

## Resta afeto inverso em vasto verso

Doutoranda Ana Lúcia Beck<sup>1</sup> (UFRGS/ULBRA)

### Resumo:

*Como afeto e desafeto, sentimento e ressentimento alimentam a obra? Quais as tensões que produzem o processo criativo? Estas questões configuram a investigação das obras dos artistas plásticos José Leonilson Bezerra Dias e Louise Bourgeois. Nelas, palavra e imagem se articulam em um processo criativo de intensa conexão com a “ideia de poeta” vislumbrada em Drummond. Adquirem fala inquietações, emoções e incômodos de origem subjetiva que, no processo que o poeta impulsiona, dão concretude à obra. A busca pelo outro, o desejo e sua frustração, são força propulsora da ação criativa. Se em Louise tal processo é compartilhado com o psicanalista, com a escuta presente do outro, em Leonilson marca-se o diálogo ensimesmado, a solidão da descoberta. Poetizar é mirar-se em abismo. Há que vivê-lo, maravilhando-se e inquietando-se com a fenda. Afinal, na elaboração poética, ver-se é descobrir-se em imagens de afeto e desafeto.*

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea, Leonilson, Louise Bourgeois, Poética e Subjetividade, Processo Criativo



1

A imagem talvez valha por mil palavras. Ou o inverso. Se tal 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 Louise ou no travesseiro de Leonilson. Ir ao inferno e voltar, comer-se por dentro, solitário criar.

Louise é Louise Bourgeois (1911 – 2010), artista plástica franco-americana, considerada hoje uma das maiores e mais significativas artistas do século XX. Nascida na França, Louise viveu a maior parte de sua vida nos EUA. A carreira iniciou cedo com cursos em ateliers de diferentes artistas modernos ainda em Paris. Sua obra é rica em procedimentos e materiais (esculturas em ferro, aço, mármore, resina e pedra, objetos em madeira e tecido, *assemblages*, desenhos, pinturas, gravuras) Não bastasse toda esta variedade, a complexa rede através da qual sua poética flui, ainda escreveu – poesia, eu diria – em desenhos, gravuras, bordados, em milhares de cadernetas, cadernos, diários, anotações e entrevistas sobre sua vida, que acompanham e refletem sobre seu processo plástico.

Leonilson é José Leonilson Bezerra Dias (1957 – 1993) um dos expoentes da Geração 80, momento historicamente significativo para as artes visuais brasileiras. Desde o início de sua carreira, teve sua obra reconhecida pela crítica. Apesar da morte precoce, em menos de duas décadas,

---

<sup>1</sup> À esquerda, Louise Bourgeois: bordado mecânico sobre lenço, sem título, 1996. À direita, Leonilson: bordado sobre travesseiro, *Ninguém*, 1992.

Leonilson desenvolveu uma obra rica em quantidade e técnicas. O Projeto Leonilson<sup>2</sup> conta com 3500 obras catalogadas, e estas não são tudo o que o artista realizou entre as décadas de 80 e 90. Dentre as obras catalogadas, encontram-se desenhos, pinturas, gravuras, pequenas esculturas, trabalhos em tecido, bordados e objetos feitos em diferentes materiais. Há também cadernetas, correspondências, cartões postais, livros, entre outros materiais que ampliam a relação de sua obra com o universo literário, assim como ampliam a presença da palavra em sua obra e marcam seu processo criativo.

A palavra em Leonilson, assim como em Louise, ocupa espaço tanto na obra plástica, como em anotações e reflexões sobre seus processos criativos. É no espaço intervalar entre as imagens que produziram e o verbo que desenvolveram, que nos ocupamos aqui de investigar emoções e incômodos de origem subjetiva que dão concretude à obra e nos permitem ampliar a reflexão sobre os trajetos de afeto e desafeto no processo criativo.

Começar a escrita é reverberar a imagem. A imagem das palavras de Léo e Louise. A imagem das palavras das imagens. Intricado percurso. Inseguro trajeto. Se desde sempre usamos palavras e imagens para entender, para comunicar, elas continuam espelhadas, espalhadas em nosso espaço mental, embaralhadas entre si. Busco minhas próprias palavras, encontro minhas imagens na conversa. Quando explicamos e entendemos imagens via palavra, quando buscamos na palavra um porto seguro, a palavra nos abre novamente por dentro. Liberta-se a escrita da prisão da ordem e da gramática quando o poeta fala do mundo que havia antes do mundo se fazer mundo: quando cria imagens com palavras.

A obra plástica de qualquer artista, dos bons poetas e artistas, é contundente. Nos fala antes que pensemos sobre ela. Ouvimo-la antes que fale. Fala por imagens, diz-se. Mas nossa escuta é frágil, nossa leitura insegura; damos fala à nossa incerteza explicando a imagem com palavras. E, ao selecionarmos as palavras, acionamos novas imagens. Um pouco a propósito deste jogo, desta sinergia, escolho localizar Léo<sup>3</sup> e Louise lado a lado em uma conversa muda sobre as delícias e dores, amores e rancores da criação.

Falar em processos de criação envolve um estudo que tenta compreender e escutar o diálogo que ocorre entre imagem e palavra tanto na poesia como na obra plástica. Compreender e escutar ambos significa não dar primazia a um em detrimento de outro, não hierarquizar. Existe a premissa histórica de que palavras originam-se, sobretudo, de uma dimensão consciente dos sujeitos, enquanto às imagens arvora-se uma dimensão mais “inconsciente”. Mas é necessário ultrapassar tais pressupostos posto que todo desejo de entendimento profundo adentra além da censura do sujeito. Daí se justifica não se constituir um texto apenas a partir de uma reflexão lógica e linear, mas na confluência e no encontro entre esta e as possibilidades mais livres de associação e justaposição de imagens, ideias, e falas dos autores e sobre os autores<sup>4</sup>.

Olhar para esta complexa relação, em alguma medida torna imprescindível escutar sobre os percursos de produção de artistas e poetas. Pensar sobre a relação entre imagens e palavras nas artes visuais e na poesia, também é pensar sobre como ambas se articulam e articulam a obra. Este percurso de criação apresenta-se, em muitos casos, a partir do reconhecimento das idas e vindas emocionais do artista/poeta.

---

<sup>2</sup> Para conhecer, acesse: [www.projetoleonilson.com.br](http://www.projetoleonilson.com.br).

<sup>3</sup> Um dos vários nomes utilizados por Leonilson para se referir a si próprio.

<sup>4</sup> Considerando a noção de autoria, me referirei tanto a Louise como a Leonilson e Drummond como “autores”. Tal escolha poderia recair sobre o fato de que todos “escrevem”, porém, não considerarei a escrita de Louise e de Leonilson – que é farta – enquanto algo semelhante à poesia de Drummond, por exemplo. Na justaposição significativa aqui proposta, o que se justapõe são as poesias: a verbal, a visual, para além de categorias simplistas de “verbo” e “imagem” (Para melhor entender este contexto, sugiro: BECK, 2004). Da mesma forma, me referirei algo indistintamente à obra de Drummond e à obra de Louise e Leonilson como *poesia*.

Conclusão

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? (ANDRADE, 2001. p. 254).

No soneto *Conclusão*, Drummond apresenta uma crítica a certa tradição na poesia brasileira, especialmente em seus sonetos, que privilegia uma perspectiva amorosa, marcada principalmente pelos sentimentos de desejo e de abandono, enquanto temática. Para além desta temática, Drummond apresenta um paradoxo da poesia: ao negar o ser amoroso, afirma-o através da negação. Assim, o poema reafirma que toda poesia nasce na resposta afetiva. As coisas são as coisas. A poesia não está nelas. As coisas são mudas. Nuvens são apenas nuvens. Porém, a relação do poeta com as coisas é da natureza do ser da poesia. A atitude do poeta, portanto, é a de – tal o apaixonado não correspondido – projetar seu desejo e ver o que não existe. Constituir poesia com a resposta concretizada em um trajeto de afeto e desafeto. Instituir corpo para seu desejo, seja ele correspondido ou não.

Veja-se a relação entre o poema e o lenço bordado por Louise. Embora a informação não seja evidente à primeira vista, podemos considerar que ambas as obras fazem referência ao processo criativo. Este apresenta-se enquanto processo que se constitui entre o autor, a vida e os materiais poéticos. A obra artística, em ambos os casos – no poema e no bordado – não resulta de um processo que ocorre “a partir de algo”, mas de um processo “através do qual” a obra passa a existir. Nesse sentido, certa parcela do processo criativo constitui-se em trajeto emocional.

No caso de Leonilson, é fartamente indicada a estreita relação entre a constituição de sua obra e os acontecimentos – principalmente amorosos – de sua vida. Ainda que não haja no bordado *Ninguém* uma relação direta com o processo criativo, podemos para fins de reflexão sobre a relação entre vida, obra e autor, aproximar por analogia o que se afirma da vida emocional a uma fala sobre o processo criativo. A estreita relação entre o universo afetivo de Leonilson e suas obras (tanto em aspectos de temática como de procedimentos) já foram indicados em meu estudo anterior (BECK, 2004), assim como em Lagnado (1998), sendo amplamente explorada na retrospectiva *Sob o peso dos meus amores* (CASSUNDÉ e RESENDE, 2012).

O primeiro ponto de aproximação entre as obras consideradas diz respeito à maneira como o processo criativo opera-se em conexão intensa com o *sujeito*. Seja este sujeito real, seja ele *persona* criada pelo artista. No caso particular de Leonilson, por exemplo, a prática artística opera-se em ação amorosa de oferecimento (BECK, 2005). A prática poética amorosa de Leonilson, assim como de Louise, não é uma “ilustração literal” de fatos ou acontecimentos. A resposta poética de origem subjetiva, porém, não deve ser confundida com marcas da personalidade do artista enquanto sujeito empírico. A resposta afetiva é marca do vivido que atravessa e é atravessada pelo sujeito. Atravessar-se porque existe o outro. Atravessar-se pela possibilidade de relação. Encontrar-se no outro. O artista bate-se com as coisas. Prende nuvens. Amacia pedras. Transfigura palavras. Recupera a infância. Atravessa sentimentos e ressentimentos na pedra e no afeto. Afeta a pedra com a marca da perda.



5

No caso do poema de Drummond, o sujeito que fala parece ser o próprio poeta, mas, considerando a visão crítica de Antônio Cândido (1977) sobre sua obra, podemos inferir que este poema não nos dá a conhecer Drummond, mas uma ideia de poeta reivindicada por sua poesia. Ao descrever o poeta e suas ações, o poema deixa antever nas entrelinhas e nas imagens uma concepção sobre o processo criativo da própria poesia. Se quem faz, ao falar de quem faz, assim o faz, afirma que o fazer assim se faz.

Ao analisar e relação que se estabelece entre o processo terapêutico pelo qual Louise passa com Cammer<sup>6</sup>, e que possui estreita relação com o processo criativo que constitui sua obra plástica, Juliet Mitchell refere-se à postura de Louise com a utilização do termo “atuação” (*in* LARRATT-SMITH, 2011, p. 50). Mais adiante, ao descrever certo episódio que envolve a vida de Louise e seu processo de análise, pergunta: “Mas não seria isso parte da ficção que ela constrói sobre si mesma?” (*Ibid.* p. 51). No caso de Louise, portanto, a obra se processa através do processo de análise da artista no qual ela já pode ser entendida em certa medida como personagem. Ocorre uma situação complexa e de limites tênues em que a obra artística é sem dúvida autorreferente mas não necessariamente autobiográfica. Esta questão é sem dúvida importante, pois indica que na poesia não haverá uma referência à “verdade dos fatos”, ou mesmo que esta questão, tão cara à tradição do pensamento científico europeu, sequer se impõe. Ao referir-se à poesia de Drummond e seu processo criativo, Cândido parece indicar esta situação ao referir-se a certa “exposição mitológica da personalidade” sobre a qual “não importa saber até que ponto autobiográfica” (1977, p. 96). Em ambos os casos, o que se percebe é uma escolha bastante evidente por parte dos autores de tornar visível “certo autor”, certo poeta, certa ação, certo sujeito enquanto responsável ou implicado no processo criativo. Marca-se, sobretudo, o movimento afetivo dos sujeitos: desejo, amor, repulsa, solidão, auto-compaixão, mágoa, desprezo. É neste movimento, que se constitui como pergunta e como resposta que se instaura o processo criativo.

As afirmações que aparecem nas obras referidas são afirmações “da obra” e não devem ser atribuídas aos sujeitos empíricos dos autores. Esta é uma distinção necessária uma vez que, especialmente em obras com temáticas tais como as de Leonilson e Louise – assim como ocorre comumente com a poesia desde o período Romântico (GRANDO, 2008) – é fácil confundir-se as afirmações das obras com o que poderia ser considerado um depoimento sincero de seus autores enquanto sujeitos empíricos. Este tipo de perspectiva, porém, em nosso entendimento, esvazia as obras destes artistas de um aspecto importantíssimo. Refiro-me justamente ao esforço conjunto e

<sup>5</sup> À esquerda, Louise Bourgeois: escultura em armário de vidro, *Consciente e inconsciente*, 2008. À direita, Leonilson: pintura sobre tela, *Isto é a lua. Not the last chance*, 1989.

<sup>6</sup> Louise começa a fazer análise com o Dr. Leonard Cammer em 1951, após a morte de seu pai naquele mesmo ano. O processo de análise de Louise perdurou até 1967, porém a artista manteve contato com seu segundo terapeuta, Dr. Henry Lowenfeld até a morte deste em 1985. (LARRATT-SMITH, 2011).

colaborativo entre a subjetividade e a objetividade dos materiais plásticos (o tecido, a linguagem, a cor e a forma) na insituição das obras<sup>7</sup>.

Nestes exemplos, identifica-se um processo poético<sup>8</sup>, enquanto processo vivido e ação realizada por alguém. Qual é a ação realizada por este alguém? Em que medida ela reverbera e produz a obra? Há relação entre esta ação e os conteúdos, temáticas e assuntos que a obra elege?

Ao afirmar-se “o que não é poesia não tem fala”, pode-se pensar que certos assuntos não são merecedores da possibilidade de existirem em poesia. Certos acontecimentos ou episódios poderiam constituir poesia, logo, poderiam falar *na* obra o que determinaria serem assumidos e reconhecidos enquanto material ou assunto, outros não. Porém, além de indicarem um assunto ou temática, estas obras indicam que não se trata apenas de uma temática, mas de uma realidade vivida em movimento afetivo. Fatos e acontecimentos, sentimentos e ressentimentos com relação aos quais àquilo que chamamos *temática* é apenas a parte que conseguimos *reconhecer* ou *relacionar* a certos fatos, acontecimentos ou temas. Fatos e acontecimentos que exigem ao poeta reinventar a linguagem.

Em Leonilson, Louise, e Drummond o processo criativo é um olhar do artista sobre si mesmo e sobre a sua relação e entendimento com as coisas. Entendimento com as coisas, numa distinção ao simples entendimento das coisas<sup>9</sup>. Tal processo poético constitui-se em um processo de voltar atrás, um processo de reviver: de olhar para si. O olhar para si, foi analisado por Cândido com relação ao caso de Drummond, enquanto uma postura de *inquiétude*, poética na qual se detecta constantemente a “invasão de elementos subjetivos” (CÂNDIDO, 1977. p. 96). A presença de elementos subjetivos na obra de Drummond, diz respeito a uma postura de olhar e falar de, ou com sua própria subjetividade, e está muito próxima da postura de Leonilson e Louise. O que tem fala, para eles, serão em grande parte aquelas inquietações que percebem em si próprios, aqueles aspectos, emoções e incômodos de origem subjetiva que, em função do processo que se permite o poeta, tornam-se em alguma medida *conscientes*. Esta idéia aparece de forma muito interessante na obra de Louise *Consciente, inconsciente*. No caso específico da obra de Louise, é bem sabido que este processo recupera não somente fatos vividos, mas revive as emoções mesmas, ou o que delas ficou recalcado. Em alguma medida, se considerarmos a ideia de que os autores são em parte *persona* ou personagens em suas poéticas, compreende-se que a obra institui imagens de afetos e desafetos revividos. Porém, revividos poeticamente, revividos na matéria.

Psicanaliticamente falando, trata-se de um processo de *ressentimento*. Ressentir produzindo, escavar-se a níveis cada vez mais fundos. Mais profundos. Afetos e desafetos refeitos. A repercussão de décadas de terapia na obra plástica de Louise é tal ao ponto de Mittchel afirmar que ela “pode ser que nunca tenha ‘feito análise’”. O que ela fez foi ‘usar’ a análise” (in LARRATT-SMITH, 2011. p. 54).

---

<sup>7</sup> Cabe marcar que obras de temáticas pessoais, emocionais e afetivas, aquelas em que a subjetividade está presente, demandam considerável esforço e elaboração criativa. Deve-se, sem dúvida, questionar a ideia de que tais obras se realizem através de processo de maior “passividade” ou de mera “exteriorização de sentimentos”. A constituição e o reconhecimento do poeta ou do artista enquanto algo distinto do sujeito empírico por si só já indica que algo ocorre – o esforço criativo – que estabelece os tênues limites e intervalos entre ambos.

<sup>8</sup> O *fazer poético* refere-se tanto à realização da poesia verbal quanto da poesia visual.

<sup>9</sup> Me referiro a tradição do estatuto da poesia enquanto obra produzida por um sujeito capaz de entrar em contato com níveis primevos da existência, sujeito que, com as coisas vivas, ainda que mudas, fala. Logo, não fala das coisas, mas com elas conversa. HEIDEGGER e PAZ.



10

Usar a psicanálise. Olhar-se para dentro. Reviver e resentir. Além de não ser tema, a beleza não pode ser atribuída ao processo vivido e realizado pelo autor, poeta, artista. Ir ao inferno e voltar não seria uma jornada *bela*. Produzir poesia é escavar profundezas. No entender de Cândido: “Sentimos então um problema angustiante: 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 se aproxima” (1977. p. 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 enquanto *mecanismo de compensação*. O poeta reescreveria na obra a vida que quisera ter vivido. Se esta atitude pode ser atribuída a Drummond, não parece adequada para entender-se o que para Louise é a ida ao inferno. A descida ao inferno, escavar-se e retorcer-se, é muito mais do que compensação às frustrações da vida e, no caso de Louise é uma profunda busca de entendimento e de conhecimento de seus processos psíquicos e emocionais e, em última instância, a busca mesmo da consituição da obra. Não seria necessário considerar o índice de ironia presente nas doces palavras de *Conclusão*?

Cândido 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” (*Ibidem*). A aproximação desta ideia com Louise, permite pensar não em um *mecanismo de compensação*, mas no desenvolvimento de um local de *experimentação*. A obra poética torna-se lugar que permite *fazer, pensar, sentir* de forma como cotidianamente não se faz. O que certamente é diferente de escrever a história da vida a seu gosto e desgosto. É neste sentido que William Kentridge também irá definir o espaço criativo (em seu trajeto entre objetividade e subjetividade) enquanto espaço privilegiado, ao significar o termo *Fortuna*, título de sua recente exposição no Brasil:

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. [...] 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, e não tem programa pelo outro, esse espaço que fica na distância entre eles é o espaço em que o trabalho [a obra] acontece. E é

<sup>10</sup> À esquerda, Louise Bourgeois: escultura em tecido, *Rejeição*, 2001. À direita, Leonilson: desenho, *Palavras violentas*, 1987.

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. (KENTRIDGE, 2012).

No inferno da arte, abandona-se com maior facilidade a censura autoimposta pelos códigos morais vigentes. No espaço de criação, como indica Kentridge, valores que comumente consideraríamos negativos, e que por isso são tantas vezes evitados e abafados, ganham outro status: valor positivo de convivência com a imprevisibilidade. Este aspecto foi também marcado pela curadoria da exposição retrospectiva de Louise, *O retorno do desejo proibido*, recentemente exibida no Brasil. O processo criativo não trata de achar respostas para os problemas ou agruras da vida, para as frustrações e ressentimentos que seja. Antes, o espaço-tempo da criação permite experimentar as instabilidades que novas possibilidades de ação e abordagem provocam no sujeito. O artista não visa um simples organizar ou responder ao que a vida lhe oferece. Antes, quer se permitir um olhar, uma compreensão menos perene a essa realidade que nos cerca. Na obra de Louise, haverá lugar 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 confrontada com um mundo hostil. Mais do que simplesmente *ilustrar* estas situações, fatos, desejos e sentimentos, o espaço de criação da obra oferece o espaço de trânsito durante o qual Louise e Leonilson localizam, reconhecem, elaboram, e revivem.



11

Ir ao inferno e voltar significa ir muito além de responder às agruras da vida com a superficialidade da frustração. “Poesia são coxa, fúria, cabala”, ora, o que faz a cabala entre as coxas? As coxas no meio da fúria? A fúria de Louise é capaz de cortar. De fazer sentir-se corte, às vezes, seu próprio corte, o corte que produz em si mesma. Nos cortes de Louise, suas figuras perdem pernas, coxas, cabeças... O sentimento de frustração não é o que explica a obra, mas, o que a motiva. Ao viver o processo de descoberta dos motivos, causas, razões, possibilidades e potencialidades de sua frustração, assim como de seu desejo e de seu medo, Leonilson e Louise afundam-se e embrenham-se, deixam-se cair na espiral criativa e descobrem um espaço marcado pela ausência de começo e de fim. Marcado pela ausência de um sentido único de movimento. Não há linearidade em Louise. Não há linha reta em Leonilson.

<sup>11</sup> À esquerda, Louise Bourgeois: escultura, *Knife figure*, 2002. À direita, Leonilson: acrílica sobre tela, *Léo não consegue mudar o mundo*, 1989.



12

Cair em sai mesmo, espiral do processo criativo. Fúria velada, apagada, contornada em Leonilson. Leonilson desejoso. Em sua busca pelo outro, seu desejo, sua frustração, tal qual a de Drumond, mais do que temática da obra é a força propulsora da ação de realizar, de fazer. Afetos e desafetos criativos imbricam vida e obra. Se em Louise 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.

No entender de Célia Pedrosa, 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. p. 17). Poetizar, é mirar-se em abismo. Tão humano quanto nós, mas ciente em alguma medida de sua sensibilidade, de sua fragilidade e de seus medos, o poeta não alça vôo, posto que bate-se profundamente, incansavelmente contra toda logicidade simples, contra todo sentido óbvio com a matéria de nossos dias. Respostas? Não as traz. A nós oferece apenas o corpo de nossos medos, a forma de nossa loucura, os devaneios de nosso desejo e a energia de nossa coragem. Nas palavras de Antonio Cícero:

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 *apud* CAMARGO e PEDROSA, 2001. p. 17)

Todo processo criativo, e em certa medida todo jogo afetivo é este olhar-se ao fundo, para encontrar no fundo nós mesmos. E este espelho eventualmente nos assusta, posto que não seja possível simplesmente entendê-lo. Há que vivê-lo, maravilhando-se e inquietando-se com a fenda

<sup>12</sup> À esquerda, Louise Bourgeois: desenho, *Espiral*, 2009. À direita, Leonilson: pérolas e renda sobre tecido, *O zig-zag*, 1991.



afinal “o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver” (DIDI-HUBERMANN, 1998. p. 61). Na elaboração poética, ver-se, é descobrir-se em imagens de afeto e desafeto:

Sob teu feitiço  
O que será de mim  
O que será daquilo  
Quem sou eu  
Eu sou parte de tuas nuvens  
Sob teu feitiço  
Não estou em águas claras<sup>13</sup>

### Referências Bibliográficas

- 1] AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- 2] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- 3] BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 4] BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- 5] BECK, Ana Lúcia. Leonilson: desdobramentos. In: *Revista Portoarte*, v. 13, n.23, nov/2005. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.
- 6] \_\_\_\_\_. *Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, 2004. Disponível em: [http://issuu.com/palavrainagem/docs/palavras\\_fora\\_de\\_lugar](http://issuu.com/palavrainagem/docs/palavras_fora_de_lugar).
- 7] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 8] BOURGEOIS, Louise/ Marie-Laure Bernadac/ Hans Ulrich Obrist. *Louise Bourgeois, Destruição do pai, Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- 9] BRUNNEL, Pierre. *O Fato comparatista*. In: BRUNNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (orgs). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Dinapress, 2004.
- 10] CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 11] CAMARGO, Maria Lucia e PEDROSA, Celia (orgs). *Poesia e contemporaneidade*. Chapecó: Argos, 2001.
- 12] CÂNDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- 13] CASSUNDÉ, Bitu e RESENDE, Ricardo. *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- 14] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- 15] FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- 16] 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 PUC Porto Alegre.
- 17] HEIDEGGER, Martin. *Arte e poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- 18] \_\_\_\_\_. *Caminos de bosque*. Madri: Alianza, 1996.
- 19] KENTRIDGE, William. Palestra sobre a exposição *Fortuna*. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ciGBHiU-OUk> (acesso em março de 2013).
- 20] LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998.
- 21] LARRATT-SMITH, Philip. *Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

<sup>13</sup> Inscrição em desenho sem título realizado por Leonilson em 1989.

22] PAZ, Octavio. *El arco y La lira*. México: FCE, 1972.

23] VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

---

i **Ana Lúcia BECK, Doutoranda.**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) / Universidade Luterana do Brasil (ULBRA)

Instituto de Letras/Curso de Artes Visuais

[analuciabeck@gmail.com](mailto:analuciabeck@gmail.com) – [www.paraisonaotemnome.blogspot.com](http://www.paraisonaotemnome.blogspot.com)