Bourgeois e Leonilson assumem e demonstram que a obra não se elabora apenas em torno de certa temática, mas de uma realidade constitutiva. A obra constitui-se através de ações com relação às quais aquilo que chamamos temática possivelmente é a parte que mais facilmente se *reconhece* na ressonância das vivências emocionais do espectador. As ações poéticas, entretanto, como se verá em seguida com relação às imagens afetivas e à ação da escuta tanto descrevem como questionam e articulam o universo emocional, reforçando o vínculo entre a poesia e o sentimento, não necessariamente entre esta e os fatos da vida.

Com relação às obras aqui indicadas, a referência à vida é ancorada no processo vivido e realizado primeiramente, não pelo autor, mas pelo *sujeito* propriamente dito, pela pessoa do artista. Em Leonilson, Bourgeois e Drummond o processo criativo é um olhar deste sujeito sobre si mesmo e sobre sua relação e entendimento com as coisas. Entendimento com as coisas que se distingue do simples entendimento das coisas.³¹ O olhar para si, será analisado por Cândido no caso de Drummond, como postura de certa inquietude poética e de personalidade na qual se detecta constantemente a “invasão de elementos subjetivos” (CÂNDIDO, 1977: 96). A presença de elementos subjetivos na obra de Drummond, para além de temáticas subjetivas, diz respeito a uma postura de olhar e falar de e com a própria

³¹ Referi-me à tradição do estatuto da poesia enquanto obra produzida por um sujeito capaz de entrar em contato com níveis primevos da existência, sujeito que fala com as coisas vivas, ainda que elas mudas sejam. Logo, não fala o poeta das coisas, mas com elas conversa. (HEIDEGGER, 1958. PAZ, 1972).

subjetividade que se aproxima da postura de Bourgeois e Leonilson no processo de criação. O que tem fala serão aquelas inquietações que percebem em si próprios. Emoções e incômodos de origem subjetiva que, em função do processo que se permite o poeta, tornam-se palpáveis, ganhando corpo e forma na obra.

Tal perspectiva é evidente na peça de Bourgeois *Consciente, inconsciente*. No caso desta artista, é bem sabido que o processo de criação recupera não somente fatos vividos, mas revive emoções e o que delas ficou recalcado. Em alguma medida, considerando que os autores são em parte *persona*, personagens em suas poéticas, compreende-se que a obra institui imagens de afetos e desafetos revividos.



Leonilson, *Isto é a lua. Not the last chance*, 1989. Louise Bourgeois, *Self Portrait*, 1990.³²

Psicanaliticamente falando, trata-se de um processo de *ressentimento*.³³ Se Drummond se expressa em termos de ressentimento, não se pode deixar de

³² Pintura sobre tela (CASSUNDE e RESENDE, 2012: 117).

Gravura <http://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?criteria=O%3ATTH%3AI%3A2033802&page_number=27&template_id=1&sort_order=1>.

³³ Para a psicanálise de linha freudiana o ressentimento seria um processo metabólico da inveja. Processo de memória que recupera “vinganças adiadas”. Tal vingança ocuparia a centralidade da subjetividade do sujeito, colocando-o em uma posição reativa com relação à atualidade que vive. Os episódios ligados ao surgimento dos sentimentos de vingança não seriam passíveis de esquecimento, motivo por que seriam constantemente recuperados e revividos. Segundo indica Kehl (2004), o ressentido estaria “impossibilitado de abrir lugar para o novo”. É interessante notar, contudo, como a presença do ressentimento no processo criativo de Bourgeois questiona premissas tais como o fato do ressentimento impedir o ressentido de acessar o novo. Afinal, não é o poema um novo? Não é também a obra de Bourgeois? O entendimento mesmo das teorias psicanalíticas, suas premissas e conclusões esbarra, quando aplicado à arte no móvel limite entre criador e criatura, questionando

considerar que ali onde o ressentimento se aloja, o que se localiza também são recalques. Ressentir produzindo, ou produzir ressentindo, nesse caso, realizar-se-ia em um escavar-se a níveis cada vez mais profundos. Fazendo e refazendo afetos e desafetos, tecendo e destecendo sentimentos. Cortando e costurando, cerzindo e remendando emoções. No caso de Bourgeois tal perspectiva é tão fundamental que Mitchel chega a afirmar que Louise “pode ser que nunca tenha ‘feito análise’. O que ela fez foi ‘usar’ a análise” (MITCHEL em LARRATT-SMITH, 2011: 54), declaração que reforça, a ideia de que a análise tenha sido lugar de atuação, lugar de experimentação emocional da artista, que já pode ser entendido como parte do processo de criação.

Usar a psicanálise. Olhar-se para dentro. Reviver e ressentir. Relembrar para amar e odiar, desejar e repudiar. Nem sempre um processo “belo”. Ao afirmar que o belo não é poesia, Drummond indica duas coisas. A primeira: a poesia nada tem a ver com a beleza. Neste caso estaria ele negando a beleza enquanto tema? A proximidade entre as duas afirmações sugere que, além de não ser tema, a beleza não pode ser atribuída ao processo realizado pelo poeta. Ir ao inferno e voltar não seria uma jornada *bela*. Por quê? Ora, o que a resposta tem de simples, não tem de evidente: ir ao inferno e voltar, produzir poesia, é escavar as próprias profundezas. No entender de Candido:

Sentimos então um problema angustioso: se o alvo da poesia é o próprio eu, pode esta impura matéria privada tornar-se, na sua contingência, objeto de interesse ou contemplação válido para os outros? [...] Esta razão-de-ser poderia consistir na elaboração da obra de arte, que se apresenta como unidade alcançada a partir da variedade e justifica a vida insatisfatória, o sofrimento, a decepção e a morte que aproxima. (CANDIDO, 1977: 99).

Além de perguntar-se sobre a validade da matéria privada do poeta para o outro, Cândido caracteriza o processo de escavar-se e retorcer-se exercido pelo poeta, como *mecanismo de compensação*. O poeta reescreveria na obra a vida que quisera ter vivido. Se tal atitude pode ser atribuída a Drummond, não parece adequada para entender o que para Bourgeois será a ida ao inferno, ou para Leonilson a realização

sempre a possibilidade de que a teoria psicanalítica possa emitir a última palavra, o que Rivera (2005) observa com muita propriedade no caso da aplicação de teorias psicanalíticas à poética de Bourgeois.

da solidão. A descida ao inferno, o escavar-se e retorcer-se é muito mais do que compensação às frustrações da vida e, no caso de Bourgeois é uma profunda busca de entendimento e de conhecimento de si que, conforme ela, determinará o caráter autoexpressivo de sua poética. O ponto crucial é que a obra plástica reivindica e marca a importância do mergulho na subjetividade, a descida ao inferno emocional do sujeito. No reforço de tal perspectiva, a sensibilidade da artista se apresenta ao perceber a necessidade de marcar tal dimensão tanto através da incorporação de terminologia psicanalítica, bem como no desenvolvimento de discursos sobre a obra que enfatizam tal vínculo. Com relação a Drummond, Candido prossegue,

Elas [as estrofes de Versos à boca da noite] desenvolvem uma meditação da idade madura sobre a insatisfação do indivíduo consigo mesmo, a nostalgia de um outro eu que não pode ser e a perplexidade que leva a explorar o arsenal da memória, a fim de elaborar com ela uma expressão que, sendo uma espécie de vida alternativa, justificasse a existência falhada, criando uma ordem fácil, uma regularidade que ela não conheceu. (CANDIDO, 1977: 99).

Se Candido considera que a poesia de Drummond configura um *mecanismo de compensação*³⁴ para o poeta, a aproximação entre Drummond, Bourgeois e Leonilson, tendo em vista o uso da psicanálise por Bourgeois e a perspectiva ficcional em Leonilson, permite recuperar o espaço da criação enquanto local de *experimentação*. Assim, a criação poética permite fazer, pensar e sentir de forma como cotidianamente não se faz, sustentando assim o fôlego artista para o olhar às profundezas de si. Situação flagrantemente distinta de um reescrever da história da vida a seu gosto ou desgosto.

O processo de criação como local de experimentação que em Leonilson e Bourgeois se dimensiona em torno do universo subjetivo, é percebido também em outros artistas quando estes aproximam o espaço do atelier do espaço de experimentação do que não cabe no real. Ao apresentar a exposição *Fortuna*, por exemplo, inaugurada no Rio de Janeiro em 2012, William Kentridge explicou que o termo *fortuna* foi escolhido como título para a exposição justamente para fazer referência ao seu espaço de criação, o atelier. Kentridge assim caracteriza seu atelier:

³⁴ Para Freud, um dos mecanismos de defesa do ego frente à ansiedade provocada por uma ameaça ao corpo ou à psique. Caracteriza-se pela “distorção” da realidade como forma de compensação a uma frustração, afetando a autopercepção.

O atelier é um espaço de excesso. Lá sempre há mais do que se necessita, mais do que pode ser usado, mais do que pode ser acomodado. [...] E lá há sempre um espaço para que as imagens possam migrar de um projeto ao outro de uma mídia para outra. [...] É a essa fúria de diferentes coisas instáveis e passíveis de serem modificadas em sua forma, de mídia pra mídia, que as salas de excesso referem. Fortuna em si refere-se ao que acontece no atelier. E o atelier é melhor entendido enquanto espaço físico e também como espaço metafórico. Um espaço seguro para a estupidez. Um espaço seguro para não se saber o que fazer. Para que as dúvidas tenham espaço, para que o fracasso seja acomodado, para que a indecisão tenha uma área em que ela não seja julgada de forma crítica. [...] E esse espaço que por um lado não é acaso, [...], esse espaço que fica na distância entre eles, é o espaço em que o trabalho [a obra] acontece. E é esse espaço que o atelier protege. E isto está relacionado a acreditar em outras inteligências, em impulsos que a gente não conhece até que de repente a gente os vê em uma folha de papel, tendo tanto um impulso por trás de um desenho, e então vendo o que o próprio desenho sugere quando volta para você. Esse movimento de ir e vir... Então, como artista, você é sempre pego entre ser alguém que está fazendo e alguém que está olhando o que está sendo feito. Artista como espectador e artista como realizador. E esse movimento entre os dois também é contemplado pelo termo *fortuna*.³⁵

Kentridge caracteriza o atelier, bem como a criação, como local de experimentação, de enfrentamento daquilo que na vida não cabe. Lugar a aventurar o olhar para o impossível, até mesmo para o proibido. Ao mesmo tempo, esse lugar permite ao artista o distanciamento necessário para que avalie a criação. Tendo mais do que a superação de dilemas emocionais como objetivo, para além da autoexpressão, ao afastar-se de si, encontra o artista um lugar de escuta. Escuta enquanto condição necessária para a percepção do erro com novo olhar, olhar aberto às rasuras do processo.³⁶

³⁵ Palestra proferida por William Kentridge em 24 de outubro de 2012 sobre a exposição *Fortuna*, inaugurada na mesma data no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. <<http://www.youtube.com/watch?v=cjGBHiU-0Uk>>.

³⁶ A noção da estreita relação entre a rasura, a escuta e o erro no processo de criação de Leonilson e Bourgeois será aprofundada no último capítulo da tese justamente no sentido da caracterização do gesto poético destes artistas.



Bourgeois, *Rejeição*, 2001. Leonilson, *Palavras violentas*, 1987.³⁷

A caracterização por Kentridge do espaço de criação como análogo ao atelier estabelece que, se tal processo configura um “inferno”, conforme sugerido por Bourgeois ao associar o processo psicanalítico ao processo de criação, ao mesmo tempo tal condição necessariamente permite que se abandone com maior facilidade a censura autoimposta pelos códigos morais vigentes. O título da exposição apresentada no Brasil em 2011, *Louise Bourgeois - o retorno do desejo proibido* não poderia ser mais feliz ao já insinuar isso: a obra enquanto local de persistência do que não cabe no real! No caso Bourgeois, evidentemente não se trata de localizar respostas para os dilemas emocionais no processo de criação, mas de experimentar as instabilidades que novas possibilidades de ação e abordagem provocam no sujeito. A artista não visa, portanto, um simples organizar daquilo que a vida lhe oferece. Através do processo de criação, a artista sugere a possibilidade de um olhar menos perene à realidade. Na obra de Bourgeois haverá lugar, portanto, segundo Mitchell, para seu desejo pelo pai, o ciúme obsessivo pelo marido e pelo terapeuta, a raiva do irmão, o desejo de matar a amante do pai. Em Leonilson, por sua vez, a obra reservará um espaço ímpar para as emoções, desejos e frustrações de uma vida amorosa nunca completa, nunca satisfeita, porém escancaradamente romântica, sensual, sexual e poética de uma vivência gay considerado em termos de

³⁷ Escultura em tecido. <https://www.moma.org/louise_bourgeois/images/themes/faces-portraits-top-1.jpg>.

Desenho, detalhe fotografado pela autora na exposição *Leonilson - Sob o peso dos meus amores*.

amorosidade e dedicação, de pureza mesmo confrontada com o imaginário antagônico da idealização e normatização heterossexuais.

Mais do que ilustrar situações, fatos, desejos e sentimentos circunscritos a uma subjetividade, o espaço de criação da obra estabelece um espaço de trânsito no qual Bourgeois e Leonilson se posicionam de forma crítica no confronto com a própria subjetividade, alçando-se assim a um lugar muito além da compensação. Afinal, a graça da criação excede a dor qualquer, ou amor desmedido que pudesse ter trazido o artista ao atelier.



Bourgeois, *Knife figure*, 2002.
Leonilson, *Léo não consegue mudar o mundo*, 1989.³⁸



Ir ao inferno e voltar significa, então, ir muito além do lugar de resposta às agruras da vida na busca por compensação a frustrações. Diferentemente do entendimento de Candido a respeito de Drummond, Bourgeois e Leonilson possibilitam antever que, no âmbito de suas poéticas, a frustração não precisa ser compensada, ainda que possa ter sido ela ponto de impulsão para a criação. É oportuno lembrar que o poeta que reconhece o ressentimento, já se distanciou em alguma medida de si, localizando-se no lugar da nomeação que amplia o limite do sentir. E essa pode ser justamente a sugestão de Drummond ao afirmar que os afetos em si não podem ser merecedores de poesia. Entretanto, para o “fingidor que é o

³⁸ Objeto em tecido. <<http://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/artist-out-on-a-limb-with-works-20121127-2a5jx.html>>.

Acrílica sobre tela, fotografada pela autora na exposição *Leonilson – Sob o peso dos meus amores*.

poeta” configuram potência de origem. Será assim em um recurvar-se, em uma espiral de duplo sentido que seu poema e sua prática, assim como a de outros poetas e artistas se mantêm em perpétua mobilidade, esta sim a sustentar toda criação.

Ao viver o processo de descoberta dos motivos, causas, razões, possibilidades e potencialidades de sua frustração e de seus medos e desejos, Leonilson e Bourgeois afundam-se e embrenham-se, deixam-se cair na espiral psíquica de descoberta de um espaço marcado pela ausência pré-determinada de começo, fim ou categorias de análise. Não há linearidade em Louise. Não há linha reta em Leonilson.



Bourgeois, *Espirais*, 2005. Leonilson, *O zig-zag*, 1991.³⁹

Cair em si mesmo, espiral do processo criativo. Fúria velada, apagada, contornada em Leonilson. Em sua busca pelo outro, seu desejo, sua frustração, tal qual a de Drummond, mais do que temática da obra, é a força propulsora da ação do fazer. Se em Bourgeois o processo é compartilhado em alguma medida com o psicanalista, com a escuta presente do outro, em Leonilson marca-se o diálogo ensimesmado, a solidão da descoberta. De quê?

Há algo de patético, ou de profundamente humano, na necessidade de certa concepção do pensamento europeu, de localizar certezas e definir verdades. Como se esta ideia afinal tão frágil, a verdade pudesse ser garantia de algo não se

³⁹ Gravura <<https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/b/artist/louise-bourgeois/object/spirals-al00346>>.

Pérolas e renda sobre tecido, fotografado pela autora na exposição *Leonilson – Truth Fiction*.

sabe ao certo o quê. Na tradição do pensamento que aproxima a ciência da verdade e a arte da subjetividade, no encontro entre as duas, curiosas ideias florescem. Uma delas associada não mais à ideia do gênio renascentista, mas a certa tradição romântica de sensibilidade artística. No entender de Célia Pedrosa, por exemplo, a vida e a poesia lírica são espaço de “vontade de subjetividade, de elevação e aprofundamento, voo e mergulho, sempre inquieta e insatisfeita de si mesma, transtornando a tranquilidade de qualquer espelho, de qualquer figura, abismando-[n]os.” (CAMARGO e PEDROSA, 2001: 17).

Poetizar, portanto, com base no corpus examinado, configuraria sempre um mirar-se em abismo. Ainda assim parece por vezes simplista a maneira como se considera a sensibilidade artística e a relação entre esta e a subjetividade enquanto peças de uma teoria da criação. A partir do que Bourgeois e Leonilson sugerem em sua produção, articulei algumas aproximações e divagações que, desconfio, podem estar baseadas por demais em premissas incertas que pertencem ao universo elencado acima. A força das imagens de Bourgeois e Leonilson, entretanto, sustenta certa desconfiança a respeito da existência de outro estado de coisas. A busca por certeza leva a buscar certezas onde não as há. E a pequena razão se ilude buscando sentido no caos da realidade. Delega-se tantas vezes ao poeta que seja capaz de ver o que não vemos, perceber o que não percebemos, entender o que não entendemos. Como se ele pudesse buscar e entregar respostas. Em vão. Tão humano quanto nós, mas ciente em alguma medida de sua sensibilidade, de sua fragilidade e de seus medos, o poeta não alça voo posto que se bata incansavelmente com toda logicidade simples, com todo sentido óbvio na matéria dos dias. Respostas? Não as traz. Oferece apenas o corpo dos medos, a forma da loucura, os devaneios do desejo e a energia da coragem. Coragem, sobretudo, de olhar para si, investigando o abismo afetivo. Assim, repercutindo a imagem drumondiana, também Antonio Cícero revela a profundidade do olhar para si em sua profunda imbricação com o processo criativo:

O que muito me confunde
 é que no fundo de mim estou eu
 e no fundo de mim estou eu
 No fundo
 sei que não sou sem fim
 e sou feito de um mundo imenso
 imerso num universo
 que não é feito de mim
 Mas mesmo isso é controverso
 se nos versos do poema
 perverso sai o reverso
 Disperso num tal dilema
 o certo é reconhecer:
 no fundo de mim
 sou sem fundo.
 (CÍCERO, 1996: 37)

Todo processo criativo, e em certa medida todo jogo afetivo, é este olhar-se ao fundo, para encontrar no fundo a um “si”. E este espelho eventualmente assusta, posto que não é possível simplesmente entendê-lo. Há que vivê-lo, maravilhando-se e inquietando-se com a fenda. Afinal “o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver” (DIDI-HUBERMANN, 1998: 61). Na elaboração poética, ver-se é descobrir-se em imagens de afeto e desafeto. E se o poeta é um narcisista, será para sempre um desiludido de si no olhar abismado sustentando ao que de si retorna para o mundo, ao que do mundo reflete-se na profundidade de si:



Leonilson, *Looking at my deepest sea*, 1989. Sem título, 1990.⁴⁰



under your spell
 what about me
 what about that
 who am I
 I am part of your
 clouds
 under your spell
 I'm not on clear waters

⁴⁰ Tinta acrílica, lápis de cor e linha sobre lona. <<http://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/Telao-do-Domingao/noticia/2011/11/telao-do-domingao-obras-autobiograficas-de-leonilson.html>>. Técnica mista, (detalhe). <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/01/96/10/0196109f1a8367120291cdf1cea62359.jpg>>

Os processos de criação de Bourgeois e Leonilson, analisados pontualmente em ressonância com as noções propostas por Webb a respeito da produção poética de Yeats evidenciam questões importantes de caráter parcialmente conclusivo. Primeiramente, evidencia-se a necessidade de distinguir o gesto efetivo que elabora o objeto artístico como gesto poético. Em segundo lugar, especialmente no caso de obras que reivindicam certa centralidade na dimensão subjetiva, o gesto poético caracteriza-se por instituir um movimento de conjunção e equilíbrio entre o olhar para a subjetividade e certo distanciamento do mesmo a partir do embate com a matéria da linguagem. Linguagem verbalizada pelo poeta em um enfrentamento que a designa como matéria tão efetiva quanto o tecido ou o mármore o são na produção de Leonilson e Bourgeois. Uma vez identificado o espaço intervalar inaugurado entre artista e o material com a instauração do gesto poético, efetuou-se um mergulho em tal espaço para refletir sobre como a obra poética, conforme sugerido pelo poema de Drummond, configura potencialmente a obra como espaço de produção revelador do próprio processo de criação em tensão com a subjetividade. Drummond, nesse sentido, elabora através da poesia uma imagem que ressoa a elaboração teórica de Webb sobre Yeats, trazendo para o cerne da forma poética a tensão entre as dimensões subjetivas e objetivas articuladas pelo poeta assim como por Leonilson e Bourgeois.

Nesse sentido, é possível caracterizar a noção de “técnica poética” ou aquilo que prefiro nomear “gesto poético”, enquanto ação cuja ênfase se desenvolve na relação com algo que os autores citados reconhecem como tendo a especificidade da matéria, como tendo um corpo. Por um lado, isso significa conceber a linguagem verbal como coisa que possui tal especificidade que demanda ser trabalhada em seu próprio corpo, como se encarnada fosse a poesia. Por outro lado, esses autores enfatizam a ideia do trabalho manual, dedicado e permanente trabalho manual, como fundamental em termos de gesto e ação de criação da poesia. Tais analogias estabelecem imagens encorpadas e manuais para transmitir a noção de que a poesia possui um aspecto muito concreto: as demandas de tempo e labor do pensamento abstrato. Afinal, o que é reforçado com as figuras do jardineiro e da bordadeira é o trabalho mental de pensar e articular através da linguagem, na linguagem, para criar poesia. Isto também significa que mesmo a autoexpressão precisa encontrar seu

caminho até o exterior através da matéria, coisa de que Bourgeois estava evidentemente consciente.

Mas, se o material com que trabalha o artista delimita uma dimensão objetiva com que o artista necessariamente se confronta, é esta a única dimensão objetiva envolvida na dinâmica de criação? Ou o desejo de criação pode ser impulsionado pela subjetivação daquilo que também é ou já foi real e palpável?

Se Drummond, um poeta brasileiro, formula imagens poéticas que problematizam o processo de criação tensionado pela subjetividade, seria possível localizar elaborações semelhantes em outras produções poéticas e literárias? E, dentre as aflições emocionais que Bourgeois e Leonilson indicaram com relação a suas produções, quais evidenciam potencial político? É possível que as imagens produzidas pelo gesto poético de Leonilson e Bourgeois sejam responsáveis por um referencial não exclusivamente particular dos artistas, mas efetivamente coletivos? Para elucidar tais possibilidades, anuncia-se um novo capítulo.



imagens de afeto

...ordinary, ordinary actions of preparing thread, colouring wooden threads, fixing upstoves, accepting and closing eyes for many of her husband's actions.

The emotional path that in such ways is undertaken by Louise while creating as much as relates to her past, was elaborated through her therapy sessions. The first line which we could use in an attempt to separate the woman from the artist gets entangled as we think that, and it was stated by XXXX, that Louise might have "used" therapy in ways of elaborating views and narratives about her own personal life that where then appropriated through the creative process. Nonetheless, it is undeniable that, by chosen to recall past emotions and feelings not only during the therapy sessions, but also as a force to live the creative process, Louise established an emotional tour de force.

And again, it takes courage and guts to put one's heart on the stage. From many of the works Louise created using dear materials like cloth - a handkerchief in this case - and bringing to the Art world ordinary actions like sewing and embroidering, no one speaks more of this endeavour she undertook as "I have been in hell and back and let me tell you it was wonderful".





Bourgeois, sem título (*I have been to Hell and back*), 1996. Leonilson, *Voilà mon Cœur*, 1990.

Na ressonância, ouvimos o poema,
na repercussão nós o falamos, pois é nosso.¹

People ask me – what do
you mean – and I answer
what do you think of when
you see the image.²

Se o capítulo anterior definiu o gesto poético e problematizou a relação entre o ser do artista e do poeta no processo de criação, é relevante voltar o olhar para a produção efetiva de Bourgeois e Leonilson em termos subjetivos de afetividade, aspecto que, conforme visto, é reivindicado pelos artistas como sendo causa inicial do desejo de produção artística. Sendo as conclusões do capítulo anterior efetivas, seria possível identificar no objeto artístico, rastros da subjetividade e da dimensão emocional dos artistas que a obra ressoa. Nesse sentido, considereime voltar-me para a efetividade das imagens de afeto em Leonilson e Bourgeois. As mesmas serão consideradas a partir da definição de Bachelard de imagem poética, assumindo-se que tal noção seja adequada não somente para entender as imagens poéticas enquanto configuração efetiva, mas também enquanto

¹ Bachelard, 1993: 7.

² Louise Bourgeois, *Louise Bourgeois Archive*, New York, LB-0021, página solta sem data, *circa* 1989, apud Kuster, Kindle Edition: 138.

reverberação do olhar dos artistas para sua própria subjetividade. Nesse sentido, propõe-se que, no espaço da criação, o olhar internalizado sobre o si possui paralelo no gesto poético, configurando um espaço que pode ser identificado como aquele entre o eu e o outro. Para além disso, lançada a proposta de análise intervalar entre imagens, pretende-se localizar imagens poéticas e literárias que dialoguem com as imagens de Leonilson e Bourgeois em torno dos afetos que, na medida do possível, recuperem e reafirmem o caráter universalizador das imagens poéticas de Drummond, Leonilson e Bourgeois enquanto reveladoras não somente dos dramas subjetivos que lhes dão origem, mas da relação efetiva do sujeito com o mundo.

imagens poéticas

A dimensão subjetiva presente em obras poéticas como as de Leonilson, Bourgeois e Drummond, ressoa a perspectiva adotada por Bachelard com relação à constituição das imagens poéticas quando o filósofo considera que o estudo de tal constituição deveria operar a partir do testemunho da emergência de tais imagens na consciência quando estas aparecem como produto direto do coração, manifestação poética de efetiva carga emocional. A perspectiva bachelardiana marca a relação com a subjetividade na elaboração das imagens poéticas, sendo, portanto, pertinente para a análise de obras visuais e poéticas que reivindicam tal dimensão em suas temáticas como no processo de criação mesmo que lhes origina.

Nas palavras de Bachelard:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade. (BACHELARD, 1993: 2)

A consideração de Bachelard acerca das imagens poéticas é eficaz para o entendimento das noções de desejo e pertencimento nas poéticas de Leonilson e Bourgeois, cujas potentes imagens definitivamente emergem à consciência como falas do coração, da alma e do ser ressoando também as imagens presentes no poema *Towards the break of day* de Yeats cuja temática elabora os sentidos de desejo e pertencimento em termos pertinentes para a reflexão sobre as poéticas de Bourgeois e Leonilson.

Was it the double of my dream
The woman that by me lay
dreamed, or did we halve a dream
Under the first cold gleam of day?

I thought: 'There is a waterfall
Upon Ben Bulben side
That all my childhood counted dear;
Were I do travel far and wide
I could not find a thing so dear.'
My memories had magnified
So many times childish delight.

I would have touched it like a child
But knew my finger could but have touched
Cold stone and water. I grew wild,
Even accusing heaven because
It had set down among its laws:
Nothing that we love over-much
Is ponderable to our touch.

I dreamed towards break of day,
The cold blown spray in my nostril.
But she that beside me lay
Had watched in bitterer sleep
The marvellous stag of Arthur,
That lofty white stag, leap
from mountain steep to steep.
(YEATS, 1994: 208).

Na linha que separa noite e dia, um homem cujo desejo não é nomeado enquanto tal expressa tal desejo e seu sentido de pertencimento através de múltiplas imagens contrastantes entre si. Tensionadas entre a infância e a idade adulta, elaboradas paralelamente sobre a tênue linha a alinhar passado e presente, sugerindo tanto o sonho como a realidade, o sujeito no poema maravilha-se sobre seu desejo de retenção de seu universo afetivo. Tal elaboração poética, se orienta, sobretudo, sobre a estreita vinculação entre a vivência emocional e o lugar onde a mesma ocorreu, sendo ambos imprescindíveis para a constituição das imagens poéticas de Yeats.

É na constituição do valor de desejo e de pertencimento que Yeats elabora imagens sobre o vínculo emocional estabelecido entre a criança e a montanha.³ A imagem da querida montanha é desdobrada, entretanto, na terceira estrofe na

³ Ben Bulben ou Benbulben é uma formação rochosa em Sligo County, Irlanda de significativa presença na mitologia irlandesa e na poesia tardia de Yeats especialmente.

sugestão de que a percepção, a realidade mesmo de tal lugar em sua materialidade, jamais poderia ser retida, pois algo da ordem do não material seria responsável por sua grandeza. Ainda assim, a relação sugerida na primeira estrofe entre o si/eu e o outro, indicado também na sugestão de uma sobreposição entre a paisagem e o corpo da amada, é fundamental para a constituição do vínculo emocional entre ambos. Nesse sentido, a memória da criança e as sensações do amante adulto se entrelaçam na percepção da relação entre o sujeito e o outro enquanto aspecto fundante das imagens poéticas e do sentido destas. Corpo e pedra, carne e queda d'água, desejo e pertença inter-relacionam-se assim em significação poética.

Ao analisar a poesia de Yeats, Webb (2000) considera que o poeta estabeleceu um gesto poético que lhe permitia lidar com certos aspectos de sua personalidade e sentimentos através da elaboração de determinados personagens. Assim, traços da subjetividade do poeta seriam perceptíveis em sua produção. A análise da poesia de Yeats por Webb possibilita um enfoque sobre sua poesia que, tendo em vista o poema supracitado, é significativo em termos de imagens de desejo e pertencimento. Em um interessante estudo sobre a elaboração das metáforas⁴ na poesia de Yeats, Jasinska insiste sobre a relevância do vínculo entre o sujeito e o lugar em sua materialidade para a elaboração poética. Em suas palavras, "They [as metáforas de Yeats sobre sua noção de poesia] tell us that it is contact with the soil, lust fear, and rage that become the source of poetry." (JASINSKA: 1991/1993: 282).

As imagens poéticas de Yeats, que, como Jasinska apresenta, em muitos casos revelam a própria noção de Yeats sobre a poesia na elaboração poética mesma,⁵ na medida em que possuem estreita relação com a subjetividade, ressoam a produção de Leonilson e Bourgeois em termos de elaboração poética que revela potencialmente tanto a fonte poética na subjetividade, como a possibilidade de

⁴ Volto a salientar que, apesar daquilo que Bachelard refere-re como imagens poéticas, em muito se sobrepõe à noção de metáfora e sua existência na poesia. Entretanto, tendo em vista o objetivo desta análise de aproximação e de análise a partir da noção de ressonância entre imagens, tanto poéticas como visuais, tratar-se-a aqui de referir ao caráter imagético de elaborações metafóricas.

⁵ Nesse sentido, tendo em vista o estudo de Jasinska, percebe-se ainda uma aproximação entre a elaboração de uma noção sobre o fazer poético revelado nas obras poéticas de Yeats que em muito se assemelham à elaboração do poema de Drummond analisado no capítulo precedente.

revelação da noção dos artistas sobre o fazer poético no cerne da produção plástica, especialmente na elaboração de suas imagens poéticas.

Além de compartilharem características tais como o uso de informação verbal na produção visual e a elaboração de peças em tecido, ambos os artistas reivindicavam seus relacionamentos enquanto significativos respectivamente à dimensão subjetiva em suas poéticas. Em função desses aspectos, uma abordagem comparatista da produção de Bourgeois e Leonilson é reveladora para a compreensão do processo criativo mediado, sobretudo, pela elaboração de noções de desejo e pertencimento em sua dimensão humana.

Bourgeois argumentava que grande parte de seu processo criativo era impulsionado pelo desejo de recuperar estados emocionais do passado, principalmente aqueles relacionados a sua infância e ao círculo familiar, o que seria responsável pela presença de certa crueza emocional nos trabalhos: “My subject is the rawness of the emotions, the devastating effect of the emotions you go through.” (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 242). Assim, através da psicoanálise, emoções infantis recalçadas emergiriam e impulsionariam a criação: “With analysis, the suppressed feelings experienced in her childhood emerged. Bourgeois regarded these feelings as driving forces behind her art and her need to express herself.” (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 57).

Leonilson, por sua vez, considerava que suas peças, apesar de serem extremamente pessoais, seriam significativas também para outras pessoas, uma vez que o público estabeleceria uma conexão entre seus trabalhos e suas próprias questões emocionais (PEDROSA, 2014: 235). Nesse sentido, a consideração de Leonilson se aproxima da de Bourgeois quando esta faz a seguinte afirmação a respeito de seu trabalho:

People ask me – what do
you mean – and I answer
what do you think of when
you see the image.
(KUSTER: 138)

A relevante observação de Leonilson reforça o enfoque que aqui se assume como metodologia crítica, ao considerar, em consonância com Bourgeois e Bachelard, a elaboração de sentido da imagem poética em termos de ressonância

entre imagens.⁶ Segundo Bachelard, “Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso.” (BACHELARD, 1993: 7).

As obras de Leonilson e Bourgeois são ricas em temáticas e materiais, configurando um corpus de difícil categorização, como bem referencia Bal (2002), relativamente à obra da última. Dentre as produções desta, há um significativo número de peças têxteis realizadas principalmente a partir da década de 90 que explicitam a relação entre a constituição da obra e a herança familiar. Leonilson, por sua vez, apesar de seu interesse pelo universo da moda e de sua amizade com Marie Rucki (LAGNADO, 1998. PEDROSA, 2014: 249/250),⁷ indicava a história familiar enquanto fundamental para sua escolha em trabalhar com tecidos, costura e bordados.

Filho de um comerciante de tecidos, Leonilson cresceu em uma casa onde o quarto de costura tinha uso constante, preservando-se ali a tradição dos bordados do Nordeste, tendo o artista também frequentado uma escola de freiras onde o bordado era praticado mesmo pelos meninos (LAGNADO, 1998: 32/90). Bourgeois, por outro lado, cresceu próxima à atividade familiar do estúdio de reforma de tapeçarias comandado por sua mãe, cujas atividades ela observava de perto e nas quais tomou parte desde os doze anos de idade quando começou a executar desenhos para as barras das tapeçarias (KUSTER: 450).

⁶ A noção de ressonância indicada por Bachelard com relação à dimensão do sentido das imagens poéticas se aproxima das ideias de outros autores que trabalham, por exemplo, com a imagem da constelação de sentido das palavras. Em linhas gerais, trata-se de estabelecer uma distinção entre o campo mais fechado do significado e o campo amplo, e subjetivado, dos sentidos das palavras. BECK, 2004.

⁷ Marie Rucki foi por muitos anos diretora do Studio Berçot Paris, referência fundamental em termos de formação em moda na década de 80, principalmente.

subjetividade crítica

Enquanto a obra de Bourgeois obteve importante reconhecimento durante sua vida, a crítica da obra de Leonilson ainda está em desenvolvimento. Em anos recentes, duas exposições retrospectivas⁸ foram organizadas sobre sua produção, trazendo à tona a necessidade de revisão crítica de aspectos fundamentais relativos à conexão entre obra e vida. Ainda assim, desde a publicação de uma das primeiras obras sobre sua produção (LAGNADO, 1998) a noção desta como constituindo uma espécie de diário pessoal tem sido central.

Tanto quanto Bourgeois reforçou sua arte como ato de recuperação do passado, a imagem pública de Leonilson se vinculou à imagem de alguém que ofereceu seu coração ao público. Um dos mais exemplares trabalhos associado a tal sentido é *Voilà mon Cœur*, executado em um pequeno pedaço de feltro bordado com pingentes de cristal, no avesso do qual a afirmação “aqui está meu coração, ele te pertence” é escrita seguida de “ouro de artista é amar bastante”, sugerindo a ação do artista e o próprio objeto têxtil como doação amorosa.⁹

Suspeito, porém, apesar de inúmeras anedotas correntes sobre a decisão de Leonilson em produzir essa peça, que a produção da mesma tenha sido despertada por uma obra vista na Saatchi Gallery em 1990, possivelmente executada por Richard Deacon, que se chamava *The right Place for the Heart* (HARLEY, 1997:07). No documentário de Harley, Leonilson menciona essa peça comentando sua reação de surpresa frente à possibilidade de um artista dispor ao público seu coração. O mesmo comentário, porém, descontextualizado da observação a respeito do trabalho visto na Saatchi, é apresentado nos primeiros minutos do filme de Nader (2014), sugerido-se assim que tal comentário fosse uma observação de Leonilson sobre a relação entre sua obra e o momento político brasileiro no início da década de 1990. Tal descontextualização, no meu entender, deslegitima o profundo gesto político

⁸ *Sob o peso dos meus amores* com curadoria de Bitu Cassunde e Ricardo Resende foi exposta no Itaú Cultural (São Paulo) em 2011 e na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre) em 2012. *Truth-Fiction*, com curadoria de Adriano Pedrosa, foi exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2014 e no Centro Cultural Banco do Brasil (Belo Horizonte) em 2015.

⁹ Lisette Lagnado, *Uma Lógica da Ambigüidade*, sem data, <http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm>. Acesso out/2015. Anos mais tarde, Lagnado iria criticar a perspectiva dócil e romântica a respeito de Leonilson que inaugurou, considerando que tal enfoque ignora a dimensão política da produção de um artista que era corrosivo e cáustico em vida. Refiro-me especificamente ao debate *Arquivo e Memória o Legado do Artista* organizado pelo Itaú Cultural em 2011.

veiculado à coragem necessária à apresentação pública e reivindicação de espaço e materialidade para aspectos emocionais que, como o artista mesmo considerava, não diziam respeito à sua vida emocional exclusivamente. O espaço reivindicado pela obra de Leonilson demandou por certo a coragem de mirar-se a fundo, divisando o sofrimento de ser que, no gesto poético subverte o aprofundamento em si em distancia de si na escuta do outro ao elaborar imagens poéticas cuja significação é tanto mais pública do que privada. Coragem em tudo similar àquela requerida à Bourgeois ao propor-se a artista ir ao inferno e voltar, como bem formulado por Kuster (sem data, 80) ao “abrir-se para enfrentar com sinceridade e precisão seus próprios abismos emocionais”.

No caso de Leonilson, a perspectiva amorosa elaborada sobre a doação aos amados e aos amores não deve ser considerada como sendo absolutamente evidente, mas enquanto originada em um gesto poético que procura acentuar a dimensão subjetiva na arte, em movimento equilibrado com o entendimento do artista acerca da arte enquanto significativa experiência humana. Atitude muito próxima, evidentemente, daquela adotada por Bourgeois que teria “usado à psicanálise para se tornar uma artista importante” (MITCHEL em LARRATT-SMITH, 2011: 49).



Leonilson, *Voilà mon Cœur*, avesso e detalhe fotografado pela autora.

Reavaliar a obra de Leonilson demanda que se identifique por onde se situa a linha que separa vida e produção, pois não fazê-lo esvazia a obra da dimensão política que adquire ao constituir o artista corpo para a subjetividade. A obra de Leonilson configura muito mais do que um sincero testemunho centrado no eu, tanto quanto a obra de Bourgeois não configura o processo psicanalítico *per se*,

sendo este antes um método através do qual a artista garante o acesso à dimensão subjetiva. A noção de diário pessoal,¹⁰ se situa a produção de Leonilson em termos de uma distinção que ele próprio identifica entre sua produção e outras de caráter mais conceitual, não explicita o que Bachelard nomeia o “valor” das imagens poéticas.

Ao considerar a relação entre o poeta e sua obra, Bachelard afirma que ainda que um poeta como Poe possa ter sofrido alucinações auditivas que podem ter promovido à escrita de *A Queda da Casa Usher*, o sofrimento do poeta se opõe ao criar. O “sofrer” vai ao sentido inverso de “criar” (BACHELARD, 1993: 181).¹¹ Em outras palavras, com respeito à relação entre uma explicação psicológica e as imagens poéticas elaboradas pelo poeta “os fatos não explicam os valores”, uma vez que “nas obras da imaginação poética, os valores têm tal signo de novidade que tudo o que deriva do passado é inerte com relação a eles. Toda memória precisa ser reimaginada.” (BACHELARD, 1993: 181). A imagem poética carregará sempre tal força de significação, que os fatos reais serão por ela ultrapassados. Toda memória, afinal, segundo Bachelard, necessita ser reimaginada.

Na produção de Leonilson e Bourgeois, os valores poéticos são necessariamente elaborados através da capacidade dos artistas em ultrapassarem sentimentos e dilemas emocionais criando objetos que não ilustram simplesmente tais emoções, mas originam a criação sendo a elas responsivos. As peças de Bourgeois não são uma reprodução passiva de um passado traumático, mas uma elaboração que sustenta o confronto da dimensão emocional ativada por tais traumas pela artista. Bourgeois indica tal posicionamento ativo quando afirma que: “Many works begin with a passive role. To be in a passive role is to inhabit chaos. The chaos has to be dealt with and put into order.” (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 248). Como demonstrarei adiante neste capítulo, Bourgeois trabalha com a noção de que o processo criativo, além de colocar o sujeito em posição ativa em relação a seu universo emocional e afetivo, configura um retorno ao equilíbrio que responde ao caos provocado por dilemas emocionais.

¹⁰ De maneira similar, Bourgeois por exemplo, iria referir suas memórias, aquelas que “vinham a ela” e eram “germe” do processo criativo, o que Kuster denomina “núcleo de algo que virá a ser o objeto artístico”, eram seus “documentos” (KUSTER: 365/ 375).

¹¹ Na tradução inglesa da obra de Bachelard explicita-se a oposição entre vida e criação na indicação de que o sofrimento “runs counter” à criação, ou seja, “corre de encontro a”. (BACHELARD, 1994: 175; BACHELARD, 1993: 311).

Leonilson, assim como Bourgeois, ultrapassou seu sofrimento ao adotar um gesto poético que precisa ser reconhecido enquanto parte fundamental de sua produção. As formulações sobre o desejo e o pertencimento em suas peças evidenciam o grau de afastamento de si que os artistas efetuam ao criar. Se Bourgeois recuperava seu passado para criar a partir dele, ela também se distanciava da própria infância, o que explicita porque, de maneira similar ao poema de Yeats, a percepção da criança é apresentada em termos de experiência do intocável, do impossível de reter. Quando o artista recupera suas experiências emocionais, por exemplo, tal aspecto precisa ser necessariamente compreendido em termos de resposta poética circunscrita à natureza responsiva e atrasada das experiências afetivas, segundo formula Waldenfells (2016). Natureza afetiva que estabelece uma distância entre a experiência e o entendimento desta, tanto quanto entre o momento em que a experiência ocorre e o momento em que o sujeito a ela responde.

Leonilson, por outro lado, acreditava que vinha sendo ignorado pela crítica brasileira que lhe foi contemporânea e que se o mesmo não tivesse ocorrido, sentimentos de desconforto e solidão gerados por tal lacuna crítica seriam dirimidos. Durante as entrevistas dadas a Pedrosa em 1991, é evidente que o artista ressentia-se por não ser citado por críticos seus contemporâneos (PEDROSA, 2014: 231-234), numa consideração reveladora de certa ânsia de entendimento de sua produção plástica de um ponto de vista menos pessoal, o que significaria discuti-la com maior aporte teórico. Considerando sua produção como distinta daquela de décadas precedentes de farta produção conceitual, Leonilson afirma que sua geração precisara “matar o pai da arte conceitual” (LAGNADO, 1998: 110/112), citando Bourgeois, entre outros, como referencia em uma tentativa de formulação sobre a especificidade de sua própria produção (MAGALHÃES, 1985: 07).

A referência de Leonilson à Bourgeois explicita que ele considerava sua própria produção como semelhante à da artista franco-americana no que diz respeito à persistência da presença do sujeito na arte. Presença reconhecida justamente porque ele considerava sua produção como algo muito além de sincera dedicação a seus amores. Presença reclamada, principalmente, no gesto que elabora os pontos displicentes, pontos nada técnicos de *Voilà mon Cœur*, que configuram muito mais do que a simples junção entre o corte de algodão e o de feltro. Os pontos da costura

desenham afinal um bordado abstrato de pontos azuis tão intrincados e enigmáticos quanto a refração da luz nos pingentes de cristal. Pontos de movimento indistinto a marcar a presença da mão cujo gesto literalmente constitui a obra. Presença que Bourgeois também reivindica ao evidenciar o conteúdo emocional de sua obra, reforçando-o através da incorporação da terminologia psicanalítica em seus escritos (RIVERA, 2013: 276), apesar de questioná-los e subvertê-los ao confrontá-los com sua própria história emocional, sustentando assim um engajamento crítico com relação à subjetividade.

Ninguém e *Femme Maison*

Revisões críticas mais recentes da produção de Leonilson, tais como o documentário de Nader (2014) e o projeto curatorial de Pedrosa (2014) adotam perspectivas distintas para a mesma. Enquanto Nader enfatiza a busca de Leonilson por um alguém especial para ter uma relação, bem como o dilema emocional enfrentado a partir do diagnóstico de AIDS, Pedrosa evidencia em tal produção a tensão entre vida e obra ou “verdade” e “ficção”.¹² Em nenhum outro lugar tal tensão se evidencia tanto quanto na proximidade estabelecida pelo projeto curatorial entre as obras *Ninguém* e *Para meu Vizinho de Sonhos*, penduradas lado a lado nas paredes da Pinacoteca de São Paulo.¹³

¹² O título da exposição replica um desenho executado por Leonilson em Amsterdam em 1990 no qual uma figura humana solitária, situada em meio à brancura da folha é ladeada pelas palavras “verdade” e “ficção” uma em cada lado.

¹³ Conforme exibido na *Estação Pinacoteca São Paulo* em 2014.



Leonilson, *Ninguém*, 1992. *Para Meu Vizinho de Sonhos*, 1991 .

Estas peças elaboram sentidos distintos para o desejo e o pertencimento, tanto como em termos de “ter alguém”, como de retenção da intensidade do encontro amoroso. Para além disto, a relação entre a dimensão visual e os elementos verbais nas duas obras insiste no sentido de pertencimento tanto ao inalcançável, como àquilo que já foi, reforçando a insistência da dimensão afetiva na elaboração poética.

Ninguém e *Para meu Vizinho de Sonhos* são feitos em tecido, sendo este material considerando elemento vivo, modificável e enformável, aspectos trabalhados em ações tradicionalmente associadas ao universo feminino das tarefas de “corte e costura”. Tais objetos de tecido, entretanto, são apresentados de fato mais como um objeto em si do que como suporte, o que ocorre tradicionalmente no uso do tecido para o preparo de telas de pintura, por exemplo, revelando assim um gesto poético que aproxima o fazer em costura da escultura. A costura e o bordado são trabalhados nessas peças em proximidade com as noções de afeto e cuidado em relação às atividades de tecelagem e costura. Entretanto, tais procedimentos não são

executados tendo a excelência técnica como objetivo. Muito antes pelo contrário, a costura bastante evidente e displicente, o bordado torto, a união muito simples de tecidos diferentes evocam, muito mais do que qualquer peça de Bourgeois, a mão implícita no bordado e na costura, evidenciando assim também o tempo envolvido na elaboração que reforça por sua vez o sentido de afetuosa dedicação da ação. A costura em Leonilson é executada à mão, enquanto muitas das peças de Bourgeois foram executadas à máquina, até mesmo em função da idade avançada da artista. Entretanto, especialmente em peças que elaboram cabeças ou figuras humanas, a ação da mão se evidencia na produção de Bourgeois no *patchwork* elaborado com retalhos de tecidos, na ação escultórica com tecidos, que não pretende disfarçar nem roubar à vista o percurso da linha a unir retalhos e esculpir formas.

A afetividade, o cuidado e o carinho percebidos em termos de responsabilidade feminina associada às atividades de tecelagem e costura, tomadas aqui em sentido amplo do trabalho manual com linha e agulha, é uma elaboração fundamental na poética de Bourgeois. A própria artista referencia tal conexão entre a costura e a subjetividade como definidoras do “princípio de maternidade” (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 240), razão porque ela também identificava muitas peças como *Maman* (Mamãe) e “aranha” em uma associação que reforça aspectos complementares entre ambas em termos de dedicação, cuidado e persistência tanto no afeto como no trabalho em agulha e linha. Em muitas de suas peças, a figura da aranha é recuperada conotando a relação implícita entre seu perpétuo tecer e as atividades exercidas pela mãe da artista tanto em termos emocionais, remendando emocionalmente a estrutura familiar, como remendando e reformando tapeçarias. A aranha, em associação com as ideias de cuidado, reparo e renovação enquanto dimensão essencialmente feminina é considerada por Bourgeois em termos de responsabilidade e fardo. Ter que reiteradamente cerzir em sentido figurado (emocional) e literal (as roupas da família) é o destino da mulher, segundo Bourgeois.¹⁴ Tecidos cerzidos simbolizam assim o fardo emocional que as mulheres em particular devem suportar e equilibrar (KUSTER, 254).

¹⁴ Apesar de Bourgeois referir a dimensão emocional atribuída ao universo feminino especialmente em termos de responsabilidade, real ou desejada, na estrutura familiar, é no mínimo digno de nota o fato de que, quando refere as atividades da mãe envolvida com o atelier de tecelagem, Bourgeois está



Bourgeois, *Spider*, 2003. Lâmina 11 de *He Disappeared into Complete Silence*, 2001/2002.¹⁵

Embora Bourgeois elaborasse muitas de suas peças através de algo que ela percebia como pertencendo à dimensão feminina, especialmente a função materna de garantir o suporte emocional da família, a elaboração da artista questiona tais associações tradicionais entre o trabalho manual e o cuidado feminino. Se a artista por vezes retoma e reforça tais associações ao trabalhar com a costura, alternadamente opera no questionamento da dependência emocional através da imagem do corte, em composições nas quais as figuras da tesoura e da faca evidenciam o desejo de independência emocional feminina. Curiosamente, porém, qualquer um que já tenha efetuado reparos e costuras sabe que a tesoura e o corte são elemento constitutivo da costura tanto quanto a costura em si. Ninguém consegue costurar operando apenas com linhas, tecidos e agulhas.¹⁶ O corte, o rompimento da linha, é elemento fundamental, ainda que meio insuspeito, da própria possibilidade de costurar efetivamente. Também a associação entre a costura, o cerzido e a tecelagem, considerados em termos de recuperação emocional, é reforçada em relação ao próprio processo de criação de Bourgeois. Peças como *Conscious*, *Unconscious* (2008), por exemplo, associam o tecer e a costura enquanto trabalho de

a, de fato, referir um universo profissional, muito além de doméstico da mãe. Neste caso, ainda que a artista seja considerada enquanto referencia internacional fundamental em termos de ascensão das lidas com tecido à dimensão artística, sua prática retoma em certa medida a subversão materna a sobreviver burlando os limites entre o doméstico e o social, o emocional e o profissional.

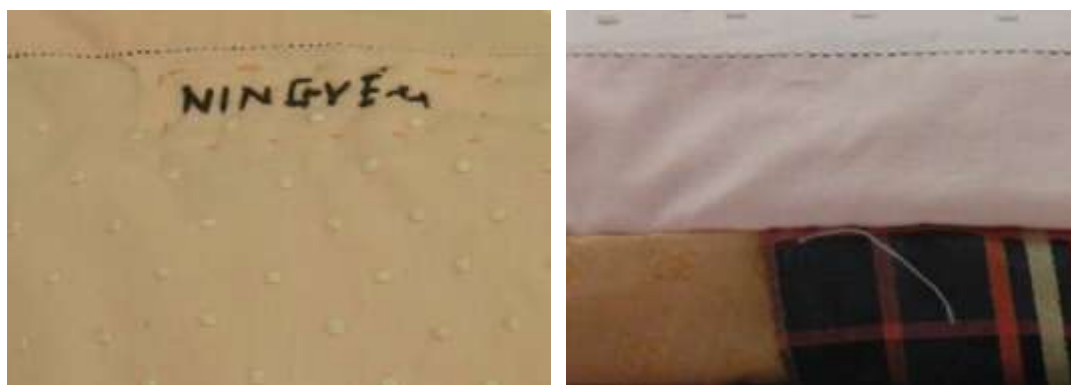
¹⁵ Escultura em aço e tecido, <http://www.nytimes.com/2006/05/05/arts/design/05bour.html?_r=0>.

Gravura em ponta seca, <http://www.moma.org/collection_lb/object.php?object_id=119658>.

¹⁶ Uma ambivalência de sentido certamente experienciada na prática que a artista recupera no confronto poético.

agulha e tecelagem ao esforço em trazer à dimensão consciente dilemas emocionais inconscientes. Como a artista considera o processo criativo local ideal para lidar com, bem como para subverter estados emocionais traumáticos, peças como *Conscious*, *Unconscious* acentuam tal conexão ao sugerirem o tecer do trabalho artístico em si ao tecer aspectos subjetivos, numa sugestão de proximidade e sobreposição entre o esforço tátil/real e o emocional/subjetivo. O lenço bordado outrora, bem poderia ter sido bordado à mão, tal a força da analogia entre o gesto da mão e o movimento emocional de trabalho sobre a subjetividade que a obra da artista evidencia.

No caso de Leonilson, muito frequentemente, o estado emocional reivindicado é a solidão, sentimento recuperado por certo desejo de pertencimento considerado em termos de relacionamento amoroso.

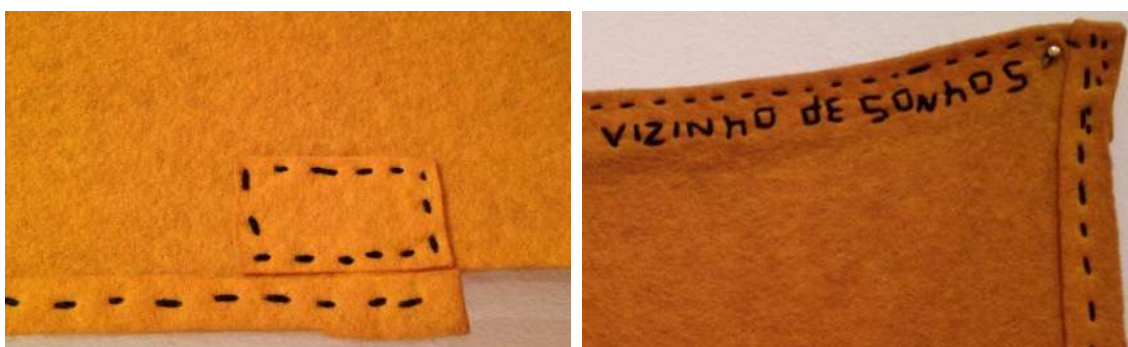


Leonilson, *Ninguém*.¹⁷

Para um olhar rápido, *Ninguém* pode parecer relacionar solidão e desejo de forma bastante literal, especialmente para o leitor de português que é imediatamente atingido pela solitária palavra em linha preta bordada no delicado tecido rosado. Desejando alguém com quem se relacionar, alguém para amar e a quem dedicar, como a produção de Nader (2014) tanto enfatiza na voz do próprio artista, Leonilson percebe à certa altura que “não há alguém”. A persistência de tal desejo pode ter impulsionado a produção do pequeno travesseiro no qual a densidade do sentido da palavra contrasta com a suavidade e delicadeza do tecido. A densidade das letras bordadas em grossa linha preta como que marcando a

¹⁷ Detalhe do bordado “ninguém” e da lateral do pequeno travesseiro onde fica evidente a composição com uso de diferentes tipos de tecido em distintas padronagens. Detalhe fotografado pela autora na exposição *Leonilson - sob o peso de meus Amores*, 2012.

ausência do outro é aprofundada pela sutil moldura elaborada em fina linha alaranjada ao seu redor. A elaboração desta peça com tecidos distintos na frente e atrás, bem como sua pequena dimensão, parecem responder a tal sentido primeiro de solidão ao concomitantemente referir a ausência do corpo na afirmação do desejo de presença. Afinal, quando o desejo de Leonilson pelo outro não se realiza, o artista subverte tal falta elaborando corpo para duas ausências distintas. A ausência do amado, assim como a ausência de materialidade do próprio desejo.



Leonilson, *Para meu Vizinho de Sonhos*, detalhes. Fotografado pela autora.

Enquanto “José” pode ter percebido a ausência de um amante em termos de desejo e solidão, Leonilson endereça tal ausência transgredindo-a através da elaboração do travesseiro que poeticamente estabelece um corpo para a solidão. O gesto de Leonilson ao elaborar esse pequeno objeto têxtil é um ato efetivo e afetivo em direção à realidade da matéria que estabelece cuidado para alguém que ali nem mesmo está. Poderia a dedicação a alguém, quando ninguém ali está, transgredir o senso comum da dedicação implícita no trabalho de costura? Possivelmente, e, neste caso, Penélope seria a figura mítica a ser lembrada. Inquestionavelmente, a solidão é referenciada nessa peça não somente na palavra bordada, mas, precisamente, como sentimento querido, sentimento ao qual vale a pena dedicar. A solidão de “Léo” constitui, afinal, uma presença para Leonilson.

Ninguém coloca o espectador frente a sentimentos opostos relacionados ao desejo e ao pesar por sua incompletude, endereçando também sentimentos de frustração e realização concomitantemente. A doce espera do desejo pelo amado e o agridoce sabor da solidão, são oferecidos ao olhar e ao toque conjuntamente, tensionados e equilibrados entre si na dimensão real do objeto. Significaria isso que Leonilson cria uma espécie de lugar emocional através do fazer, um lugar emocional

que não existiria anteriormente a tal ação? Um lugar emocional limitado pela proximidade com *Para meu Vizinho de Sonhos*, no qual as palavras bordadas “para meu vizinho de sonhos” marcam em tão simples objeto de feltro a dedicação a alguém que não somente em algum momento ali esteve, como alguém cuja presença constitui um campo afetivo de impacto proporcional àquele de um lugar.

Tal presença efetiva do outro sendo considerada enquanto tendo o impacto de um lugar, parece ser indicada na simples elaboração de uma espécie de moldura de palavras para esse manto, onde a linha preta contrasta com a maciez amarelada do feltro, marcando discretamente pequenos retângulos recortados das margens, realocados como a acentuar o outro enquanto ausência do corpo ao denomina-lo “vizinho”. Proximidade e contraste com *Ninguém* que explicita como Leonilson cria um corpo com suas peças para sentimentos contrastantes ao elaborar tal corpo tanto com a costura como com o corte, e, ao assim fazê-lo, transgredir a ausência marcada pelo desejo de perecimento na realização de seu oposto: a realização poética sobre a ausência configurada em presença que marca a ausência.

A solidão enquanto temática e valor implícito em *Ninguém* ressoa a elaboração de Bachelard relativa à confluência entre a solidão e a produção das imagens poéticas, pois ele considera que estados de solidão vividos em lugares significativos estabeleceriam um “centro de solidão” responsável pelo vigor e resistência de memórias associadas a tais lugares. Em relação a Leonilson, os lugares significativos são, justamente, lugares emocionais nos quais o artista mergulha em um esforço poético que o habilita a subverter os mesmos ao explorar suas conotações menos óbvias. Exatamente como ocorre em *Ninguém*, onde o corpo da obra evidencia a transição de um estado de frustração com relação à solidão enquanto não realização do desejo, em realização que elabora aspectos positivos para a solidão, para o desejo irrealizado na vida que se torna realidade no corpo do trabalho. Afinal, a solidão, como lembra Bachelard, constitui um espaço de isolamento, tanto quanto os cantos do jardim e da casa. Nas palavras do autor:

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa. (BACHELARD, 1993: 145)

Enquanto espaço de isolamento, a solidão de Leonilson cerca um território subjetivo em proximidade com Bourgeois que marca semelhantes lugares de isolamento em sua produção. A casa onde a artista viveu durante a infância e sua localização são apresentadas de forma bastante literal. Há um incontável número de desenhos e esculturas realizados por ela nas quais um prédio amplo de dois a três andares, cheio de janelas e com uma porta frontal apresenta grande semelhança com a casa de seus pais conforme se pode ver em seu “álbum de fotografias” (BOURGEOIS et al, 1998: 277-285). Até mesmo a decisão de trabalhar figuras têxteis a partir dos anos 80 foi, de acordo com ela, um gesto de recuperação do impacto da casa dos pais onde as tapeçarias espalhavam-se por todos os lados, penduradas em paredes, sobre mesas e sobre o piso (MORRIS, 2004: 25).

Assim também Choisy (BOURGEOIS et al, 1998: 278), a vizinhança onde a casa dos pais se situava, é citada em muitos trabalhos tanto em títulos como em palavras e pequenos textos como em *Ode à la Bièvre* (2002).¹⁸ Neste livro de tecido de 24 páginas, com diferentes composições abstratas em uma variedade de formas e cores como que organizando espaço e tempo em diferentes arranjos feitos em costura, Bourgeois aproxima o desejo pela infância perdida ao procedimento da costura na constituição do próprio livro. Retornarei a este ponto específico mais adiante assim como Penélope retornaria à tecelagem dia após dia.



Bourgeois, *Ode à la Bièvre* 2002.¹⁹

¹⁸ Germano Celant, *Louise Bourgeois – The Fabric Works*, Milan: Skira, 2010, 126-127.
<http://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?SHR&tag=vo173714&sort_order=5&UC=1>.

¹⁹ Patchwork em tecido, <<http://www.artnet.com/WebServices/images/112973701lg7UfDrCWBHBAD/louise-bourgeois-ode-a-la-bievre---deluxe-edition.jpg>>.

Espaço de significação emocional, a casa materna de Bourgeois é fundamental para a elaboração da associação entre a casa, a mãe e a aranha em relação às memórias infantis, muitas das quais possivelmente vividas em seus cantos de isolamento. Uma enorme aranha esticando suas pernas de parede a parede contrasta com a figura feminina elaborada com retalhos de tapeçaria e com pernas metálicas de aracnídeo. Imagens como essa subvertem o sentido do aracnídeo enquanto criatura amedrontadora e venenosa, como se as criaturas de Bourgeois estivessem sendo descritas por Bachelard mesmo quando esse considera que “A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável.” (BACHELARD, 1993: 34).

Muito embora Bourgeois não fale sobre isso, considerando Bachelard e as declarações da artista, é possível inferir que a casa materna tenha sido o lugar onde idealmente começou a observar as aranhas e suas perpétuas teias. Realidade insuspeita em dias de lares com vedações e aquecimento e apartamentos situados uns sobre os outros, lares a jamais elaborar a dimensão subjetiva de porões e sótãos, conforme indica Bachelard (1994: 18). Suspeito que a observação cuidadosa de Bourgeois sobre as aranhas e suas teias, tenha iniciado na infância da menina amuada com os dramas familiares a buscar isolamento nos cantos mais remotos da antiga casa, germinando assim significativos vínculos emocionais que sobrepõe a solidão e a casa na especificidade dos cantos: lugar por excelência das teias e das aranhas! Uma casa inesquecível assim se torna por ter sido ela local de morada, local a abrigar o corpo, tanto quanto lugar a abrigar o devaneio, como bem delimita Bachelard em sua *Poética do Espaço*. Afinal, o desejo pelo desconhecido recuperado ao passado afirmativo do lar da infância, como Ben Bulben e sua cascata, também seriam inesquecíveis visto que a casa é muito mais do que a corporificação (materilização) do lar, é também corporificação,²⁰ dos devaneios de seus cantos e nichos:

²⁰ “Corporificação” no sentido em que o termo poderia ser utilizado para referir tanto “embodiment” como o sentido de “encarnation” em Johnson (2008).

Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro ^[21] de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo não raro particularizou o devaneio. Foi aí que adquirimos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar. [...] existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. (BACHELARD, 1993: 34).

Bachelard considera que imagens poéticas se originam, bem como e revelam a potência da imaginação. Entretanto, seu estudo das mesmas se apoia na consideração sobre os lugares constitutivos da imaginação poética do espaço considerando os mesmos enquanto lugares habitados, frequentados pelo próprio corpo. Em função disto, a casa com seus cantos e nichos, porão e sótão, assim como gavetas, conchas e ninhos são considerados pelo filósofo como relevantes por serem coisas e lugares com relação aos quais elaboramos uma percepção que eu considero duplamente articulada, uma vez que seu valor subjetivo se constitui tanto da percepção de estar contido em tais espaços como paralelamente, da percepção de que se contém tais espaços dentro de si. Sim, cada lembrança da abertura do armário de livros na casa da praia de meus avós em minha infância assim afirma. Lugares significativos marcam profundamente a correlação entre o lugar e a subjetividade. Noção que ressoa especialmente as observações de Karen Blixen a respeito das montanhas Ngongo, ali onde ela determinaria a localização da sepultura de Denys Finch Hatton, por exemplo:

²¹ A tradução de Antonio de Pádua Miranda (Martins Fontes, 1993), utiliza neste trecho o termo “centro” de sonhos que, na versão de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal (Abril Cultural, 1974), é substituída, justamente, pela palavra “corpo”. Assim, embora no corpo desta tese eu tenha optado por privilegiar a tradução de Miranda, que considero mais poética em termos de imagens e sonoridade, entendo que o uso do termo “corpo” por Leal nesta passagem evidencia o caráter encarnado que estou propondo neste capítulo relativamente à “corporificação” das imagens poéticas. Ressalto também que na tradução inglesa de Bachelard, o termo utilizado é “embodiment”, que marca o sentido das discussões de Lakoff e Johnson (2003) que serão introduzidas a seguir.

There was an infinitely great view from there; in the light of the sunset we saw both Mount Kenya and Kilimanjaro. [...]

The great country of the hills opened up reluctantly round me, and close again, the day was like a rainy day in a northern country. [...] The things close by, that suddenly appeared just before us looked fantastically big. The leaves of the grey wild-olive bush, and the long grass, higher than ourselves, were dripping wet and smell strongly – I had on a mackintosh and rubber boots, but after a while I was drenched, as if I had been wading up a stream. It was very still here in the hills; only at times when the rain came down stronger, there was a whisper to all sides. Once the mist parted, and I saw a stretch of indigo clue land before me and beyond me, like a slate – it must have been one of the tall peaks far away – a moment after it was again covered by the drifting grey rain and mist. [...]

Here in the hills, I had seen him only a short time ago, standing bareheaded in the afternoon sun, gazing out over the land, and lifting his field-glasses to find out everything about it. He had taken in the country, and in his eyes and his mind it had been changed, marked by his own individuality, and made part of him. Now Africa received him, and would change him, and make him one with herself. [...]

The grave was a thousand feet higher up than my house, the air was different here, as clear as a glass of water; light sweet winds lifted your hair when you took off your hat; over the peaks of the hills, the clouds came wandering from the east, drew their live shadow over the wide undulating land, and were dissolved and disappeared over the Rift Valley. (BLIXEN, Kindle: 4375, 4397, 4428, 4452)

Apesar do filósofo não afirmar tal aspecto, a significação e permanência da percepção de lugares significativos claramente relaciona-se ao desenvolvimento de uma dimensão subjetiva diretamente associada às marcas visuais, táteis, sonoras ou aromáticas do lugar. A percepção que se tem ao ler a descrição que Blixen faz do local da sepultura de Denys, por exemplo, permite aventar que a mulher que ela havia sido ao tempo do enterro, também ali ficou enterrada para sempre, naquele platô criado pelos leões de onde podiam avistar a seus pés o vale inteiro.

Experiências primeiras significativas de estar em um lugar e percebê-lo em nossa própria inteireza sensorial e corpórea em uma determinada situação são condição fundamental para o desenvolvimento de valores subjetivos, que, notadamente, se constituirão associativamente, estabelecendo uma relação entre a leitura do lugar e o estado emocional que ali se viveu. Embora Bachelard explicita tal dinâmica especialmente com relação ao par casa/cantos e a solidão, tal fundamento constitutivo essencialmente associativo é marcado por ele ao considerar a infância em relação ao desenvolvimento da imaginação poética afirmando que a primeira será certamente maior do que a realidade. Bachelard considera a casa enquanto local revelador de potencial poético de maneira muito próxima à representação desta na produção de Bourgeois. Afinal como ele afirma: “Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali

sonhamos um dia.” (BACHELARD, 1993: 35). A conexão entre a casa e o devaneio, entre a casa real e aquela da imaginação, uma vez constituída, estabelecerá imagens duradouras, base de toda memória, mas maiores do que esta na elaboração poética.

O teórico do cinema Jacques Aumont (1993), por exemplo, ao refletir sobre a percepção do espaço na vida cotidiana, contradizendo o escritor Georges Perec (1997), afirma que dificilmente percebemos o espaço apenas visualmente, principalmente porque as distâncias não podem ser avaliadas em termos visuais. E que dado poderia ser mais revelador para a vivência da solidão do que a distância? Segundo Aumont, todo entendimento de espaço e formulação daí decorrente é elaborada sobre a percepção que temos de nosso corpo no espaço e de nosso deslocamento através dele.²² Qualquer noção de espaço possui, portanto, base cinética e tátil associada a dados visuais. Isso significa que elaborações sobre o espaço dependem de nossas vivências de espaços, espaços nos quais nos deslocamos, pois, como complementa Bachelard, lugares significativos irão através de tal constituição produzir marcas subjetivas.

As impressões e sentimentos com que Bourgeois e Leonilson lidam durante seus processos criativos resultam de e elaboram-se através da recuperação do passado em termos de ato responsivo ao que no corpo ficou marcado das experiências do passado, sobrepondo assim coordenadas concretas, impressões sensoriais e emoções. É neste ponto exato que a montanha e o corpo do amante sobrepõem-se um ao outro no poema de Yeats e o que as narinas perceberam bem poderia ter sido tanto a névoa gelada quanto o aroma do corpo amado. Nesse sentido, as poéticas de Bourgeois e Leonilson reclamam tanto a definição das imagens poéticas de Bachelard quanto à reivindicação de Johnson e Lakoff (2003) a respeito da função preponderante e fundamental do corpo na elaboração de categorias de análise que subjazem ao desenvolvimento da linguagem.²³ É em tal

²² Baumann (2000) analisa extensivamente tal relação de dependência constitutiva na percepção do tempo e do espaço ao explicar que é a percepção de um que nos permite avaliar as qualidades do outro e vice-versa.

²³ O argumento de Lakoff e Johnson pode parecer radical para o pensamento filosófico tradicional, mas é considerado fundamental para muitos teóricos sobre as artes visuais, sendo abordado anteriormente em autores como Fayga Ostrower em seu *Universos da Arte* (1991), onde a autora reconhece o fundamento de toda verbalização sobre o espaço na percepção corpórea do estar no espaço. Assim, por exemplo, uma variedade de termos que designam mobilidade e valores positivos

sentido, definitivamente, que Morris poderá considerar que a poética de Bourgeois busca pela formulação de um vocabulário nascido da “corporificação arquitetural comensurável com emoções e estados de consciência” (MORRIS, 2004: 10).

A conjunção entre a corporificação e a emoção é evidente na relação constitutiva das imagens de desejo de Yeats, Bourgeois e Leonilson, elaboradas associativamente com relação a lugares significativos através da sobreposição entre dados objetivos e subjetivos. Tentar elaborar o desejo com relação às imagens poéticas relativas a tais lugares evidencia a natureza aproximativa entre dados emocionais e objetivos, ambos percebidos em experiências corporificadas.

Muitas das criações de Bourgeois sugerem a imagem de desejo feminino e a espera de realização deste em correlação com a imagem da casa. Tal aspecto em particular é evidente em inúmeros desenhos, esculturas, gravuras e têxteis nos quais as imagens do corpo feminino e da casa são justapostos, a casa sendo assim incorporada como o tronco ou a cabeça da mulher, estabelecendo uma imagem à qual a artista iria se referir como *Femme Maison*.



Bourgeois, *Femme Maison*, 2001. Série *Femme Maison*, 1946-1947.²⁴

Femme Maison, a mulher-casa, ou casa-mulher, estabelece um jogo de palavras e imagens que reforça o vínculo de significado entre o sentido de acolhimento da casa e o acolhimento feminino ao outro, elaborado em termos de responsabilidade feminina em função de uma noção padrão de maternidade.

foram elaborados sobre a postura em pé, enquanto que a postura deitada, as linhas paralelas ao horizonte, portanto designariam os valores da imobilidade.

²⁴ Escultura em tecido e ferro < <https://artblart.com/tag/louise-bourgeois-femme-maison/>>.

Pintura, < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/07/louise.bourgeois>>.

Responsabilidade que Bourgeois evidencia como fardo, por produzir na mulher sentimentos de desamparo e desespero (KUSTER: 956). Desespero e desamparo, solitários lugares emocionais comumente atribuídos através da noção de responsabilidade feminina, mas nunca reconhecidos como lugares da condição emocional produzida por tal exigência.

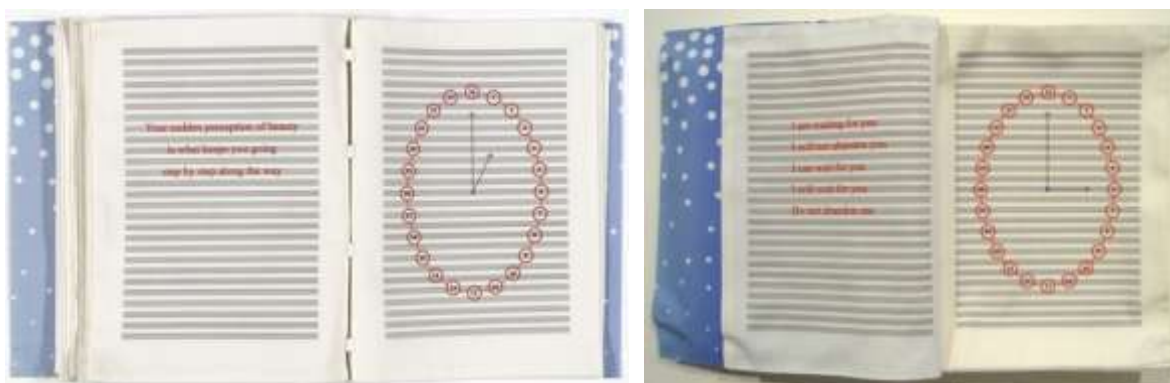
Penélope

Conta-se na saga de Ulisses que sua esposa, Penélope, teria esperado por seu retorno ao lar por mais de vinte anos. Tecendo uma mortalha para seu sogro durante o dia, mas destecendo-a a noite, Penélope teria evitado contrair novo matrimônio com um dos tantos pretendentes a sua mão. A longa tecida espera pelo marido tornou-se assim um símbolo contundente da domesticidade feminina intrinsecamente associada à imagem da tecelã (SAIS, 2015: 8). Penélope, enquanto personagem associada à espera e ao tecer como inerentemente correlacionados, tecer tomado no sentido amplo do trabalho manual com linha e agulha, é recuperada por Bourgeois tanto quanto por Leonilson. A forma como o fazem, reforça o mito ao mesmo tempo em que desenvolve novos sentidos a suas correlações e implicações ao tirarem vantagem de seu potencial significativo em termos de desejo e pertencimento.

A elaboração sobre Penélope por Bourgeois é reconhecida por Müller-Westermann (2015: 181) e Kuster, a última das quais sugere que a artista tinha ciência do potencial imagético do mito, tendo escrito inclusive a seu respeito nos seguintes termos:

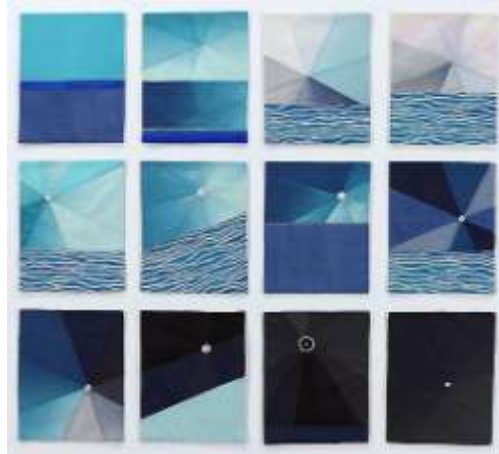
Poor sisters how do you put up with the absence of...
Absence of the other, absence of means, absence of ideal
absence of interest; an absence is a well that must be filled
a hole without water – a river dried out.
There must be ways to fill... that sac
belly – that lack –
The lack is much more important than the filled
One can even take care of it and play to fill it then
empty it. Children digging a hole in the sand, at
the beach – The tide fills the hole with water then
goes out then comes in eternally – Penelope weaves it and
unweaves it
(Bourgeois apud KUSTER: 249)

Em seu escrito, Bourgeois recupera a relação entre Penélope e o tecer, mas avança na caracterização do esforço infindável desta situar a urdidura entre a passagem dos dias e o avanço do tempo da própria vida. Remetendo furtivamente à noção da responsabilidade feminina de doação emocional, Bourgeois associa a ausência que as mulheres enfrentam ao âmago deste ser cuja efetividade de vida elabora um feminino-tecelão. A manobra de Penélope desenvolve-se sobre ações paralelas, fazer e desfazer, sobre a espera que a subvertem. Subvertendo o desejo em pertencimento efetivo configura uma contundente elaboração poética na produção de Leonilson e Bourgeois. Elaboração explicitada em tantas peças têxteis, algumas das quais recuperam Penélope inclusive pelo nome, aspecto evidenciado na referência através da utilização dos elementos verbais na obra.



O exemplo mais evidente nesse sentido é *Hours of the Day* (2006).²⁵ Um livreto aberto contendo 24 páginas de partitura musical que apresentam lado a lado a imagem de um relógio de 24 horas no lado direito e escritos em inglês e francês no lado esquerdo. Os textos desenvolvem-se sobre sentimentos contrastantes de angústia e prazer com relação às horas de espera, “the waiting hours”, pelo herói, “the hero”. A composição desenrola-se expressando desespero em frases como “I am waiting for you; I will not abandon you; I can wait for you; I will wait for you; Do not abandon me”, associadas à imagem de um relógio cujas setas parecem não alterar sua posição nas primeiras páginas. Já nas páginas finais, a composição aletra-se para expressar alegria e encantamento com a espera, sentido explicitado na frase “eu amo as horas de Penélope, esqueça”.

²⁵ Müller-Westermann, 2015: 175-188. <<https://moma.org/collection/works/portfolios/129797?locale=en>>.



Bourgeois, *The Waitings Hours*, 2007.²⁶

A associação entre a espera enquanto potência que possibilita àquele que espera subverter a angústia em encantamento à medida que o tempo passa, explicitada nos escritos de *Hours of the Day*, é apresentada de maneira bem mais velada e discreta em *The Waiting Hours*.²⁷ Neste livro têxtil, Penélope não é nomeada, mas a reveladora composição retoma seu infinito labor têxtil em linha e tempo através da variação no padrão, desenho e composição dos *patchworks* em diferentes tonalidades azuladas. *The waiting Hours* é em complicado e engenhoso trabalho em tecido e agulha cuja materialidade aumenta o sentido da beleza na passagem do tempo da alvorada à noite densa. Variedade que enfatiza o esforço contínuo, esforço infinito, justamente na variação incessante da composição têxtil, cujo sentido de variedade da luz e da cor na passagem do alvorecer à noite é enfatizada pelo uso dos retalhos de tonalidades distintas. *Patchwork* onde peça por peça é unida pela costura em um esforço que se desenvolve sobre o próprio tempo a transformar a angústia da espera na beleza da poesia visual.

É também um *patchwork*, enquanto corporeidade do trabalho de costura feita à mão, que coroa a produção de Leonilson em referência à Penélope e sua espera. Chamado *O Penélope*,²⁸ o objeto de tecido de 220 por 83 centímetros, é executado em um *patchwork* muito simples em diferentes tons brancos de voile, no qual as distintas tonalidades enfatizam ainda mais, através da oposição ao sutil

²⁶ Composição em tecido. <<http://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/louise-bourgeois/works>>.

²⁷ Celant, 2010: 266-267. Kuster, sem data: 1075-1084.

²⁸ <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/leonilson-jose-leonilson-bezerra-dias-the-penelope-t07768>>.

contraste que estabelecem entre si, uma pequena barra pregueada no canto inferior direito. Pequena intervenção no corpo do tecido a conferir-lhe um pouco mais de volume e visibilidade, contrastando assim tal canto com três pequenos elementos distribuídos ao longo da margem oposta do trabalho. Nesta, três palavras bordadas em grossa linha preta criam pontos focais na alvura transparente do tecido. A peça elaborada em fino e leve voile, pendurada na parede pelos cantos superiores, solução utilizada em tantas das peças têxteis do artista, ao sofrer a ação de seu próprio peso na distensão de si mesma, produz linhas delicadas como a evidenciar que tal frágil composição de retalhos não possui qualquer outro tecido a proteger-lhe ou a lhe conferir acabamento, como se tal evidência pudesse revelar a fragilidade do nome que Leonilson confere a si mesmo enquanto artista da linha e da agulha em eterna espera pelo outro ao denominar-se “O Penélope”.

Das quatro expressões bordadas, “O Penélope” é a mais significativa. No canto superior esquerdo, estão bordados “segredo” e “silêncio”, lado a lado. Ao meio da peça, “sentinela”; todas expressões que elaboram um sentido de localização emocional a contrastar com a subjetivação marcada no uso de um artigo em frente à quarta expressão bordada no canto inferior esquerdo. Ali, Leonilson borda “O Penélope”, recuperando a imagem da mítica tecelã a esperar, Leonilson subverte o sentido de gênero ao assumir a denominação para um “ele” na utilização do artigo masculino. Tal tipo de elaboração poética sobre o idioma, elaboração tão presente na produção visual de Leonilson (BECK, 2004), joga com as regras da gramática em relação a seu desejo pelo outro ao indicar ele próprio, aquele que elabora a peça em espera pela completude do desejo, como um Penélope masculino.

O Penélope não é única peça de Leonilson a recuperar Penélope, entretanto, considero que ela revela mais do que qualquer outra a precária condição emocional que se constitui com a força de um lugar de desejo revelado no trabalho de agulha. *O Penélope, o Recruta, o Aranha*²⁹ também referencia Penélope, porém não enquanto único sujeito citado. Nesta peça, o desejo de Leonilson é marcado de forma mais literal na frase bordada na barra superior: “você que espero imenso/ e não sei quem é”; mas aqui o fundo reforçado com um corte de algodão grosso, assim como o

²⁹ Bordado sobre voile em bastidor, 1991.

aspecto mais bem acabado das bordas parece não revelar o desafio emocional de Penélope, desafio a sobrepor a espera e a costura em condição de fazer e desfazer, condição necessária na marcação da sucessão de dias e noites a enfatizar a passagem do tempo.

Também *O Recruta, o Aranha, o Penélope*³⁰ recupera Penélope, mas aqui a personagem não é apresentada de forma tão isolada, pois as expressões bordadas reforçam o caráter pessoal no uso dos artigos em frente à recruta, aranha, Penélope, muito embora reforçando o jogo sobre a linguagem na manutenção da subversão de artigos masculinos adotados para palavras de gênero feminino. Para Leonilson, era comum adotar pequenas alcunhas, tais como “o matemático” ou “o recruta”, para, com a reforço da presença do artigo, denominar pessoas que despertavam seu desejo e que ele não necessariamente conhecia, ou mesmo cujo nome social visava preservar. Ou talvez, justamente a identidade social fosse destruir a dimensão poética desejada. E quão curiosa se torna assim também nessa perspectiva comparatista, encontrar também em Leonilson uma aranha, digo um aranha.

Penélope é certamente uma das imagens mais impressionantes elaborada na cultura sobre a espera e o desejo implicados nos valores de dedicação, paciência e virtude. Entretanto, precisamente tais vinculações são desconstruídas por Leonilson em *Da pouca Paciência*, peça elaborada quase que inteiramente através de cortes. Neste pequeno corte de tecido de algodão a expressão “da pouca paciência” é associada a formas retangulares cortadas do tecido lembrando buracos, especialmente em função do corte grosseiro. Outros retângulos pintados em leve tom alaranjado, quase imperceptíveis na pintura por se embaralharem com aqueles cortados, enfatizam estes últimos de corte grosseiro a deixar para trás restos de linha destecida, fortalecidos pelas camadas de tinta que recobrem toda a peça. Ao lidar com aspectos contrastantes de fazer e desfazer relativos ao desejo e à espera, Leonilson elabora a tensão entre o desejo e a impaciência como tendo valores simétricos em termos de ação criativa, tanto quanto seu gesto enfatiza a construção e a desconstrução na elaboração ora de uma, ora de outra peça.

³⁰ Bordado sobre feltro, 1992.

A decisão de Penélope, de fazer durante o dia e desfazer ao longo da noite, marca a importância de procedimentos que subvertem a espera de seu valor passivo em ação ativa que permite resistir no desejo à passagem do tempo e à ausência do amado. De maneira semelhante, Leonilson identifica seus sentimentos, olha para eles e estabelece com estes uma relação poética que lhe possibilita fazer isso através da criação, sejam estas as longas horas de costura e bordado, sejam nervosos cortes, gestos poéticos que poderiam ter sido descritos pela escrita de Bourgeois a respeito de Penélope. Com relação ao desejo, Leonilson, assim como Bourgeois, sugere que o enfrentamento com estados emocionais profundos pode ser desdobrado em um posicionamento ativo frente à subjetividade, capaz de acolhê-la e ultrapassá-la, provocando assim um sair de si no olhar para a própria profundidade.



Leonilson, *O Penélope*, 1993. Da *Pouca Paciência*, 1987.



pertencimento poético

Assim como Yeats formula em seu poema o desejo e o pertencimento em imagens tensionadas entre a infância perdida e o corpo do/da amante, Leonilson e Bourgeois produzem suas peças recuperando o passado, mas atuando no presente, ao elaborarem o desejo e o pertencimento em termos de realidade dual ancorada tanto no desejo de retenção do passado como nos gestos que no acolhimento do desejo elaboram um pertencimento poético. Imagens cujo valor poético reside na

imbricada correlação de confluência e contraste entre a memória do passado e a percepção do universo emocional atual. Imagens sobre a atualidade de nossa relação emocional com o mundo enquanto fundamento de todo conhecer.

Enquanto desejo e pertencimento são percebidos nas obras de Leonilson e Bourgeois em procedimentos que separam sutilmente suas vidas de suas conquistas poéticas, suas imagens poéticas permitem que se anteveja uma cara noção. Possivelmente, pertencemos àquilo que ainda desejamos tanto quanto àquilo que lhes parece oposto, aquilo que se encontra exatamente ao nosso lado. Pois, se Yeats teve que um dia estar em Ben Bulben para elaborar seu poema, Bourgeois certamente viveu devaneios solitários nos cantos da casa de seus pais, naqueles cantos divididos com as aranhas e suas incansáveis teias. Como se Bourgeois pudesse sentir a densidade das paredes contra as teias das aranhas na própria pele, como se Yeats sentira a névoa gelada da cascata em suas narinas ou Leonilson seu próprio desejo no corpo do amado, nas marcas e aromas deixados na roupa de cama. Assim, suas imagens poéticas, ao referenciarem tais lugares desejados, lugares que deixaram de ser, ao elaborarem na obra um corpo para o desejo, acabam por localizar um pertencimento poético definindo nas obras os valores de equilíbrio e concomitância entre aspectos que a princípio parecem opostos e que, por isso mesmo, são geradores de conflito e caos emocional, conforme será desenvolvido a seguir.

Antes disso porém, nesse exato lugar onde tudo é por finalmente ser entendido, onde tudo é por deixar também de ser ao já ser passado, pertencemos todos a nossas respostas amorosas ao mundo tanto quando o cervo³¹ de Arthur pertence a cada ravina da montanha.

³¹ Curiosamente, em inglês, o termo utilizado por Yeats, “stag” designa não somente o veado em idade adulta como também é utilizado como gíria para designar o homem que esta prestes a casar o que poderia reforçar ainda mais um sentido de pertencimento através da relação amorosa no poema e também a relação entre este e o desejo amoroso e sensual do homem adulto em contraste com o maravilhamento da criança com a queda d’água.

imagens do amor

“Coisas e palavras sangram pela mesma ferida.”

Octavio Paz

Coisas e palavras sangram pela mesma ferida, afirma o poeta. A imagem do poeta mexicano convida à associação com a produção de Leonilson e Bourgeois, pois remete diretamente à noção de amor em suas poéticas. Para além do amor e seus significados, palavras e coisas sangradas marcam a elaboração de uma imagem enquanto sentido do conteúdo verbal. Mas se esta imagem tenta explicitar uma ideia, concomitantemente apoia-se em uma premissa formidável: que eu seja capaz de imaginar que coisas possam estar tão vivas quanto meu corpo, que possível fosse sangrarem. Que as palavras, como eu, pudessem ferir-se. Ou será que certas palavras conectam tão intimamente emoções e sentimentos que percebo as palavras sangrando tanto quanto eu mesma? Mas, porque sangrariam as palavras? Sangrariam por amor?

Se for possível perceber o sentido de algo através da associação entre imagens, seria possível fazer o mesmo para entender o amor e para pensar sobre o seu significado? Vou assumir premissa, nem que seja porque tal método parece adequado para formular o amor enquanto tentativa de acolhimento da diversidade e da diferença. Afinal, em matéria de amor, como questiona Kristeva, “Do we speak about the same thing when we speak of love? And of which thing? The ordeal of love puts the univocity of language and its referential and communicative to the test.” (KRISTEVA, 1987: 2).

Em um título dedicado à análise de diferentes sentidos históricos e literários do amor, Kristeva apresenta o problema central da noção de amor. O amor possui muitos e diferentes sentidos e estes se espalham por uma variedade de imagens verbais e visuais. Embora Kristeva não o explicita, tal multiplicidade se origina em uma multiplicidade de experiências e vivências humanas conectadas ao que denominamos amor. Uma variedade de experiências que relacionam matéria e desejo, corpo e espírito. Uma multiplicidade que tentamos unificar com o uso de uma mesma palavra, motivo porque, no cerne mesmo de tal uso, a impossibilidade de univocidade reside. Afinal, o amor questiona a univocidade da linguagem por estar

sempre fundado na experiência, nas múltiplas experiências e desejos de amar e ser amado de desejar e sentir-se pertencente. Experiências e desejos relacionados a uma multiplicidade de imagens e significados que fundamentalmente apoiam-se em referências contrastantes, muitas vezes opostas. Por isso também, aceito que seja necessário aceitar múltiplas imagens e descrições enquanto relacionadas ao amor, pois tal abraço configura o único gesto amoroso possível.

Serão essas as pressuposições e premissas a serem aqui adotadas em relação ao amor porque configuram o caminho mais produtivo para abordar o amor na obra de Leonilson e na de Bourgeois. Em tal sentido, o gesto compatista também se propõe aproximar as imagens dos artistas sobre o amor a outras que se originam na literatura, mas em tudo ressoam as primeiras. Imagens de amor a confirmar a suspeita de Leonilson de que seus dilemas emocionais excediam sua própria vivência. Ao relacionar imagens visuais e literárias de amor, é possível reconhecer o âmbito das informações verbais presentes nas obras de Leonilson e Bourgeois, assim como as ações e gestos através dos quais eles convidam o espectador a divisar um sentido fundante para o amor. Afinal, questionar a referencialidade da linguagem é sempre uma atividade salutar. Questionar a referencialidade da linguagem é a experiência mesma que nos ensina sobre nossos próprios sentidos e significados, como afirma Valéry (1977). Atividade salutar por cunhar a especificidade da linguagem em sentido afetivo, garantindo sua dimensão política: tornou-se nossa!

luta

O aspecto fundante do amor em Leonilson e Bourgeois, tanto em termos de conteúdo como de prática criativa, precisa ser considerado em função de sua gênese em experiências de vida tais como observado pela personagem de Hemingway, Helen Gordon:

Everything I believed in and everything I cared about I left for you because you were so wonderful and you loved me so much that love was all that mattered. Love was the greatest thing, wasn't it? Love was what we had that no one had or could ever have? And you were a genius and I was your whole life. I was your partner and your little black flower. Slop. Love is just another dirty lie. Love is Ergoapiol pills to make me come around because you were afraid to have a baby. Love is quinine and quinine and quinine until I'm deaf with it. Love is that dirty aborting horror that you took me to. Love is my insides all messed up. It's half catheters and half whirling douches. I know about love.

Love always hangs up behind the bath-room door. It smells like lysol. To hell with love. Love is you making me happy and the going off to sleep with your mouth open while I lie awake all night afraid to say my prayers even because I know I have no right to anymore. Love is all the dirty little tricks you taught me that you probably got out of some books. All right. I'm through with you and I'm through with love. Your kind of pick-nose love. You writer. (HEMINGWAY, 1975: 183,184)

Ao falar sobre o amor em termos de percepção de sentimentos opostos e contrastantes, Helen luta para incluir essas diferenças na mesma experiência amorosa. Helen sente-se desequilibrada entre lugares opostos. Sua fala dá conta da batalha entre sentimentos e ideias opostas que ela não consegue unificar com um significado unívoco, mas que ela ainda nomeia com a mesma palavra, amor. Se a crítica de Helen, por um lado, faz pouco caso da erudição do marido, por outro lado delimita implicações importantes para a noção de amor. A saber, nossas leituras, nossas escutas, nossos olhares são experiências que fundam imagens de amor. Pois o amor é um conceito que entendemos a partir de uma aproximação entre significados elaborados socialmente e as experiências tantas vezes solitárias e individuais marcadas pela percepção de nossos próprios sentimentos e emoções. É através também da experiência pessoal com a literatura, a arte e a música que aos poucos elaboramos o amor. Helen, portanto, depõe sobre o amor não somente como algo relacionado a sua briga com o marido, mas às experiências contrastantes da idealização do marido e sua própria percepção corporificada da realidade de sua relação perpassada pelo sofrimento no corpo. Ou, como colocado nas palavras dela, entre as referências literárias do marido e sua própria percepção da vida cotidiana e de seu sofrimento marcado no corpo após a resistência a um aborto. Talvez mesmo, se palavras sangrassem, seriam as de Helen, não as do marido, a fazê-lo.

Sangrariam as palavras em função do embate entre o sofrimento físico e corpóreo de Helen e suas noções idealizadas. Helen luta para acomodar seu sofrimento encarnado em seu amor. Ela luta para apaziguar e acomodar juntos o que percebe em seu interior e aquilo que percebe fora de si. Estando toda revirada por dentro sugere não somente suas entranhas, mas seu espaço interno, sua subjetividade mesma. O aspecto poético em sua fala revela-se no fato de que, mesmo ao negar suas experiências como amor, a palavra permanece viva em seu discurso. O amor ainda lá esta, no ideal como nas feridas, pois seu sentido envolve ambos. Tal uso da linguagem, e do amor mesmo nesse caso, pode ser abraçado quando se

entende o amor não somente enquanto palavra comum, mas enquanto conceito. O amor questiona a referencialidade da linguagem precisamente porque a ideia de seu significado esta diretamente relacionada à base conceitual da linguagem, conforme esta é considerada por Johnson (2008).

De acordo com este autor, conceitos devem ser compreendidos enquanto padrões possíveis de ativação através dos quais marcamos características significativas de nossas experiências; “concepts have to be understood as the various possible patterns of activation by which we can mark significant characteristics of our experience” (JOHNSON, 2008: 160). Johnson entende a conceituação como nascida da experiência, o que significa que ele aborda teoricamente o princípio implícito na fala de Helen, bem como a premissa de Kristeva: todo sentido nasce de nossas experiências encarnadas. E a encarnação facilmente põe em teste a experiência, principalmente quando se trata de amor. Assumirei, portanto, que nenhuma outra palavra exemplifica melhor do que o amor essa intrincada relação.

Outro aspecto implícito nas palavras de Helen, é que o uso da palavra ressoa a multiplicidade de experiências que cada um elabora através de suas vivências amorosas. Algo que Helen parece aludir intuitivamente, enquanto a esposa de M. Teste (VALÉRY, 1997) reflete de maneira mais elaborada ao relacionar tais pensamentos com sua percepção acerca de seu relacionamento com Teste. De alguma maneira, Helen e a esposa de Teste parecem ser curiosas personagens femininas elaboradas por homens (Valéry e Hemingway) que contrastam a idealização e erudição masculina com a conexão das mulheres com a realidade em termos de conceituação do amor. Independentemente de qualquer discussão sobre questões de gênero, a imagem de diferença e contraste num casal parece ser uma forma apropriada para elaborar a vívida tensão entre idealização e realidade, corpo e espírito, com relação ao amor.

A intrincada e tensa relação na constituição do amor é fundamental para a presença deste na obra de Leonilson e Bourgeois. O amor se faz presente em suas peças assumindo variadas formas e imagens que ressoam uma diversidade de significados. O vocábulo “amor” pode não aparecer como tal, mas seu sentido e o questionamento de tal sentido são inegáveis na poética de ambos os artistas. Na

realidade, a ausência da palavra, marca ainda mais fortemente o quanto ambos abordam criticamente o amor e seus sentidos na prática artística.

Base fundamental reivindicada por Bourgeois e Leonilson nas peças e através da prática artística, a noção de amor se elabora a partir da problematização de suas relações com o Outro. Relações que configuram um espaço entre o “eu” e o “outro”. Na obra de ambos, as relações humanas consideradas enquanto encontro dinâmico entre eu e o Outro, são apresentadas enquanto situação que pressupõe que se elabore equilíbrio entre emoções e sentimentos contrastantes e opostos, indicando a tensão fundante entre idealização, desejo e realidade. Ambos os artistas fizeram em diferentes momentos declarações em que associavam sua prática criativa com as atividades de elaboração, organização, entendimento e transgressão de emoções e sentimentos ligados a suas relações pessoais que dimensionam o sentido da noção de amor em suas poéticas.

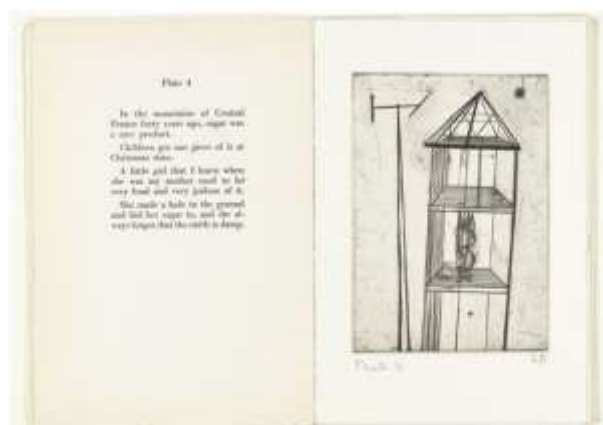
caos e cubos de açúcar

De acordo com Morris (2204), toda a produção de Bourgeois faz referência a suas relações pessoais, algo que pode ser constatado em inúmeras declarações e entrevistas dadas pela artista, ou mesmo em várias de suas peças em termos de simbolismo e referência direta, assim como em extratos de informação verbal – conjuntos de frases – e até mesmo em seus procedimentos de criação. A própria artista faz menção a seu processo de criação enquanto processo similar ao processo psicoterápico que a habilitava a enfrentar traumas relativos a relações familiares, o medo de ser abandonada especialmente (*Louise Bourgeois in conversation with C. Meyer-Thoss*).

A figura da aranha, por exemplo, sua mais famosa obra sendo uma gigantesca escultura em ferro na forma deste aracnídeo, está diretamente relacionada a sua relação com a mãe. Uma relação considerada em muitos momentos de forma comparatista entre a competência atribuída à mãe e a incompetência identificada pela artista em si própria em termos de percepção sobre a maternidade. Incompetência que a artista atribui a si própria (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 18) por contrastar a percepção de si com a idealização elaborada a partir da figura da

própria mãe (KUSTER, 2012: 183, 189), considerada em termos de dedicação relacionada à ação perpétua do fazer da aranha.

Em outras peças, figuras como a casa ou o corpo humano, por exemplo, são trabalhadas por Bourgeois em formas bidimensionais ou tridimensionais que recuperam e enfatizam emoções e sentimentos ligados a relações afetivas. Os aspectos emocionais e sua relação com elementos subjetivos também estarão presentes em ações como as de costurar, pespontar e bordar que adquirem estatuto poético. Ações que afirmam valores emocionais recuperados das ações da mãe da artista, tanto aquelas que Bourgeois identifica em termos de dedicação afetiva à família e aos filhos, quanto àquelas relacionadas à atividade de restauradora de tapetes.



Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence*, 2005.³²

Da significativa quantidade de trabalhos que abordam sua relação com a mãe, o pai, o marido os filhos ou mesmo seu assistente, aspectos amplamente discutidos em outros estudos críticos, eu gostaria de me deter em especial em um sentido mais genérico relativo à presença dos relacionamentos pessoais em sua obra. Nesse sentido, remeto duas peças que conjugam informações verbais e visuais. Estas são as séries *He disappeared into complete silence* (1947/2005) e *Sublimation* (2002). Em ambas, Bourgeois coloca desenhos e frases lado a lado. *He disappeared into complete silence* é organizada em lâminas com textos no lado esquerdo e desenhos em gravura ao lado direito. As gravuras apresentam desde representações mais realistas de elementos até uma organização de formas abstratas que lembram formas realistas

³² Gravura. <<http://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/121469?locale=en>>

como estrelas e casas, ou formas mais abstratas, estabelecendo uma relação indireta entre imagem e texto.

Já em *Sublimation*, os conteúdos verbais e visuais parecem estar mais integrados, sendo os textos escritos à mão livre, alternando a posição com os desenhos, ora à direita, ora à esquerda, acima ou abaixo destes que, por sua vez, possuem formas bem mais abstratas e fluidas, linhas de característica orgânica, contrastando com o predomínio das formas geométricas na série anterior. Nas duas séries, elementos verbais e visuais são tratados como elementos distintos relacionados à mesma questão, mas não necessariamente relativos à mesma informação. Como se a artista tivesse um claro entendimento de que as imagens, tanto quanto as palavras, são necessariamente complementares na constituição da subjetividade como do sentido da obra poética.

Sublimation apresenta uma organização das formas em termos de ação que se contrapõe e equilibra o caos produzido por disputas na relação entre um casal. Este aspecto é indicado literalmente, mas pode ser inferido pela leitura completa das lâminas da série, assim como pela presença de um peculiar e discreto elemento visual nos desenhos. A composição na maioria dos desenhos no início da série é elaborada com formas abstratas, nas quais predominam linhas e formas circulares organizadas sempre a partir de dois pequenos pontos pretos ou vermelhos opostos no espaço. Tal organização da forma se modifica mais para o final da série com a elaboração de formas mais integradas e linhas que não se orientam a partir de pontos distintos e opostos, mas a partir de um mesmo ponto central, produzindo assim uma organização circular que lembra forma de florações ou plantas em crescimento. De um ponto de vista que oscila ao sugerir ora o olhar de uma criança, ora de uma “avó” que observa a cena, Bourgeois faz referência ao fato de que um incidente banal entre o casal conduz a uma situação que deixa um dos envolvidos em prantos, à beira do caos emocional. O uso de uma vassoura, trazida à cena a certa altura desta narrativa de 15 páginas, é apresentada como ação concreta e corporificada capaz de restabelecer a ordem ao espaço emocional desorganizado. Entretanto, nas páginas subsequentes, tal relação entre a objetividade de uma ação e a organização do caos tem seu sentido desdobrado como ato simbólico similar ao processo de criação artística. Conforme escrito na página em questão, “at that point you operate a

symbolic action. And in my case you begin to work on a sculpture” (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 107), consideração que retoma uma imagem do início da série na qual o atelier é apresentado como local de silêncio, lugar que contrasta com a alteração das vozes e o caos do ambiente familiar. Assim, a ação de criar é considerada simbolicamente como ação capaz de reorganizar sentimentos e a própria vida, além de compensar e sublimar o caos emocional produzido pelas dificuldades da relação emocional. De acordo com os discursos verbal e visual de Bourgeois, o retorno para a ação concreta, para a ação corporificada, na vassoura tanto quanto no objeto artístico, garantiria que o caos seria reorganizado e as emoções retornariam a uma posição equilibrada. Tal perspectiva lança luz sobre um aspecto premente da produção artística, qual seja a saída de si que o embate do artista com a matéria promove em termos efetivos de ação poética.

É questionável se o discurso de Bourgeois é também uma criação que se assemelha ao objeto artístico *per se*, não sendo necessariamente uma confissão sincera sobre seu processo de trabalho. Nesse caso, é importante observar dois aspectos elucidativos para pensar sobre como tal questão elabora a noção de amor na obra da artista. Um deles é o fato de que Bourgeois apresenta nesta série uma perspectiva sobre relacionamentos que se assemelha à posição de Helen Gordon, que considera o amor como noção que nasce de uma batalha entre, por um lado a idealização dos sujeito, de outro lado, as dificuldades cotidianas enfrentadas na relação. O segundo aspecto, que está presente tanto em Bourgeois como em Leonilson, como se verá, é o contraste entre o amor enquanto noção e o campo emocional constituído pelas vivências de cada sujeito, aspectos que ainda que opostos, precisam ser reintegrados não somente através de uma elaboração intelectual e “mental”, mas através de um retorno à ação. No caso de Bourgeois, tal ação se caracterizará como o próprio processo criativo e tal constituição fornece um argumento precioso para que se pense sobre a condição necessária do amor que deve efetivar-se de noção em ação, adquirindo assim uma dimensão simbólica alicerçada na realidade do fazer que constitua o significado próprio do termo.



Louise Bourgeois, *Sublimation*, 2002.³³

Se Bourgeois elabora sentidos para o amor e associa tais sentidos a seu entendimento sobre o processo criativo e sua própria história emocional, tais questões se fazem também presentes na série *He disappeared into complete silence*. Nesta, vários pequenos contos descrevem diferentes personagens e comportamentos, detendo-se principalmente em “um homem”, ou “uma mãe e seu filho”, ou ainda em uma “menina”. Na folha quatro, por exemplo, lê-se:

In the mountains of Central France forty years ago, sugar was a rare product. Children got one piece of it at Christmas time. A little girl that I knew when she was my mother use [sic] to be very fond and very jealous of it. She made a hole in the ground and hid her sugar in, and she always forgot that the earth is damp. (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 31)

Esse pequeno conto está disposto ao lado de um desenho cuja forma lembra uma casa em cujo terceiro andar uma pequena fogueira está acesa. A casa é uma imagem muito comum na poética de Bourgeois, e também se relaciona à infância da autora. Mas, neste caso, a artista realiza uma espécie de desdobramento e sobreposição da imagem de si com a de sua mãe ou de seus próprios filhos, num gesto que embaraça e mistura o jogo de olhares para si e para o outro na consciência de seu próprio olhar projetado por sua vez na imaginação do olhar do outro.

É possível entender que a atitude da criança presente neste conto deve ser considerada em função do contraste que estabelece com as ações da própria artista na elaboração de suas obras. Afinal, neste conto, a artista enfatiza um gesto realizado em direção a algo que é considerado precioso. É possível que o cubo de açúcar não seja somente aquele pequeno objeto doce em si mesmo, aquele que a mãe da artista poderia de fato ter ganho de presente a cada Natal, mas um símbolo para o amor

³³ Livro em técnica mista. <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/list-of-works/view?exhibition_id=55&p=5>.

materno. Neste sentido, este trecho marca duas ações com características distintas, ambas relacionadas ao dimensionamento do amor na poética da artista. Uma delas é a ação da menina que tenta preservar algo que considera precioso escondendo-o embaixo da terra. A outra é uma ação em sentido oposto que se sobrepõe às ações criativas da artista de desenterrar e expor dilemas emocionais ao público em suas peças. Se a mãe de Bourgeois escondia o que lhe era precioso numa tentativa de preservação, é esta ação mesma que causa a perda do bem precioso. Bourgeois cria, portanto, no âmbito de sua poética e independentemente da veracidade de qualquer fato histórico, uma peça que direciona e sobrepõem as figuras da mãe e da filha, mirando sua própria mãe enquanto filha, mas ao mesmo tempo olhando para si mesma como mãe ao imaginar o olhar de seus filhos sobre si. Apesar de a artista ter dito de si tantas vezes que era uma mãe ruim (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 18) por comparar seu olhar para a mãe a seu olhar sobre si, ela também sugere que a resistência e diligência da mãe se apoiavam em um silenciamento sobre os dramas familiares. Silêncio que Bourgeois quebra ao confrontar tais dramas em sua obra, justamente ao reforçar tal dimensão de sua poética frisando a presença de seus dramas nesta. A artista reivindica, no âmbito de sua produção, uma ação que se opõe frontalmente às atitudes que, em sua mãe, reconhecia como competência emocional que lhe permitiam manter a família unida. Assim, enquanto a mãe ideal escondia e recolhia o que lhe era precioso, o amor mesmo confrontado com as vicissitudes da relação com o marido que havia trazido a própria amante para dentro da casa da família, a artista decide lidar com tais dramas e traumas expondo ao público não somente os dramas, mas seu embate mesmo com eles enquanto matéria plástica. Numa curiosa inversão, aquilo que a artista na mãe reconhece como valor e amor materno é subvertido na ação poética. Ação poética que reivindica como necessidade de sobrevivência, ainda que ao custo de tornar-se ela mesma uma mãe cuja prática da maternidade se opõe a suas próprias idealizações. Ao lutar com o amor, ou seja, ao reconhecer a perpétua tensão entre o amor idealizado e sua própria experiência de maternidade, e, ao diante disto, incorporar tais questionamentos e tensões em sua poética, Bourgeois elabora sentidos para o amor que, acolhidos em seu discurso artístico, incorporam suas dores e traumas tanto quanto sua complexidade e diversidade.

Percorrer os diferentes aspectos do amor sugeridos nas peças de Bourgeois permite perceber uma noção fundante a permear sua produção. O amor, não é algo cujas dificuldades e problemas necessariamente devam ser ignorados ou evitados. Antes, as diferenças e divergências no amor necessitam serem acolhidas e abraçadas na permanência da intensidade do encontro com o Outro. Na intensidade do confronto entre desejo e realidade, entre cada idealização e a dura realidade de emoções por vezes tão fortes que necessitam sangrar no mundo.

Estaria Bourgeois sugerindo que o silêncio da mãe sobre as traições do pai teriam sido o gesto a compor, com os do pai, a perda do amor infantil de Bourgeois pela figura paterna? Ou pelo menos a fissura no que até então também era considerado ideal? Talvez não. Mas, de qualquer maneira, o gesto de silenciamento da mãe contrasta enormemente com a decisão da artista de trazer para sua obra diferentes aspectos, as feridas especialmente, de suas vivências de amor como criança, mãe, esposa e mulher.

A mulher artista, mais do que criar um discurso feminista, um centrado exclusivamente em questões “da mulher”, elabora peças concretas que, conforme indicado por Collins (2010), integram e incorporam aspectos contrastantes e opostos, mesmo em relação a questões de sexo e gênero, transcendendo assim dicotomias e diferenças, sendo tal fato perceptível tanto na carga real como simbólica das peças que a artista produziu. Tal transgressão das dicotomias e diferenças, exposta exemplarmente por Collins ao ler obras como *Seven in bed* ou *Janus Fleury*, permeia de maneira integral o gesto criativo de Bourgeois. Nesse sentido, é possível confrontar os diferentes gestos da artista também em termos de acolhimento de opostos, independentemente de tais diferenças se apresentarem na característica física, verbal ou visual do objeto artístico ou mesmo na própria ação fundante da obra enquanto expressão da subjetividade.

No entender de Collins, entre outros autores citados por esta, Bourgeois cria objetos cuja característica principal é compreensível através da noção do quiasma da carne do mundo, conforme elaborado por Merleau-Ponty (COLLINS, 2010: 48). Ao incorporar e elaborar objetos artísticos que em si próprios acolhem características contrastantes, assim como por reivindicar a presença de sua subjetividade na obra e nesse sentido sua luta com o amor, Bourgeois estabelece uma

poética que melhor poderia ser nomeada considerando-se sua contribuição social em termos de “crítica emocional”. Quando apresenta o amor, a artista nos convida a considerá-lo enquanto emoção que se encontra em diferentes casas, tanto as acolhedoras como as frias. E suas emoções gloriosas, tanto quanto os sentimentos que machucam, jamais deveriam ser ignorados, pois necessitam tornarem-se objeto de consideração e discussão. Afinal, o outro lado do amor, mesmo quando sangra, jamais deveria se tornar refém da idealização posto ser nessa complexidade que o mesmo se torne meio fundamental para entendermos o estar vivo enquanto tensão encarnada entre corpo e espírito. Tensão explicitada no encontro entre o eu e o Outro. Será em tal dimensão, portanto que o amor se ampliará de experiência subjetiva individual de estar no mundo no retorno à carne deste. Tornando-se novamente carne do próprio mundo, conforme estabelece a filosofia de Merleau-Ponty, considerada por Primožic que a indica enquanto irrevogável combinação e composto de corpo e espírito:

Our flesh is that irrevocable combination and composite of body and mind, intertwined into that being whom we live, and through which we communicate and interact with the real world of the things themselves. [...] This is possible because our flesh is part of the flesh of the world – part of the ‘prose of the world’. The flesh covers both idea and body, Being and Nothingness, subject and object, essence and fact: all part of the flesh of the world. (PRIMOŽIC, 2001: 63).



Louise Bourgeois, *Seven in Bed*, 2001.³⁴

³⁴ Objeto em tecido, aço inoxidável, vidro e madeira. <<http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/images-clips/68/>>.

vapor e solidão

Segundo algumas visões críticas (CASSUNDE e RESENDE, 2012; PEDROSA, 2014) a produção de Leonilson se assemelha a um diário pessoal cuja tom principal é a representação de sua busca por amor, seu desejo de ser amado. Neste sentido, seu *tour de force*, dimensionado pela produção artística, estabelece um *corpus* constituído por disponibilizar-se ao mundo na tentativa de encontrar o amor, tanto como por colocar seu coração a vista do público. Se tais premissas estão corretas, o amor reside em sua poética precisamente na tensão permanente entre os movimentos opostos de externalizar o desejo ao mundo permitindo que o encontro com este seja por sua vez internalizado também.

Leonilson é bastante reconhecido, justamente, por peças que falam de maneira mais explícita sobre tal desejo.³⁵ Busca permanentemente falha visto que seu desejo encontra uma dura realidade, sendo tal condição necessária para sua percepção de permanente solidão; visão esta muito enfatizada no documentário *A Paixão de J. L.* (NADER, 2014). Uma revisão mais ampla da produção Leonilson, entretanto, atesta que tal busca permanente pelo amor não ocorre devido à ausência de relações amorosas, mas porque é do interesse do artista em termos poéticos lidar com os diferentes aspectos envolvidos em tal busca, incluindo-se a possibilidade indicada pelo próprio artista de “ter a quem dedicar a realização das peças”. Assim, sua obra sustenta-se tanto no encontro com o Outro quanto em sua busca, pois a intensidade dos encontros e dos resíduos das relações findas são tão permanentes quanto a constância da busca, assim como é o desejo de realização artística enquanto configurador de um espaço de relação entre ele e o Outro. O Outro por vezes é o mundo, outras vezes, o corpo do amado, que responde reciprocamente e aceita seus sentimentos passionais. Muitas vezes, porém, são as emoções que feito resíduo permanecem muito depois de findo o encontro da relação como bem indica Kristeva (1987: 237).

Sendo o amor presença constante no processo criativo, a noção de amor em Leonilson, em função de seu desdobramento no gesto poético, aproxima-se da noção do amor do trovador apresentada por Kristeva. Um amor cortês centrado em

³⁵ Como é o caso, por exempl, da peça *Ninguém*, referida anteriormente.

encantamento, seja este o encantamento da audiência artística, seja do companheiro desejado a quem a obra é dedicada. Tal pode ter sido a razão decisiva para a elaboração de uma retórica verbal e visual que, feito a canção cortês, guarda uma ambigüidade “ao mesmo tempo erótica e emocional”, cuja intenção principal é muito mais “seu próprio desempenho” do que a conquista do objeto amoroso (KRISTEVA, 1987: 286, 287). A identificação de tal gesto poético executado por Leonilson, permite reconhecer que mesmo com relação a um afeto tão significativo quanto o amor, a constituição da obra realiza-se em um espaço intervalar, um espaço de distanciamento do artista de si mesmo. Distanciamento através do qual lhe é possível observar e avaliar a dinâmica da relação entre ele e o Outro em paralelo à dinâmica da relação entre o Outro e sua obra. O gesto poético de Leonilson, principalmente relativamente ao amor, evidencia que a obra não é pura confissão, mas elaboração tensionada na observação de si, na observação do mundo, e no reconhecimento do espaço intervalar a ora aproximar, ora distanciar um e outro.



Leonilson, *Ninguém*, 1992. *O vapor*, 1991.³⁶

Mas, como Leonilson elabora sua canção cortês? E quais são os diferentes aspectos do amor abordados por ele? Algumas peças com características distintas, peças que se assemelham a outras em um conjunto mais amplo com características contrastantes, podem ser consideradas para se pensar em uma tendência geral na produção de Leonilson. Esses diferentes grupos podem ser classificados em: peças

³⁶ Travesseiro com bordado (PEDROSA, 2014: 67); desenho aquarelado
<<http://www.simoedeassis.com.br/pt-BR/Exposicoes/Obras?exposicaoId=13>>.

que marcam a solidão, peças que de forma bastante clara referem-se a encontros passionais, peças que recuperam a noção de amor cristão e peças que estabelecem sua própria feitura, ou seja, o gesto de criação, em termos de doação ao Outro.

Há um bom número de peças realizadas em tecido, pinturas e desenhos que elaboram a noção de solidão na produção de Leonilson. A mais emblemática em tal sentido é um pequeno travesseiro envolto em uma fronha com a frente em broderi de leve coloração rosada, cujo fundo foi realizado com tecidos xadrez contrastantes, produzido para ser pendurado na parede, em cujo canto superior esquerdo, bordada em contrastante linha preta lê-se a palavra “ninguém”. O sentido de solidão é perceptível não somente no vocábulo bordado, sendo reforçado pela presença do vocábulo neste objeto inesperado. Presença que remete à tradição, ainda comum naqueles dias, de realização de enxovais para noivas. O mais marcante gesto de tal feitura era o bordar das iniciais dos noivos em roupas de cama e banho, por exemplo. Além de marcar a solidão, a singela fronha que lembra a expectativa da noiva frente à oficialização do encontro com o noivo, não remete a tal expectativa. Antes pelo contrário, a fronha de Leonilson marca a triste constatação da impossibilidade, ou mesmo a falta de esperança em um encontro com “alguém especial”. Seria possível que o artista estivesse não somente marcando seu desencanto, mas também a enorme distância a lhe separar do Outro desejado, principalmente a distância sempre presente entre seu ideal romântico e a realidade de seus encontros amorosos?



Leonilson., *Tranquility*, 1992. *Mr. TransOceanic express*, 1990.³⁷

³⁷ Bordado em voile; e nanquim e aquarela sobre papel (CASSUNDE e RESENDE, 2012: 151 e 86).

Naturalmente, no Brasil nos anos 80 e início dos 90, a vida gay ainda era tabu, especialmente em uma família tradicional católica como era o caso da família de Leonilson. É compreensível, portanto, que um olhar mais atento para sua produção e uma comparação entre esta e as anotações em suas agendas e cadernos, bem como entrevistas que concedeu, se perceba um sujeito que considerava seus sentimentos amorosos e passionais como algo puro, algo mais próximo de uma dimensão espiritual de pureza do que da luxúria, nas palavras dele próprio (PEDROSA, 2014: 238). Fica claro que o artista tinha consciência sobre a grande distância que havia entre sua noção de amor, seus sentimentos amorosos, e a forma como a sociedade da época, pelo menos de forma mais aberta, considerava o amor homossexual e a sexualidade homoerótica. A enorme distância entre seu desejo e a possibilidade de vivenciar um encontro com o Outro em sociedade e no círculo familiar possivelmente foram o impulso fundamental para que sua poética apresentasse em tantos momentos o efetivo encontro amoroso que ocorre entre os corpos de maneira particularmente simbólica. Um simbolismo que lhe permitiria criar imagens veladas para experiências amorosas revestidas de culpa. Culpa perceptível no filme de Nader (2014) no momento em que Leonilson descobre-se portador do vírus da AIDS e enfrenta o dilema de falar aos pais e à família sobre sua condição, uma vez que, àquela altura, a doença era associada quase que exclusivamente a homossexuais masculinos.



Leonilson, *O vapor*, detalhe.³⁸

³⁸ Detalhe de desenho aquarelado; registro da autora na exposição *Leonilson – Truth Fiction*, 2014.

Um dos melhores exemplos nesse sentido é um diminuto desenho em aquarela chamado *O vapor*. Uma folha branca de papel tamanho ofício em cuja zona central aparece um pequeno objeto que lembra uma carta de baralho. Nessa, pequenos corações que lembram o naipe de copas são alternados com pequenas cruces vermelhas que separam visualmente os dois corações através de seu alinhamento diagonal. Abaixo desta pequena carta de baralho, lê-se uma discreta anotação: o vapor. O vapor, em clara sugestão às saunas, tradicional local de furtivos encontros gays, marca mais a separação e o indelével do que o encontro passionai. Mas as possíveis implicações à temática gay são discretamente veladas com a presença da palavra que não esclarece o desenho, mas elabora em sua companhia a sugestão de uma imagem de divisão, e amorosidade, ambos implícitos e circunscritos à localização vaporosa. Divisão que parece relacionar-se ao contraste entre o coração e a razão, tantas vezes presente em desenhos e palavras numa variedade infinita de outros desenhos e pinturas realizadas por Leonilson. Um contraste sempre presente que disfarça os dilemas morais e emocionais do artista gay em confronto com uma sociedade católica conservadora. Leonilson mesmo não entendia sua produção como sendo “gay” (PEDROSA, 2014) e o motivo é justamente o fato de que o encontro com o outro – o desejo implícito assim como a dificuldade perene – em termos de dinâmica que tenciona o sujeito entre ideal e realidade, é um drama humano que desconhece gênero ou opção sexual. É também em tais termos que o canto do artista desejoso torna-se encantamento endereçado a mim, ao afirmar, também na associação entre a carta de baralho, a cruz e os corações, o aspecto inefável do vapor e sua condição de estado da água, usada em imagens de rios em tantos desenhos de Leonilson para relacionar a fluidez do desejo.

Se Leonilson é em alguns momentos discreto com relação à elaboração de imagens que podem ter sua motivação em seu universo amoroso, em outros trabalhos é muito explícito a respeito da potência do encontro, da explosão enquanto encontro efetivo dos corpos. Há sugestões extremamente poéticas de tais encontros em trabalhos tais como esse objeto em leve *voile* alaranjado chamado *Tranquility* (PEDROSA, 2014: 135), ou mesmo descrições verbais extremamente explícitas que se misturam com os elementos visuais em desenhos como *Mr. TransOceanic express*

(CASSUNDE e RESENDE, 2012: 86). Se *Tranquility*, um leve objeto retangular executado em *voile* dobrado e sobreposto criando diferentes tons alaranjados através da costura manual, revela uma emoção tocante na frase bordada em sua margem superior “Tranquility is watch your face, hear a voice”, frase que é também solitário marco visual na imensidão alaranjada, *Mr. TransOceanic* apresenta, em um desenho sobre folha branca de papel tomada de esferas verdes e com a discreta representação em caneta preta de dois torsos masculinos, a descrição de um encontro em um avião, marcada por mãos, desejo e ausência de beijos. *Mr. Transoceanic*, assim como outros trabalhos do artista, evidencia explicitamente aspectos do encontro amoroso marcado pela passionalidade, tantas vezes indicada de maneira absolutamente discreta em uma simbologia que nunca se revela completamente, mas ainda assim é sempre disposta ao público na socialização da obra.

Já as referências ao amor em termos de amor cristão, que remetem tanto a sua criação católica como ao apelo de produções como o filme de Derek Jarman, *Sebastiane* de 1976 (PEDROSA, 2014: 238), podem ser vistas em várias produções do artista, especialmente em *Pobre Sebastião* (PEDROSA, 2014: 174). A pintura onde predomina o branco, com leves traços de preto no contorno das figuras e palavras escritas, com algumas pequenas áreas em azul, representa diferentes estágios da vida do santo e formas como a chama de fogo, símbolo da paixão (fogo ardente e pureza) para o artista. Mas esta leve imagem em cujo fundo leem-se vestígios de palavras como “perigo, sucesso, derrota, vontade, desejo, consciência” são exemplares de como referências da cultura – o filme neste caso – são tomadas pelo artista enquanto referência para problematizar o amor que, para Leonilson, é relacionado à liberdade e à pureza. Liberdade e pureza, dois valores que se assemelham ao amor cristão em termos de caridade – *caritas*, amor desinteressado – seriam considerados “estranhos” ou “não condizentes” em termos de representação social de relacionamentos “gays”. Uma pintura como esta, nas referências que utiliza e transgride, exemplifica as vivências bifurcadas de Leonilson em relação ao amor. Mas, também recupera a noção cristã, especialmente em desenhos como *Jesus com rapaz acidentado*, pequena representação em caneta preta em que a imagem de Jesus aparece segurando o torso de um homem em seus braços, tendo ao seu redor três pequenas cruces. Em um canto oposto da folha, uma imagem semelhante, é apagada através da sobreposição

da tinta branca. A imagem não somente remete ao amor cristão em termos de caridade, mas à presença da noção de compaixão em relação à dimensão do amor em Leonilson. Um amor, nesse caso, de profunda dimensão humana.



Leonilson, *Pobre Sebastião*, 1991. *Jesus com rapaz acidentado*, 1991.³⁹

É evidente, finalmente, que grande parte da produção de Leonilson, no que diz respeito às suas relações, está profundamente conectada a um olhar sobre o mundo que desdobra o sentido do amor de uma busca autocentrada em autorrealização no reconhecimento da condição humana através da identificação de sua conexão com o Outro em termos sociais. O olhar amoroso de Leonilson transgride o amor em crítica social perceptível especialmente nos desenhos realizados para o jornal *Folha de São Paulo* (MESQUITA, 1997), assim como em alguns outros desenhos e instalações em que o artista aborda minorias marginalizadas na sociedade brasileira e a desigualdade social do país. Em tal sentido, é imprescindível reconhecer o amor enquanto capacidade de conexão profunda ao Outro, ao sujeito anônimo do corpo social, conexão que se revela em um olhar mergulhado em compaixão, como se percebe nesta passagem escrita durante uma viagem do artista a Paris:

³⁹ Acrílico sobre tela e nanquim sobre papel < <http://mam.org.br/artista/leonilson-jose/>>.

21/set. O por do sol no Senna, a torre Eiffel. Um fim de dia lindo. E quantos outros virão, quantos são os que pegam os homens em varias etapas da historia, por do sol, quantos já o viram [,] quantos vão ver e outro por do sol e mais outros. Tudo que eles presenciaram, homens corajosos, covardes, progresso, pulos, medo, destruição, pobres homens armados. Se fossem tão fortes e velozes como suas armas de fogo. Se pudessem enxergar tão longe quanto são bons de mira (se o são). E nada disso atrapalha o subir e o descer do sol, sobre o Sena, o Amazonas, o Yang-Tse, o Mississipi ou o Nilo, e ha os que se pensam famosos e poderosos, ha os que se dizem nacionalistas (coitados). E tinha aquela velhinha com um casaco de ledó [sic] surrado e uma sandalinha, sentada esperando o por do sol e ele foi-se indo e ela pegando cada raio pra si, quando ele se foi ela danou-se a falar e engolia os últimos lampejos quando não viu mais nada [,] subiu no banco e falava sem parar, era uma espécie de culto eu ao lado dela só sabia olhar para o espetáculo e pra ela, quando não podia ver mais nada, ela desceu do banco e foi-se embora, não possui dentes na frente da boca e saiu apressada do banco em sua fonte de energia. Fiquei muito emocionado também quando vi um rapaz de couro preto como que rezando pro sol que sumia, estaria ele pedindo algo? Acho que proteção ou cura. (LEONILSON, caderno 6/1988, páginas 15 e 16. Referencia segundo catalogação do Projeto Leonilson. Consulta em Abril/2015).

Essa reflexão de Leonilson marca muito bem que o sentimento amoroso em sua produção não se circunscreve a uma noção de amor romântico ou passional somente, aqueles mais diretamente conectados à busca por um “alguém especial”. O olhar e sentimentos evidentes em Paris remetem ao amor como reconhecimento do Outro através de um sentido de conexão na identificação de formas semelhantes e significativas de relacionamento com o mundo; relações profundamente conectadas por um sentido de devoção. E é este gesto, abrigado no cerne do olhar do artista para o mundo, do olhar do artista para si próprio ao reconhecer-se como semelhante ao Outro, que Leonilson garante o poder comunicativo de sua obra que assim ganha uma abrangência universal.

Leonilson não está apenas indicando a noção do amor romântico e erótico – aquele considerado em termos de *Eros*, ou procura pela felicidade pessoal – mas o amor enquanto atitude de compaixão frente ao outro, noção muito mais próxima dos termos *agape* ou *amor sui* – o amor enquanto dom desinteressado (KRISTEVA, 1987: 139). É tal olhar de compaixão, justamente, que permite ao artista sangrar para falar aos outros sobre o amor. Expor dores e sabores como exata proporção do amor. Mas não somente de um amor romantizado por percepções passionais, mas a percepção de que a vida mesma é sustentada no amor.

Ao abarcar e ao acolher noções contrastantes de amor, o amor do espírito relacionado à pureza, tanto quanto suas vivências carnis de encontros sexuais marcados no corpo, Leonilson apresenta-se como verdadeiramente neo-platonico ao

indicar o amor nos termos apontados por Kristeva que define a noção plotiana de uma nova concepção de amor. “[...] centred in the self although drawn toward the ideal Other whom I love and who causes me to be” (Kristeva, 1987: 59), também o amor de Leonilson, em sua busca infinda por um Outro especial, abarca o Outro que ele já ama por ser quem causa a si e à obra ser!

A busca de Leonilson por amor, apesar de em tantos momentos ser representada em termos de falta, falha, ou impossibilidade; uma vez que se reconheça o aspecto de pura compaixão e suas implicações no gesto poético, precisa ser entendida em termos de uma relação com o Outro – o mundo – que causa a existência da própria criação artística. É neste sentido também que o amor de Leonilson, em sua sobreposição com a obra, pode ser considerado com relação à noção do amor enquanto algo efetivamente real, visto que “[...] o real, por definição, nunca falta: o real nunca está ausente” (COMTE-SPONVILLE, 2001: 76). Esta presença real Comte-Sponville considera ser a felicidade e o amor! No pequeno travesseiro bordado por Leonilson, portanto – não fosse sua obra uma problematização crítica da subjetividade – poderia ele ter bordado apenas “amor”.

Mas, se como formulou Paz (2012), as coisas e as palavras sangram pela mesma ferida, palavras que não sangram poderiam matar a poesia. Afinal, se o amor pudesse não apenas sangrar, mas sustentar sua própria ausência, sendo a ausência não sua essência, mas a resposta que recebemos do mundo, seria ele definitivamente a causa para conhecermos profundamente a nós mesmos ao nos conduzir para além de nós próprios. Afinal, como afirmam Lakoff e Johnson, é no embate mesmo com nossa dimensão emocional, é na investigação de nossa subjetividade tanto quanto na interação com o Outro que se torna possível criar sentido e estabelecer certa coerência para a vida:

[...] any really deep understanding of why we do what we do, feel what we feel, change as we change, and even believe what we believe, takes us beyond ourselves. Understanding of ourselves is not unlike other forms of understanding – it comes out of our constant interactions with our physical, cultural and interpersonal environment. At a minimum, the skills required for mutual understanding are necessary even to approach self-understanding. Just as in mutual understanding we constantly search out commodities of experience when we speak with other people, so in self-understanding we are always searching for what unifies our own diverse experiences in order to give coherence to our lives. (LAKOFF e JOHNSON, 2003: 232).

Potente afirmação dos filósofos que parece ressoar em texto o que Bourgeois e Leonilson consideram na prática e na carne da obra.

cortando e costurando

Na constituição de suas ações criativas, tanto Leonilson quanto Bourgeois acolhem a diversidade de sentidos do amor, bem como sua própria necessidade de elaborar um todo coerente a partir da diversidade e dificuldades de suas vivências amorosas. Ambos os artistas assumem o acolhimento do amor, independentemente de dificuldades, impossibilidades, perdas ou distâncias entre vivências e ideais enquanto gesto fundamental através do qual de fato pertencem ao mundo. Algo que o personagem de James demonstra perceber apenas ao final de sua vida quando, já em idade avançada, compreende qual era a grande ameaça da qual tentara fugir durante tanto tempo:

The escape would have been to love her; then, then he would have lived. She had lived – who could say now with what passion? – since she had loved him for himself; whereas he had never thought of her (ah, how it hugely glared at him!) but in the chill of his egotism and the light of her use. Her spoken words came back to him, and the chain stretched and stretched. The beast had lurked indeed, and the beast, at its hour, had sprung; it had sprung in the twilight of the cold April when, pale, ill, wasted, but all beautiful, and perhaps even then recoverable, she had risen from her chair to stand before him and let him imaginably guess. It had sprung as he didn't guess; it had sprung as she hopelessly turned from him, and the mark, by the time he left her, had fallen where it was to fall. He had justified his fear and achieved his fate; he had failed, with the last exactitude, of all he was to fail of; and a moan now rose to his lips as he remembered she had prayed he mightn't know. This horror of waking – this was knowledge, knowledge under the breath of which the very tears in his eyes seemed to freeze. (JAMES, 2011: 74, 75).

A única maneira de ter realmente vivido teria sido no acolhimento do amor, mesmo em face de contradições, tensões e medo, percebe o marido na memória da esposa falecida. Pois é o amor a possibilidade de acolher e abraçar longas distâncias em um único ideal: vivenciar experiências que mantêm tanto a vida quando a criação poética. Como afirma Kristeva: “Man, as he displaces his desires onto the field of knowledge, finally works out the recipe of Diotima who relieves him of the deadly unleashing of his erotic passion and holds up to him the enthusiastic vision of an immortal, unalterable object” (KRISTEVA, 1987: 75). Deixar que o desejo ganhe o mundo libera o homem da paixão erótica, do ideal também, e lhe apresenta uma visão imortal: a arte. No desejo que encontra a realidade, poderá haver amor. Lá, amor e criação estariam para sempre entranhados um no outro, pois, como

afirmou Bourgeois, “admitir o amor é ultrapassar um medo.” (MÜLLER-WESTERMANN, 2015: 246).

É nesse lugar de encontro entre o desejo e a realidade que a criação pode ser considerada como nascida de um sangramento. Tanto Leonilson como Bourgeois emitiram declarações que reforçam o vínculo entre subjetividade e arte que sugere a imagem da criação como sangramento. Cortar na pele e expor entranhas é uma imagem significativa para a exposição de desejos, medos, lutas e feridas que tomam forma na produção poética. É em tal gesto, que apresenta a subjetividade ao sangrar no mundo, que criam elaborando significados para o amor. Ao acolherem o amor em sua poética enquanto algo que não possui significado unívoco, mas enquanto algo cuja diversidade de experiências e sentidos pode ser incluída e trabalhada na produção artística, Leonilson e Bourgeois apresentam a criação poética em proximidade à imagem da criação como ato que ocorre através do sangramento conforme desenvolvido nas imagens poéticas de Barbara Korun, poeta e comparatista eslovena:

First, you peel yourself.
You take a small peeling knife
and scrape off a layer of your self.
Sweet, salty fluids
come gushing out
through your pores.

Then, living bait,
you step out into the sun, the salty sea,
the windy desert;
you wait for the words
to stick, to sting
and stay.

When you are covered in them
you step back in, poisoned;
you pick off
word after word,
you lay them out,
you arrange them in lines.

You're left there standing,
covered all over with small scars.⁴⁰

⁴⁰ KORUN, Barbara. The Notebook. In: FELIX, Robert Titan. The poetic word as home and the world - Essay in Slovenian Poetry. Traduções por Martha Kosir-Widenbauer e Theo Dorgan. *The Drunken Boat*. <<http://www.thedrunkenboat.com/korun.html>>. Acesso out/2015.

O poema de Korun apresenta uma vívida imagem da criação poética enquanto movimento que se origina no corte e retirada da pele do corpo. Mas o corpo, neste caso, sugere aspectos opostos: o corpo encarnado tanto quanto o “self”, o “si mesmo”. Segundo tal imagem poética, haveria uma inter-relação entre corpo e espírito durante o ato de criação. Nesse ato, há ainda um terceiro ator envolvido, o mundo, a realidade exterior. Logo, a criação poética se apresenta como um movimento equilibrado oscilando entre o abrir-se para o mundo e o acolhimento do mundo dentro de si. A criação assim se caracteriza, portanto por ser um movimento que necessita estabelecer equilíbrio entre o corpo e o mundo, entre a subjetividade e a matéria.⁴¹ O poema unifica corpo e mundo enquanto significativamente relacionados a elementos tais como a luz, o calor, o sangue, o vento, o suor e os ricos sabores do sal e do açúcar. A esplêndida imagem do saborear do mundo enquanto espírito encarnado é desdobrado na sugestão da criação que ocorre através do sangramento, reforçando a criação poética enquanto fundada em experiências encarnadas. Aquelas que se internaliza, investiga com vagar, deixando-as sangrar se necessário, mas que, ainda assim, se equilibra com a habilidade de observar, selecionar, organizar e resistir, ações em tudo condicionadas à observação do próprio corpo; momento a marcar ainda mais profundamente o lugar de criação enquanto este espaço efetivo da tensão do encontro entre “eu” e o “Outro”.

Com características semelhantes, a imagem da criação apresentada pela poeta eslovena reforça a elaboração do sentido originário na exposição do interior no exterior. O corpo cortado e exposto, o corpo que sangra, elabora uma metáfora para a criação em Leonilson e Bourgeois enquanto exposição das entranhas na relação com o amor. E a imagem do sangramento, em sua conexão com o processo de criação, reforça a dimensão da contribuição social da obra destes artistas. Ao reivindicarem a arte enquanto campo onde podem lidar com, repensar e reavaliar, ou até mesmo resentir, ou seja, onde podem posicionar-se efetivamente de maneira crítica com relação a suas subjetividades, Leonilson e Bourgeois estabelecem poéticas com valores similares à anti-filosofia valeriana. Afinal, conforme Bouveresse, Valéry teria

⁴¹ Como será apresentado no capítulo final da tese, o movimento de equilíbrio no processo de criação em Bourgeois e Leonilson se efetivará na escuta do outro. Assimilação daquilo que não é o si, mas que se realiza na percepção “em si” que Korun denota ao desenvolver o aspecto da percepção do mundo em seu poema em termos de sabor, do ato de saborear os elementos.

desenvolvido uma prática que contrasta com a filosofia nos seguintes termos: “Philosophy is a literary genre that has the peculiar characteristic of never being owned as such by the people who practice it. Hence it follows that this art has remained imperfect, is still criticised in its wrong not its right object; is never taken to its own perfection, but extended out of its own field.” (VALÉRY, Cahiers 1:579 apud BOUVERESSE). Ao se contrapor à filosofia de gênero literário, Valéry praticou o direito e a necessidade de conquistar e reconhecer seus próprios significados. Movimento semelhante ao colocado em prática por esses artistas que, na obra poética, reclamam e transgridem os sentidos do amor para conquistar afinal seu sentido de perpétuo devir. Mas, como afirma o próprio Valéry, a conquista do sentido, necessariamente decorre de um pensar que se torna ação. Ou, em outras palavras, de um desejo que retorna ao encontro com a matéria. O aspecto implícito é que o amor adquire sentido através da ação muito antes do que através da palavra. O amor enquanto noção é efetivamente ação. E é neste sentido que Leonilson e Bourgeois consideram-na matéria da arte. O gesto poético, entretanto, configurando a ação na matéria, necessita encontrar equilíbrio abarcando diversidade e diferença, acolhendo na poética a divisão do mundo. Encontrando na poética o sentido primário do amor, que, como bem lembra Paz é de união:

O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como uma onda que, superando o obstáculo, antes de desabar se levanta numa plenitude em que tudo - forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade - forma um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo. Quietude do movimento. E assim como através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema entrevemos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si. (PAZ, 2012: 33).

Assim, a batalha de Leonilson e Bourgeois com suas relações, justamente em função de retornarem à realidade do objeto e ao gesto criativo como forma de estabelecer equilíbrio emocional, cria um estado ou condição similar ao elaborado por Paz de quietude no movimento. Um movimento capaz de sustentar a si próprio em equilíbrio à revelia de quaisquer diferenças, contrastes e forças implicadas e incorporadas neste mesmo movimento. Artesãos no amor, Bourgeois e Leonilson equilibram sentidos do amor no papel, pano, mármore, na carne mesmo. Amar é ser, pois ser um artesão no amor significa antes absorver o gesto do que assumir a noção

idealizada. Tal deve ser a fundamental percepção de Leonilson, a proximidade entre o amor e o gesto de criação: acolhimento e entrega. Gesto vivo na matéria. De modo semelhante, o ato criativo de Bourgeois, em sua profunda ligação com o questionamento e elaboração de sentimentos, é base para o entendimento da realidade do amor em oposição à idealização percebida como elaboração social. Leonilson e Bourgeois, afinal, elaboram a obra como local de encontro entre idealizações e realidade ao acolherem a complexidade do amor.

No próximo capítulo irei caracterizar o gesto do artesão do amor como profunda e atenta escuta. Afinal, ter sido profundamente escutada era certamente o desejo último da esposa no conto de James. Desejo a que o marido fora incapaz de responder e que, sem sabê-lo, era seu maior medo. Desejo que faria Bourgeois queixar-se por ter sido abandonada em completo silêncio quando “ele” desapareceu. Silêncio que Leonilson por vezes identifica como ausência de amor, mas silêncio, sobretudo, do silenciamento das palavras de amor.

Através da mediação de Webb caracterizei o gesto poético com base em sua análise da poesia de Yeats. Em paralelo à noção de Paz sobre tal gesto, me debrucei com Bachelard sobre a formação das imagens poéticas. Interessava refletir sobre estas, pois as obras de Bourgeois e Leonilson efetivam-se, em termos de forma visual, enquanto imagens poéticas no sentido definido por Bachelard. Procedi assim à leitura de três eixos articulados pelo processo poético na elaboração das imagens poéticas. Quais sejam, a noção de ressonância na poesia, o impacto do viver o espaço na constituição da dimensão afetiva, e a articulação entre a subjetividade e a atualidade da matéria da carne na elaboração dos valores poéticos.

Tomando a princípio a noção bachelardiana de que as imagens poéticas articulam-se entre si em termos de ressonância e reverberação, constituindo-se assim também seu sentido, procedi à análise dos aspectos mais claramente emocionais e afetivos presentes em Leonilson e Bourgeois. Tal dimensão afetiva das noções de desejo e pertencimento, sobretudo do desejo de pertencimento, foi delineada em ressonância a um poema de Yeats. Através de tal análise, demonstrei como os artistas operam ao elaborar imagens poéticas articulando o passado com o presente, o afeto vivido com o afeto desejado, o desejo em conjunção com a espera. Sobretudo, retomando a elaboração do capítulo anterior, voltei o olhar à obra dos artistas para

verificar em que termos o gesto poético no papel, no metal, na pedra, mas no tecido, sobretudo, constitui uma efetividade material que no corpo da obra ressoa também o olhar do artista para seu interior, para seu universo afetivo.

Descortinou-se assim um novo espaço intervalar, justamente aquele que estabelece a tensão entre o desejo e a realidade tanto com relação ao passado como ao presente. Neste momento, evidenciou-se que em termos de objetividade no processo criativo, o artista, assim como o poeta, opera com a recuperação de experiências significativas do passado vivenciadas corporificadamente que são de fato respostas afetivas de nossa encarnação. Ampliei em seguida tal perspectiva para analisar com mais vagar como um afeto específico, o amor, apresenta-se nas obras de Leonilson e Bourgeois justamente em termos de imagem poética que evidencia que o sentido do amor é elaborado pelos artistas em torno de outra significativa tensão; aquela estabelecida pela distância entre o desejo de amor, sua idealização, e as experiências e vivências efetivas a tal noção associadas. Contudo, se o desejo e o pertencimento configuram uma realidade complexa que congrega confluência e contraste, sobretudo o fazem por serem estas noções elaboradas fundamentalmente em estreita conexão com os sentidos possíveis do amor. Sentidos múltiplos e variados com implicações absolutamente contundentes como as imagens de amor de Leonilson e Bourgeois.

Para fortalecer o pressuposto reveladoramente bachelardiano de que o sentido das imagens se elabora em ressonância e reverberação, retomei o gesto elaborado na segunda parte do primeiro capítulo ao selecionar um poema de Barbara Korun, que dialoga com a noção de abertura que o olhar para a subjetividade opera no artista, com a imagem do sangramento. Nesse sentido, da mesma maneira como venho desenhando um gesto de análise da produção visual de Bourgeois e Leonilson enquanto reveladora do problema da criação na tensão entre a subjetividade e a objetividade, o poema de Korun aproximou-se de Drummond enquanto obra poética cujo conteúdo endereça o processo criativo de origem subjetiva. O silêncio, a solidão, a encarnação e o sangramento, apresentados neste capítulo, aos poucos delineiam um desdobramento: delimitar de forma mais pertinente à especificidade do gesto poético em articulação com as imagens poéticas de Leonilson e Bourgeois no próximo capítulo.

A dimly lit study desk with an open book, a lamp, and a window view of a city building. The scene is captured in a low-key, moody style. A desk lamp with a warm, glowing shade is the primary light source, casting a soft glow on the desk. On the desk, an open book lies flat, and a small bowl containing two red apples sits near the window. The window, framed by sheer white curtains, offers a view of a tall, modern city building with a grid of windows. The overall atmosphere is quiet and contemplative.

paisagem de silêncio

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. The surface of the sea slowly became transparent and laid rippling and sparkling until the dark stripes were almost rubbed out. Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold.



Ana Lúcia Beck, da série *Desenhando ontem*, 2013.¹

“A peça é produto de um desafio.”

“Essa luta mostra suficientemente a força da escritura, isto é, as palavras que escrevemos, sem aviso, diria, sugerem ao escritor outra coisa e forçam o *scriptor* a deslizar sobre outros sentidos e reorientar sua história.”

“Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.”²

Este terceiro capítulo poderia, como de fato foi, ter sido gerador dos anteriores e não o contrário, tal a tensão presente na produção crítica sobre o fato artístico. De fato, o que os aspectos menos evidentes em termos de leitura da obra de Bourgeois e Leonilson me sugeriam provocaram uma possibilidade reflexiva que precisou, para afirmar sua pertinência, delimitar em termos poéticos o gesto poético e as imagens poéticas respectivamente enquanto produtos de um espaço de criação intervalar. Espaço articulado entre o sujeito e o mundo, entre o gesto internalizado do olhar para os afetos e o gesto exteriorizado no confronto com a matéria. Espaço delimitado pela tensão entre o desejo e a realidade, sobretudo, entre o desejo afetivo e a realidade configurada no objeto artístico em termos de identidade poética da produção de Leonilson e Bourgeois. Entretanto, apesar da constante costura elaborada entre os aspectos e fundamentações teóricas sobre a produção poética em

¹ Grafite sobre papel. <<http://paraisonaotemnome.blogspot.com.br/search/label/desenhando%20ontem>>

² Epígrafe na página anterior: WOOLF, 2011: 3, 4.

Nesta página: BOURGEOIS, 2000: 170. WILLEMART, 2014: 92. LISPECTOR, 2009:19.

aproximação à visual, os aspectos abordados no primeiro e no segundo capítulos, embora elucidem questões relevantes na produção de Leonilson e Bourgeois, não chegam a definir o processo de criação em termos de espaço intervalar efetivo. Assim, considere absolutamente necessário proceder a uma leitura mais abertamente tensa do espaço intervalar de criação em Bourgeois e Leonilson. Como poderá já prever um leitor atento dos capítulos anteriores, se a análise crítica comparatista opera sobre realidade semelhante àquela operada pelo poeta e o artista, justifica-se que absorva a tensão criativa. Nesse sentido, ao investigar a especificidade do processo de criação de Leonilson e Bourgeois enquanto configurador de um espaço intervalar, se justifica operar poeticamente articulando fatos objetivados na matéria com minhas próprias experiências intervalares de criação e subjetividade. Afinal, se como sugerem especialmente Bachelard, Lakoff e Johnson, o potencial poético, o potencial significante da linguagem e das imagens, recupera experiências encarnadas, seria necessário recuperar minhas próprias experiências encarnadas, especialmente aquelas onde a percepção da especificidade da encarnação permitiu que eu acessasse o potencial poético da tensão entre o fazer e o deixar, entre o afirmar e o calar. Lanço-me assim no desafio de sugerir a especificidade do gesto poético de Leonilson e Bourgeois, bem como de caracterizar o espaço intervalar que seus processos de criação sugerem em termos de imagem poética.

olhar, lugar intervalar

Desde o uso compartilhado da ideia de obras literárias e visuais como obras poéticas, a análise comparatista da arte permite ao crítico sustentar a mobilidade do olhar, bem como o desenvolvimento de um pensamento intervalar, base este de qualquer expressão. Aquilo que por vezes percebemos como distância, mas em outros momentos como proximidade; a tensão a manter em união perpétua imagens e palavras. Tensão a sustentar o esforço crítico no desenvolvimento de análises de produções visuais, a noção de um olhar comparatista se aproxima do valor da viagem em seu impacto no olhar do viajante. Como indica Calvino, ao adentrar um novo espaço considerando-o local de suspensão do já conhecido que alimenta um movimento de percepção orientado pela diferença:

[...] ainda estou na fase em que tudo o que vejo tem um valor próprio, pois não sei que valor atribuir às coisas. [...] Quando tudo tiver encontrado uma ordem e um lugar em minha mente, começarei a não achar mais nada digno de nota, a *não ver* mais o que estou vendo. Porque ver quer dizer perceber diferenças, e, tão logo as diferenças se uniformizam no cotidiano previsível, o olhar passa a escorrer numa superfície lisa e sem ranhuras. Viajar não serve muito para entender [...] mas serve para reativar momentaneamente o uso dos olhos, a leitura visual do mundo. (CALVINO, 2010: 166).

Não somente ver o novo, as viagens permitiriam ver com novos olhos, ver com olhos desconhecidos. Olhos capazes de perceber as fissuras do próprio olhar, fissuras rasgadas por diferenças. O olhar a mirar à mudança da paisagem à beira do mar. A paisagem da praia é, sobretudo, puro *Stimmung* (COLLOT, 2013), espaço de não sabido a deslocar lugares dentro de mim. Sim, lugares dentro de mim posto que “lugar no solo tiene referencias geográficas sino que también sirven como marcos de la experiência [...]” (CORTEZ, 2009: 51). Como lugar, recupero a imagem litorânea posto que sua mobilidade ressoe a diferença indicada por Calvino, como aquela apontada por Iyer, a reclamar a dimensão emocional intrínseca à possibilidade de perceber na diferença, inter-relacionando o ver e o sentir:

Few of us ever forget the connection between "travel" and "travail," and I know that I travel in large part in search of hardship – both my own, which I want to feel, and other's, which I need to see. Travel in that sense guides us toward a better balance of wisdom and compassion – of **seeing the world clearly, and yet feeling it truly. For seeing without feeling can obviously be uncaring; while feeling without seeing can be blind.** [...] the sovereign freedom of traveling comes from the fact that it whirls you around and turns you upside down, and stands everything you took for granted on its head. If a diploma can famously be a passport (to a journey through hard realism), a passport can be a diploma (for a crash course in cultural relativism). And the first lesson we learn on the road, whether we like it or not, is how provisional and provincial are the things we imagine to be universal. (IYER: 1)

O olhar de Iyer para a viagem aloja-se, sobretudo, no desejo de encontro da diferença, no acolhimento da fenda entre ele e o Outro. Eticamente, Iyer desdobra as relações que a viagem proporciona em atitude que equilibra sabedoria e compaixão. Imagem ímpar a evidenciar a necessária distância entre eu e o Outro, o reconhecimento mesmo desta, como fundamento do conhecimento de si.

Ítalo Calvino (1990), escritor a refletir sobre as imagens, em atitude comparatista, vincula estreitamente as imagens à produção literária ao afirmar que necessitava operar a partir de imagens para desenvolver sua literatura. Suas *Seis Propostas para o Próximo Milênio* desenvolvem-se, justamente, sobre a tensão entre imagens e formas literárias. Tal operação de escrita a partir de imagens não significa,

como reconhece o próprio autor na sexta proposta *visibilidade*, que a operação com as imagens diminua o esforço de escrita. Logo, a tensão entre imagem e palavra é referenciada quando o autor considera que, necessariamente, a leveza da linguagem equilibra o peso da vida. Leveza literária que não suprime, mas é antes produto do peso da vida, o que o autor procura demonstrar ao analisar a leveza da literatura a partir da observação de diferentes imagens literárias. Na relação entre palavras e imagens, entre as artes e a literatura, Calvino opera exatamente no espaço intervalar entre ambas.

A inter-relação entre imagens e palavras, considerada enquanto espaço intervalar comparatista, possibilita uma oportunidade valiosa para o aprimoramento de práticas inter-artísticas sobre o fundamento da poesia e das artes visuais: o princípio da analogia. Em tal sentido, quando o comparatista se propõe trabalhar na tensão criada pela comparação, prova-se profícuo observar que a mesma se sustenta antes em distância e diferença do que em proximidade e semelhança.

Ao analisar a pintura de Manet, Foucault (2011: 41) afirma que a distância não pode ser dada à percepção visto que não é possível percebê-la visualmente. Tal consideração recupera a discussão a respeito da percepção do espaço conforme apresentado no capítulo anterior. Assim, em sua tentativa de verbalizar sobre a pintura, a escrita de Foucault sobre Manet tenta diligentemente expressar em palavras o esforço compositivo e visual do pintor, aproximando assim imagem e verbo ao tornar distâncias, invisibilidades e diferenças perceptíveis. Pois, se a distância não é visível, sentimentos de distanciamento, sensações de invisibilidade, a sensação mesma de diferença entre o desejo de expressar e a forma da linguagem não o são, especialmente para a arte e para a poesia.

Não procurar por semelhanças, não forçar uma aproximação, mas operar delicadamente em um espaço intervalar equilibrando entre si diferenças configura o gesto comparatista *per se*. Assumirei, portanto, tentativa semelhante ao analisar comparativamente as obras de Leonilson e Bourgeois, expandindo o intervalo entre eles ao comparar seus processos criativos com o meu próprio na prática do desenho. Entretanto, de acordo com tal proposta, um engajamento comparatista, em conversa intervalar, baseia-se no gesto poético do silêncio.



Louise Bourgeois, *NO (1)*, 1973.³

o silêncio da rasura

Lidar com o silêncio em obras de artes visuais demanda lidar com a negação, negativa de verbalização. Em tal sentido, poderia ser proposto puro silêncio. Não sendo tal prática aceitável no âmbito crítico, recupera o texto a palavra: não, não, não. As gravuras cheias de *nãos* de Bourgeois afirmam e negam ao mesmo tempo a presença verbal em sua duplicidade visual. A artista apresenta visualmente contradições e oposições ao enfatizar na imagem cheia de palavras a palavra que nega todo discurso. Os muitos nãos de Bourgeois situam-se no limite entre o dizer e o calar tanto quanto na margem do dizer sobre a negação. Imagem potente que eu gostaria de introduzir como referência visual para pensar sobre a presença do silêncio no processo criativo.

Há em Freud (1925) uma interessante abordagem sobre o não, melhor dizendo, sobre a negação no discurso, quando ele interpreta a descrição que o analisando faz de um sonho, e este nega que dado elemento seja determinada coisa. Segundo Freud, o fato de tal objeto ser trazido para o discurso, ainda que através de uma negação, demonstra que o sonho refere de fato o objeto negado no discurso, mas afirmado na imagem do sonho.⁴ A questão da “negação” (ou denegação) é considerada por Freud como tentativa de recalçamento pelo analisando de determinados conteúdos do sonho. Não interessa aqui sugerir que nesta obra Bourgeois esteja lidando com um processo de recalçamento, embora esta possibilidade tenha sido assumida com relação a sua produção nos textos críticos da

³ Impressão fotostática. < <http://www.moma.org/collection/works/61697?locale=pt> >

Colagem de jornais e revistas. < <http://www.moma.org/collection/works/193021?locale=pt> >

⁴ Análise crítica semelhante à consideração de Calvino (1990) de que todo elemento trazido a uma narrativa literária seja elemento significativo na análise desta.

exposição *O Retorno do desejo proibido* (LARRATT-SMITH, 2011), por exemplo. O que interessa marcar é o fato de que a obra sinaliza um espaço intervalar que suspende a contradição entre o afirmar e o negar, o dizer e o silenciar. O analisando, assim como o espectador desta obra, situa-se em uma zona de tensão onde tripla articulação de leitura se faz necessária a fim de sustentar possibilidades distintas concomitantemente. Ver é, sobretudo, sustentar constelações. Afirmar e negar. Mostrar e velar. Mostrar e afirmar negando, esses não são de fato pura suspensão da ambiguidade discursiva. Digo suspensão, visto que a realidade dicotômica da gravura não é negada. A gravura é puro acolhimento da tensão presente no discurso.⁵ Como visto anteriormente com relação à dimensão emocional de suas produções, Bourgeois e Leonilson aceitam, incorporam e ultrapassam ambiguidades em seu trajeto de criação. Tal procedimento deixa porém rastros no objeto artístico.

Pensar na noção de silêncio no processo criativo é olhar para lugares de ambigüidade, lugares de contradição. Paradoxos, diriam alguns, mas a palavra por algum motivo não serve. Mais adequado seria marcar o encontro do espectador com os lugares onde “mais de um corpo ocupa o mesmo espaço”, mais de um sentimento adentra o sujeito. Talvez mesmo na tensão entre forma e verbo o artista recupere a tensão entre o sentir e o saber. Lugares e experiências que colocam o expectador frente a frente com situações a princípio consideradas contraditórias, pois parece por vezes demasiado lidar com os espaços intervalares da vida tanto quanto com a profundidade de si.

Uma das minhas primeiras experiências organizadas com relação à vivência positiva da contradição me foi proporcionada pelo meu primeiro mestre de yoga, Franciso Cosmelli,⁶ que dizia: “Yoga é eficiência na ação.” Tal definição, porém, parecia inapropriada para descrever a experiência que eu tinha nas aulas que era essencialmente de imobilidade e aquietamento. Imobilidade do corpo a provocar o aquietamento da mente. Dessa paisagem de “nãos”, não mexer-se, não mover-se, não “pensar”, nasce a eficiência da ação. Mas, contrariamente ao que se acredita no

⁵ O termo discurso refere aqui tanto o discurso verbal, quanto o discurso visual.

⁶ Francisco Alberto Cosmelli (1928-2003) foi professor de Hatha Yoga na tradição do Swami Sivananda, tendo feito sua formação na Bihar School of Yoga em Munger/Índia e também com André Van Lysebeth. Cosmelli foi responsável pela introdução do Yoga no sul do Brasil onde administrou uma academia por mais de quatro décadas.

pensamento ocidental, a prática de eficiência na ação demanda a prática constante do silêncio, pois é o silenciamento do corpo que prepara o yogui para a meditação.

Foi, contudo, através de Iyengar⁷ que, mais de vinte anos depois, conheci a dualidade do aspecto oposto. Foi na sustentação do corpo que aprendi sobre a barreira essencialmente mental a sua potência. Aprendizagem do deixar ir contrastada com o único lugar que percebemos como real, como nosso, como eu. Dois lugares onde me encontrava em contraste comigo mesma. Lugares distintos de onde se vislumbra a essencial diferença entre reagir e observar. Entre a resposta da visão e aquela da reação afetiva que sequer se reconhece enquanto tal. Mas, afinal aprendi que, é na imersão em observação não reativa que nascem rasgos profundos de silêncio.

Sendo a meditação a prática do exercício de observação das imagens e palavras que balbuciam constantemente em nossa mente, ao exercitar a observação ausente de reação, o meditante percebe que o silêncio já é, é aquilo que já está. *Antar Mouna* é como a prática do silêncio é nomeada na tradição do Yoga. Sendo *mouna* silêncio, como explica Sarasvati, o silenciamento está diretamente conectado à investigação e observação de si e à comunicação interior:

One of the best practices for purifying the mind is mouna, or silence. During mouna, one fasts the mind from its usual heavy diet of continual conversation, interaction and stimulation. In this way mental energy is freed, and can be applied to self-investigation and inner communication. Observance of mouna is also a discipline, a sadhana, which increases self-control and willpower. Control of the tongue is a major step towards control of the mind. (SARASWATI)

Aquietar a mente, aquietar o corpo na consciência da tensão na ação, significa, nesse sentido, ultrapassar o mar de imagens e palavras que inundam nossa mente. Percepção pontual da personagem escultora G.H. ao afirmar: “O perigo de meditar é o de sem querer começar a pensar, e pensar já não é meditar, pensar guia para um objetivo. O menos perigoso é, na meditação, ‘ver’, o que prescinde de palavras de pensamento.” (LISPECTOR, 2009: 112). Ultrapassar através da suspensão. Suspensão de meus próprios *nãos*, minhas reações emocionais, minhas reações à imobilidade, minhas reações em cadeia de imagens e palavras

⁷ Bellur Krishnamachar Sundararaja Iyengar, mais conhecido como B.K.S. Iyengar (1918-2014), foi o fundador do Iyengar yoga, método elaborado sobre a precisão do alinhamento postural. Escreveu, entre outros, *Light on Yoga* e *Yoga: the Path to Holistic Health*.

reivindicadas em alguma medida para determinar quem sou. Deixar-se não dizer e suspender desejos costura-se na prática meditativa. O silêncio já está. Contraponto essencial, sentir o silêncio, diria G.H, é perceber a “respiração do mundo” (LISPECTOR, 2009: 97). Ainda assim, é o exercício mais difícil: calar, observar, silenciar. Silenciar, afinal, é fala em potência da mesma forma que é a imobilidade a potência da ação. É também em uma paisagem de tensão e equilíbrio que me percebo no intervalo entre ambos. Em um lugar nunca facilmente identificável que oscila entre observar e pensar, perceber e deixar ir, o meditante situa-se a partir da prática constante em um espaço intervalar.

Proponho que seja possível ampliar tais concepções na reflexão sobre como o processo criativo ganha corpo em José Leonilson e Louise Bourgeois. Há certa lacuna na abordagem da obra de artistas considerados em função de conteúdos subjetivos e emocionais em suas poéticas. Perde-se de vista, por vezes, o corpo da obra. O embate, desafio real do artista com os materiais e linguagens com os quais decidiu trabalhar. Se busco agora por imagens de experiências no corpo, é também para resgatar este aspecto fundamental na origem da obra de arte. Para além do desejo de expressão e da ideia a realizar, o artista lida com um processo delicado: sair de si na observação de si. Sair de si equilibrando, necessariamente, a base corporificada de toda linguagem (LAKOFF e JOHNSON, 2003).

O espaço intervalar da meditação, no desafio que apresenta ao praticante, se compara aos desafios com que o artista se depara quando seu desejo de expressão encontra a realidade. Desafio especialmente revelador no caso de artistas que consideram seu processo criativo como ato de recuperação emocional de dimensão subjetiva. O processo criativo enquanto recuperação emocional é referido tanto por Leonilson como por Bourgeois. A última indica-o em vários de seus escritos e entrevistas,⁸ tanto quanto o fazem estudos críticos de seu trabalho que entendem seu

⁸ Especialmente relevantes quanto ao vínculo entre o fazer e a auto-análise são os escritos de Bourgeois presentes em BOURGEOIS et all (2000); os textos críticos do catálogo organizado por LARRATT-SMITH (2011a), bem como os escritos psicanalíticos organizados em: *Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido. Escritos Psicanalíticos*, organizados por Larratt-Smith (2011b). Considero também extremamente revelante o texto *Louise Bourgeois in conversation with Christiane Meyer-Thoss*, incluído no catálogo organizado por MÜLLER-WESTERMANN (2015). Com relação a Leonilson, no livro de Lagnado (1998), as entrevistas com o artista são relevantes, tanto quanto as entrevistas incluídas ao final do catálogo organizado por Pedrosa (2014). Ainda assim, conforme retomarei na conclusão desta

processo enquanto ato concomitantemente artístico e psicoterápico, atitude compatível com o depoimento de Leonilson de que sua prática artística não visava à produção de obras de arte, mas uma doação aos seus objetos de paixão (LAGNADO, 1998).

Aproximar práticas do silêncio da reflexão crítica sobre a produção de Leonilson e Bourgeois é uma tentativa de explicitar em que sentido o silêncio me interessa, bem como indicar em que sentido o silêncio enquanto noção e experiência baseada no corpo contribuem para o entendimento da poética destes artistas. Não sendo intencionada uma leitura definitiva ou completa de suas obras, mas uma reflexão que dê conta da tensão permanente entre o silêncio e a fala, o fazer e o deixar fazer-se intrinsecamente conectados ao processo criativo considerado em termos de conversa entre eu e o Outro.



Ana Lúcia Beck, da série *Desenhando ontem*, 2013.⁹

abrindo a rasura

Antes de entrar em tal reflexão, contudo, é necessário esclarecer duas questões. A primeira diz respeito a meu interesse ao desenvolver a série *Desenhando Ontem*, que era desenhar e observar tal ação concomitantemente. Como se pode observar nos desenhos acima, uma das características mais evidentes desses desenhos é a multiplicidade de movimento, gestos e linhas que esculpem a figura

tese, considero que vários dos escritos de Leonilson esparsos em folhas datilografadas e cadernetas, são reveladores de certa noção sobre o processo de criação, noção elaborada através de imagens de forte apelo emocional.

⁹ Grafite sobre papel. <<http://paraisonaotemnome.blogspot.com.br/search/label/desenhando%20ontem>>

humana desdobrando-se para revelar um ambiente visual, uma paisagem que acolhe as figuras. Os desenhos foram desenvolvidos através da aceitação do erro, por isso, são carregados de rasuras. A rasura marca o erro, conforme este é entendido tanto no desenhar como no esculpir, como bem nota G.H.:

E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes havia se tornado meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia enfim uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tive medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. (LISPECTOR, 2009: 109)

A rasura, enquanto marca do erro, retenção do erro no desenho, estabelece a diferença que Calvino e Iyer identificam no olhar alterado pela viagem. A rasura provoca o olhar para a diferença, afirmando a mirada comparatista. Os desenhos de *Desenhando Ontem* tiram partido da rasura enquanto materialidade da mudança, da indecisão, enquanto espaço intervalar de fato, potência do desenho que G.H. identifica como potência do processo criativo. Potência no sentido a ela atribuída por Agamben que a reconhece como o poder de ser e não ser, “this power to do (and to not do)” (2010: 8). Potência, portanto, de algo que é exatamente porque tanto pode ser como pode deixar de sê-lo, realidade onde ser e não ser não se excluem mutuamente, mas se equilibram delicadamente. As linhas equivocadas, mal situadas, depositadas umas sobre as outras ainda assim configuram o desenho enquanto produto finalizado tanto quanto marcam o percurso de seu desenvolvimento.

O segundo esclarecimento refere-se à noção de rasura. Palavra tão corriqueira em português é praticamente intraduzível com um termo apenas para idiomas como o inglês, por exemplo. A rasura designa a coisa, essa marca visual criada pela sobreposição e exacerbação de linhas em diferentes intensidades e direções que são tão comuns em esboços. Entretanto, se a rasura cria a marca, também implica, ao ser por ele constituída, o gesto do desenhista. No sentido do termo em português, rasura também designa as indicações comuns ao processo de revisão da escrita, marcando correções, alterações e substituições, numa clara ampliação de sentido que abarcava assim tanto a dimensões verbal como a dimensão visual do termo. Alterações e modificações na escrita, porém, não são visíveis no trabalho finalizado, não sendo acessíveis ao leitor. E este é precisamente o motivo

porque a rasura é reveladora no desenho. Na rasura, o processo do desenho continua visível e pode ser percebido emaranhado ao produto acabado, marcando tudo que se tornou e tudo que deixou de ser. Espaço intervalar por excelência entre o visual e o verbal. Linha móvel na potência. Mobilidade do intervalo entre o gesto e o corpo do desenho, fissura a convidar o espectador a entrar.

A rasura que por abarcar o erro é tantas vezes considerada em termos negativos por ser evidência vívida do mesmo enquanto marca de correção é, no caso da série *Desenhando Ontem*, preservada e almejada, festejada inclusive enquanto realidade visual capaz de estabelecer um valor escultural ao desenho, marcando ao mesmo tempo a relação entre o olhar do desenhista e a observação do modelo em grau de semelhança à mão do escultor. Tal variedade de sentidos e implicações é significativa para se entender os objetivos de execução dos desenhos desta série, ou melhor, para entender a que desejo tal escolha responde:

Queria a linha do desenho mais sujo, mais rasurado possível. Que a linha desestabilizasse seu desejo mais primário e superficial, sua vontade de controle, os limites dos seus sabidos e de suas certezas. Desafiava, na rasura, a si mesma. O que seria de fato correr o risco no desenho? [...] Não ditos afirmados no silêncio às vezes ruidoso da linha, linha nada linear, linha de acaso, de rasura. Linha incontrolada, incontrolável. Havia rasgo no risco, abertura na rasura. A criação ocorria na perda do controle. Descobrir-se era atravessar sua própria superfície, sua imagem superficial refletida no espelho todas as manhãs quando escovava os dentes. (BECK, *Desenhando ontem*, 26 de setembro de 2013).

A rasura abre espaço, torna-se intervalo de escuta, observação de fato de Outro na observação do movimento de si. A rasura na Arte, no desenho especialmente, marca a presença de uma ação constitutiva que se preserva no produto finalizado. Antes da Arte Moderna, a rasura permanecia circunscrita ao universo de estudos e esboços para pinturas uma vez que o desenho era subserviente à pintura. Será no século XIX com artistas como Degas¹⁰ que o desenho ganhará status de obra acabada e a rasura, recuperada da cozinha da arte, estreará no palco da arte. A rasura, ao deixar marcados no papel os erros, indecições, hesitações, traça o movimento de aproximação do desenho no desenho. Assi, a rasura marca, por

¹⁰ Com relação a Degas é excepcional a explanação de Paul Valéry a respeito do entendimento do primeiro sobre não ser o desenho a forma, mas a maneira de ver a forma (VALÉRY, 2003).

excelência o espaço intervalar entre o desejo de ser e o medo de errar em pleno movimento constitutivo.¹¹

A rasura corresponde, portanto, a uma multiplicidade de significados englobando aspectos presentes tanto no processo como no corpo do desenho. Nestes termos, define uma característica visual, ou seja, torna-se elemento formal, rastro do gesto constitutivo que a institui. Enquanto gesto poético, a rasura resulta de uma ausência de controle durante o processo de desenho, implicando por isso um grau de suspensão do si (self). A rasura marca o intervalo na conversa.

conversar com a pedra e o papel

A imagem do processo criativo como movimento que desenvolve uma conversa também esta presente nos desenhos da série *Desenhando Ontem*. Nessa, me propus mergulhar no espaço intervalar entre imagens e palavras durante o processo de criação, o que significou desenhar a figura tendo dois focos concomitantes de atenção: observar o modelo e observar com acuidade como o desenhar afetava a mim mesma e o que podia captar em tal ponto de intersecção. Na tentativa de reter tanto o frescor das impressões como o frescor no desenho, desenho rápido, sem retoques, anotações rápidas foram realizadas durante as sessões de desenho, configurando pequenos intervalos de interrupção do movimento da mão que abandonava o desenho para escrever. Tanto os desenhos como as anotações foram aos poucos sendo publicados em meu blog pessoal, *Paraíso não tem nome*, em postagens que serão aqui recuperadas a fim de aprofundar a reflexão sobre a conversa entre o eu e o Outro nas poéticas de Leonilson e de Bourgeois.

Os processos de criação de Leonilson e de Bourgeois circunscrevem a noção de conversa segundo sugerido em outra anotação da série, quando a escuta do processo de desenhar estabelece uma observação do comportamento dos materiais com os quais resolvi trabalhar, o papel, por exemplo, em ressonância a uma observação de Bourgeois sobre seu processo escultórico:

¹¹ Para um aprofundamento da concepção do desenho vinculado ao movimento de desenhar enquanto ação sobreposta de ver e realizar o gesto do mão, o desenho em movimento, veja BECK, 2010.

O papel branco chegava a machucar seus olhos. O papel creme era o certo, o indicado; aquele que, diziam, absorvia o toque e a tinta. Nanquim. Achou que estava odiando, o papel absorvia tudo, tudo. Lembrou-se de Louise e sua fala sobre a decisão de abandonar a certa altura a madeira para trabalhar a pedra. A madeira aceitava tudo, era dócil, disse ela. A pedra? A pedra não. A pedra possuía resistência. Resistência: vontade própria. Era necessário negociar com ela, ouvi-la. Decidiu continuar com o papel comum branco. (BECK, *Desenhando ontem*, 2013).

Este comentário sobre o papel aloja-se na observação da tensão estabelecida entre o que eu desejava desenvolver e a resposta do papel ao meu gesto, gesto efetivado na tentativa de alcançar meu objeto de desejo. Ao meu gesto, porém, responde o papel e sua resposta advém do potencial responsivo do processo de criação que recupera esta fala de Bourgeois:

A transição [da madeira no início da carreira para o mármore] deriva do fato de que o lado agressivo de minha natureza gostou da resistência da pedra. A madeira é um material macio demais, e, sobretudo, perecível e não oferece resistência. Enquanto a **resistência** que deve ser superada na pedra é um estímulo [...]. É quase jogar com o impossível. [...] É uma luta até o fim. Por isso é um desafio. (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 2000: 184).

A fala de Bourgeois aborda várias questões importantes. Por um lado, essa passagem deixa transparecer as distâncias e diferenças entre o discurso verbalizado e as ações criativas de Bourgeois. Nesse trecho, Bourgeois refere-se a sua própria natureza como “agressiva”. Sua prática, porém, como mostrarei em seguida, não é de fato de imposição, mas de suspensão, portanto, nesse sentido não configura uma gressão, mas antes a escuta. A natureza da artista pode ter sido a princípio agressiva, mas tal natureza não determina o todo do processo de criação. Talvez até mesmo interessasse a Bourgeois, para fins retóricos, assim denominar uma parcela de sua natureza, àquela que poderia interessar à artista situar em uma dimensão positiva que, justamente critica o olhar normatizante para o universo emocional. Entretanto, em termos de prática e ação constitutiva da obra, a natureza agressiva de Bourgeois é suspensão, revertendo-se em ação de escuta do material, acolhimento à natureza do Outro. A pedra é, afinal, o Outro com quem o artista se propõe dialogar durante o processo de criação. Se a artista identifica a pedra como sendo resistente, isso corresponde a entender que a pedra também tem algo a dizer. Em outras palavras, o Outro do artista tem algo a dizer, tanto como é o Outro do artista aquilo a que o mesmo se propõe escutar no processo de criação.

No sentido referido por Bourgeois, Leonilson e as anotações de *Desenhando Ontem*, enfrentar resistência no processo criativo determina que ao artista é vedada a possibilidade de imposição da expressão sobre a realidade da matéria. Reconhecer a necessidade de enfrentar resistência é um exercício de silenciamento, cuidadoso escutar em tudo assemelhado a uma conversa que estabelecem entre si artista e material. A ideia de conversação e diálogo¹² enquanto algo que é proposto pela pedra e acolhido pela artista, é reforçada por outra fala de Bourgeois, quando esta afirma:

Em *She Fox* o material não dava nada. Caçar, seduzir, tratar uma pedra é realmente enfrentar uma resistência terrível.

Como você vai transformar aquilo e fazer a pedra dizer o que você quer, se ela diz “não” a tudo? Ela o proíbe. Você quer um buraco, ela se recusa a fazer um buraco. Você quer suavidade, ela se parte sob o martelo. É a pedra que é agressiva. É uma fonte constante de recusa. Você tem de conquistar a forma. É uma luta até o fim, a cada instante. (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 2000: 142).



Louise Bourgeois, *She-Fox*, 1985. *The Sail*, 1988.¹³

É importante entender com cuidado a ideia de resistência e a escolha dessa palavra pela artista. No original inglês, Bourgeois fala em “*deal with a stone*” (BOURGEOIS et all, 1998: 142) o que difere sutilmente da expressão “tratar uma pedra”. Marca-se a escolha pela expressão *with*; ou seja, lidar *com* a pedra. Esta pequena distinção verbal indica a paisagem de conversa entre artista e material. Paisagem apontada por *Desenhando Ontem*, tanto na conversa com o papel como entre minha própria percepção do desenho e a lembrança da percepção de Bourgeois.

¹² Entendo que, não assumindo a possibilidade de diálogo com o Outro (o material), o artista, ao assumir uma atitude impositiva, estaria estabelecendo, outrossim, um monólogo.

¹³ Escultura em mármore <<http://www.mcachicago.org/exhibitions/collection/browse/artist/1/188>>.

Escultura em mármore <<http://www.artnews.com/2013/07/10/artnews-retrospective/>>.

Conversa observada também por Leonilson quando ele resolve absorver em sua poética costuras e bordados falhos, ou “displícetes”, aqueles que incorporavam o erro lembrado por G.H..

O desafio da pedra e o desafio da imobilidade são semelhantes em seu potencial de aquietamento. Ambos demandam uma atitude de suspensão. Torna-se necessário suspender o desejo de imposição tanto como o impulso de resposta. É necessário ultrapassar a barreira reativa dos sentimentos, ultrapassar as reações à impossibilidade de imposição, para ouvir além da superfície. Para ouvir de fato o Outro. A resistência da pedra é, sobretudo, um pedido de escuta. Um pedido de que não apenas se ouça “o que se diz”, mas se ouça o outro desde onde o Outro fala. Seja ele a pedra, o papel, meu próprio corpo. Nesse espaço, reconheço a ideia de resistência que Bourgeois vincula à escolha pela pedra. Reconhecer a resistência da pedra, reconhecer que não é com a imposição de um desejo ou vontade sobre a pedra que a criação poderá ocorrer. Afinal, a resistência da pedra acaba por definir um exercício silencioso da artista, escuta cuidadosa da conversa que estabelecem entre si o gesto e o material. Nesta conversa, artista e material dialogam na experimentação de possibilidades mútuas. Experimentação da potência do espaço que entre eles se configura na tensão do encontro.



Tomasz Gudzowaty. Série de fotografias realizadas no Mosteiro Shaolin de Deng Feng.¹⁴

Tal qual o lutador de karatê precisa sentir qual é a dose exata de força que deve imprimir ao golpe de sua mão para quebrar uma pilha de tábuas de madeira,¹⁵

¹⁴ <www.gudzowaty.com/#/essays/2>

a resistência do material sustenta o desejo do artista na medida em que o suspende, configurando a ação que nasce em desejo. O lutador, necessariamente, precisa localizar a força exata para o golpe, suspendendo o simples impulso de ação. Atitude similar àquela requerida do artista que deve equilibrar o desejo de expressão com a observação do material, sustentando assim um gesto que localiza a afirmação no silêncio. Suspendendo o ímpeto da afirmação para alojá-la em ressonância ao silêncio.

Resistir é não machucar-se. Seja a resistência presente em tal afirmação a resistência da pedra ou da pilha de tábuas ou tijolos, seja a resistência aqui presente, a resistência do lutador e do artista ao constituírem o gesto para além do puro ímpeto. Apesar das divergências entre uma perspectiva religiosa e filosófica presente na concepção e na prática Shaolin, que aproxima a luta de um exercício de consciência do desejo, e o viés adotado pela pesquisa da National Geographic, em ambos os casos é evidente que a aplicação da força (do desejo) não é uma exteriorização que possa ser realizada sem que uma exata percepção desse movimento seja adquirida pelo monge lutador. É nesse sentido que o exemplo e a aproximação com meu objeto de estudo interessam, ao afirmarem o caráter determinante, irrevogável e imprescindível desempenhado por uma forma de consciência do gesto, do impulso do desejo, que não pode ser compreendido simplesmente nos termos da noção de *pensamento*. Entre o gesto e o pensamento há um outro lugar. É lá que a criação acontece: no ponto da conversa que existe em perpétua tensão com o silêncio da escuta. Com teu toque em minha pele. Conversa em potência, o fogo crepitava em minha memória. “[...] existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha do mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.” (LISPECTOR, 1998: 97).

Ouvir a pedra,¹⁶ ouvir o traço mesmo do lápis sobre o papel, ouvir o reverberar do olhar na pele, coloca em perspectiva que o artista precisa, em alguns

¹⁵ Exemplo mostrado em um dos episódios da série do NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL: *Fight Science*.

¹⁶ Em seu revelador *Psicanálise e Teoria Literária*, Willemart também trabalhará com a noção da escuta da pedra pelo escultor. Ao realizar belíssima análise do romance de Bachau *Édipo na Estrada*, Willemart complica ainda mais a relação entre o esculpir e a escuta ao sugerir que “o conhecimento de

momentos, calar-se. Afinal, se é conversação o que a artista busca estabelecer em termos de *relação dinâmica* com o material; tal conversa se realizará na medida em que falas e escutas, afirmações e aquietamentos tecem-se entre si. A paisagem de silêncios de Bourgeois e Leonilson evoca, por um lado, a dificuldade de comunicar verbalmente o inconsciente e o desejo. Mas, por outro lado, evoca a presença do silêncio na fala. O que a princípio pode parecer uma falha, um problema, a dificuldade de comunicação efetiva, rasga o tempo da afirmação autoral ao abrir espaço para a escuta.

A potência da escuta, na falência da língua, torna-se marca gravada na pedra. A potência da escuta torna-se rastro do silêncio, sendo tão perceptível quanto o gesto do artista. Pois o gesto, conforme afirma Agamben, seria o inexpresso marcado na obra:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.

Como se deve entender o modo dessa presença singular, em que uma vida nos aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce com uma careta? (AGAMBEN, 2007: 52/53)

A potência de escuta na linguagem torna-se linha marcada na pedra. Esse é o lugar onde a pedra adquire potência também, ao marcar a possibilidade dialógica de afirmar escutando o Outro; potência latente na presença de tantas palavras, frases e versos na produção visual de Leonilson. Em certas peças de Bourgeois e Leonilson, se explicita a tensão entre fala e silêncio e sua presença no processo criativo relacionado à tentativa da subjetividade de adquirir corpo no mundo.

si parece [ser] indispensável para poder ouvir o desejo da pedra” (WILLEMART, 2014: 203); sugestão que, em meu entender, subverte a negatividade atribuída ao olhar narcísico, se aproximando, portanto da elaboração de Kenneth Knoespel (1985) para quem Narciso ilustra antes o olhar do conhecimento do que o ensimesmamento do si.



Leonilson, *Cheio, vazio*, 1993. Louise Bourgeois, *Weaving word*, 1948.¹⁷

Em peças como as acima, Leonilson e Bourgeois referenciam o que não é dito tanto quanto a tentativa de dizê-lo. Tal sugestão é realizada, em Bourgeois, especialmente em imagens onde a sobreposição da escrita cria uma rasura verbal e visual que é mais contundente do que a leitura das palavras envolvidas. Mas, ainda assim, tanto há para ser escutado em tal rasura, quase tanto quanto é dito no objeto tecido de Leonilson, objeto cheio de vazios, ausências enfatizadas pelo corpo do tecido e pelas palavras bordadas nos diferentes cantos: cheio, cheio, vazio, vazio. Metáforas do falar a promover a suspensão do leitor entre as possibilidades de ver e não ver, ler e não ler. Imagens que recuperam a noção da rasura no processo criativo, em qualquer processo de fala. Rasura que abre espaço para a escuta enquanto observação do Outro na observação de si.

De um ponto de vista objetivo do corpo, enfrentar resistência significa evitar machucar-se. É com a observação da resistência que se conhece o limite do corpo, que se amplia a capacidade de observação. Tal perspectiva contrasta, porém, com a noção leiga de que é a resistência que provoca o ferir-se. A diferença entre estes dois entendimentos estabelece uma tensão, justamente, no posicionamento do sujeito que tenta colocar-se discursivamente no mundo. Seria então possível que a paisagem de conversa, paisagem de silêncio, relacione e tensione entre si essas duas perspectivas? Como se as peças de Bourgeois e Leonilson afirmassem não somente

¹⁷ Bordado sobre voile <<http://mam.org.br/acervo/1996-069-leonilson-jose/>>. Monotipia <<http://www.moma.org/collection/works/63370?locale=pt>>.

sobre suas dores emocionais, mas sobre o esforço que toda tentativa expressiva demanda?

Se tal é possível, a paisagem de conversa desenhada pelo processo de criação constitui-se em tensão permanente com uma escuta silenciosa que recupera a potência da linguagem por ser afirmativa através do silenciamento de si equilibrado com a escuta do Outro, tentativa exata de expressar emoções na matéria visto que,

Segundo Simondon, a emoção é aquilo por meio do qual entramos em contato com o pré-individual. Emocionar-se significa sentir o impessoal que está em nós, fazer experiência de Genius como angústia ou alegria, segurança ou tremor.

No limiar da zona de não-conhecimento, Eu deve abdicar de suas propriedades, deve comover-se. E a paixão é a corda estendida entre nós e Genius, sobre a qual caminha a vida funâmbula. (AGAMBEN, 2007: 17)

Quando comento o desejo de desconhecer-me ao desenhar, assim como quando Bourgeois e Leonilson escutam a resistência dos materiais, equipara-se a interpretação de Simondon por Agamben. Afinal, se as emoções não são simplesmente pessoais, mas são o que de fato nos conecta com o pré-individual, nas bordas do que conheci, Eu teria que deixar-se ir para ser de fato mobilizado emocionalmente. Nesse caso, o processo de criação, movido por emoções, como afirmam Bourgeois e Leonilson, ao desenvolver-se em abertura para o desconhecido tanto quanto para a matéria, atingiria o campo emocional amplo de uma subjetividade compartilhada. Compartilhada pela possibilidade de identificação entre espectador e obra garantida por um universo emocional que se refere não somente ao artista, ao Eu, mas também ao Outro.

Leonilson trabalha com a costura e o bordado de tal forma em várias de suas peças que essas parecem mal feitas, parecem carecer de acabamento. Porém, tal forma evidencia que seu trabalho não está próximo nem da alta costura nem da costura doméstica em seus aspectos funcionais e técnicos. Ao efetivar um gesto poético de pura suspensão, Leonilson cria peças corporeamente significativas. Peças de corpo tão frágil e diáfano na transparência dos tecidos, na displicência dos pontos, nos bordados tortos, carregadas, porém, do peso de sua presença de coisa, presença a ocupar espaço tão evidente quanto qualquer aranha de Bourgeois. As peças em tecido de Leonilson são produzidas com um gesto que opera tanto com a força de seu desejo expressivo quanto com a realidade material do tecido, de maneira similar à

Bourgeois ao escutar a pedra, acolhendo sua resistência. Ambos os artistas criam com gestos expressivos de si, articulados sobre a suspensão de si.

Tal lugar de suspensão é o espaço entre artista e matéria onde emoções individuais e pré-individuais permanecem à vista, região em cujas bordas silêncio e fala se tocam, como bem formula Willemart, ao referir o silêncio e a escuta marcados na rasura criativa:

[...] mas o homem se distingue profundamente de Deus quando, tendo silenciado, chama o Outro e escuta um texto-corda ou um texto-móvel ou um primeiro texto antes de escrever, esculpir ou pintar. Sabemos também que essa escuta não se estabelece uma vez por todas, mas se repete em momentos muito irregulares a cada rasura e a cada acréscimo para o escritor, a cada pincelada ou burilada para o pintor ou escultor. (WILLEMART, 1995: 103)

silêncio; contemporaneidade em Leonilson e Bourgeois

Quando Bourgeois escolhe a pedra, quando escolho a folha branca comum, quando Leonilson escolhe seus tecidos, assistimos a escolhas e decisões de um processo artístico que não se elaboram simplesmente sobre a tradição da técnica. Em termos de tradição, escolhas no processo criativo se baseiam, muitas vezes, na noção de *adequação*. A noção de adequação dos materiais e procedimentos guarda certa expectativa de garantia de resultados visto que estes são considerados resultado de controle sobre o processo. A noção de adequação se aproxima de uma concepção do processo de criação como algo que ocorre a partir do domínio *a priori* de um método ou técnica de produção a ser empregado pelo um artista para atingir determinado resultado. Enfrenta-se neste caso um princípio básico, presente na concepção de muitos leigos sobre arte, que foi posto à prova pela Arte Contemporânea. Tal princípio é o de que a obra, enquanto resultado de um processo de elaboração, tem o mesmo perfeitamente determinado pelo artista antes de ser colocado em prática e que será, portanto, colocado em ação segundo a tradição de método e conhecimento já adquirido pelo artista, posto que já dominado. Nada mais inadequado para se compreender o processo criativo de Bourgeois e Leonilson cujos trajetos criativos configuram uma imersão em si equilibrada com o silenciamento de si. Implícito em tal concepção tradicional está também a ideia de que o processo de produção e seu sucesso dependerão do domínio do artista sobre a matéria. Nada mais inadequado para referir a poética de Bourgeois e Leonilson que configuram,

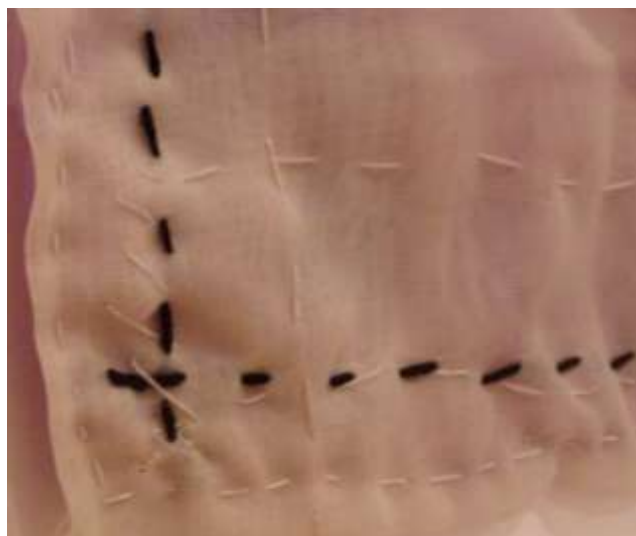
cada uma a seu modo, um universo de decisões poéticas que engloba conhecimento técnico, acolhimento da subjetividade, e certa consciência sobre o apelo à subjetividade do Outro, que se reconhece na subjetividade vinculada à obra.

Assim, a fala de Bourgeois, que ao calar deixa subentendidos tais aspectos, ultrapassa a questão pessoal de escolha de materiais e se inscreve em uma discussão cara à arte contemporânea: o percurso criativo enquanto pesquisa. É nestes termos, e em função de tais características da relação entre artista, processo e resultado que a criação em artes deve ser pensada em termos de pesquisa científica. Se, como afirmava Fayga Ostrower, todo processo artístico é em si uma pedagogia, é porque toda prática artística, todo fazer, envolve ações cuja teoria é caracterizada pela própria ação. Dito de outro modo, o processo de criação artística caracteriza o sujeito que o realiza enquanto sujeito capaz de adentrar tal processo sendo capaz de observar o mesmo, bem como as relações que com ele estabelece, com certo distanciamento. As noções de objeto e observador, nesse sentido, são bastante peculiares se levarmos em consideração os processos criativos na arte contemporânea. É a ciência de tal fato que leva uma artista como Bourgeois a desdobrar o que seria um problema, a recusa e a resistência da pedra, em uma decisão de escuta e acolhimento. O que a princípio seria um problema, deixa de sê-lo e o artista, antes de buscar uma solução que ultrapasse o problema, incorpora-o enquanto parte constitutiva e determinante do processo de criação.

A escolha de Bourgeois pela pedra indica um desejo de aprofundamento do espaço de relação da artista com o material. Nesse sentido, o espaço intervalar da criação amplia suas fronteiras para os limites entre a tomada de decisões e o objeto finalizado. Tal é o intervalo do processo criativo que Lispector formula com uma escultora para quem a meditação tem um fim em si mesma; ser fundamentalmente uma experiência intervalar de mobilidade e silêncio. Lugar onde sujeito e objeto alternam indefinidamente sua posição, tanto quanto ocorre na escrita, conforme formula Willemart em sua crítica à visão freudiana:

Para Freud, a escritura continua sendo uma forma de expressão do artista no sentido de que ela provém do seu psiquismo, exprime-o, explica-o. Ele não pode entender ainda **que a escritura, ou qualquer forma de arte, define um quadro ou um Simbólico no qual entra e molda-se o artista. A matéria escolhida, seja a pedra, a linguagem, os sons ou as cores, tem também seu papel e trabalha o escultor, o escritor, o músico ou o pintor.** (WILLEMART, 1995: 84. Grifo meu).

Neste caso, fica evidente que o processo de criação envolve a noção de desejo em diferentes tempos e lugares. Se há um desejo primário de afirmar com a pedra, há um segundo desejo, que se evidencia no processo, de acolher a pedra. Um desejo de origem subjetiva e outro de ordem poética e plástica que se tensionam, se desdobram e interferem um no outro reciprocamente, dificultando, mais uma vez, que se trace uma clara linha divisória entre o dentro e o fora, entre o sujeito e o mundo no processo criativo.



Leonilson, *Nós falamos, ele não veem*, 1991.¹⁸

Localizar a afirmação da expressão em silêncio é, em outras palavras, lidar tanto com o si como com o equilíbrio entre o impulso do desejo e a absorção do material. Assim, a conversa entre artista e matéria pode ser considerada por Bourgeois em termos de luta, atitude evidente em Leonilson na execução das peças em tecido, especialmente com relação à execução da costura e dos bordados. Nas palavras do artista:

Há trabalhos que eu começo a fazer e que vão ficando mal-feitos, mal-feitos, mal-feitos e aí penso: 'Não posso tentar fazer alta-costura. Isso não é Balenciaga. Isso é meu trabalho.' Antes eu pensava que a costura tinha que ser perfeita. Eu até tentei, só que eu apanhei tanto! Vi que é diferente quando um estilista faz uma roupa e quando um artista costura. São duas atitudes irmãs, mas bem diferentes. Então eu relaxei e virou um prazer, como pintar. (LAGNADO, 1998: 85)

¹⁸ Bordado sobre voile. <http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/img/leonilson5.jpg> Detalhe da obra anterior fotografada pela autora na exposição *Leonilson Truth-Fiction*.

Apesar da dimensão subjetiva da relação emocional de Leonilson com tecidos, costuras e bordados (LAGNADO, 1998: 32 e 90), o tipo de relação familiar também indicada por Bourgeois (KUSTER: s/d, 450) como tendo sido fundamental para sua escolha em trabalhar com têxteis, é evidente que os artistas lidavam com tais materiais tendo também uma dimensão objetiva em mente. Dimensão relacionada à noção da costura como linguagem em estreita relação com a impotência da condição humana. Nesse sentido, a impossibilidade expressiva enfrentada por Bourgeois se aproxima da costura falha, dos pontos soltos de Leonilson, afinal,

A ação da costura não se detém numa atitude determinista em função de um conceito, nem da resolução de uma necessidade energética. A potência da linguagem se realiza diante da impotência da condição humana. (DERDYK, 1997)

Leonilson assim como Edith Derdyk, outra artista da costura, percebe que a impotência humana frente à linguagem é realidade com que se confronta o artista frente à matéria. E este pode ter sido o motivo para Bourgeois referir tal dimensão objetiva de impotência como resistência do material. Leonilson, por exemplo, preocupou-se a certa altura em aprimorar o conhecimento daquilo que ele a princípio considerava ser do universo da alta-costura.¹⁹ Entretanto, o artista desenvolveu uma poética na qual a costura e o bordado não correspondem a sua própria expectativa e ideia inicial com relação ao universo da moda e suas técnicas, tendo sido tal poética desenvolvida através de cuidadosa observação do processo criativo equilibrando em tal observação seu desejo expressivo inicial tanto quanto a matéria escolhida.

As observações de Leonilson e de Derdyk acerca da costura recuperam a noção da rasura no processo criativo tanto quanto em qualquer discurso. A rasura marca o espaço aberto para a escuta durante a fala, motivo porque Willemart define a escritura²⁰ enquanto o espaço que se constitui entre duas rasuras, definindo o processo criativo enquanto trajetória que vai e volta, faz e desfaz, risca e rasura,²¹

¹⁹ A amizade de Leonilson com a diretora do Studio Berçot Paris, Marie Rucki, é sintomática neste sentido sendo referidos encontros com Rucki em setembro de 1988 na *Caderneta 1988/89*.

²⁰ "Escritura" considerada no sentido que o autor também amplia às criações artísticas em geral.

²¹ Na dimensão significativa do universo do desenho, o rasurar também é considerado apagamento, na medida em que algo novo pode ser elaborado sobre a negação de um primeiro risco suspenso abaixo da permanência e da mobilidade da criação que elabora sobre este um segundo ou ainda um terceiro. É por esse motivo que, além da questão do controle, era tão difícil para muitos de meus

concebe e desfaz em cujos intervalos atua o inconsciente do artista, “campo de batalha bombardeado por forças estranhas a cada rasura e não como um fluxo constante” (WILLEMART, 1995: 117). Rasurar, ainda segundo Willemart, será identificado então enquanto região onde o escritor/criador se entrega à paixão da ignorância, onde recua o limite do conhecimento (WILLEMART, 1995: 163/164), em uma aproximação significativa à mobilização do olhar apontada anteriormente em Calvino e Iyer.

Enquanto Lispector introduz a ideia do erro como fissura na qual a escultora poderia mergulhar, ela também sugere a ideia que aqui estou a perseguir do processo criativo estabelecendo uma conversa entre artista e material justamente ao sugerir o processo de criação como um outro lugar onde a escultora poderia entrar. Um lugar de criação na paisagem de conversa. Apontar a paisagem de conversa marca o que Bourgeois identifica e busca em seu processo criativo: uma relação dinâmica com o material, a ampliação do espaço de tensão entre o Eu e o Outro.

A segunda fala de Bourgeois evidencia que, com relação as suas obras, assim como às de Leonilson, para além da identificação de temáticas, é imprescindível identificar o grau de mobilidade reivindicado aos artistas no processo criativo. Mobilidade a sustentar as forças de cunho subjetivo que promovem o trabalho, mas que estabelecem uma zona de tensão com os aspectos objetivos e técnicos. No caso destes artistas, destaco o silêncio enquanto espaço de suspensão do desejo e lugar de escuta tanto do material quanto do próprio desejo. A imagem de suspensão pode ser associada à experiência de execução de postura da árvore, *Vrikâsana* (HERMÓGENES: sem data, 108). Uma das pernas esticada com o pé firmemente colado ao solo, conectado a terra, a outra perna dobrada com o pé apoiado na primeira perna, braços elevados e mãos abertas em contato com o céu. *Vrikâsana*, assim como tantas outras posturas caracterizadas como “de equilíbrio” ensina que a experiência de equilíbrio é a aprendizagem da suspensão. Suspensão é a

alunos de desenho entender que as “borrachas” não faziam parte de nossos utensílios de desenho. O desenho, enquanto grandiosa metáfora do processo de criação contemporâneo em si, marca permanentemente sua trajetória constitutiva nos ensinando que o erro é mais produtivo do que o controle.

sustentação dos contrários, dos opostos, em perfeito equilíbrio.²² Lugar da potência, posto que lugar localizado sempre na sustentação dos dois pontos de apoio, o começo e o fim de qualquer músculo e tendão do corpo. A potência de fato se aloja ali onde a tensão sustenta a extensão.

É a força motriz que parte do desejo, que o mantém ao alcance das mãos e alcança a realidade da matéria que move o movimento criativo. Em Leonilson, é muitas vezes a ação de doação que institui o movimento na realização de bordados principalmente (BECK, 2005). O desejo enquanto força motriz não é, porém, algo dado que necessita “ser expresso” no trabalho. Ele é, de fato, energia que articula a relação entre sujeito e realidade; força de conversa que elabora a obra. Talvez seja exatamente isso o que mostra Leminski nesta imagem de desejo que parece afirmar, de fato, sobre o objeto artístico:

objeto
do meu mais desesperado desejo
não seja aquilo
por quem ardo e não vejo

seja a estrela que me beija
oriente que me reja
azul amor beleza

faça qualquer coisa
mas pelo amor de deus
ou de nós dois
seja
(LEMINSKI, 2013: 47).

O poema de Leminski aborda um desejo de forma cuja concepção difere da tradição da forma, conforme esta pode ser compreendida até a arte moderna. Segundo a tradição, a forma era pensada em termos estéticos, ou seja, em termos de avaliação dos elementos formais. Nas artes visuais, isto correspondia à tomada de decisões compositivas em função de um desejo de forma que era identificado e orientado conforme uma noção de beleza associada por sua vez às maneiras de ver, perceber e avaliar contorno, volume, cor, luz, sombra, textura, aspecto gráfico, entre outros. A própria ideia de composição nascia de um olhar projetivo sobre a obra

²² A palavra equilíbrio me incomoda um pouco nesta passagem visto que me parece mais adequada a palavra do inglês *balance* que melhor traduz o paradoxo entre mobilidade e quietude – fala e silêncio – presente em uma situação de “equilíbrio”.

feita, pronta. A composição e o pensamento sobre o processo que a constituiu eram pensados, portanto, em termos de noções como simetria, equilíbrio, contraste ou semelhança, harmonia, entre outros que eram considerados enquanto característica da forma em si, atributo formal do objeto artístico. Algo, enfim, presente de maneira concreta no objeto artístico, presente no material em potencial e na imagem que se procurava criar. Note-se que esta noção de potencial não é a potência de Agamben (2007) que entende a potência na ambivalência de poder ao mesmo tempo, e sem anulação de uma possibilidade pela outra, ser e não ser. Que é não porque não possa deixar de ser, mas justamente por poder ser e não ser. Ideia de potência cuja possibilidade de afirmação não se elabora a partir da anulação de seu contrário, de seu oposto, mas no seu acolhimento. O desejo de uma forma que o artista alcance na suspensão do desejo institui uma forma que é considerada sob aspectos outros que as características estéticas e formais.²³ Se esclarece assim a opção de muitos artistas contemporâneos por possibilidades criativas que ocorrem em função de aspectos do processo, sendo muitas vezes escolhidas as marcas da criação como objeto de pesquisa do artista. Tais escolhas diluem as categorias prévias de belo e feio, bem como a própria noção de forma estética. É neste ponto que a obra adentra o espaço em que é capaz de fato de nos emocionar. Onde sua orientação sobrepõe avaliação estética e subjetividade, desejo e realidade enquanto espaço intervalar entre espectador e obra, entre eu e o Outro. Quando a sua frente me calo, posto que seja necessário ver e ouvir a obra com olhos e ouvidos que não possuía antes de encontrá-la. Em alguma medida, em simetria ao que ocorre durante o processo de criação, espectador e obra inauguram uma paisagem de relação. Ambos alteram-se e modificam-se, afirmam e calam na paisagem.²⁴

A preocupação de Leonilson e Bourgeois, nesse sentido, é pelo mergulho em um processo de criação que é caracterizado por decisões que contrapõe

²³ Tânia Rivera apresenta interessante perspectiva de estudo relativo a esta questão quando, ao analisar as relações entre arte e psicanálise, traça a distinção entre a obra de arte com valores estéticos e a obra de arte com valor de “estranhamento” perseguindo assim a noção do *Unheimliche* freudiano. RIVERA, 2005.

²⁴ Um dos artistas contemporâneos em cuja obra a relação entre as características das peças e a exigência de mobilidade perceptiva, emocional e cognitiva por parte do espectador é contundentemente evidente para mim, é a de Anish Kapoor. Refiro-me, como exemplo, à exposição “Ascension” (<http://anishkapoor.com/456/Centro-Cultural-Banco-do-Brasil-2006.html>), com curadoria de Marcello Dantas, exibida no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo em 2006.

equilibradamente a oposição entre desejo e realidade. Em certo sentido, existe para ambos uma pesquisa poética que se caracteriza, também pelo tanto que é buscada, seja em termos de experiência, seja em termos de constituição de um corpo na forma. A costura para Leonilson, por exemplo, explicita decisões criativas executadas em função de aspectos processuais,²⁵ e, por isso mesmo, elaboram o sentido do costurar em sua poética. Assim, ambos escolhem um lugar de criação: a paisagem que mobiliza o sujeito. Fala Leonilson:

Eu não me preocupo com a forma, não me preocupo com a cor, não me preocupo com o lugar. Praticamente não tenho essas preocupações estéticas. Quando vou fazer um trabalho, estou diante do material e me preocupo com as partes que se juntam, por exemplo, dois tons de feltro ou uma camisa rasgada como um *voile*. (Leonilson *apud* RESENDE In: BECK, 2004: 165).

A escolha por um processo de criação que não é determinado por escolhas formais se aproxima àquilo que refere Bourgeois quando afirma: “[...] nunca acreditei no romantismo da ‘verdade do material’. A única coisa que conta é se o resultado tem validade plástica” (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 2000: 82). A fala de Bourgeois, ao somar-se à noção introduzida por Leonilson, sinaliza a conversa que os artistas estabelecem com o material constituindo a paisagem da criação.

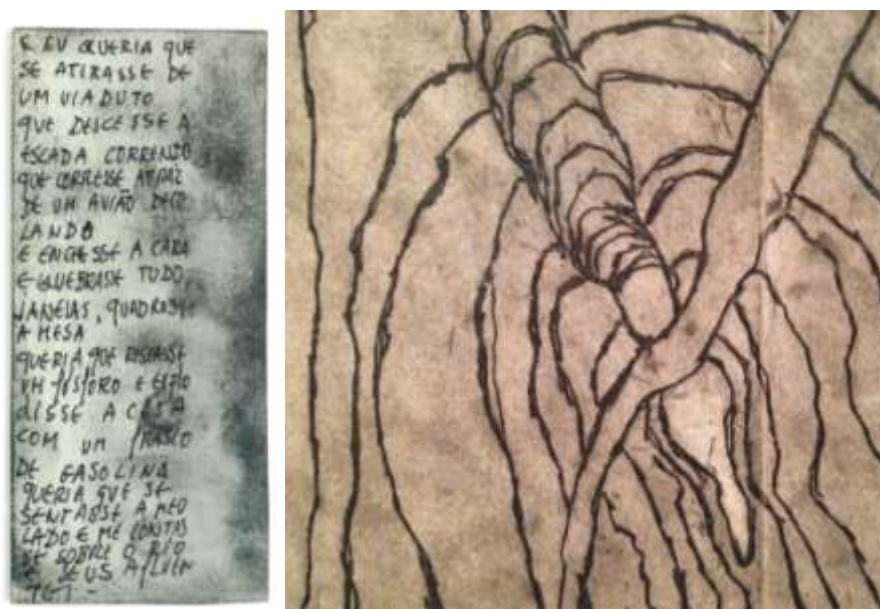
paisagem litorânea

A imagem de uma paisagem de conversa explicita como Leonilson e Bourgeois percebem o próprio processo criativo. Ao falar da criação de uma outra escultura, chamada *The Sail*, Bourgeois aborda novamente esta questão ao mencionar a superação técnica envolvida na elaboração da peça de mármore com um buraco interno cuja preocupação era que mantivesse tanto a forma esculpida quanto sua resistência interna, suportando assim a forma desejada. (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 2000: 169). Na criação de *The Sail* e de *She-Wolf*, assim como na elaboração dos têxteis de Leonilson e nos desenhos de *Desenhando Ontem*, a noção de resistência evoca um posicionamento respeitoso do artista frente ao material, estabelecendo um

²⁵ Sobre o valor e dimensão da costura no processo artístico de Leonilson vide: BECK, 2005.

diálogo no qual realidade e desejo falam e escutam um ao outro. Alternam-se entre propor e recuar, afirmar e silenciar.

A observação de Bourgeois acerca da resistência da pedra é determinada pela persistência e cuidado na observação tanto da dimensão interna da artista como daquela exterior a ela. Ou seja, observação da pedra, matéria exterior, da linha que costura, do papel, tanto como de sensações, impressões e pensamentos responsivos à matéria. Tal dualidade de observação deve ser considerada, portanto, em termos de observação do próprio processo criativo que propicia um gesto poético que se diferencia da ação expressiva autoritária. É em tal dimensão que minha escolha de papel, assim como a escolha de Leonilson de gesto e ponto, no desenho e na costura, configuram um gesto que em potência provoca a suspensão do eu.



Leonilson, tinta preta sobre papel, sem data. Bourgeois, detalhe de desenho/monotipia.²⁶

A busca de Leonilson e de Bourgeois pelo Outro, aliada à escuta fina do material, tangencia os limites do indizível: “Desenho para suprimir o indizível. O indizível não é problema para mim. É até o início do trabalho. É o motivo do trabalho; a motivação do trabalho é destruir o indizível.” (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 2000: 363). Pressupõe-se que tal imagem de destruição não se sustenta em uma concepção de anulação do indizível, mas, justamente, em sua

²⁶ Registro da autora na exposição *Leonilson – Sob o peso dos meus amores*, 2012.
Registro da autora na exposição *Louise Bourgeois – Works on paper*, 2014/2015.

possibilidade de suspensão através da localização no silêncio. Análise acertada ou não, a fala de Bourgeois marca também que seu trabalho inicia-se a partir de uma energia ou pulsão, de uma vontade e de um desejo que nem sempre se apresentam em termos de imagem. Trata-se de ímpeto, de vontade para a ação. Mobilidade agitada. Em outra fala, Bourgeois diria: *"It's not an image that I am seeking. It's not an idea. It is an emotion you want to recreate, an emotion of wanting, of giving, and of destroying."* (BOURGEOIS *apud* CELANT, 2010: 114).

A validade plástica²⁷ a que Louise se refere, esclarece a escolha de Leonilson que não está totalmente explicitada em sua fala. O que ambos marcam é um lugar de criação que se articula na suspensão do desejo. É com a suspensão do "desejo inicial", aquele que impulsiona a criação, que a conversa com o material torna possível que a elaboração da obra coloque o artista em contato com o que, até então, não pudera ser pensado, visto ou sentido. Trata-se, sobretudo, de sustentar o processo para além de um desejo fundante no processo artístico. Neste ponto, identifica-se um problema presente em parte da produção artística contemporânea: incapacidade de sustentação. Muitas vezes, as ações realizadas por um artista com o material de sua escolha não sustentam o discurso verbal que sobre ela o artista elabora, evidenciando clara contradição entre "discurso plástico" e "discurso verbal". Talvez se trate nestes casos de discursos plásticos que se estabelecem antes de tudo como monólogos. Monólogos sem silêncios, sem escutas, sem suspensões. É na ausência de um corpo sustentado na suspensão do desejo que a obra morre em si mesma:

²⁷ Creio que seja necessário explicar em que sentido indico tal noção. Para fornecer um exemplo bastante simples, cito o caso do uso da cor por Pablo Picasso. Em muitas de suas pinturas, realizadas após os períodos Azul e Rosa, identifica-se o uso de muitas cores. Porém, como Pablo Picasso não estabelece uma "relação colorística" entre as cores presentes em sua pintura, não podemos caracterizá-las enquanto "expressivas em termos colorísticos". O que se pode afirmar é que o artista utiliza muitas cores concomitantemente. Porém, utilizar muitas cores e estabelecer uma "relação" entre elas são ações muito diferentes que se vinculam a concepções e procedimentos pictóricos distintos, produzindo resultados muito diferentes entre si. Compare Picasso com Van Gogh ou Matisse, por exemplo, pintores que posso referir como "coloristas", termo em tudo inadequado para referir o valor pictórico de Picasso. Para melhor entendimento da noção de relação colorística que estou referindo aqui, vide Fayga Ostrower no capítulo X de seu "Universos da Arte" (OSTROWER, 1991). Esta explicação pode parecer deslocada no contexto de um capítulo que aborda a pesquisa artística em termos distintos daquele caracterizado pela estética da forma, porém, sendo esta uma noção basilar na área das artes plásticas e visuais, não pode ser ignorada. O que proponho é que a Arte Contemporânea estabeleça discussões que ultrapassem tais noções.

incompletude carente de potência. A conversa entre artista e material permite que Bourgeois amplie o silêncio na potência:

Eu o fiz [o objeto artístico] da melhor forma que pude, considerando que objeto se transformou naquilo que é, e que esse processo não esteve totalmente sob controle do desejo consciente ou da premeditação. A flutuação de possibilidades pode ser entre instantâneo, devagar, abrupto, repentino, reexaminável ou definitivo. (BOURGEOIS, BERNADAC e OBRIST, 2000: 90).

Bourgeois, para além da potência do silêncio, indica na passagem acima que seu processo de criação não ocorre em uma zona de controle pelo desejo. Tanto o desejo é suspenso, como o é o controle estético da forma. É assim que Bourgeois mergulha no silêncio da paisagem de criação, tal como o escritor de Willemart, “Diferente do Deus da Bíblia, que cria a partir do nada, o escritor, depois de espojar-se e de ter feito silêncio ao seu redor, atravessa esse nada para criar seu texto. Aquém desse nada, brota a faísca da criação” (WILLEMART, 1995: 100). Fazer silêncio ao seu redor, silenciar a si próprio despojando-se na suspensão do desejo. Além de um vazio aquém do silêncio, Willemart define a escritura²⁸ enquanto o espaço que se constitui entre duas rasuras, definindo assim o processo criativo enquanto trajetória que vai e volta, faz e desfaz, risca e rasura,²⁹ concebe e desfaz em cujos intervalos atua o inconsciente do artista, “campo de batalha bombardeado por forças estranhas a cada rasura e não como um fluxo constante” (WILLEMART, 1995: 117). Rasurar, ainda segundo Willemart, será então identificado enquanto região onde o escritor/criador se entrega à paixão da ignorância, onde recua o limite do conhecimento (WILLEMART, 1995: 163/164). Lugar de suspensão do desejo acionado no processo de criação artística em sensível aproximação à paisagem de criação que estou a desenhar com Bourgeois e Leonilson. Paisagem de criação

²⁸ “Escritura” considerada no sentido que o autor também amplia às criações artísticas em geral.

²⁹ Na dimensão significativa do universo do desenho, o rasurar também é considerado apagamento, na medida em que algo novo pode ser elaborado sobre a negação de um primeiro risco suspenso abaixo da permanência e da mobilidade da criação que elabora sobre este um segundo ou ainda um terceiro. É por esse motivo que, além da questão do controle, era tão difícil para muitos de meus alunos de desenho entender que as “borrachas” não faziam parte de nossos utensílios de desenho. O desenho, enquanto grandiosa metáfora do processo de criação contemporâneo em si, marca permanentemente sua trajetória constitutiva nos ensinando que o erro é mais produtivo do que o controle.

identificada enquanto *região*, definida por Willemart em referência a Prigogine, para quem:

Entendemos o conceito de região [...] como um conjunto de pontos e de trajetórias que, dentro de um espaço determinado, trocam de posições e se cruzam, relativizam as dimensões do tempo e do espaço e criam novas trajetórias, permitindo uma nova descrição da região. (WILLEMART, 1995: 36).

Uma região é, portanto, identificada por ser um espaço de mobilidade, lugar onde movimentos de ida e retorno se alternam, desenhando uma paisagem litorânea recortada entre a areia e o mar. Feito cada rasura, paisagem que é lugar de silenciamento constante no retorno de cada onda, no apagamento e re-desenho de cada nova linha na areia. Silenciamento da linha que acabei de traçar, silenciamento de mim mesma atraída pela observação da alternância constante destas bordas entre a areia e a água, entre eu e o Outro, entre ser e deixar. A paisagem de criação pode ser assim caracterizada por ser região de limites imprecisos, bordas inconstantes, onde linhas apagadas por alternâncias e sobreposições mantem-se, entretanto, insistentemente desenhando. Paisagem litorânea, afinal.³⁰

Não se trata de um lugar no espaço, mas antes de pontos móveis no tempo. É essa região identificada enquanto espaço de mobilidade, mobilidade presente na rasura que marca e mapeia o espaço. Rasura, sobretudo, metafórica e conceitual nesta reflexão sobre Bourgeois e Leonilson visto que inferida no movimento do trajeto de criação na hesitação mesmo entre eu e o Outro.³¹ Rasura emocional de fato, a dimensionar a subjetividade em si, no outro e no entremeio. Rasura emocional de idas e vindas afetivas, afirmações e recuos de sujeitos que se permitem a mobilidade dentro e fora de si. Havia areias do tempo na memória, poeira de estrelas guardadas nas soleiras do coração, raivas e arrependimentos

³⁰ A rasura, que no português possui origem etimológica latina, conecta-se aos termos “rado”, “radere”, “rasi” e “rasus” que, segundo Valpi (1828: 393) possuem sentidos amplos que envolvem desde o raspar, e o barbear (feito originalmente através da raspagem da face com uma lâmina) até o que no inglês chama-se “movimentar-se ao longo da costa”, conforme a expressão “to coast by”.

³¹ Faço tal observação visto que, de fato, a rasura não se apresenta como forma e marca física nas obras desses artistas. Leonilson, por exemplo, tinha por prática simplesmente desistir de e jogar fora desenhos e pinturas que ele considerava não estivessem se tornando algo que ele desejasse. Por outro lado, com relação a Bourgeois, pelo menos nos desenhos e gravuras que pude observar diretamente, a rasura também não se faz muito presente, muito embora o gesto fluído da mão, a mão hesitante seja tão claramente visível em sua série de desenhos de grandes dimensões produzidos nos anos de 2006/2007, parte da exposição *Louise Bourgeois – works on paper*, com curadoria de Ann Coxon.

contidos nas dobras da pele. Rasurados, no avesso do avesso do meu eu no teu eu que carrego como se meu tivesse sido. É tal reconhecimento que possibilita chegar à praia: suspender desejos, flutuar em deriva, seja ao ir e vir pelo espaço, seja ao constituir marcas e acidentes no espaço. O lugar onde a rasura acontece é também local de silenciamento. Silenciamento adquirido na sobreposição de momentos cuja soma apaga toda hesitação, conferindo corpo à obra.

O calar e o silenciar, no sentido aqui proposto de busca pela forma constitutiva da paisagem de criação, devem ser compreendidos em seus valores positivos. Trata-se de legitimar e identificar a paisagem da conversa, paisagem que se contrapõe ao ruído do mundo equilibrando-o. Não é, de fato, um lugar fácil. Afinal, não se trata de negar ou abafar o ruído, mas, justamente de suspendê-lo. Criar o espaço entre a areia e a onda do mar, desdobrar a carne do mundo: “o próprio corpo não é senão uma dobra na carne do mundo, graças ao qual este acede à consciência [...]” (COLLOT, 2013: 38). A obra institui-se no corpo e a paisagem é lugar visual, sensação, sonoridade, temperatura. Paisagem de um estar no mundo no sentido do espaço habitado de Bachelard (2000), espaço que excede o espaço geométrico, onde o pensamento se torna “pensamento-paisagem” (COLLOT, 2013):

aconchego é qualidade da chegada
diluem-se limites, fronteiras
em um mundo que perde a cada dia
chegar-se vagarinho
perde-se o espaço de diluição
entre ser e ter
entre estar e sentir
sim
permanecem em mim os jardins da infância
jardins de escuta de música ao longe
das tampas das panelas, das roupas no varal, do feijão no fogo,
das galinhas e ameixas na casa da vizinha
falta-me o espaço
de diluição
chegar não é oblíquo
carícia não é imposição
chegar-se
abraçar o silêncio
quanto aconchego havia
na distância
no silêncio
silêncios do pensamento
deixar-se estar nos braços do mundo
(BECK, *Paraíso não tem nome*, postagem em 13/04/2013).

O pensamento-paisagem formulado por Collot pode ser associado à paisagem de criação de Bourgeois e Leonilson e aproximado à criação quando se elabora a paisagem identificada por Willemart, em sua leitura de Lacan, como *litoral* (WILLEMART, 1995: 143/144). E muito isso também diz sobre a possibilidade de observação silenciosa, sobre a possibilidade de meditação que acontece na suspensão do ruído do vai e vem das ondas... Litoral, paisagem em suspensão. Nas idas e vindas entre as rasuras, na suspensão do desejo, na escuta do material, institui-se a paisagem desenhada no processo criativo de Bourgeois e Leonilson: faixa litorânea onde fala e silêncio se alternam, onde afirmação e apagamento trocam de lugar, e o artista, em diálogo com o Outro, elabora seu lugar de criação: litoral recortado entre a pedra e o mar. Com relação a seu sentido, a paisagem litorânea será sempre lugar de suspensão. Como a mobilidade da linha configurada entre a areia e a onda pudesse falar sobre a mobilidade entre o falar e o calar, Bourgeois e Leonilson incorporam em suas poéticas o desejo de afirmar, tanto quanto o de escutar. Gesto de expressão do eu, tanto quanto de escuta do outro.

Neste capítulo, dei continuidade à proposta de aproximação entre as artes visuais e a literatura em face da investigação sobre o processo de criação a fim de revelar a especificidade do espaço intervalar instaurado por Bourgeois e Leonilson. Assim, estabeleci uma articulação sobre quatro pontos e me detive em quatro elementos relevantes para a caracterização do espaço de criação dos artistas.

A primeira articulação se deu sobre a visão teórica de Willemart sobre o processo de criação literária, autor que também defende a aproximação entre esta e a criação artística. A segunda articulação efetuou-se na conexão entre minhas próprias experiências encarnadas reveladoras e ressonantes ao processo criativo de Bourgeois e Leonilson com relação à tensão entre a subjetividade e a efetividade do gesto poético no confronto com o material. A terceira articulou-se sobre as formulações de Collot a respeito da paisagem para caracterizar o espaço intervalar de criação em termos de uma paisagem específica, a paisagem litorânea também reivindicada por Willemart. O quarto elemento de articulação desenvolveu-se sobre uma costura entre os pontos anteriores e a caracterização, na literatura de Clarice Lispector, do processo de criação de uma escultora em seu *A paixão segundo G.H.*

As articulações efetivadas permitiram delimitar o sentido das noções de silêncio, suspensão, conversa e paisagem litorânea enquanto elementos cruciais a demarcar o espaço delimitado pelo processo de criação de Leonilson e Bourgeois. Em sentido geral, concluo que tal delimitação toca em um ponto crucial apresentado no primeiro capítulo. A poesia enquanto produto de conjunção e equilíbrio de forças opostas, de movimentos a princípio conflitantes que, através do gesto poético, elaboram uma imagem de natureza constelar; instante infinito de elaboração de um desenho de puro movimento. Foi assim que se descortinou a paisagem de criação de Bourgeois e Leonilson enquanto paisagem litorânea recheada de recortes e alternâncias, investidas e apagamentos, revelados exemplarmente através da imagem da rasura. Nessa paisagem de conjunção, contraste e equilíbrio, a alternância entre fala e silêncio configura um diálogo entre o artista e o material em termos de conversa elaborada sobre uma escuta silenciosa na qual o material deve afirmar tanto quanto o desejo do artista. Conversa que, ao efetivar-se no processo de criação, determina e possibilita certa suspensão do artista com relação ao seu “eu”. Suspensão absolutamente necessária para que a conversa possa ocorrer garantindo ao processo uma característica essencialmente dialógica sustentada sobre a capacidade do artista de observar e atentar não somente para o material, mas para as repercussões das repostas deste em sua subjetividade. Dinâmica a levar a conversa para territórios cada vez mais profundos da potência mesmo da linguagem reveladora do drama humano face aos limites da expressividade. Dinâmica que desenha o espaço de criação de Bourgeois e Leonilson enquanto paisagem litorânea essencialmente móvel. Mobilidade litorânea que ressoa o trecho de Wolf na epígrafe que abriu este capítulo, quando esta desenvolve uma narrativa que confronta a recuperação do passado e a percepção da paisagem litorânea no decorrer de um dia. Nesta narrativa, cada diferente ponto de luz, aroma ou brisa desperta outra memória, recupera outro afeto, desenhando também a criação da obra enquanto formulação sobre a subjetividade em termos efetivos de associação infinita entre o impacto de experiências encarnadas e o potencial de observação das alterações do mundo. Conversa perpétua a tensionar e rebordar infinitamente o espaço entre eu e o outro, tal qual se processa a observação da luz litorânea na obra de Woolf no preâmbulo deste capítulo.

A night photograph taken from a balcony. The foreground is dominated by a wooden balcony railing. In the background, there are silhouettes of trees and a street with several glowing streetlights. The sky is a deep, dark blue. The text "tudo deságua" is overlaid in the center of the image.

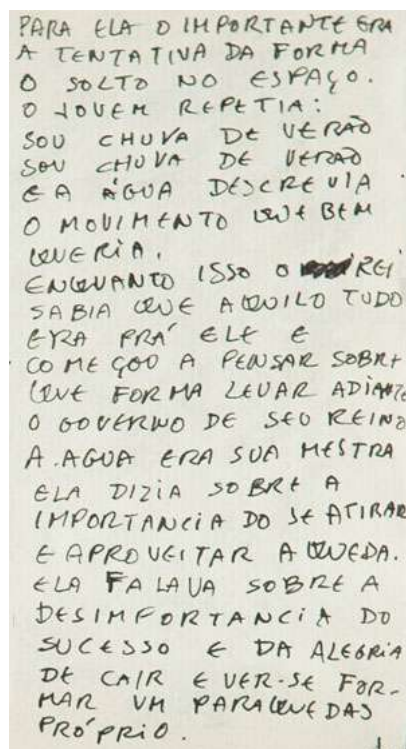
tudo deságua

Na impulsão criativa acionada pelo desejo, emoções variadas invadem como água o espaço da criação. Emoções internalizadas são chamadas à exteriorização estabelecendo uma zona de tensão com o desejo que impulsiona a criação. Essa tensão se caracteriza pelo movimento entre os polos de emoções que impulsionam e outras que precisam ser suspensas ao propor-se o artista escutar ao outro. É no limiar de um impossível que, de certa maneira, a criação ganha forma. Afinal, o lugar de criação apresenta-se como paisagem paradoxal de equilíbrio de forças com potencial de anulação mútua que, todavia, não anulam umas às outras, mas potencializam seus opostos, evidenciando a tensão que as une enquanto força motriz por excelência do movimento criativo.

Tal caracterização se sustenta na análise realizada nesta tese, cujo olhar crítico movimentou-se no espaço de ressonância entre imagens, assim como no espaço de abertura do eu enquanto lugar de escuta ao outro. A análise crítica à criação como formulação sustentada na consciência do olhar sobre si enquanto elemento fundante da obra poética se mostrou profícua quando se aproximou, por exemplo, das formulações poéticas de Yeats, Drummond e Korun, entre outros. Nesses, as temáticas das poesias consideradas evidenciam seu próprio processo de criação, ou, pelo menos, a noção de criação poética sustentada por tais autores. Nesse sentido, a tese propôs que configurações de características análogas identificam-se em Leonilson e Bourgeois. Assim, a tese formulou uma reflexão sobre o processo de criação que se desenvolveu como uma espécie de helicóide – espiral em três dimensões – sustentada por um movimento que, como diria Bourgeois, pode ocorrer de dentro para fora como de fora para dentro. De dentro da obra para fora dela, no encontro com a fala do artista. De fora para dentro na escuta do outro pelo artista que tenta expressar-se desde dentro. E de qualquer forma em sentido inverso também.

Para fins de conclusão, cabe recuperar duas outras formulações de Leonilson e Bourgeois que reforçam os termos da reflexão sobre o processo de criação conforme caracterizado nesta tese. Pois o que pode ser mais contundente no sentido desta escrita de Leonilson, do que a imagem mesma da criação:

Para ela o importante era
a tentativa da forma
o solto no espaço.
O jovem repetia:
sou chuva de verão
sou chuva de verão
e a água descrevia
o movimento que bem
queria.
Enquanto isso o rei
sabia que aquilo tudo
era pra ele e
começou a pensar sobre
que forma levar adiante
o governo de seu reino.
A água era sua mestra
ela dizia sobre a
importância do se atirar
e aproveitar a queda.
Ela falava sobre a
desimportância do
sucesso e da alegria
de cair e ver-se for-
mar um paraquedas
próprio.
(Leonilson, Caderneta, 1986.)



PARA ELA O IMPORTANTE ERA
A TENTATIVA DA FORMA
O SOLTO NO ESPAÇO.
O JOVEM REPETIA:
SOU CHUVA DE VERÃO
SOU CHUVA DE VERÃO
E A ÁGUA DESCREVA
O MOVIMENTO QUE BEM
QUERIA.
ENQUANTO ISSO O REI
SABIA QUE AQUILO TUDO
ERA PRA ELE E
COMEÇOU A PENSAR SOBRE
QUE FORMA LEVAR ADIANTE
O GOVERNO DE SEU REINO.
A ÁGUA ERA SUA MESTRA
ELA DIZIA SOBRE A
IMPORTANCIA DO SE ATIRAR
E APROVEITAR A QUEDA.
ELA FALAVA SOBRE A
DESIMPORTANCIA DO
SUCESSO E DA ALEGRIA
DE CAIR E VER-SE FOR-
MAR UM PARAQUEDAS
PRÓPRIO.

Ela talvez não fosse chuva de verão. Ela poderia ser o deslizamento do processo de criação. Ali, deságua o desejo de Leonilson. Desejo que se elabora na queda, no abandono. O redemoinho criativo, a espiral do movimento de criação, localiza seu fundo: a obra. O desejo enformando a matéria sustenta a queda. E assim, toda recusa torna-se aceitação. Todo não, uma fala. O soltar-se, desafio. O risco, abertura. Suspender-se em criação também é, afinal, equilibrar-se sobre o abismo.

O acolhimento de tal desejo de realização, na contradição entre o desejar e o soltar-se, torna-se impulso para criar. Impulso para o salto no desconhecido buscado enquanto potência que, se repercute o olhar para si, tanto mais se solta no acolhimento ao outro, o texto-poema de Leonilson se aproxima em certa medida das considerações de Bourgeois sobre o fazer escultórico quando esta afirma:

[...]
Uma forma pode
tornar-se informe
sem por isso
virar outra
forma

Em geral aquilo
que a gente modela tem na
turalmente uma forma
por causa do elemento mão.

Quando entalhamos ao
contrário, a mão
é apenas o instrumento
da vontade e a
vontade é mais difí-
cil de manejar. ela
pode não se
desenvolver no
tempo (nem no espaço)

e tentativas
voluntárias em escultura
levam ao informe
ou à incoerência.

A escultura pode
integrar muita
agressão cega
e informe mas
exige mais que
isso – a agressão
é necessária e
útil mas não é
suficiente.
assim como a cólera leva
à destruição, a
raiva contida pode ser
produtiva.
(Bourgeois, 1962
in LARRATT-SMITH, 2011b: 111)

Se Leonilson busca a confluência do movimento da água da chuva e o salto no abismo com um mágico paraquedas para elaborar uma imagem poética que tanto ressoa o processo de criação nas contradições que abarca, Bourgeois ressaltava, na imagem mesmo da relação entre a mão e a matéria, a potência do gesto poético. Gesto a enformar uma nova forma que, sustentado no desejo que esta acolhe, em paralelo também é suspensão do afeto que lhe dá deriva.

Apreendendo a emoção na forma, Leonilson e Bourgeois garantem espaço de legitimidade para emoções e afetos. Nesse momento, a obra torna-se afirmação serena do valor dos conteúdos emocionais, que se originam nas relações afetivas. A dúvida, assim como a certeza, o amor como o ódio, o desejo como a repulsa, ganham espaço e valor, ganham legitimidade na esfera da obra artística. Leonilson não é simplesmente, um apaixonado que se declara na obra. Ele é o autor que reivindica o

valor ativo deste sentimento. Valor ativo de sua potência que, se sustenta a criação, se enche de valor dias, o faz por afirmar-se na serenidade de poder sustentar todo questionamento, todo desafio afetivo e crítico que o artista elabora ao criar a obra.

Bourgeois não está apenas a destruir o pai ou a depositar o desejo que por ele nutre na obra. Ela está a desmascarar, com a contundência do objeto artístico, o lugar de embate entre a menina que foi, a mulher que é e a realidade em que se encontra. Ambos os artistas, não como mulher ou homem, não como apaixonados ou ressentidos, afirmam a esfera humana de sujeitos cuja subjetividade articula-se reivindicando espaço, valor e matéria no real. Reivindicação que, por sua vez, inaugura o necessário espaço de visibilidade da subjetividade, ao lembrar o espectador da necessidade de engajamento crítico de cada um com seus afetos e dores. Esta talvez a mais fundamental contribuição de Leonilson e Bourgeois no contexto da arte contemporânea.

O aspecto fundamental de tal contribuição reside, justamente, na distinção entre as noções de ação e reação que as obras sinalizam em relação aos aspectos emocionais que recuperam. A reação é uma ação de resposta direta, automatizada, imperiosa defesa de ensimesmamento. A reação não é resposta da serenidade que se constitui na capacidade de reconhecimento, absorção e suspensão da emoção: seu acolhimento na localização do lugar de fala do outro. Dar forma ao que me afeta é a resposta da escuta fina. Dar forma ao espaço em pedra ou silêncio. Elaborar a fala, a costura, a memória e o resíduo de si mesmo em gesto poético.

Estabelecer uma dimensão concreta para a emoção, para o desejo, trazê-los ao exterior tornando-os visíveis em uma dimensão concreta, possibilita ao artista perceber seu olhar sobre si próprio. Trazendo assim o olhar para si de dentro para fora. Subvertendo a submersão suicida de Narciso na concretude da emoção exteriorizada. Afastamento de si que possibilita ver-se em distância? É a isso que também corresponde ver-se com olhos alheios? Colocar o que de si é interno no exterior também possibilita ser visto de forma irrevogável pelo outro e sustentar esse olhar. Essa talvez a maior coragem de Leonilson e Bourgeois, sua especial sensibilidade, dar-se ao olhar alheio depondo-se de si mesmos.

Depondo-se de si mesmo, pode o criador tornar-se outro. Maria Rita Kehl (*In* FREUD: 2011), ao analisar o melancólico freudiano, afirma que o melancólico é

capaz de habitar extremos, ou seja, tornar-se outro e, assim, abrir-se à criação poética. Isso significa que a criação poética ocorre em um local paradoxal em que a angústia pode tornar-se pulsão criativa. Ultrapassar o ensimesmamento, porém, é imperativo para a criação. Sendo correta a hipótese de Kehl, esta se refere à capacidade de mobilidade do poeta. Mobilidade, sobretudo de mover-se em conjunção entre o emocional e o real. Afinal, conforme observado em Leonilson e Bourgeois, equilibrar paradoxos e contradições, habitar a paisagem litorânea da criação, corresponde a um deslocamento interno que projeta uma possibilidade real externa. O sujeito é capaz de ultrapassar o ensimesmamento narcísico ao acionar e suspender o desejo, ao conferir-lhe forma em matéria real.

Assim, no limiar entre o lá e o cá, tanto quanto o silêncio é o que já está, não sendo nem produto nem resultado, a forma do objeto artístico torna-se corporificação em si. Corpo potência carregado de ser e não ser, posto que criado na tensão entre a subjetivação e a exteriorização. Entre a fala e a escuta. Potência de acolhimento do que se torna e do que se afirma, tanto quanto de tudo que deixou de ser. A batalha que Bourgeois verbaliza quanto ao processo de criação artístico não configura, afinal, uma batalha de fato, mas profunda conversa. Diálogo entre o artista e a matéria no exato sentido em que Willemart define a criação nos termos de algo que se passa “no percurso entre o desejo do outro e o desejo ao outro” (WILLEMART, 1995:114). Aí se torna possível colocar-se em outro lugar, mirar desde outro lugar, sentir desde outro lugar, mas, também, sentir a própria passagem, ela também origem de uma angústia de despertamento.

A conversa da criação sinaliza a dimensão desta enquanto prática de um silenciamento de si que em tudo contrasta com a imposição sobre a matéria. Silenciamento a suspender o eu capaz assim de expressar-se efetivamente tanto na fala quanto no silêncio, tanto na forma como no vazio, com já previa a personagem escultora de Lispector,

[...] quando a arte é boa é porque tocou o inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito.

[...] Falar com as coisas, é mudo. Eu sei que isso te soa triste, e a mim também, pois ainda estou viciada pelo condimento da palavra. (LISPECTOR, 2009: 143, 161)

O deslocamento de si – movimento a sustentar a criação – pode produzir no criador a percepção de que, podendo estar aqui e lá, não pertence nem ao aqui nem ao lá. Afinal, a criação institui um lugar que existe entre o gesto e o pensamento. Lugar às margens do puro existir onde as imagens poéticas o definem por excelência:

Arrastados pelo rio de imagens, chegamos às margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de reunião final com nosso ser e com o ser do mundo. Incapaz de represar a correnteza, a consciência vacila. E de repente tudo desemboca numa imagem final. Um muro nos barra a passagem: voltamos ao silêncio. (PAZ, 2012: 59).

O sofrimento que pôde ser revivido no processo de criação pode originar uma crise de pertencimento e sua inevitável solidão. Mas é nessa condição mesmo que a vivência real de despertencimento produz alento. Percebe-se aí o criador caindo de paraquedas na espiral; “Não é por acaso que o atirar-se no vazio do espaço é uma das formas de suicídio escolhida pelos melancólicos”, afirma Peres (*In*: FREUD, 2011: 127). Mas é justamente a distância da queda que diferencia o artista de um simples melancólico: distância marcada pela dimensão paradoxal do gesto poético. Ação a entrelaçar perpetuamente o acolhimento do desejo com seu silenciamento, a criação em Bourgeois e Leonilson ressoa novamente imagens poéticas na formulação de Jorge de Lima:

Desejar é a contínua impulsão de mudar...
– desejar e fazer – que jamais se termina...
Sonhar tudo, ser tudo e de novo aspirar
A primeira ilusão que se crê e imagina...

Carne ter outra carne a sentir e apalpar,
E ser beijo que mata e gozo que assassina...
E ao ser tudo, oh! Tortura, outra vez desejar
A pureza d’outrora e os tempos de menina...

O desejo, o tronco é ter verdura um dia,
E ao ter verdura vir de novo a ser desnudo,
E ser tronco outra vez e não ter ramaria...

Desejar, oh! Meu Deus, nada ser e ser tudo...
Não querer e querer... estupenda agonia:
Mudo que quer ter voz e ao ter voz quer ser mudo!
(Jorge de Lima, 1949: 19)

*

Entendo que no trabalho de análise comparatista realizado nesta tese, a metodologia proposta, desenvolvida a partir da ressonância entre imagens visuais e poéticas, se mostrou metodologia possível para a análise crítica de produções das artes visuais. A metodologia empregada operou estreitando a conexão entre as imagens da arte, da poesia e da literatura enquanto campos de elaboração do trânsito entre a subjetividade e o mundo; trânsito configurado na tensão instituída entre o olhar para si e o olhar para o mundo.

A metodologia empregada, ao ampliar-se da observação da subjetividade de um sujeito artista/autor na ressonância de suas imagens em imagens que relacionam também a subjetividade de um outro, revelou características importantes das poéticas de Leonilson e Bourgeois que repercutem o processo de criação em artistas e poetas cuja ligação com a obra de Bourgeois e Leonilson não poderia ser considerada nos termos de investigações delimitadas por circunscrição cronológica, geográfica ou filiação à determinada escola ou estilo. Nesse sentido, verifica-se que a metodologia proposta permite operar estabelecendo aproximações que não seriam possíveis fossem tais obras estudadas segundo a metodologia tradicional em história da arte, por exemplo.

A metodologia desenvolvida na tese pode ser utilizada tendo dois enfoques distintos e complementares em vista. Um deles daria conta de investigar a amplitude da dimensão subjetiva humana considerada enquanto elaboração que ultrapassa os limites do espaço-tempo. A segunda delas permitiria ampliar a investigação de ordem estritamente histórico-cronológica de seu tradicional mapeamento do conhecido ao investigar os espaços em branco do mapa, aventurando-se nos lugares desconhecidos entre o olhar e o saber.

É possível que, em alguma medida, tal enfoque se aproxime do estudo da arte e da iconologia de viés antropológico proposta por Aby Warburg com seu "Bilderatlas", o "Atlas Mnemosine" composto por coleções de aproximação entre imagens de diferentes origens, porém com "assuntos" similares. Segundo Agamben, em seu projeto, Warburg inaugura um enfoque de "'franca repulsa' pela 'história da arte estetizante' e pela consideração puramente formal da imagem" (AGAMBEN, 2009: 132), que se traduz em uma "'concepção da história da arte entre a história da arte e a arte'", segundo Gloria Seddon (SEDDON, 2008: 1062).

Entretanto, enquanto a proposta de Warburg¹ opera sobre pinturas, gravuras, desenhos e fotografias, a metodologia proposta nesta tese amplia a possibilidade de ressonância, ou de “relação”, entre imagens estritamente visuais ao propor a possibilidade de ressonância entre estas e imagens poéticas. Possibilitando desta forma a elaboração de uma mirada crítica que, ao aproximar a literatura e as artes visuais, opera também no limite entre o verbal e o visual. Uma mirada crítica que, neste caso, não se propõe resolver o enigma da obra plástica ou poética, ao traduzi-la de forma legível em texto, mas que antes com este compõe um sedutor convite ao maravilhamento.

Por outro lado, a metodologia empregada, ao articular elementos verbais e visuais da produção dos artistas, ou seja, ao ampliar a ressonância entre imagens visuais e verbais, e ao considerar a obra efetiva nos rastros do processo que carrega, permitiu caracterizar o espaço intervalar de criação como lugar constituído na conversa entre eu e o outro. Conversa entre desejo e matéria. Nestes termos, de simples autoexpressão, a produção que abarca a subjetividade dos artistas Bourgeois e Leonilson apresenta-se antes como silenciamento do que exacerbação de si.

Conversa a deixar rastros no objeto artístico que ora explicita, ora contradiz o discurso verbalizado dos artistas sobre seus processos de criação, ao se perseguir tal enfoque, suspendeu-se a noção de que a palavra detém poder de explicação sobre a obra. Não se procurou, portanto, explicar as obras com um discurso verbalizado balizado pelo limite conceitual dos termos empregados, mas, procurou-se desenhar uma relação interpretativa que também se aloja no limite entre a fala e a imagem, o desejo e a realidade. É nesse sentido que o texto desta tese situa-se no limite entre ditos e não ditos. É também nessa perspectiva de tensão entre forma e palavra, entre dito e construído que o texto permeia-se de imagens. Ou de pequenas confusões que podem ser atribuídas à falta de clareza, à ausência de densidade, ou apenas à necessidade de garantir algum espaço para os não ditos da trajetória: não ditos, não vindos, não vistos, para os desconhecidos que ainda habitam nas frestas das entrelinhas.

¹ Muito embora a proposta de Aby Warburg não tenha sido um conteúdo previsto durante a elaboração da tese, entendo que se a conclusão da pesquisa desta recupere tal possibilidade de aproximação, a mesma deva ser indicada tendo em vista possibilidades de desdobramento futuros da tese.

Em movimento paralelo àquele executado por Leonilson ao atirar-se na queda d'água da criação, mesmo sendo este mais um equilíbrio no fluxo entre a expressão e o inexpressivo do que seguro paraquedas, este texto tentou delinear a paisagem de criação dos artistas a partir da imagem de abertura de uma porta. A porta ali, marcou a abertura do espaço investigativo intervalar. A porta também marcou, em seu desafio ao movimento do corpo adentrando o desconhecido, o desejo de lidar com contradições, tensões, ressonâncias e potências em conjunção com a possibilidade do real. A porta marcou, sobretudo, a configuração de tal espaço de desejo em sua materialidade. Como bem lembra Bachelard (1993), sempre haverá mais mistério atrás das portas fechadas. Mas quanto mais diferença e realização naquelas que ousamos abrir. Necessário é, para viver o desejo, abrir as portas de todos os medos.

Considero que em sentido semelhante, Leonilson e Bourgeois abriram portas com seus processos de criação. Portas a nos separarem do sofrimento do viver. Nesse sentido, ousaram, na concretude do objeto artístico, recuperar a concretude emocional e afetiva do vivido. Concretude configurada no olhar respeitoso a todos os medos. Sim, aqueles medos mesmo que poderiam tê-los impedido de sangrar no mundo, nas palavras, nos tecidos e bordados.

Não somente por referenciar seus universos emocionais recheados de sentimentos que somos todos capazes de reconhecer, mas especialmente por terem sido também capazes de tocar o inexpressivo, Bourgeois e Leonilson puderam tornar a arte genial! A análise comparativa de Bourgeois e Leonilson revelou, por fim, uma imagem rara. Suas poéticas sugerem uma possibilidade de engajamento com o outro no qual a escuta silenciosa revela-se possibilidade de aprendizagem de que a resistência do mundo é exemplar para a realização de que somente através da diferença seremos quem realmente somos.

A top-down view of a person's feet wearing black lace-up high-heeled sandals. The person has yellow nail polish on their toes. They are standing on a floor made of square glass blocks. The word "percursos" is written in white lowercase letters in the center of the image.

percursos

Porto Alegre, São Paulo, Porto Alegre, Lisboa, Aveiro, Porto Alegre, São Paulo, Porto Alegre, Campina Grande, João Pessoa, Porto Alegre, Fortaleza, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Porto Alegre, Atlanta, Barcelona, Cuenca, Madrid, Alicante, Atlanta, Porto Alegre, Lisboa, London, Porto Alegre, Lomba Grande, London, Lomba Grande, London, Dublin, Galway, London, Málaga, London, Basel, London, Venezia, Ljubljana, London, Katowice, Kraków, London, Venezia, London, Lomba Grande, Peterborough, Calgary, Paris, London, Wolverhampton, London, Viena, London, Amsterdam, Lomba Grande.

- ACOSTA, Carlos (adaptação e coreografia). *Carmen*. Espetáculo de dança. 59 min. Londres: Royal Opera House, 2016. Assistida em Outubro/2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- _____. Aby Warburg e a ciência sem nome (tradução de Cezar Bartholomeu). Dossiê Aby Warburg. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. P. 132-143.
- _____. *Profanations*. Nova Iorque: Zone Books, 2007a.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- _____. *The end of the poem: studies in poetics*. Stanford: Stanford University Press/Meridian, 1999.
- ALLIER, Delphine; RILEY, Richard (curadoria) *Lucian Freud: corpos e rostos*. Exposição. São Paulo: MASP, 2013/2014. Visita Set/2013.
- ALMODOVAR, Pedro (direção). *A pele que habito*. Filme, cor, 117 min. Espanha: Buena Vista International, 2011. Assistido Nov/2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*, Campinas: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *The poetics of space*. Boston: Beacon Press, 1994.
- _____. *A poética do espaço*. (Tradução de Antonio de Pádua Miranda). São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A poética do espaço*. (Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal). São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BAL, Mieke. *Travelling concepts in the humanities - a rough guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- _____. *Louise Bourgeois' Spider - the architecture of art writing*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- BALLO, Jordi (curadoria). *25% Catalonia at Venice*. Exposição. Barcelona: Centre de la Imatge La Virreina, 2014. Visita Jul/2014.
- BARON, Javier (curadoria). *El Greco and Modern Painting*. Exposição. Madri: Museo Nacional del Prado, 2014. Visita Jul/2014.

- BARSON, Tanya (curadoria). *Georgia O'Keefe*. Londres: Tate Modern, 2016. Visitada em Julho/2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAUMANN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BECK, Ana Lúcia. *Paraíso não tem nome*.
<www.paraisonaotemnnome.blogspot.com.br/>.
- _____. Dança desenho metodologia em movimento. *O Mosaico - Revista de Pesquisa em Artes*. FAP, Curitiba, n.3, p.1-20 jan./junho. 2010.
- _____. Leonilson: desdobramentos. *Revista Portoarte*, v. 13, n.23, nov/2005. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.
- _____. *Palavras fora de lugar - Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais*. Dissertação de Mestrado defendida em janeiro de 2004. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - UFRGS. Porto Alegre.
- BECK, Ana Lúcia; da SILVA, Maria Luiza B. Bleeding words - Louise Bourgeois's and Jose Leonilson's Love Images. *Primerjalna književnost (Comparative Literature)*, 39.1, Ljubljana: Junho 2016, 141- 162.
- BEDE, Cecília; CASSUNDE, Bitu; VASCONCELOS, Lara (curadoria). *Acervo aberto, obra aberta - tempos, crônicas e modernidades*. Exposição. Fortaleza: Museu de Arte Contemporânea do Ceará Dragão do Mar, 2013. Visita Nov/2013.
- BERNARDI JR., Hermes. *Conchas*. Porto Alegre: Edelbra, 2013.
- BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. Presença de Paul Valéry na poesia de João Cabral de Mello Neto. *Transversões Comparatistas: Anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro do GT de Literatura Comparada da ANPOL*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- _____. *Paisagens reinventadas - os franceses no simbolismo sul-rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- BINGHAM, Juliet (curadoria). *The EY Exhibition: Sonia Delaunay*. Exposição. Londres: Tate Modern, 2015. Visita Ago/2015.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Poéticas do Presente: limiares*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2005.
- _____. O Pós-Nacional em Três Imagens: Mira Schendel, Leonilson e Marcel Duchamp. *Um Ponto e Outro*, Revista Eletrônica do Programa de Exposições do Museu Victor Meirelles, n. 1. Florianópolis.

<<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/um-ponto-e-outro/n-1-leonilson/>> Acesso Jun/2015.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLAZIC, Milena Mileva. *Julia Kristeva and the Concept of Love in Slovenian (Children's) Literature*. Comunicação apresentada na Conferência Internacional Universalidade da Literatura e Universais na Literatura: Amor. Organização: Associação de Literatura Comparada da Eslovênia/Faculdade de Artes/Universidade de Ljubljana. Ljubljana, 26 e 27 de Novembro de 2015. Inédito, manuscrito digitado. 16 páginas.

BLISS, Louise. *Containers of remembering - the creative practice of collecting memory objects*. Dissertação U20967. University of Portsmouth, 2014. <https://www.academia.edu/6602915/Containers_of_remembering_the_creative_practices_of_collecting_memory_objects>. Acesso set/2015.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: Ode to Forgetting*. <<https://www.phillips.com/feature/louise-bourgeois-ode-to-forgetting>> Acesso Out 2016.

_____. *Louise Bourgeois - the complete prints and books*. MOMA Museum of Modern Art, 2016. <www.moma.org/explore/collection/lb/> Acesso em Março/2016.

BOURGEOIS, Louise/ Marie-Laure Bernadac/ Hans Ulrich Obrist. *Louise Bourgeois, Destruição do pai, Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. *Louise Bourgeois, Destruction of the father, Reconstruction of the father*. Cambridge: MIT Press, 1998.

BOUVERESSE, Jacques. Philosophy from an Antiphilosopher: Paul Valéry. *Critical Inquiry*, volume 21, número 2 (winter 1995). The University of Chicago Press Journals.

BLIXEN, Karen. *A festa de Babete*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. *Out of Africa*. London: Penguin Books, Edição Kindle.

BRUNNEL, Pierre. *O Fato comparatista*. In: BRUNNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (orgs). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Dinapress, 2004.

CAIMI, Claudia. Literatura e pensamento: a lógica da ambiguidade e a lógica da não contradição. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.15, n.22, p.85-p.98. jan./jun. 2008.

CALLARD, F.; SMALLWOOD, J.; GOLCHERT, J.; MARGULIES, D.S. The era of the wandering mind? Twenty-first century research on self-generated mental activity. *Frontiers in Psychology* 4:891. 2013. Doi:10.3389/fpsyg.2013.00891.

<http://www.frontiersin.org/Journal/Abstract.aspx?s=851&name=perception%20science&ART_Doi=10.3389/fpsyg.2013.00891>
Acesso Jan/ 2016.

- CALVINO, Ítalo. *Coleção de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Six memos for the next millennium*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- CAMARGO, Jeovane. Silêncio e linguagem em Merleau-Ponty. *Anais do VII Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar* (2011). 246-258. <<http://www.ufscar.br/~semppgfil/wp-content/uploads/2012/05/jeovanecamargo1.pdf>>. Acesso Set/2015.
- CAMARGO, Maria Lucia e PEDROSA, Celia (orgs). *Poesia e contemporaneidade*. Chapecó: Argos, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CASSUNDE, Carlos Eduardo Bitu; RESENDE, Ricardo. *Leonilson - sobre o peso dos meus amores*. Exposição. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2011. Visitada em Maio/2011.
- _____. (Projeto curatorial e textos). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Catálogo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- _____. (curadoria). *Leonilson - sobre o peso dos meus amores*. Exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Visita Março, Abril e Maio/2012.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, Edições Correio da Manhã, 1969.
- CELANT, Germano. *Louise Bourgeois - The fabric works*. Milão: Skira/Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2010.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHIARELLI, Tadeu. *putting hinges on Contemporary Art*. <<http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=5>>. Acesso Set/2015.
- CÍCERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Aletria*. Vol. 14, no. 1, jul/dez 2006. p. 11 - 41.
- COCHIARALE, Fernando; OITICICA FILHO, Cesar (curadoria). *Helio Oiticica: museu é o mundo*. Exposição. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012/2013. Visita Dez/2012.

- COHEN, Richard. Merleau-Ponty, the flesh, and Foucault. In: HASS, Lawrence; OLKOWSKI, Dorothea (editores). *Rereading Merleau-Ponty: essays beyond the continental-analytic divide*. Amherst: Humanity Books/Prometheus Books, 2000. pg. 277-291.
- COLLINS, Lorna. The wild being of Louise Bourgeois: Merleau-Ponty in the flesh. *Maney Publishing's On Line Platform*, v. 28, n. 1 (1 Janeiro 2010), pp. 47-56.
<<http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1179/174581509X12575089122008>> Acesso Out/2015.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COMTE-SPONVILLE, Andre. *A felicidade desesperadamente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COPPING, Brad. *Setting afloat on a river in spate*. Exposição. Peterborough: Art Gallery of Peterborough, 2016. Visitada em Junho/2016.
- CORTEZ, Claudia Q. Vidas e lugares em trânsito. *Cerrados*, n.27, ano 18, 2009. Brasília: UNB.
- COXON, Ann (Curadoria). *Alexander Calder: performing sculpture*. Exposição. Londres: Tate Modern 2015/2016. Visita Mar/2016.
- _____ (Curadoria). *Louise Bourgeois - Works on Paper*. Exposição. Londres: Tate Modern, 2014/2015. Visita Nov/2014 e Fev/2015.
- CUY, Chong (curadoria). Nona Bienal do Mercosul. Exposição. Porto Alegre: MARGS e outros, 2013. Visitada em Novembro/2013.
- DALCASTAGNE, Regina. Sombras da cidade - o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 21, janeiro/junho 2003. Brasília.
- DAL COL, Daniele; NOBREGA, Gustavo (curadoria). *Leonilson - Verdades e mentiras*. Exposição. São Paulo: Galeria Superfície, 2014. Visita Ago/2014.
- DAMIANITSCH, Stephanie (curadoria). *Berlinde de Bruyckere - Suture*. Exposição. Viena: Leopold Museum, 2016. Visita Julho/2016.
- DERDIK, Edith. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ENUI, Lucia. L'imagerie objectale fétichiste. *Acta fabula*, vol. 15, nº 10, Notes de lecture, Décembre 2014.
<<http://www.fabula.org/acta/document9033.php>>. Acesso Set/2015.
- ENWEZOR, Okwui (curadoria). *All the World's Futures - 56a. Bienal Internacional de Arte*. Veneza: Giardini-Arsenale, 2015. Visita Nov/2015.

- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Manet and the object of painting*. London: Tate Publishing, 2011.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FERREIRA, Gloria. *Elida Tessler - gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. Visita jun/2013.
- FINCH, Nigel (direção). *Louise Bourgeois - "No Trespassing"*. Documentário. Londres: BBC/Arena Films, 1994. 54 min. Colorido. Acesso Jan/2014. <www.youtube.com/watch?v=107VHAIQFRQ&hd=1>.
- FLYNN, Bernard. Maurice Merleau-Ponty. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition). Edward N. Zalta (ed). <www.plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/merleau-ponty/>. Acesso Set/2015.
- FREITAS, Angelica. Woman is a construct. *GRANTA*, issue 132, summer 2015. London: Granta Publications, 2015.
- _____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- _____. *A negativa* (1925). Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.19. Edição Standard Brasileira.
- GARROTE, Antonio (diretor). *La colección - Homenaje a toda una generación de artistas de Acervo*. Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español/Fundación Juan March, 2014. Visita Jul/2014.
- GLENADEL, Paula. *O preço da poesia*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GERHEIM, Fernando. *Arte + linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GRANDO, Diego. *Mais eu do que eu - sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*. Dissertação de Mestrado defendida em setembro de 2008. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- GUTIERREZ, Soledad; RODUNDA, Lukasz (curadores). *Oskar Hansen - Open Form*. Barcelona: MACBA, 2014. Visita Jul/2014.
- HARLEY, Karen (roteiro, direção e montagem). *Leonilson - Com o oceano inteiro para nadar*. Documentário. 19 min. Colorido. Brasil: MPC & Associados, 1997.
- <<https://www.youtube.com/watch?v=0cbQcSMXKOc>> Acesso Set/2016.

- HEIDEGGER, Martin. *Arte e poesia*. México: Fondo de Cultura Economica, 1958.
- _____. *Caminos del bosque*. Madri: Alianza, 1996.
- _____. *Ensaio e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *O Jardim do Éden*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- _____. *To have and have not*. Londres: Jonathan Cape, 1975.
- HERKENHOFF, Paulo (curadoria). *Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz*. Exposição. Fortaleza, Espaço Cultural UNIFOR, 2013. Visitada em Novembro/2013.
- HERMÓGENES, José. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. Rio de Janeiro: Editora Record, sem data.
- HOCKNEY, David (concepção e execução). *82 Portraits and 1 still life*. Exposição. Londres: Royal Academy of Arts, 2016. Visitada em Agosto/2016.
- HOEK, Leo. A transposição intersemiótica - por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. pg. 167 - 189.
- HERKENHOFF, Paulo (curadoria). *Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz*. Exposição. Fortaleza, Espaço Cultural UNIFOR, 2013. Visita Nov/2013.
- HIGH MUSEUM OF ART ATLANTA. *Permanent Collection*. Atlanta, 2014. Visita em Junho/2014.
- HUMBOLT, Alexander; BONPLAND, Aime. *Personal Narrative of Travels to the Regions of the New Continent, during the years 1799-1804*. Volumes I & II. Londres: Longman, Hurts, Rees, Orme and Brown, 1822.
- IKEDA, Ryoji (concepção e produção). *Supersymmetry - Ryoji Ikeda*. Exposição. Londres: The Vinyl Factory, 2015. Visita Maio/2015.
- ITAÚ CULTURAL (org). *Arquivo e memória o legado do artista*. <<https://www.youtube.com/watch?v=yMjWfBrFXaI>> Acesso em Set/2016.
- IYENGAR, B.K.S. *Light on Yoga*. Nova Iorque: Schocken Books/Random House, 1994.
- _____. *Yoga: the Path to Holistic Health*. Londres: Dorling Kindersley, 2014.
- IYER, Pico. Why we travel. *Pico Iyear journeys*. Postagem em 18 de março de 2000. <<http://picoiyerjourneys.com/index.php/2000/03/why-we-travel/>>. Acesso Jan/2016.
- JAMES, Henry. *The beast in the jungle*. Londres: The Sunday Telegraph/Penguin Books, 2011.

- JASINSKA, Aleksandra. The metaphors of poetry in Yeats's Last Poems. *Studia Anglica Posnaniensia: An International Review of English Studies*, volumes XXV-XXVII, 1991-1993. pg. 271-282. <http://ifa.amu.edu.pl/sap/files/25-27/18_Jasinska.pdf>, acesso Nov/2016.
- JOHNSON, Mark. *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- JIE, Yang (curadoria). *Learn from masters*. Exposição oficial paralela à 56ª. Bienal Internacional de Arte. Veneza: Palacio Bembo, 2015. Visita Nov/2015.
- KEALY, Seamus (curadoria). *Stan Douglas - Mise en Scene*. Exposição. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2015. Visita Ago/2015.
- KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. Texto de apresentação em Sigmund Freud, *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011. p 8-31.
- _____. *Ressentimento: clínica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- KENTRIDGE, William. *Fortuna*. Palestra. <<http://www.youtube.com/watch?v=ciGBHiU-0Uk>>. Acesso mar/2013.
- KNOESPEL, Kenneth J. *Narcissus and the invention of personal history*. Londres: Garland Publishing, 1985.
- KORUN, Barbara. The Notebook. In: FELIX, Robert Titan. The poetic word as home and the world - Essay in Slovenian Poetry. Traduções por Martha Kosir-Widenbauer e Theo Dorgan. *The Drunken Boat*. <<http://www.thedrunkenboat.com/korun.html>>. Acesso out/2015.
- KRISTEVA, Julia. *Tales of love*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1987.
- KUSTER, Ulf. *Louise Bourgeois*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Edição Kindle.
- LACABE, Jean Marc (curadoria). *Colección de Le Château d'Eau de Toulouse/PHE2014*. Exposição. Cuenca: Fundacion Antonio Saura - Casa Zavala, 2014. Visita Jul/2014.
- LAGNADO, Lisette. *For who didn't buy the truth*. <<http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=3>>. Acesso Out/2015.
- _____. *Uma Lógica da ambiguidade*. <http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm>. Acesso Out/2015.
- _____. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Melhoramentos/Fiesp, 1998.

- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- _____. *Philosophy in the Flesh*. Nova Iorque: Basic Books, 1999. Edição Kindle.
- LARRAT-SMITH, Philip (edição e apresentação). *Louise Bourgeois - O retorno do desejo proibido*. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011a.
- _____. (projeto editorial). *Louise Bourgeois - O retorno do desejo proibido. Escritos Psicanalíticos*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011b.
- _____. (curadoria). *Louise Bourgeois - O retorno do desejo proibido*. Exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2011. Visitada Nov/2011.
- LAZARO, Wilson; SEVERO, Helena (curadoria). *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*. Exposição. Porto Alegre: 2012. Visita Mar/2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEONILSON, José (José Leonilson Bezerra Dias). *Caderneta 6/1988-1989*. São Paulo: Arquivos do Projeto Leonilson. Inédito. Consulta em Abril 2015.
- _____. (José Leonilson Bezerra Dias). *Caderneta 7/1989-1990*. São Paulo: Arquivos do Projeto Leonilson. Inédito. Consulta em Abril 2015.
- LIMA, Jorge de. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Getúlio Costa, 1949.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LOCKE, Adrian; MARLOW, Tim (curadoria). *Ai Weiwei*. Exposição. Londres: Royal Academy of Art, 2015. Visita Set/2015.
- LORETI, Silvia. Modern Narcissus: The Lingering Reflections of Ancient Myth in Modern Art. *Papers of Surrealism*, v 9, verão 2011. p. 21.
- MAGALHÃES, Ana Maria; PEIXOTO, Charles (roteiro e direção). *Sprayjet*. Curta. 14 min. Colorido. Brasil: Embrafilme, 1985. <<https://www.youtube.com/watch?v=fPfSwOQyzew>>. Acesso Set/2016.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MESQUITA, Ivo. *Leonilson - use, é lindo, eu garanto*, São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

- MEYER-THOSS, Cristhiane. Louise Bourgeois in conversation with Christiane Meyer-Thoss. In: MÜLLER-WESTERMANN. *Louise Bourgeois - I have been to hell and back*. Catálogo. Málaga: Museo Picasso, 2015.
- MILLARES, Manolo (execução). *Sala Manolo Millares*. Exposição. Cuenca: Centro de Arte Contemporaneo/Fundacion Antonio Perez, 2014. Visita Jul/2014.
- MILO, Sylvia (Projeto, roteiro e atuação). *The Other Mozart*. Monólogo. 75 min. Londres: St. James Theatre, 2015. Assistida Set/2015.
- MITCHEL, Juliet. O ciúme sublime de Louise Bourgeois. In LARRAT-SMITH. *Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido*. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.
- MOCHNIEJ, Wojciech e MONTEROS, Melissa (direção artística). *Time*. Espetáculo de dança do grupo W&M Physical Theatre. 60 min. Calgary: University Theatre, 2016. Assistido Maio/2016.
- MORAIS, Frederico. Leonilson - a geração 80 ficou para trás. *Módulo*. n84/março 1985. Rio de Janeiro. p 57-59.
- MORRIS, Frances (curadoria). *Artists Rooms - Louise Bourgeois*. Exposição. Londres: Tate Modern, 2016. Visita em Agosto/2016.
- _____ (curadoria). *Agnes Martin*. Exposição. Londres: Tate Modern, 2015. Visita em Outubro/2015.
- _____ (curadoria e textos). *Louise Bourgeois: Tejiendo el tiempo*. Catálogo da exposição. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris (edição e apresentação). *Louise Bourgeois - I have been to hell and back*. Catálogo. Málaga: Museu Picasso, 2015.
- _____ (curadoria). *Louise Bourgeois - I have been to hell and back*. Exposição. Malaga: Museo Picasso, 2015. Visita em Setembro/2015.
- NADER, José (roteiro e direção). *A paixão de J.L.* Documentário. Brasil: Estúdio Já Filmes, 2014. 82 min. Colorido.
- NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL. *Fight Science*. Disponível em: www.channel.nationalgeographic.com/channel/videos/fight-science/. Acesso em outubro 2013.
- NIXON, Mignon. L. in LARRATT-SMITH. *Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. p. 83-94.
- _____. Eating Words. *Oxford Art Journal*, v. 22, n. 2, 1999, pg. 57-70.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo). *Aletria*, v. 15, jan-jun 2007.

- OZON, François (direção). *The new girlfriend*. Filme. Cor. 107 min. França: Mandarin Cinema, 2014. Assistido Mai/2015.
- PARR, Martin; MITCHELL, Susie (curadoria e execução). *Los Inconformistas*. Exposição. Barcelona: Centre de la Imatge La Virreina, 2014. Visita Jul/2014.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *El arco y La lira*. México: FCE, 1972.
- PEDROSA, Adriano (edição e textos). *Leonilson - Truth, Fiction*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Cobogo Editora, 2014.
- _____. (curadoria). *Leonilson - Truth, Fiction*. Exposição. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2014. Visita Ago/2014.
- _____. *Voila mon coeur*. <<http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=6>>. Acesso Set/2015.
- PEREC, Georges. *Species of Spaces and Other Pieces*. Londres/Nova Iorque: Penguin Books, 1997.
- PETRUCIA DA NOBREGA, Terezinha. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. *Princípios*, v7, n8, jan/dez 2000. Natal: UFRN. pg. 95-108.
- PORTER, Venetia (curadoria). *Islamic world - Poetry and exile*. Exposição. Londres: British Museum, 2014/2015. Visita Fev/2015.
- PICARD, Max. *Die Welt des Schweigens*. Erlenbach-Zurich: Eugen Rentsch Verlag, 1977.
- PRIMOZIC, Daniel Thomas. *On Merleau-Ponty*. Belmont: Wadsworth Thomson Learning, 2001.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2006.
- REBAZA-SORALUZ, Luis. A Word on images: the relationship between language and the visual. *Contemporary 21*, no. 13. Londres: Art 21 Limited/Brian Muller Publisher, março 2008.
- _____. The study of Latin American Art in the UK: a preliminary note. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*. Volume 84, números 4-5. 2007.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: Arte Contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- _____. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- RODRIGUEIRO, Amanda Aparecida. As correspondências do texto literário com a imagem: a metamorfose da palavra. In: *CELLI - COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS*. 3, 2007, Maringá, 2009, p. 60-69.

- ROONEY, Don (curadoria). *Margaret Mitchell: A Passion for Character*. Exposição. Atlanta: Margaret Mitchell House and Museum. Visita Jun/2014.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- _____. *The jaguar and other stories*. Tradução de David Treece. Oxford: Boulevard, 2001b.
- ROSENDO, Catarina (curadoria). *Carlos Nogueira - o lugar das coisas*. Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. Visita Dez/2012.
- SACKS, Oliver. *The man who mistook his wife for a hat*. Londres: Picador Pan Macmillan Publishers, 2011.
- SAIS, Lilian Amadei. Vestes que falam. *Criação e Crítica* (Texto, tecido, tessitura) n15/2015. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- SALGADO, Gabriela (curadoria). *Pangea II: New Art from Africa and Latin America*. Exposição. Londres: Saatchi Gallery, 2015. Visita Mai/2015.
- SARASWATI, Swami Prabodhananda. Mouna - a Fast for the Mind. In *Magazine of the Bihar School of Yoga*. Munger, Bihar: Maio 1981. <<http://www.yogamag.net/archives/1981/emay81/mouna.shtml>> Acesso em Agosto/2016
- SCHULTZ, Margarita. *Visión epistemologica de la historia del arte*. Santiago do Chile: Facultad de Artes, 2000.
- SEDDON, Gloria G. Aby Warburg e a poetização da história da arte: um ensaio. *Atas do IV Encontro de História da Arte*. IFC/UNICAMP, 2008. p. 1061-1071.
- SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros; a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- TEERLINK, Hilde (curadoria). *Gerald Van Der Kaap - Amsterdam, Bangkok, Ximamen*. Exposição. Barcelona: Centre de la Imatge La Virreina, 2014. Visita Jul/2014.
- The Josef and Anni Albers Foundation de Connecticut (organização). *Josef Albers - Proceso y grabado (1916-1976)*. Exposição. Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español/Fundación Juan March, 2014. Visita Jul/2014.
- TONE, Lillian (organização). *William Kentridge - Fortuna*. Catálogo. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- _____. (curadoria). *William Kentridge - Fortuna*. Exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. Visita Março e Maio/2013.
- VALÉRY, Paul. *Alfabeto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- _____. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Variiedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- _____. *Monsieur Teste*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. Poetry and Abstract Thought. *The American Poetry Review*, 36, 2, Mar/Abril 2007. p. 61-66.
- _____. *Eupalinos, ou o arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *El cementerio marino*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- _____. *An Anthology*. Jackson Mathews (ed). Londres: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- VALPI, Francis Edward J. *An Etymological Dictionary of the Latin Language*. Londres: A.J. Valpi/Baldwin and Co./Longman and Co./G.B. Whittaker, 1828.
- VERGARA, Alejandro. *Patimir y la invención de la paisage*. Madri: Museo Nacional del Prado, 2007.
- VICALVI, Caca (direção). *O legado de Leonilson*. Filme documentário. cor. 25 min. São Paulo: SESC TV, 2003. <<http://tal.tv/video/o-legado-de-leonilson/>>. Assistido Out/2015.
- VILA-MATAS, Enrique. *Paris não tem fim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- VON TROTTA, Margarethe (direção e roteiro). *Hanna Arendt*. Filme, cor, 109 min. França/Alemanha: Heimatfilm GmbH, 2012. Assistido Set/2015.
- VUONG, Lea. Louise Bourgeois: Woman of her words. In MÜLLER-WESTERMANN, *Louise Bourgeois - I have been to hell and back*. Catálogo. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2015. p. 211-219.
- WALDENFELS, Bernhard. Responsive love. *Primerjalna književnost* (Comparative Literature). Vol. 39.1, junho 2016. Ljubljana. <http://sdpk.si/revija/PKn_2016_1.pdf> Acesso Agosto/2016.
- WALLIS, Clarrie (curadoria). *Mona Hatoum*. Exposição. Londres: Tate Modern, 2016. Visitada em Julho/2016.
- WEBB, Timothy. Introdução em: *W.B. Yeats Selected poems*. Timothy Webb (ed). Londres: Penguin Books, 2000. pg. 10-30.
- WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2014.
- _____. *Além da Psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995.
- WILCOX, Claire; BETHUNE, Kate (Curadoria). *Alexander McQueen - Savage Beauty*. Exposição. Londres: Victoria and Albert Museum, 2015. Visita Ago/2015.
- WOOLF, Virginia. *The waves*. Cambridge: The Cambridge Edition/Cambridge University Press, 2011.
- WULF, Andrea. *The invention of nature*. Londres: John Murray Publishers, 2015.

- XIAOLONG, Zheng (direção). *Empress in the palace* (The Legend of Zhen Huan). Serie televisiva, versão americana, 6 episódios. China: Beijing TV Art Center, 2012. Disponível em: Netflix. Assistida Set/2015.
- YEATS, W.B. *Selected poems* (edição e introdução de Timothy Webb). Londres: Penguin Books, 2000.
- YEATS, W. B. *Collected poems*. London: Macmillan London Limited, 1984.
- ZHANG, Yimou (Diretor). *Hero/Ying xiong*. Filme colorido. 99 min. China: Beijing New Picture Film Co.; China Film Co-Production Corporation; Elite Group Enterprises; Sil-Metropole Organisation; Zhang Yimou Studio, 2002.
- ZIMA, Peter V. Love and Longing: Absolute Desire from Romanticism to Modernism. *Primerjalna književnost*, 39.1/2016, Ljubljana. p 77-89.
- ZIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1989.
- _____. *Myths and symbols in Indian art and civilization*. Joseph Campbell (ed). Nova Iorque: Pantheon Books, 1953.