



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LÚCIO FLÁVIO GONDIM DA SILVA

LEONILSON EXPANDIDO

FORTALEZA

2022

LÚCIO FLÁVIO GONDIM DA SILVA

LEONILSON EXPANDIDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Byllaardt.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistemas de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S5811 Silva, Lúcio Flávio Gondim da.
Leonilson expandido/ Lúcio Flávio Gondim da Silva. – 2022.
344 f. : il. color
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós- Graduação em Letras, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Cid Otonni Byllaardt.
1. Leonilson. 2. Literatura comparada. 3. Literatura expandida. 4. Artes visuais. 4. Literatura brasileira contemporânea. I. Título.

CDD 400

LÚCIO FLÁVIO GONDIM DA SILVA

LEONILSON EXPANDIDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 21 de setembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr. Cid Otonni Byllardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Tércia Montenegro Lemos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Atilio Bergamini Junior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Gustavo Silveira Ribeiro
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À potência criativa dos afetos.

AGRADECIMENTOS

A minhas guias e mentoras.

A minha mãe e a meu pai.

A Atílio Bergamini, pela amizade como matéria de salvação materializada em orientações, revisão, apoio, dedicação, carinho, infintos eticeteras.

Aos artistas, pesquisadores e admiradores de Leonilson que se reuniram em torno do meu projeto por meio da rede social *Instagram*.

A Tércia Montenegro, pela presença na banca e trocas amigas em torno de Leó e do mundo.

A Gustavo Silveira e a Leite Jr. pela contribuição na leitura e presença na banca deste texto.

A Vitor Matos, pela delicadeza e parceria com que conduz a secretaria do PPGLetras – UFC.

A Suene Honorato, pela leitura e troca ainda durante a elaboração da ideia deste estudo e além dele.

A Claudicélio Rodrigues pelas ideias e livros emprestados durante construção do projeto.

Ao Projeto Leonilson na pessoa de Ana Lenice Dias.

A Marina Baltazar, pela parceria acadêmica e conexão em torno de Leó.

Ao jornal O POVO, em especial à equipe do caderno “Vida e Arte” pelo apoio e divulgação.

À Biblioteca Pública do Estado do Ceará, sobretudo na pessoa amiga de Fernanda Meireles.

À minha resistência na produção de uma tese enquanto pessoa de grupo de risco durante uma pandemia e como trabalhador da educação com 40h em sala de aula durante todo o processo de escrita, revisão e elaboração desta tese.

“A literatura é uma arte visual.”

Tércia Montenegro

RESUMO

A rosa dos ventos é um instrumento de localização geográfica antiquíssimo, embora ainda atual, no qual nascem eixos fronteirços dos quatro pontos cardeais em seu centro. Trata-se de uma imagem em que são vistas letras como signos verbais. Elas minimizam palavras, direções, fluxos... Este híbrido visual é uma das marcas estéticas e metafóricas da obra de José Leonilson Bezerra Dias, artista brasileiro que, em 36 anos de vida, construiu um repertório de cerca de quatro mil produtos artísticos e muitas incógnitas imagético-verbais. Sua obra é costumeiramente vinculada ao contexto da homossexualidade nos anos 80 no Brasil, marcado especialmente pela eclosão do vírus HIV, do qual Leonilson sucumbiria. Entretanto, suas telas de tinta, costura ou suas esculturas vão além: são páginas soltas de uma dolorosa e desejante escrita de si assumida ora como verídica ora como falseada. Nessa interseção de verdades, diversas formas de arte são modalidade de criação e registro de si, a qual se dá em suas agendas, nas suas obras e até mesmo nos versos das telas. Em 2017, o desejo mais íntimo de Leonilson – talvez tão forte quanto o de ser amado de forma recíproca – é conquistado: escrever um livro. Seu catálogo *raisonné* é publicado, trazendo a compilação de toda a sua produção. Nas páginas, um rico material de e para pesquisadoras e pesquisadores cujo trabalho vem servindo de referência desde a artistas consagrados nas artes visuais a tatuadores de corpos, como o de Leonilson, inflamáveis. Tal acervo, porém, ainda gera interrogações. Seus diários não estão completamente disponíveis, suas telas e intervenções não param de ser apreciadas em novas exposições ou performances contemporâneas. A partir da rede social Instagram, reunimos parte dessa expansão em torno de uma página virtual cujo título nomeia esta tese. Assim, com instigação em conceitos como o de literatura pós-autônoma (LUDMER, 2007), literatura expandida (PATO, 2012) e o de inespecificidade na estética contemporânea (GARRAMUÑO, 2014), propõe-se um estudo de doutorado acerca do caráter expansivo nas obras de Leonilson, ou Leó aos mais íntimos e sobre as reverberações contemporâneas da produção do artista. Sua palavra lírica e sua narrativa subjetiva irmanam-se a tintas, bordados e demais materiais na construção de um lugar poético fronteirço entre linguagens dando ver um sujeito fragmentado em um tempo de abertura democrática e de castrações virais. A rosa dos ventos, signo de Leó e desta pesquisa em literatura comparada, indica caminhos múltiplos. Suas rotas se constroem de perguntas em forma de afetos: De que e a que é feita a imagem-palavra de Leonilson? Há limites para sua expansão? O que a popularização crescente de um artista guarda de interditos e questões?

Palavras-chave: Leonilson; Literatura comparada; Literatura expandida; Artes visuais.

RESUMEN

La rosa de los vientos es un antiguo, aunque aún actual, instrumento de localización geográfica, en el que nacen en su centro los ejes fronterizos de los cuatro puntos cardinales. Es una imagen en la que las letras se ven como signos verbales. Minimizan palabras, direcciones, flujos... Este híbrido visual es una de las marcas estéticas y metafóricas de la obra de José Leonilson Bezerra Dias, artista brasileño que, en 33 años de vida, ha construido un repertorio de cerca de cuatro mil productos artísticos y muchas incógnitas de imagen verbal. Su obra suele estar ligada al contexto de la homosexualidad en la década de 1980 en Brasil, marcada especialmente por el brote del virus del VIH, del que sucumbiría Leonilson. Sin embargo, sus pinturas de tinta, su costura o sus esculturas van más allá: son páginas sueltas de una dolorosa y anhelante escritura del yo, a veces asumida como verdadera, a veces como falsificada. En este cruce de verdades, diversas formas de arte son una modalidad de creación y autorregistro, que se da en sus agendas, en sus obras y hasta en los versos de los lienzos. En 2017, el deseo más íntimo de Leonilson, quizás tan fuerte como el deseo de ser amado de manera recíproca, es conquistado: escribir un libro. Se publica su catálogo razonado, trayendo la recopilación de toda su producción. En las páginas, abundante material de y para investigadores cuyo trabajo ha servido de referencia desde artistas de renombre en las artes visuales hasta tatuadores corporales, como el de Leonilson, inflamable. Esta colección, sin embargo, todavía plantea preguntas. Sus diarios no están completamente disponibles, sus lienzos e intervenciones se aprecian constantemente en nuevas exposiciones o performances contemporáneas. Desde la red social Instagram, reunimos parte de esta expansión en torno a una página virtual cuyo título da nombre a esta tesis. Así, con instigación en conceptos como literatura pos-autónoma (LUDMER, 2007), literatura expandida (PATO, 2012) e inespecificidad en la estética contemporánea (GARRAMUÑO, 2014), propone un estudio doctoral sobre el carácter expansivo en la obra de Leonilson, o Leó a lo más íntimo y sobre las reverberaciones contemporáneas de la producción del artista. Su palabra lírica y su narrativa subjetiva se combinan con pinturas, bordados y otros materiales en la construcción de un lugar poético en la frontera entre lenguajes, mostrando un sujeto fragmentado en un tiempo de apertura democrática y castraciones virales. La rosa de los vientos, signo de Leo y de esta investigación, indica múltiples caminos. Sus recorridos se construyen a partir de preguntas como: ¿De qué está hecha la palabra-imagen de Leonilson? ¿Hay límites para su expansión? ¿Qué evita entre interdictos y cuestionamientos la creciente popularización de un artista?

Palabras-clave: Leonilson; Literatura comparada; Literatura ampliada; Artes visuales.

ABSTRACT

The compass rose is an ancient, although still current, instrument of geographical location, in which the border axes of the four cardinal points are born at its center. It is an image in which letters are seen as verbal signs. They minimize words, directions, flows... This visual hybrid is one of the aesthetic and metaphorical marks of the work of José Leonilson Bezerra Dias, a Brazilian artist who, in 33 years of life, has built a repertoire of four thousand artistic products and many verbal-image unknowns. His work is usually linked to the context of homosexuality in the 1980s in Brazil, especially marked by the outbreak of the HIV virus, from which Leonilson would succumb. However, his canvases of ink, sewing or his sculptures go further: they are loose pages of a painful and desiring writing of the self, sometimes assumed as true, sometimes as falsified. In this intersection of truths, various forms of art are a modality of creation and self-registration, which takes place in their agendas, in their works and even in the verses of the canvases. In 2017, Leonilson's most intimate desire – perhaps as strong as the desire to be loved in a reciprocal way – is conquered: to write a book. Its *raisonné* catalog is published, bringing the compilation of all its production. On the pages, a wealth of material by and for researchers whose work has served as a reference from renowned artists in the visual arts to body tattooers, such as Leonilson's, flammable. This collection, however, still raises questions. His diaries are not fully available, his canvases and interventions are constantly being appreciated in new exhibitions or contemporary performances. From the social network “Instagram” we gathered part of this expansion around a virtual page whose title names this thesis. Thus, with the instigation of concepts such as post-autonomous literature (LUDMER, 2007); Expanded literature (PATO, 2012) and nonspecificity in contemporary aesthetics (GARRAMUÑO, 2014) proposes a doctoral study on the expansive character in the works of Leonilson, or Leó to the most intimate and on the contemporary reverberations of the artist's production. His lyrical word and his subjective narrative combine with paints, embroidery and other materials in the construction of a poetic place bordering between languages, showing a fragmented subject in a time of democratic opening and viral castrations. The compass rose, sign of Leo and of this research in comparative literature, indicates multiple paths. Their routes are constructed from questions in the form of affections: What is Leonilson's word-image made of? Are there limits to its expansion? What does the growing popularization of an artist keep from interdicts and questions?

Keywords: Leonilson; Comparative literature; Expanded literature; Visual arts.

SUMÁRIO

1 DOCUMENTAL E LÍRICO (Introdução)	12
2 COSMOPOLITA E DIARÍSTICO	34
2.1 Poéticas contemporâneas: bordando a expansão	34
2.2 O político e o biográfico entre confissões e ficções	55
2.3 Leó, um herói romântico?	82
3 MINIMALISTA E INCONTIDO	112
3.1 Atlas de um corpo em dilatação	112
3.2 Corporificações de Leonilson	144
3.3 Uma exposição à flor da pele	176
4 PUBLICADO E INTERDITO	211
4.1 Embargos e escritos rebeldes	211
4.2 O inconsciente revelado em afetos sociais	239
4.3 A arte diante da morte	263
5 ESCRITO E LIDO (Conclusão)	288
REFERÊNCIAS	298
ANEXOS	305

1 DOCUMENTAL E LÍRICO (Introdução)

Finalizada a segunda década do século XXI, a literatura segue a se sustentar entre crises e renovações. Dentre os atuais regimes de operação da palavra, o teor imagético, que lhe é historicamente associado, ganha um destaque crescente. Participamos de uma era de imagens em que a leitura verbal cada vez mais se funde à visual. Nas obras consideradas literárias, os limites de composição e de apreciação também se diluem, apresentando-nos produções que “atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem ‘em êxodo’”. (LUDMER, 2017, p.1). Do mesmo modo, questionam o estatuto de não-literatura de produções e experiências em diversos campos de realização da arte.

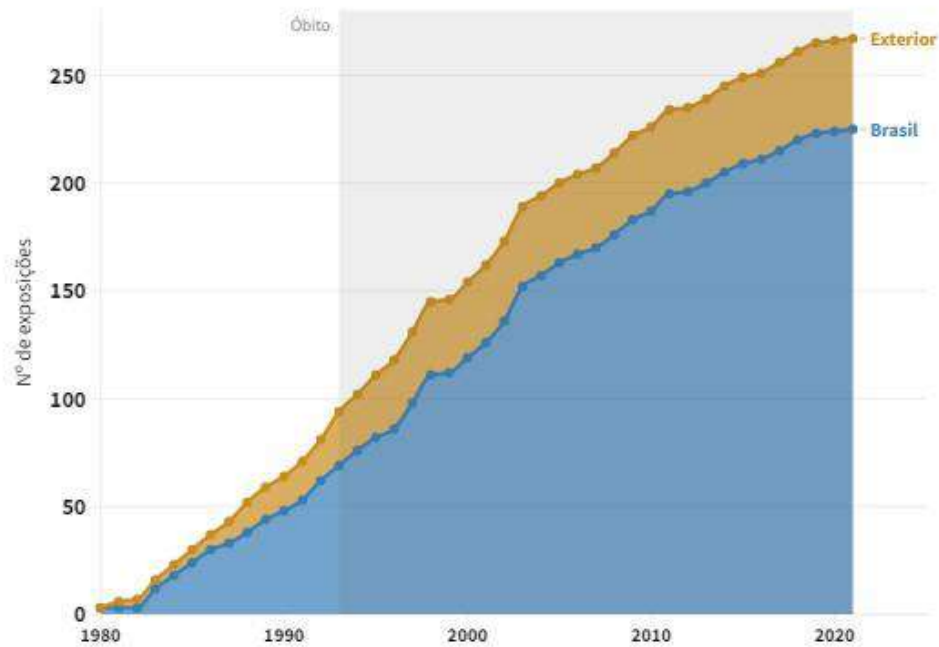
Com temas e formas pluralizadas em torno de suportes multimodais, a literatura se agrega a outras linguagens artísticas afirmando o estatuto fronteiro de nosso tempo. Nela, poéticas diversas marcam produções de arte que, por vezes, sequer podem ser nomeadas ou enquadradas em campos de análise específicos. José Leonilson Bezerra Dias, artista brasileiro morto aos 36 anos em 1993, foi um dos produtores dessas miscelâneas estéticas que seduzem e interrogam. Sua obra, de cerca de quatro mil produções, apresenta enigmas ativos até o presente dia e é internacionalmente reconhecida como expoente do campo das artes visuais desde 1980 quando expôs "Desenho jovem", no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC - USP).

A partir daí, segundo dados da Central de Jornalismo de Dados de O POVO - DATADOC, com base em dados do Itaú Cultural, seu trabalho integrou mais de duzentas e cinquenta exposições pelo mundo das quais 65% das mostras foram póstumas. No centro dele, a palavra, que aparece junto à imagem em pinturas, costuras ou esculturas que, em maioria, não trazem consigo chassi ou armadura, reforçando seu estado de entrega e em diálogo direto com as fragilidades humanas. A verbalização também está no avesso dos quadros, em confissões, por exemplo, no recém-publicado catálogo *raisonné*. Por fim, está nos diários escritos e gravados em fitas deixados pelo artista na iminência da morte, aos 36 anos. Os gráficos a seguir mostram um panorama desse legado em uma perspectiva nacional, mas principalmente internacional até o ano de 2020, início desta pesquisa:

Figura 1 – Leó no mundo

Leonilson: Em 41 anos, 267 exposições pelo mundo

65% das mostras do artista foram póstumas. Mas no geral, 225 ocorreram no Brasil e 42 no exterior.



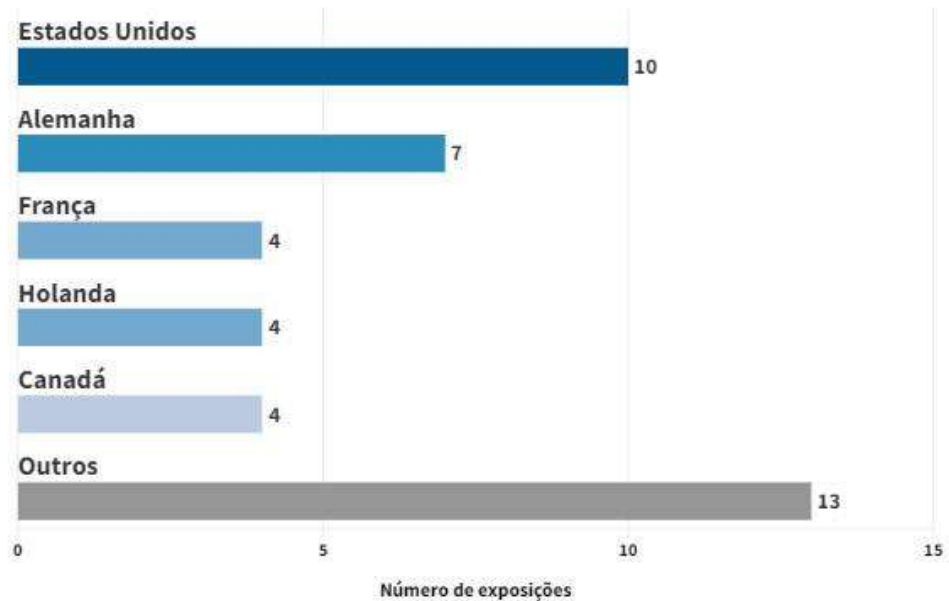
Fonte: Levantamento DATADOC com base nos dados da Enciclopédia Itaú Cultural

Fonte: Portal O Povo Online e Itaú Cultural

Figura 2 – Leó no mundo 2

Confira os 5 principais países onde as exposições aconteceram

A obra de Leonilson esteve presente em 42 mostras artísticas no exterior



Fonte: Levantamento DATADOC com base nos dados da Enciclopédia Itaú Cultural

Fonte: Portal O Povo Online e Itaú Cultural

Apesar dos números acima, é curioso perceber faces ainda desconhecidas na recepção do artista. Em entrevista sobre a abertura da exposição *Leonilson: Drawn 1975-1993*, primeira retrospectiva da obra de Leonilson na Europa com mais de 150 obras produzidas entre 1975 e 1993. A mostra, realizada em Portugal em 2021/2022, traz obras de diferentes fases de Leonilson. O holandês Krist Gruijthuijsenz, curador da exposição, expõe essas lacunas ao dizer que Leó “é um artista muito proeminente no cenário do Brasil e da América Latina, mas, se você cruzar o oceano, quase ninguém sabe quem ele é. Meu objetivo é mudar isso e apresentar [à audiência internacional] este incrível conjunto de trabalhos”¹.

Em uma perspectiva semelhante, esta tese pretende reunir pensamentos e trabalhos nos quais Leó possa ser expandido além do que já se conhece. Seja costurando por influência da mãe ainda na infância, na pintura das primeiras composições e até na produção de *fanzines* (pequenas publicações com colagens), esse artista cearense, mundivagante — como é próprio de seus conterrâneos — almeja falar de seus fluxos e dores, assumindo sua subjetividade como meio de expressão. Com seu amadurecimento e consolidação artística, tal obstinação estética se profissionaliza e aprofunda, chegando a ter reconhecida sua natureza ficcional por parte do próprio “Leó”, como ele era e ainda é chamado pela família e por amigos.

Leonilson é tela na qual não se consegue definir em que ponto limítrofe findam palavra e imagem, pois suas existências se agrupam dentro do espaço da obra. Seus sentidos se irmanam em busca de uma arte cuja identidade tenta se encontrar entre frases e bordados; linhas e palavras; narrativas e líricas. Pensamos encontrar, por meio desses entrecruzamentos estéticos, um universo requintado de mistérios visuais e a história contundente e intrigante de um homem solitário que se reparte aos olhos do mundo. As telas e demais suportes sobre os quais o artista desenvolveu sua poética ganharam centenas de análises acadêmicas e leituras de diversas naturezas. A maioria delas ressalta a presença da linguagem verbal em sua produção. Aqui ela será compreendida como um dos constituintes da poética do artista.

A personificação assumida pelo artista em sua obra confirma o retorno do autor enquanto tendência artística no período finissecular, antecipa uma inclinação estética vigorosa no tempo presente para a qual, segundo a crítica literária, “os termos utilizados se embaralham: autobiografia, escrita de si, memórias, diários, escrita íntima, escrita confessional” (ARAÚJO, 2011). Assim, por um lado, a vasta bibliografia acadêmica sobre

¹ Disponível em: <https://www.jcnet.com.br/noticias/cultura/2022/05/800734-mostra-de-leonilson-tem-de-experiencia-gay-a-diagnostico-de-aids-em-portugal.html> Acesso em 30 jun 2022.

Leonilson traz abordagens que, por vezes, dialogam em demasia com a vida do artista e tendem a ser amplas na investigação de um teor pessoal. Por outro lado, trabalhos que se dizem centrados em uma única perspectiva - como a presença das palavras na obra em geral ou em uma década de sua produção – parecem ainda deixar lacunas no desafio de tentar se manter no limiar, dialogando com as multiplicidades do acervo.

São associadas ao campo da forma e em abordagens fronteiriças que tais manifestações, simultaneamente verbais e visuais, adquirem potência de investigação em Leonilson. Sendo assim, a ideia que centraliza este trabalho é a de pesquisá-lo também como um possível produtor de “literaturas pós-autônomas” (LUDMER, 2007) e/ou de “literatura expandida” (PATO, 2012), utilizando-se de variadas modalidades imagéticas e de infintos percursos verbais.

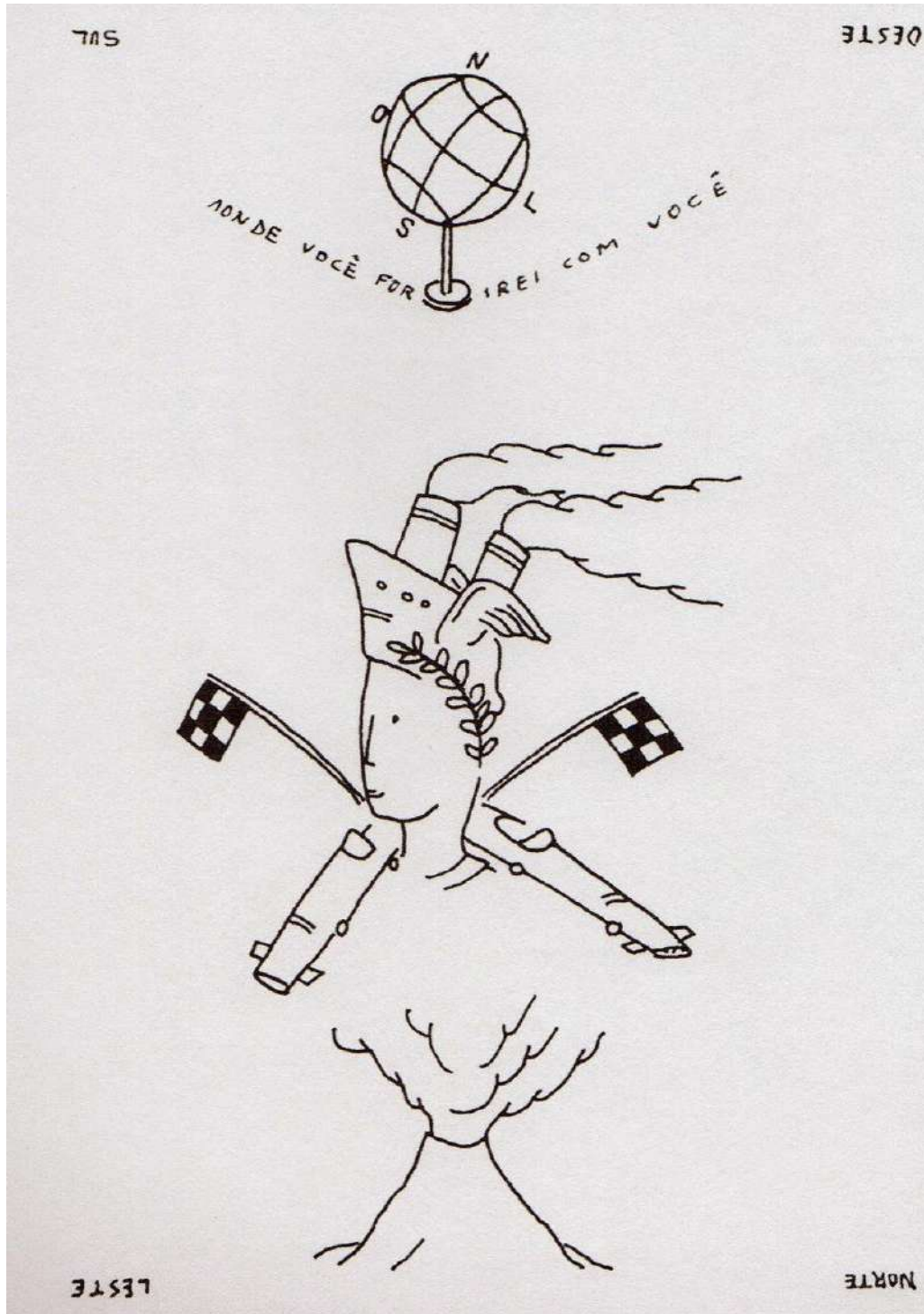
Esta pesquisa, portanto, tem como objetivo geral investigar como as artes percorrem e se expandem na produção de José Leonilson, colocando-o em uma posição de fronteira entre linguagens. Buscaremos averiguar como a *narrativa de si* faz da obra de Léo um grande e polimorfo diário, no sentido de que sua imagem-escrita é invenção de si mesmo. Dentre o conjunto vastíssimo, perscrutar a *palavra* na poética dos quadros, versos, bordados e demais trabalhos do artista é a escolha desta pesquisa. Ela também irá se mostrar nos corpos e em espaços comunicativos diversos reunidos na página virtual “Leonilson expandido”.

Leonilson é também literatura, essa é uma de nossas premissas, pois suas inscrições verbais não lhe são adorno nem informação centralizante para a construção do sentido, mas metáforas e depoimentos, todas construções verbais conscientes de seu efeito estético seja ela irônico, metalinguístico, narrativo, lírico, depoente etc. Elas ocupam espaço próprio dentre as linguagens acionadas pelo artista, podendo ser verificada, por exemplo, nas palavras do crítico e curador Bitú Cassundé, como “registro gráfico de uma simbologia que vai percorrer toda sua trajetória e já em tempos iniciais se esboça: um círculo remetendo a uma rosa dos ventos com suas iniciais L N O S (Leonilson) no lugar do norte, sul, leste, oeste” (CASSUNDÉ, 2011, p.39).

Tal imagem rege a construção da tese aqui pretendida na concepção de que, em diferentes direções, tem como meta o próprio sujeito e simultaneamente um entrelugar ladeado por meios de transporte, corpos fragmentados e um coração-vulcão. Esses pontos cardiais se assemelham ao que se vê na gravura a seguir. Ela é um dos cento e dois desenhos publicados por Leonilson na coluna "Talk of the Town – O Ti-ti-ti da Cidade" de Barbara Gância na Folha de São Paulo na qual foi ilustrador entre os anos de 1991 e 1993. As imagens foram posteriormente reunidas pela Editora Cosac Naify em 1997 sob o título "Leonilson –

Use, É Lindo, Eu Garanto" com resumo biográfico e comentário de Ivo Mesquita:

Figura 3 – Ilustração de Leonilson para coluna “Senna imita Rosane e abre a torneira”



Fonte: Blog de arquitetura e arte *Petites Melodies*. Disponível em:

<http://www.petitesmelodies.com/blog/2014/11/03/leonilson-truth-fiction> Acesso em 28 maio 2019

Nosso *corpus* para esta análise, eminentemente de literatura comparada, será

construído ao redor das obras de Leó em que é possível verificar a presença da palavra a fim de perguntar: como uma ideia de literatura pode se instaurar na fronteira ora combativa ora irmanada entre imagem e palavra em Leonilson? Que tensões a poética do artista carregam na formulação do diário fragmentado em torno do qual gira sua obra? E, por fim, por que e para quê considerá-lo como um produtor dentro de uma arte em expansão?

“Leonilson expandido” é uma pesquisa que acontece após a existência do seu catálogo *raisonné*, publicação na qual são catalogadas as obras de um artista visual, registrando dados como título, data, descrição, dimensões, técnica empregada, dentre outras características. É realizado, assim, um desejo vital de Leonilson, o de escrever um livro. Sobretudo, constata-se uma relação entre tal pulsão — referida aqui dentro do uso de que dela faz Freud (2012) — sua de escrita de si e as linguagens utilizada para tal. Esta última, em afã de profusos focos (objetos, bordados, instalações, figurinos de espetáculos teatrais, gravações de áudio etc) fala de um desdobramento inquieto do desejo, o qual vem constantemente a ser uma coisa nova à medida que sempre falta.

Tal ambição se vê principalmente no fato de, segundo a irmã e coordenadora do Projeto Leonilson, Ana Lenice Dias, o artista ter um arquivo de poemas ainda não publicado e, segundo a professora Maria Esther Maciel, ter construído o projeto de um romance, chamado *Frescoe Ulisse*. Para tanto, além de todos os seus trabalhos, registrou ideias em fitas de áudio. Contudo, “o intento não chegou a ser concretizado e o material coletado acabou por se converter em uma espécie de diário” (MACIEL, 2012, p.33). Também a vontade de fazer uma manifestação por escrito aparece claramente em depoimentos como este:

Eu queria saber juntar palavras e fazer frases. As palavras que eu junto e faço frases nos trabalhos são palavras amorosas. Eu escrevo pra dedicar pra eles, pros caras que eu amo e que nunca vou deixar de amar. Toda vez que eu escrevo umas frases apaixonadas fico pensando que eu queria tá escrevendo um livro. É obvio que o livro, essas coisas escritas, ia ser uma autobiografia. Eu acho que fico o tempo todo falando de mim, parece que só existe eu. Mas eu me preocupo bastante com as pessoas, eu acho que quando eu tento fazer alguma coisa, quando eu faço um desenho ou uma pintura, eu quero passar um pouco dessa minha curiosidade sobre o mundo *pras* pessoas. Pra que elas sejam mais curiosas também. (COM o oceano inteiro para nadar, 1997).

No texto parece clara uma espécie de meta algo literária no sentido de que Leonilson almeja para sua produção uma forma de livro. A autobiografia, formato tido por ele como óbvio para *essas coisas escritas* que ele enuncia fazer, circunda sua comunicação e nela se fixa quando o próprio artista tem consciência de que a criação se expande a tudo o que produz. A curiosidade sobre o mundo parte de si (tendo como meta, para ele, existir para os homens que ele afirma amar) rumo ao mundo enquanto elaboração das relações humanas.

Neste híbrido de Eu-Outro hibridizam-se obrigatoriamente também os meios pelos quais deseja se expressar, conforme se lê em: “[...] eu escrevo nas telas. Não é muito diferente de quando eu escrevia nos cadernos porque pra mim as ideias são muito paralelas, uma tela não é diferente de uma manhã” (LEONILSON, 1993, entrevista à TV Metrópolis apud CASSUNDÉ, 2011).

A área de atuação pretendida, a literatura comparada, será pensada no cotejo entre o que, nas palavras de Florência Garramuño, são espectros os quais “não se referem a tradições nacionais, nem a espaços fixo e fechados, nem ainda a trajetórias sócio-históricas semelhantes, mas a fluxos contingentes de amizades, leituras e mútuas inspirações transnacionais.” (2014, p.43-44). Assim, ao propor uma investigação comparativa, a princípio entre a literatura e as artes visuais a partir do trabalho de Leonilson, almeja-se colocar este artista em um campo expansivo em conexões nas quais “não se devesse ‘comparar’ duas entidades diferentes em suas semelhanças ou diferenças, mas transitar seus fluxos, percorrer seus contatos e, sobretudo, propor conexões conceituais entre elas.” (GARRAMUÑO, 2014, p.44). Nessa perspectiva, este também aparece como um dos nossos objetivos centrais de pesquisa que investigará reverberações contemporâneas diversas do objeto de pesquisa em artistas e segmentos estéticos outros, fazendo-os também interesse de análise.

O elo entre esses fluxos se materializa na imagem ou no poder cada vez mais imagético que as linguagens artísticas diversas, incluindo nelas a literatura, parecem imprimir nas produções de Leó. Sobre a imagem e seus enigmas conceituais e práticos, Maurice Blanchot assim nos indaga, colidindo e confluindo com a arte de Leonilson, em seu *O espaço literário*:

Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que ela cessa. Daí resulta o seu lado dramático, a ambiguidade que ela anuncia e mentira brilhante que se lhe recrimina. (BLANCHOT, 1987, p.255)

A verdade da imagem estaria assim contida exatamente no nada, na não-comunicação, no vazio... A partir, entretanto, da amplitude de tal potência aparentemente neutra, amplitude que suplanta a própria existência da imagem, é que ela se torna possível com sua experiência de limite: a fronteira entre o dizer e o não dizer; as bordas dela em relação à palavra; as zonas intersticiais de invenção e autoficção. É essa ambiguidade que promove e dá potência à colisão Blanchot-Leó. É por ela que Leonilson comunica sem, no entanto, jamais dizer por completo, porém, por meio da imagem, o artista afirma a si e

corroborar causas que lhe são pertinentes encontrando aí alguma relevância estética, política e social em um mundo cada vez mais definido por múltiplas visibilidades.

Nesse sentido, vê-se igualmente importante pensar a dramaticidade que o teórico faz ver em um dos lados da imagem. Nela, percebe-se *a mentira brilhante* em um só tempo recriminatória e anunciadora da ficção. Leonilson é um personagem dessa trama teórica e poética pois, sendo tal fazedor de mentiras imagéticas, garante sua vida por meio delas em condições de desejo e de morte. Ambos, ao se ampliarem, multiplicam as possibilidades de sentido elaborando o nada. O fundo indiferente, assim, passa a se refletir em um infinito de produções em que a imagem se faz escultura, bordado, palavra...

Ao garantir a onipresença da narrativa e do lirismo em sua produção, abarcando diversos suportes imagéticos, Leonilson antecipa e corrobora tendências ambíguas da arte contemporânea. Estas já se afirmam em conceitos segundo os quais a escrita na obra de arte se faz em uma leitura literal, levando o trabalho para que seja “lido e relido como uma carta de amor, lido nas entrelinhas e nas entre-imagens. Lido também na sua ilegibilidade” (MELENDI, 2012, p.50). Essa leitura do impossível, tal uma imagem escrita por Leonilson para o mundo, tal igualmente como o amor, fala de uma idealização. Nela se verifica uma dinâmica violenta da libido imiscuída a uma aparente fragilidade, ternura e, mesmo, doçura. Aquilo que lhe falta torna-se objeto de análise e receptáculo da mensagem do produto artístico, em uma solidariedade amorosa na noção do Eu-Outro/Outra.

Essa reciprocidade, no entanto, nunca está completa. Leonilson parece garantir a efetivação do seu desejo somente pelo bordado de sua imagem-escrita em inúmeras falas como, por exemplo, em: “Eu sempre tive costume de escrever bastante, eu tenho algumas gavetas de coisas escritas [...] anoto palavras, tenho livrinhos de palavras, agora, tenho escrito diretamente nos trabalhos” (LEONILSON apud LAGNADO, 2000, p.98). Observa-se aí o fio de desejo entendido como pulsão dentro de uma escritura que transborda em todos os meios que encontra para se dar aos próprios sentimentos. Ela chega até a ganhar formas, a princípio não-literárias, mas que, ao se reelaborar em palavra-imagem, contestam essa e outras exclusões.

A noção de *autoria* em Leonilson, portanto, será aqui pensada também como a de um *escritor*, em parte porque ele se ficcionaliza no acervo litero-visual de sua obra. No entanto, sabedores de que a ficção não é uma exclusividade da literatura, observa-se sobremaneira uma poética verbal que percorre suas cruzadas amorosas e se centra na narração da via crucis do seu corpo abalado pelo vírus HIV e nas múltiplas referências de um artista de carga memorialística ou colecionadora. Nesse sentido, Leonilson pode ser denominado

“artista-etc” conforme definição de Ricardo Basbaum:

Artistas-etc não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a comprometimentos diversos que revelam não apenas uma agenda cheia mas sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. Vejo o ‘artista-etc’ como um desenvolvimento e extensão do ‘artista-multimídia’ que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o ‘artista-intermídia’ fluxus com o ‘artista-conceitual’ – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes...) poderia ser considerada como ‘artistas-multimídia’, embora, por ‘razões de discurso’, estes sejam referidos somente como ‘artistas’ pela mídia e literatura especializadas. [...] (BASBAUM, 2005, *online*).

Vemos que a cronologia é um dos principais argumentos em prol da tese de que estaria Leonilson intimamente relacionado ao conceito de “artista-etc”, muito embora, ao fim da citação acima, o teórico amplie o escopo do conceito para a maioria das pessoas produtoras de arte. O fim dos anos 70, anunciado na citação como época de nascimento dos artistas-etc, é exatamente o momento de início dos trabalhos de Leó cujas obras se posicionam cada vez mais claramente na contramão de uma arte conceitual. Em um país em redemocratização, o círculo artístico tem nos anos 80: os “anos de euforia: cresce o mercado de arte, a Bienal de São Paulo adquire novamente seu prestígio esvaecido, críticos internacionais analisam com interesse a arte do Brasil”, segundo fala a curadora, professora e crítica de arte Lisete Lagnado (2019, p.30).

As viagens passam a configurar fonte de um exercício intelectual para Leonilson. Desde os primeiros anos, sua presença em diversos países do mundo traz para sua produção um teor já expandido, conforme se vê neste comentário em notícia sobre exposição na Europa a respeito das matrizes de formação do artista: “A grande influência nesta altura foi a transavanguardia italiana: um movimento do fim dos anos 1970 que se destacava pelo retorno à figuração, à mitologia e ao uso intensivo de cores.”². Essa tendência dará lugar a novas perspectivas ao longo dos anos a partir de momentos como o contato com artistas internacionais e brasileiros e com a deterioração da sua saúde na década de 90 que reduz sua produção a agulha, tecido e linhas.

O interesse da crítica de dentro e de fora do Brasil ainda tenta alcançar a pluralidade de Leonilson sobretudo em abordagens agregadoras de visões cada vez mais diversas da sua arte. Aliás, é sobre o termo “arte” que Basbaum debate a seguir, mostrando como, ao longo do tempo, diversas camadas de sentido foram dele sendo extraídas, porém tal multiplicidade ainda se mantém distante da maioria dos analistas e do público. Ele conceitua:

² Disponível em: <https://www.jcnet.com.br/noticias/cultura/2022/05/800734-mostra-de-leonilson-tem-de-experiencia-gay-a-diagnostico-de-aids-em-portugal.html> Acesso em 30 jun 2022.

‘Artista’ é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com ‘arte’ e demais palavras relacionadas, tais como ‘pintura’, ‘desenho’, ‘objeto’), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas). Logo, é sempre necessário operar distinções de vocabulário. (BASBAUM, 2005, *online*).

Além de todas as questões estéticas e conceituais apontadas até aqui e que já podem ser associadas, de um modo ou outro, ao trabalho de Leonilson, o conceito de artista-etc da citação aproxima-se veemente de nosso objeto de estudo quando mostra a relação entre vida e obra como um dos pontos mais contundentes dos artistas-etc. Sobre essa questão, Bausbaum afirma a respeito de sua teoria: “O ‘artista-etc’ traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o ‘an-artista’ de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento.” (BASBAUM, 2005, *online*). Talvez pouca certeza em conceituação possamos atribuir a Leó senão tal ideia de *mistura*.

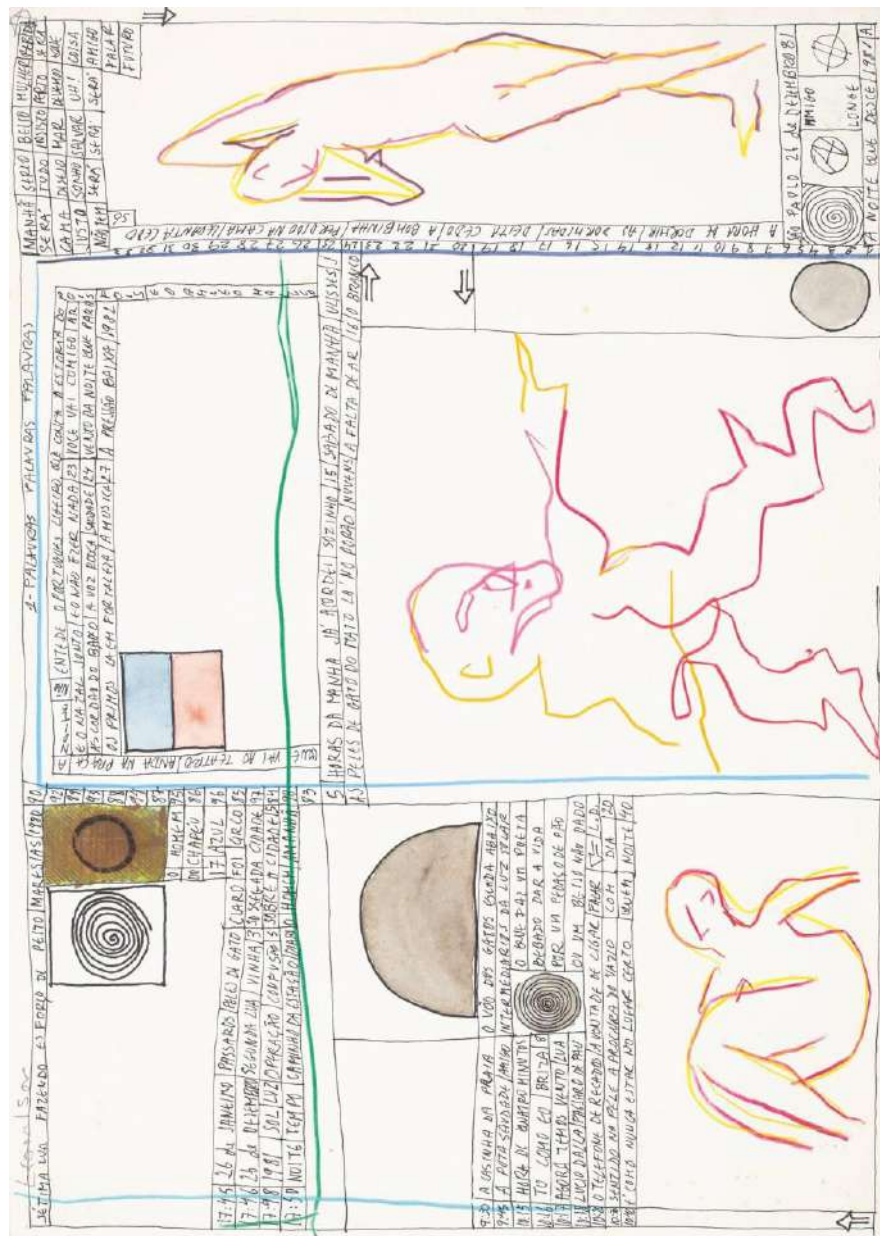
A coleção de signos biográficos e multimidiáticos, imiscuída em materiais e formatos variados, aparece em produtos que vão desde os trabalhos ainda experimentais aos que marcam o fim da curta vida de Leonilson. Em diferentes momentos, a imagem lhe aparece como uma revelação nebulosa de si diante do mundo, em uma tentativa de (auto)compreensão, embora sempre inconclusa já que “preenche uma de suas funções, que é a de apaziguar, de humanizar o informe não-ser que impele em nossa direção, o resíduo ineliminável do ser” (BLANCHOT, 1987, p.256). Na citação, entendemos “apaziguar” não como um modo de conforto ou de completa pacificação, mas como uma tentativa de minimizar uma guerrilha subjetiva.

Blanchot confirma, portanto, que da imagem sempre teremos resíduos. A imagem jamais morre – Assim como a palavra? Qual palavra? A palavra poética se aproximaria mais dessa natureza? – pois nunca diz plenamente, não podendo ser morta em seu potencial significante pela imposição do significado. “A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido” (BLANCHOT, 1987, p.256) ou, como nos diz Edgar Morin, “traz consigo a angústia e a libertação, a vitória sobre a morte e a vitória da morte.” (MORIN, 2015, p.33). Leonilson é um exemplo claro dessas batalhas e a manutenção de sua relevância em nosso cotidiano é uma prova de sua aparente vitória diante da relação de tensões e encontros entre palavra e escrita.

Por meio do que aqui entendemos como componentes da imagem em Leó, as linguagens verbal e visual constituem um amálgama, sem ignorar que também concebem

conflitos. Isso intensifica diversas questões a respeito de limiares estéticos sobre os quais se assentaria a ideia de interrelação de linguagens. No desenho a seguir, imagem e palavra já aparecem no quadro do artista em 1981, em direções, formatos e significações amplas, para as quais o visual e o verbal se conectam sem uma relação óbvia:

Figura 4 – Primeiros desenhos de Leó



Fonte: Reprodução Projeto Leonilson/ Revista Faap. Disponível em: <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/> Acesso em: 28 maio 2020

No registro, a imbricação entre palavra e imagem é completa não no sentido de que uma garante o entendimento da outra ou que ambas não sejam capazes de leituras

independentes. A junção tem por meta, em verdade, provocar leituras e *desformatar* sensibilidades. O próprio espaço vazio comunica como na lacuna entre os vocábulos “amigo” e “longe” em um dos pequenos quadrados no lado direito inferior. Quando, por outro lado, os signos enchem os espaços, sabemos: Leonilson escreve com imagens. As palavras, como os corpos parecem dançar na tela, criando círculos, setas, ângulos e vertigens. Elas garantem: “Nessa hibridização de literatura e artes visuais, surge uma literatura expandida.” (PATO, 2012, p.40).

Tudo é inespecífico, como o Eu que assina sem receio ou descrição as telas. Ler Leonilson seja talvez ler um livro e/ou uma tela na qual o sujeito se contempla e se perde. É ler uma ponte construída entre escombros de vazio, todos significativos, conforme nos diz Foucault (2002, p.33):

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. (FOUCAULT, 2002, p.33)

Todas essas relações apontadas nas palavras foucaultianas bordam as brechas, as palavras e os silêncios visuais de Leonilson fazendo significantes caminharem em direção a um significado múltiplo no qual “é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção.” (GARRAMUÑO, 2014, p.15). Assim, *desbordou* o artista cuja expansão estética aqui se analisa. Até onde ele poderá ir quando vamos ao seu encontro estético? Leó vai até a morte, comunicando suas dores, desejos, vetos e demais sensações íntimas nos trabalhos de igualmente variados formatos.

A tendência subjetiva em seus textos multimodais atestaria a *escrita de si*, verificado por pesquisadores, na autoficcionalização de Leonilson cujas marcas literárias se afigurariam em traços de poesia e de prosa. O teor narrativo, segundo a crítica, sempre aparece nos trabalhos de modo não linear: “São histórias compostas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições. Essas características colocam a produção desse artista alinhada a outras produções contemporâneas ligadas à narrativa.” (PERIGO, 2014, p.93). Elas, do mesmo modo, são produtos de “poetas que também são artistas visuais [...], escritores que também realizam performances e instalações [...], ou artistas que recorrem a diversas invenções em torno da linguagem em suas próprias instalações” (GARRAMUÑO,

2014, p.86).

Bitu Cassundé, pesquisador e curador, por sua vez, reforça o tom poético do artista e reafirma a importância do tom comparatista para a investigação da sua obra multimídia posto que se encontra sempre limítrofe entre linguagens:

O recurso gráfico por ele utilizado evidencia um caráter intermediário, pois em suas construções “poético-visuais” há um diálogo entre artes plásticas e literatura, que se revela principalmente através dos títulos que condensam uma grande força narrativa, o diálogo forte presente em alguns trabalhos em que a palavra e a imagem resultam numa estética semelhante às histórias em quadrinhos. Algumas obras remetem à composição de um poema visual. (CASSUNDÉ, 2011, p.123)

A ideia de literatura aparece aqui em realizações como “narrativa”, “histórias em quadrinho” e “poema visual”. Todos esses aspectos artísticos, frutos da relação entre palavra e imagem ressaltada pelo crítico, são conscientes em Leonilson, assumindo em sua obra diversos formatos, desde publicações amadoras impressas — os fanzines — aos cadernos em formato de diário passando, com o decorrer da vida do artista, ao trato com materiais de ordem mais visual que verbal como bordados e telas. Em dado momento, porém, os limites entre linguagens, gêneros e suportes extravasam e se mesclam, colocando o artista em um lugar de destaque dentro do grupo estético do qual é aproximado, a chamada “Geração 80” das artes visuais. O clã seria composto por nomes como Leda Catunda e Beatriz Milhazes, dentre outros expoentes. Nele, Leó se destaca ao colocar a palavra escrita em suas produções e criar um vocabulário poliglota (como em “O pescador de palavras” dentre outros quadros) para público e crítica dentro da arte contemporânea brasileira. Sua obra, então, passa a ganhar repercussão internacional, em um tempo de reconstruções estéticas mundiais.

Na questão temática, justifica-se igualmente a escolha por Leonilson para esta pesquisa por seu trabalho consciente e algo vanguardista em relação a temas como “necessidade da fixação de uma memória, o discurso amoroso na união entre eros e logos, as figuras do romantismo, a ambiguidade dos valores morais e religiosos, a amizade e a paixão, a alegoria da doença, os limites da pintura e o uso do corpo como suporte” (PERIGO, 2004, p.98). O artista entende sua condição de marginal para, a partir dela, produzir espanto estético e reflexão crítica. De forma metafórica, nas obras; de forma objetiva, em entrevistas, ou mista, nos diários, Leó assume sua condição pessoal: um latino-americano, brasileiro, cearense naturalizado em São Paulo e homossexual que, embora não almeje corroborar e se encaixar nesses perfis, não consegue fugir das expiações que eles lhe impõem.

Em uma dessas falas, Leonilson, o artista-leitor ou leitor-artista, comenta um poema que terá relação direta com um de seus trabalhos (a obra “Ninguém” trazida logo abaixo da

citação), dando-nos nova justificativa de ser objeto de investigação literária nas perspectivas aqui pretendidas:

Tem uma poesia do Duane Michals na página trinta que tá escrito “He hurt a lot but no one ever knew except of course the pillow that he told his troubles to, the king of sleep”³ e tem um cara lindo dormindo. Será que um dia os meus trabalhos vão ser uma poesia tão linda como essa? (COM o oceano inteiro pra nadar, 1997).

Figura 5 – “Ninguém”



Fonte: Reprodução/Revista Continente. Disponível em:

<https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea> Acesso em 28 maio 2019.

Tendo bordados seus vazios e demandas, como no travesseiro acima, Leonilson encontra-se com a solidão, presença quase física. Esse entendimento obriga-nos a compreender artista e obra de modo plural inclusive ao questionar as marcas subjetivas nela inscritas (e vice-versa). O artista que se escreve incessantemente sobretudo nominalmente agora se mostra como uma ausência. “Ninguém” é o nome da sua afetividade e seu nome próprio, com quem dorme e acorda e aquilo de mais íntimo – na solidão do quarto, da cama e da noite – a ser exposto e marcado pelas dobras do tempo, como as do tecido do travesseiro sem armação.

Na exposição de emoções profundas em modalidades múltiplas, artistas como Leonilson dão ao estudo da arte — e aqui especificamente à literatura — a oportunidade de repensar conceitos basilares. Um deles se encontra no próprio conceito de ficção em que a escrita de si ou a autobiografia, tendências de criação e de pesquisa atuais, igualmente se

³ “Ele machucou muito, mas ninguém nunca soube, exceto, claro, o travesseiro a quem ele contou seus problemas, o rei de sono” (tradução nossa).

encontram e conflitam. Nessa jornada de narração do seu coração, Leonilson molda as artes visuais por uma perspectiva literária ou expande a literatura para uma perspectiva multimídia?

As reflexões teóricas reunidas a fim de discutir a poética na obra de José Leonilson são constituídas de estudos de arte contemporânea em geral e, em boa parte, da revisão bibliográfica da crítica que ratifica o teor autobiográfico nas produções do artista. Entendemos poética como “um coro, uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais e de uma sobreposição de registros e modos expressivos [...] no seu tensionamento com outros gêneros, o teatro, o cinema, as artes plásticas e lê mesmo essas outras artes em sua tessitura entre gêneros” (MAGRI, 2015, p.100). Essa miríade se faz presente na vida e obra de Leó. Ao falar, por exemplo, do uso das palavras pelo artista, Ana Lúcia Beck sintetiza sobre suas criações que “tanto a palavra como a imagem possuem uma dimensão poética elaborada pelo sujeito.” (BECK, 2004, p.168). Tal personalidade, reconhecida em sua fortuna crítica e assumida pelo próprio Leonilson, aproxima-se da noção de *autoficção*.

Ler Leó é, sobretudo, permear os liames entre a imagem e a palavra, reconhecendo em ambas a literatura, naquilo que dela entendemos como um elemento ou no que permanecemos sem poder nomear no sentido de ordenar. Porém, como diz Maciel:

É na confluência desses sentidos possíveis da palavra inventário que se inscreve, portanto, a poética de Leonilson. Esta pode ser tomada, numa primeira instância, como legado, herança, designando um conjunto de bens (ou um acervo) composto de obras, poemas, diários, agendas, cadernos, cartas, documentos e objetos deixados pelo artista, passíveis de ser catalogados, expostos, publicados e arquivados sob diferentes critérios de ordenação (MACIEL, 2012, p.29)

O inventário de Leonilson, como mostra a pesquisadora, é polimorfo, ressoando a sua corporeidade em afeto e memória. Essa listagem de produções que vai desde agendas a objetos, passando por documentos dos mais variados, mantém-se aberta a novas inserções e organizações. Ao longo desta pesquisa, diversos ordenamentos se apresentam para a obra de Leó, desde o histórico-descritivo do catálogo *raisonné* até o afetivo das expansões da página virtual “Leonilson expandido”.

Também se averiguam posicionamentos do próprio Leó frente ao que produz. Ao se posicionar como uma artista em que a autoficção atua diretamente na composição de sua obra, Leonilson se coaduna a quem vida e arte se imbricam. Nesse jogo ambíguo, a catalogação multiforme de seu inventário deixa ver, além da reconhecida e prestigiada presença das artes visuais, “uma literatura silenciosa, que reverbera com mais intensidade em alguns inscritos nas agendas e diários, mas que também habita com precisão os pequenos textos escritos em alguns trabalhos.” (CASSUNDÉ, 2011, p.127).

Essa presença reverberada e imiscuída da literatura em Leó, conforme argumenta acima Cassundé (2011) corrobora não apenas a ideia central deste trabalho, como tendências verificadas por outras vozes. Elas dão conta sobretudo de uma reconfiguração da ideia do que é literário bem como naquilo está no âmago de outras linguagens artísticas. Entre elas, a hibridização de fronteiras aparece na fala de Diana Klinger a seguir, por exemplo, como um fundamento de uma imagem do artista sempre fronteira entre o documental e o fictício:

Sob a hipótese de que o conceito de literário está sendo reconfigurado, o objetivo principal do trabalho é o comentário teórico sobre o conceito de autoficção, entendido como uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si autoral que surge nos textos. (KLINGER, 2006, p.31)

A noção de autor/autora enquanto um/uma *performan* na literatura contemporânea explica o entendimento de Leonilson como um precursor de tais tendências na medida em que, por um lado, fica clara a intenção narrativa de sua produção na qual a linguagem verbal se faz presente e, por outro lado, como atesta Klinger, o conceito de literário passa a sofrer reconfigurações em nosso tempo. A ideia de expansão na literatura acompanha um movimento que perpassa as linguagens artísticas e chega às práticas literárias confrontando conceitos como o de gênero literário, dentre outros.

Assim, o que a teórica traz a respeito da “possibilidade do retorno do autor” se coloca como uma das manifestações da hibridização. O elemento autobiográfico não resolve as interrogações propostas pelos trabalhos, no controle do que é dito, tal a citação apresenta. Do contrário, as referências pessoais apresentam-se como um fundamento da expansão, não apenas na literatura contemporânea, citada nas palavras de Klinger (2006) como na pintura, bordado, dentre outros universos estéticos frequentados por Leó.

Tais movimentos são próprios da poética de Leonilson em que as potências narrativa e lírica da palavra apresentam percursos em aberto, conforme também argumenta Katiucya Perigo: “primeiro ela acompanha o artista do lado de fora da obra – artista, escrita e obra caminham juntos, porém separados; depois a palavra entra na pintura, e assim, pintura e escrita se justapõem” (2014, p.55). O amálgama de uma linguagem em outra, exemplificado acima, fica evidente quando nos debruçamos sobre os trabalhos que o atualizam e expandem utilizando-se dos mais diversos dispositivos multimidiáticos e do próprio corpo, como é o caso das intervenções feita por Leó e dos artistas que o atualizam.

Nesse sentido, Leonilson passa a ter uma difusão popular cada vez mais intensa,

transformando sua solidão e/ou carência em espelho para que seu público se veja e compreenda seu interior. Vida e arte, agrupadas, fazem da escrita de si uma escrita do mundo e, de Leonilson, um expoente de sucessivas gerações para as quais pautas de identidades marginalizadas encontram ressonância na produção artística. Essa construção em que ambas atuam como linha e agulha de uma democracia quase sempre ilegível é tema de diversos trabalhos de Leó, além de também se fazer presente em seus escritos pessoais. Exemplo disso é o acrílico sobre lona a seguir:

Figura 6 – “O pescador de palavras”



Fonte: Fotografia de Edouard Fraipont/Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62224/o-pescador-de-palavras> Acesso em: 28 maio 2019

Na imagem acima, os tons de roxo, lilás e violeta formam um plano de fundo. Nela sobressaem linhas soltas; o anzol do pescador em tons de branco e vermelho; e, mais especialmente, três palavras: brücke, haus e rababa. Das três é a última a pescada pelo personagem. Ela afirma a musicalidade e a poesia do texto. O nome do instrumento de corda e aço originado na cultura egípcia e muito usado na cultura mulçumana, rababa, reforça o

lirismo do mistério da escrita.

As três palavras são ladeadas por uma pequena imagem que lhe dá sentido (uma casa para “haus” e uma ponte para “brücke”). Percebe-se, assim, que o pescador, ao mesmo tempo fantasmático e pulsante em vermelho-sangue, captura o que está fora da ordem da linguagem, o inomeável. Ele nega tanto o visível quanto o dizível em busca de uma outra ordem de expressão provinda do não-sentido do mundo. Metaforizado na figura do personagem do quadro, Leonilson navega por águas turvas e fortemente emocionais em busca não de significações, mas de uma poética sempre desejante. Desse modo, podemos entender que as palavras aqui não comunicam, elas funcionam como “coisas” a serem eternamente capturadas.

“Rababa”, por exemplo, é o objeto pescado pelo personagem humano da tela. Ele aparece circundada por uma espécie de moldura mais clara. No fundo embranquecido, novamente Leonilson recorre ao espaço em branco trazido por Foucault. O destaque proporcionado pela pintura branca se relaciona com o fundo presente também no entorno do pescador, confirmando em ambos o tom fantasmático. Um ar de estranheza está presente em todo o quadro posto que dele se mostra tema: essa gramática nebulosa e turva que as águas dão à arte, procedimento similar ao que Leonilson faz com sua atividade estética.

Conforme falam a maioria de seus analistas, a gramática do artista se dá em uma fronteira dialética entre a imagem e a palavra; entre o Eu e o Outro; entre o conceito e o imaginário⁴. A presença da língua estrangeira, especialmente do inglês, marca na obra uma ideia de despertencimento que carrega este cearense radicado em São Paulo e em constante fluxos materiais e sensíveis. Porém, Leonilson questiona mais que os limites geográficos e identitários de seu tempo, questiona sobretudo a arte enquanto construtora de universos simbólicos, mesmo os conceituais.

As palavras são sobretudo seus vislumbres de sentido. Elas não são cômodas, são quase sempre violentas ainda ou principalmente porque aparecem sob a égide de imagens com ressoante impacto visual e verbal em quem as sente. Vê-se, por exemplo, de acordo com Ricardo Resende, que detêm “o caráter relacional da imagem na obra do artista, e tem como desejo principal a aproximação e a sedução do público. A palavra que constrói paisagens interiores e exteriores. Leonilson “balançava” a tristeza sobre o papel, no voile ou na tela” (RESENDE, 2012, p.23). Nesse interessante balanceamento, tristeza e gozo, aproximação e

⁴ Imaginário é aqui apoiado na definição de Jean-Paul Sartre, pelo qual é entendido como um “correlato da função ‘irrealizante’ da consciência ou ‘imaginação’” (1996, p.13). Opõe-se especialmente, em Leonilson, a uma racionalidade detectável no nível de linguagem com a nomeação, na busca pelo real e especialmente na ideia de representação nas artes visuais/literatura.

mascamamento se interligam na construção desse equilíbrio sempre provisório no trabalho de Leó.

Esse tipo de produção multiforme, como a apontada na de Leonilson, vem se tornando recorrente em diversas artes como a literatura, por meio de obras que trazem elementos não exclusivos de uma única linguagem e em modos diversos de produção estética. Tal fato, quanto à arte da palavra, pode ser entendido como uma *literatura expandida*, conceito cuja jornada conceitual pode ser assim descrita:

O termo literatura expandida, foi a princípio derivado do estudo de Rosalind Krauss sobre a escultura como aquilo que se dá no espaço duplamente negativo de “não-monumento” e “não-arquitetura, situando-se no espaço aberto e maleável de uma troca dinâmica entre paisagem/arquitetura/escultura. No contexto brasileiro, Dominique Gonzalez-Foerster (França, 1965), a performer, artista visual e “escritora frustrada”, como gosta de se apresentar, que tem a exposição permanente Desert Park, em Inhotim, usou o termo em entrevista a Ana Pato, cuja dissertação de mestrado sobre a artista veio a público justamente com o título “Literatura expandida — arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster” (MAGRI, 2015, p.98-99)

Ana Pato, conforme se lê, é a teórica que solidifica a ideia de literatura expandida a partir da escritora frustrada — tal qual Leonilson com seu romance nunca escrito — Dominique Gonzalez-Foerster. O termo é utilizado para pensar o lugar dinâmico, maleável de “uma literatura que se expande para o espaço expositivo, não mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, mas pluridimensional” (PATO, 2012, p.40). Nos trabalhos artísticos de Leonilson, essa pluridimensionalidade está presente. Neles, há mais que palavras e imagens, mas, narrativas e poemas diluídos em inscrições visuais.

Essa visualidade abarca e transcende a comunicação, pois, como diz Pato, “a literatura expandida corresponde à pesquisa de uma escrita por imagens.” (2012, p.185). Nos quadros, nos seus versos e nos registros pré e pós exposição, a vida do artista se desdobra de modo multimidiático para o público. Seu recente catálogo *raisonné*, as atuais investidas do cinema brasileiro nos arquivos deixados por ele e as muitas exposições e releituras “amadoras” que estão sendo elaboradas sobre o artista nos últimos anos confirmam a relevância de Leó e da potência extraída de suas imagens-palavras.

O movimento entre linguagens praticado por Leonilson — e por quem o reverbera e recria — aponta para uma tendência conceitual que seria confirmada e amplamente praticada posteriormente no tempo que hoje se nomeia como “contemporâneo”: a inespecificidade da arte. Florência Garramuño é o nome central dessa discussão e base para este estudo com obras como *Frutos estranhos* (2014). Nela, parte de uma exposição no MAM do escritor, pintor, escultorista, o artista-etc Nuno Ramos para traçar o perfil de obras que não podem ser

nomeadas ou classificadas em uma única linguagem, sendo apenas “um espaço-tempo sensorial” (GARRAMUÑO, 2014b). Segundo a pesquisadora, tais realizações artísticas estariam acontecendo por meio de um “modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo”. (GARRAMUÑO, 2014b, p.92).

Tal investimento na inespecificidade da arte atual encontra campo fértil nos quadros, bordados, performances e outros modos narrativos executados por Leonilson. A partir de seu teor poético-ficcional, o artista também poderia ser compreendido como um produtor antecipado do que se denomina hoje como “literatura pós-autônoma” (LUDMER, 2007), na qual os limites estéticos da escrita se estendem e abarcam marcas de outras modalidades artísticas. Trata-se de uma reformulação que mescla conceitos como o de literário e não-literário, construindo, como na obra de Leó, a ideia de:

Uma literatura que parece haver incorporado em sua linguagem e em suas funções uma relação com outros discursos em que “o literário” mesmo não é algo dado ou construído, mas antes desconstruído [...] cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. Para essa literatura, uma leitura “disciplinada” ou disciplinar pouco parece poder captar. Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar. (GARRAMUÑO, 2014, p.35-36)

Tal expansão disciplinar tem no material autobiográfico construído por Leonilson um exemplo importante. Nele, a própria composição subjetiva das temáticas cria uma variedade de formas e corrobora com seu hibridismo estético. Dentro dele, a literatura se apresenta de modo central já que “A palavra se localiza em sua obra livremente, sem amarras, desobedecendo a regras de sintaxe ou gênero, porém como meio de diálogo entre as imagens, ao incorporar-se a elas numa fusão visual” (CASSUNDÉ, 2011, p.123). Essa fusão interessa sobremaneira à ideia de uma expansão pois esta se consolida exatamente na impossibilidade de definições objetivas.

Enquanto pesquisa de literatura comparada, investiga-se aqui a produção de Leó, afirmando-a como uma profusão estética em torno de uma obra que a despeito de ser elaborada entre dez e quinze anos tem tamanha grandeza que “tais aspectos sejam, em vez dos indícios de uma trajetória que ficou a meio caminho, as condições mesmas de uma obra de profunda radicalidade na experiência contemporânea” (RICCIOPPO, 2010, p.23). Assim, essa marca fecunda na arte feita em dias atuais mostra que, a partir de tais furos e fugas, podemos pensar a noção de expansão já nas rupturas realizadas por Leonilson na década de 80 e início

de 90, as quais se mostram cada vez mais urgentes.

Leonardo Villa-Forte em seu *Escrever sem escrever* arquiteta o seguinte panorama para o que se pode entender como “literatura” de forma atual, uma miscelânea de realizações textuais e estéticas para a qual a ideia de uma expansão vem sendo costumeiramente invocada como forma de entendimento:

Hoje, a expressão “literatura” está tremendo, eletrificada numa espécie de choque contínuo. Ela tanto pode se referir a um catálogo de textos de um campo específico do saber – por exemplo, a “literatura médica” – quanto a uma certa maneira de abordar e tratar a linguagem, à maneira de ficção, da poesia, do ensaio ou de determinadas reportagens jornalísticas que buscam fugir do padrão noticioso, como também pode indicar certo efeito ou inspiração literária em vídeos, músicas, performances, games, instalações e pichações ou grafites, entre outros fenômenos para os quais se tem usado a expressão “literatura expandida”. (VILLA-FORTE, 2019, p.49)

A pesquisa em torno de tal infinitude performática da literatura, que vai desde a ficção aos games e pichações, como diz acima Villa-Forte, será centrada em diferentes fontes, haja vista a multiplicidade do artista e da categoria pretendida. Além de ampla pesquisa em fontes virtuais, focaremos no catálogo *raisonné* de Leonilson, com leitura atenta e apurada dos três volumes com as mais de três mil obras catalogadas do artista. Junto a essa investigação, será perscrutada a bibliografia acerca da obra de Leó por meio de suportes teóricos que parecem dar novas luzes às pesquisas já realizadas. Uma fonte de pesquisa formal e importante foi o instituto coordenado por sua família com sede em São Paulo, o *Projeto Leonilson*. Outra foi o perfil criado por nós na rede social Instagram de nome “Leonilson Expandido”. Por meio dele, foi conhecida e debatida a reverberação contemporânea do artista em diferentes suportes e linguagens.

Cabe também registrar méritos e agradecimentos a todos os interlocutores desta pesquisa: espectadores, artistas, fãs, conterrâneos e estrangeiros de Leonilson. Todos e todas em contínuo estágio de atravessamento pelos desejos de Leó, compartilhando com ele material de trabalho e de vida, tomando-o como um precursor de “uma série de perfurações nas convenções que têm definido a especificidade literária, abrindo, por conseguinte, outras possibilidades ou linhas de fuga em relação à ideia da especificidade do literário” (KRIFER & GARRAMUÑO, 2014, p.12). O corpo é, por exemplo, uma das telas mais vigorosas para leitura das palavras-imagens aqui analisadas na transcendência que fazem do que antes se quis apenas literário. As tatuagens e demais reverberações contemporâneas, por exemplo, expandem ainda mais nosso *corpus* e dialogam diretamente com nossa pergunta central: quais os limites e as linhas de fugas dessa obra?

No capítulo um desta tese, investigamos a potência expansiva presente no trabalho

de Leonilson, sua mescla de linguagens, temas e suportes. Pensaremos o conceito de “narrativa de si” como uma das invenções – ou mentiras, como ele gostava – do artista e, finalmente, fomentamos um debate sobre o teor neorromântico em sua dicção estética, aproximando-nos e afastando-nos de conceitos tradicionalmente associados ao artists. No segundo capítulo, Leonilson está expandido e parece vencer a morte em atualizações contemporâneas nas salas de museus, de cinema, nas peles tatuadas e nas páginas de livro. Ele é a literatura em expansão e talvez chegue a ser a expansão somente, sem categorias.

No terceiro capítulo, a escrita visual vira protagonista bibliográfica via catálogo *raisonné*. Será desse modo que, no trânsito entre a modalidade visual e verbal, Leó, que lançou suas redes estéticas ainda na década de 80/início de 90, segue a nos fisgar em importantes reflexões a respeito da arte contemporânea. A principal delas talvez seja a dificuldade de nomeação que nasceria de um enquadramento específico dos produtos estéticos em uma linguagem, como por exemplo a literária ou a plástica.

O que o artista parece questionar, enfim, é a capacidade de as imagens e de as palavras, por menos puramente conceituais que possam parecer, em dizerem. Leó questiona se e de que modo a linguagem artística pode realmente comunicar. Para tanto, talvez seja preciso repensar instituições como *corpo, literatura, desejo, artista e audiência*. E se não fosse possível dimensionar onde termina e começa quaisquer desses componentes dentro de uma mesma obra? O vazio banhado em paixão, reproduzido em cerca de quatro mil trabalhos, manifesta a fala urgente de grupos humanos silenciados? Lendo Leonilson, conseguimos, apesar de todo o barulho, escutar, quase que pela primeira vez, a batida de um coração?

2 COSMOPOLITA E DIARÍSTICO

2.1 Poéticas contemporâneas: bordando a expansão

Ao discutir a obra da artista visual Dominique Gonzalez-Foerster, amante da leitura e escritora não-realizada, Ana Pato (2012) diz por exemplo que o desejo expresso de querer ser ou ter sido um escritor, o qual também é visto em Leonilson, passa a se afigurar mais como uma estratégia estética-política que propriamente um bloqueio na construção de uma arte formada por “uma linguagem constituída por esculturas, filmes e livros — a literatura expandida — e o uso, por vezes excessivo, da citação corrompida de outras vozes [...] em busca de novos modos de escrita e novos modos de autoria” (PATO, 2012, p.45).

Resulta desse impulso artístico, ao mesmo tempo realizado e irrealizado, um lugar de fronteira no qual se estabelece “uma escrita contemporânea que não se restringe ao sistema linguístico convencional da escrita, mas permite agregar a produção de imagens e objetos.” (PATO, 2012, p.46). Por sua vez, em análise específica dos trabalhos de Leonilson, Katyucia Perigo mostra como se executa tal movimento agregador e expansionista no interior da produção do artista brasileiro:

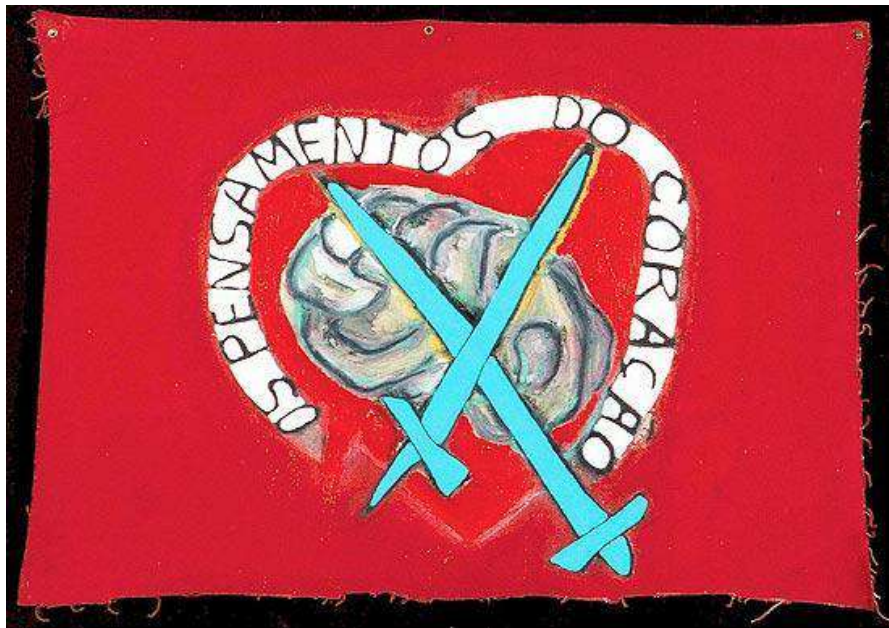
A partir de 1989 o texto, que já era bastante utilizado por Leonilson na forma de escritos em diários, começa a aparecer na tela; o texto entra na pintura e desde então a palavra não sai mais de sua criação artística. Podemos identificar um percurso feito pela palavra, primeiro ela acompanha o artista do lado de fora da obra – artista, escrita e obra caminham juntos, porém separados; depois a palavra entra na pintura, e assim, pintura e escrita se justapõem, por fim a importância da própria escrita, ou o traçado do bordado, revela que o corpo perpassa tanto a obra quanto a escrita – que os três elementos então aglutinados, conformando, assim, uma imagem.” (PERIGO, 2014, p.55)

A imagem construída pela teórica, a partir das de Leonilson, mostra claramente a natureza plural do que por ele foi produzido e de que como os percursos que a baseiam se amalgamaram desde o início de seu trabalho artístico, com a escrita de fanzines e de diários. É poético e interessante pensar que “artista, escrita e obra caminham juntos, porém separados” (PERIGO, 2014, p.55) já que é desse modo que se garante a existência de cada uma destas instâncias e é mantida sua mistura, não sua diluição por meio do apagamento de alguma delas. Aglutinados, os três elementos mantêm a fronteira como uma condição *sine qua non*, espaço de resistência e potência, fazendo da literatura “um artefato ao qual é atribuído um nome de autor”, como nos argumenta Villa-Forte (2019, p.19).

Tal bricolagem se dará nas telas de uma aquarela teórica que vê na arte

contemporânea uma forma de existir expandida e multiforme. Nela, palavra e imagem se mostram imbricadas, tal como Razão e Emoção aparecem como pares classicamente conflitantes em Leó:

Figura 7 – “Os pensamentos do coração”



Fonte: Fotografia de Rômulo Fialdini/Projeto Leonilson. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson> Acesso em 28 maio 2019.

Compreender a discrepância proposital que dá sentido à tela só parece ser possível se tomarmos de empréstimo vias de significado advindas tanto de sua natureza pictórica como da alfabética. Os pensamentos do coração são verbais e conclamam o órgão simbolicamente associado à emoção humana, imerso pela tinta vermelha sanguínea, porém escrito preto-nobranco em uma faixa no formato de um desenho infantil de coração. Entretanto, a imagem que parece fazer a legenda do texto verbal, posto que rouba nosso olhar, é a de um provável cérebro (mas que também pode remeter a uma pedra ou mão fechada, embora a cor mais cinza nos remeta à primeira leitura.). Este signo está preso por duas espadas azuis, cor fria e fatal.

Assim que, contraposto ao órgão corporal mais associado à racionalidade e, mais que isso, aos conflitos corroborados simbolicamente pelo sintagma “pensamentos” e pelas espadas, o coração do Eu apresentado no quadro pulsa a quem o vê. A fim de atingir tal efeito, Leonilson mistura sensações, materiais e discursos em prol de sua narrativa de si. Quanto ao conteúdo, o desejo, conflitante entre racionalidade e emoção visto na obra, também reitera o

pensamento de Garramuño que, ao estudar obras mistas ou inespecíficas como esta, afirma que “essas formas breves parecem encontrar no afeto, no momento do páthos — mais do que em seu relato — o lugar no qual se cristaliza nelas alguma coisa como uma ansiedade [...]” (GARRAMUÑO, 2014, p.14). Leó parece em crise constante de uma ansiedade por produzir e fazer sentir.

A dualidade metaforizada no par Pensamento vs. Coração pode ser atualizada no par Confissão vs. Exposição ou Intimidade vs. Coletividade gerando algumas questões a nosso objeto de pesquisa: como uma produção artística tão voltada ao âmbito pessoal alcança tamanha amplitude no horizonte de leituras? Seria a pluralidade de linguagens um instrumento em prol da pluralidade de sentidos ao texto confessional? Como Leonilson, ao falar de si, conquistou não só o sentimento mais coletivo, mas a racionalidade, em forma de linguagem irrestrita?

Leonilson leva a questão a uma última fronteira ao escrever nos quadros, no avesso deles e ao manifestar-se de forma diarística sobre sua poética. Todas essas ações têm em comum o fato de não serem suficientes para fabricar legendas ao que é visual, nem serem inteira e puramente verbais. Elas configuram grafismos que, como confirmam os estudiosos do artista, mantém a obra em um horizonte de entremeio, tal como se lê nos estudos de Leó feitos, por exemplo, por Beck (2004): “Não ler em Leonilson corresponde a não ver, e vice-versa. Leonilson parece buscar a complementariedade possível entre as linguagens. Complementariedade que se localiza na zona fronteira entre elas” (p.159).

Por meio dos textos híbridos e multiformes do artista em estudo parece, assim, nascer “uma literatura que se expande para o espaço expositivo, não mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, mas pluridimensional” (PATO, 2012, p.40). Tais realizações sígnicas tecem uma outra ideia de comunicação, para a qual gêneros e demais formatos parecem importar menos que as intenções estéticas do registro de um corpo desejante. Esse extravasamento fica claro quando investigamos as reverberações de Leó.

Em Leonilson, a escrita, tal um bordado do artista, ganha contornos e temas incontinentes, exigindo de nós uma compreensão mais ampla e dialógica do fenômeno textual, como aponta Villa-Forte:

Etimologicamente, a palavra “texto” quer dizer tecido, e a palavra “linha”, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da “corrente”) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (a “trama”) verticais. A literatura (o universo dos textos) é um produto semiacabado. Ela necessita de acabamento. A literatura dirige-se a um receptor, de quem exige que a complete. Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado. (VILLA-FORTE, 2019, p.48)

Entre tais tecidos e linhas, a arte que aqui propomos ser produzida por Leó trabalha com o conceito de inacabamento em todas as instâncias, deslizando sentidos para quem a alinha. Os significados em aberto, longe de a distanciarem de uma potência literária, aproximam-na sobretudo da poesia, desde os títulos dos trabalhos. A obra se expande, sem chassis, em uma costura de “deslizamento de suportes [...], de mobilidade intensa dos textos entre diferentes meios [...], de quebra da hierarquia entre diferentes registros, nivelamento, ausência de possíveis superioridades artísticas de um meio ou de um nome sobre o outro.” (VILLA-FORTE, 2019, p.201). Tal equidade entre formas estéticas nos permite ter como tese exatamente o não-pertencimento de Leó a um campo único, a saber, o das artes plásticas.

Essa descontinuidade, hoje assentada nos estudos literários e artísticos em geral, encontra respaldo em elementos dos produtos estéticos de Leonilson ainda na década de 80 e início de 90. Flora Süssekind aborda teoricamente essas miscelâneas, mostrando como elas recompõem o panorama do campo literário e suas reverberações com outras linguagens. Segundo a pesquisadora, essa mistura pode ser encontrada em obras literárias do fim do século passado o que dá nome a seu livro: *objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea*. Neles se vê:

Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SÜSSEKIND, 2014, p.203-212)

Mesclando história e ficção, a linguagem verbal é reconhecida desde os primeiros anos da obra de Leonilson. Ele executa, desde a juventude, o *tensionamento de gêneros, repertórios e categorias* indicado pela teórica acima, levando a hipótese de que Leó executa o mesmo movimento de proximidade à estética expansiva de que fala a autora. A literatura, muito embora carregue um peso histórico grafocêntrico, adentra esse hibridismo encontrando no conjunto artístico de Leó algo verticalmente inverso ao que Laura Eber diz da obra *Delírio de damasco* de Veronica Stiger: “é um livro, mas pode ser descrito como uma pequena galeria [...]” (VILLA-FORTE, 2019, p.159).

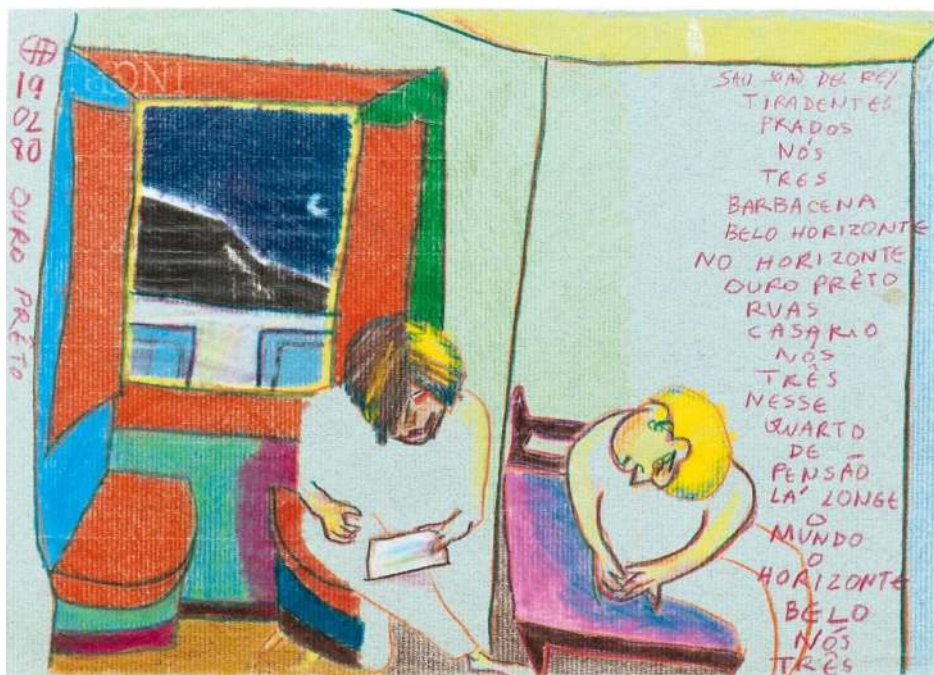
Leonilson é uma grande galeria, mas que também pode ser um livro. E vice-versa. Exemplo disso são as séries com temáticas recorrentes ou criações voltadas para um objetivo direcionado, sem falar na realização bibliográfica que será o catálogo *raisonné*, trabalhos que ainda serão analisados aqui. O acervo passa por técnicas e materiais dentre os quais, segundo nossa leitura, a palavra não é um aparecimento em trânsito, mas, o posicionamento

contundente de um produtor de textos de tom lírico-narrativo desde os nomes de suas criações, conforme observa Cassundé:

Os títulos das obras de José Leonilson reverberam forte poesia e têm fluente sintetização poética, a palavra com seu poder de significação é regida por um coletivo simbólico que acompanhou toda sua produção, é agente compositor de pequenas narrativas que indicam uma natureza selvagem, que conjuga principalmente uma busca e um desejo. (CASSUNDÉ, 2012, p.47)

A dinâmica de desejo e busca da lírica de Leonilson, conforme a citação, estabelece um corpo em natureza selvagem. Tal natureza, apesar do que possa aparentar, especialmente quando dialoga com um romantismo aparente em Leó, não se circunscreve a um cenário subjetivo. Ele dialoga com o espaço e com os grupos sociais conforme se observa nesta pintura:

Figura 8 – “Ouro preto”



Fonte: Revista FAAP – Fotografia desconhecida. Disponível em: <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/> Acesso em: 06 fev. 2020.

São João Del Rey
Tiradentes
Prados
Nós
Barbacena
Belo Horizonte
No Horizonte
Ouro Preto
Rua
Casario
Nós

Três
 Nesse
 Quarto
 De Pensão
 Lá longe
 O
 Mundo
 O
 Horizonte
 Belo
 Nós
 Três
 (LEONILSON, 1980, *tela*)

Em “Ouro preto”, as palavras dispostas em versos e marcadas por lápis de cor desenham uma composição lírico-narrativa em que viajam e se encontram três pessoas, dentre as quais o artista executor da peça visual/manifestação literária se inclui. O resultado simula inclusive a página ilustrada de um livro na qual é possível verificar as imagens acionadas pelo texto verbal. Um dos personagens retratados tem em mãos uma folha e parecer ler o que há nela, ao que o outro escuta com a cabeça inclinada e dedicada. Podemos nos perguntar onde está o terceiro da tríade humana, mas cá está: ele é o pintor e leitor em posição de audiência da cena, tal como nós.

O gesto de Leonilson nos confunde positivamente: inclui palavras na figura ou ilustra o poema? A resposta parece saltar disfarçadamente aos olhos de quem enxerga o quadro e se coloca na posição do próprio artista, enquanto definidor de escolhas. Essa é mais uma mixórdia de elementos artísticos formulada por Leó. Ao se colocar no lugar de espectador e tornar o olhar deste semelhante ao seu na obra, quer nos provocar para que definamos rumos diante da imagem, tornemos ativos e parceiros da produção do seu texto. Isso faz com que também — ou principalmente — nós nos expandamos em um movimento (hiper)leitor em que

A leitura praticada ganha ares de circulação em espaço expositivo, o que lhe confere também uma lógica de hipertexto: o texto tradicional, lido de forma “errada”, transforma-se em parte integrante de um hipertexto. E a leitura, uma hiperleitura. Círculo entre textos diferentes. Uma leitura em modo de circulação em exposições [...] (VILLA-FORTE, 2019, p.165-166)

A partir do que diz o teórico, essa percepção hipertextual que, não ocasionalmente agrega elementos literários e plásticos, corrobora falas de pesquisadores sobre a produção de arte contemporânea. Nelas, as formas estéticas seguem um fluxo de arranjo e rearranjo, dado que “Uma literatura expandida merece uma leitura expandida, então, e que precisa se estender também para o estudo das formas de visibilidade a que se lançam os autores, às vezes um gesto mais importante do que o próprio livro.” (IAGRI, 2015, p.100). Indagar tais *formas de*

visibilidade em Leonilson é, portanto, perguntar-se em que ponto o foco de leitura se concentra, como ele varia e se algumas das linguagens se sobrepõem.

Inspirado por esse protagonismo difuso de linguagens, estéticas e sujeitos, o olhar para as telas de Leonilson consegue se equiparar igualmente ao olhar leitor frente a obras que, ao contrário das de Leó, são reconhecidamente literárias, mas que se apresentam do mesmo modo indefiníveis a categorizações fixas. Comprova-se, portanto, que “A imagem pintada, desenhada ou gravada pode ser considerada uma forma de escrita, e a escrita é também um veículo gráfico, que comunica através das formas.” (VENEROSO, 2006, p.3) Esse é o caso de trabalhos nos quais os relatos biográficos em primeira ou terceira pessoa compõem partes ou o todo da narrativa, fazendo uma colagem não de imagem e de palavra propriamente, mas de conteúdos ficcionais com os verificáveis na realidade sociocultural.

Ao contrário do que tal distinção possa parecer, o interesse de Leonilson e igualmente o nosso é muito mais pelos pontos borrados, pelo que não é nítido e que se situa no limiar, conforme se compreende ser um comportamento da arte contemporânea, como neste pensamento:

Não mais preocupada com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais a arte recente se volta para as “impurezas textuais”. O campo da arte mudou na medida em que as formas distintas de expressão (visual versus literária, temporal versus espacial), enraizadas em áreas separadas de competência, já não são mais obedecidas. Assim como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam e o que Hal Foster chamou de “impureza” textual pode se estender até a quebra dos limites entre as diferentes linguagens. (VENEROSO, 2006, p.3)

A quebra de limites, como se lê no trecho, atinge diversas instâncias, incluindo a literatura. A relação complexa entre as formas artísticas e sua capacidade de remeter a supostos traços pessoais se apresenta nestes textos por meio de suportes diversos, simulando, nos textos, uma ficção em que a própria linguagem é componente inventada a fim de recompor a narrativa ou a poesia, com materiais e efeitos múltiplos. Seja em uma estruturação confessional e particular ou em um tom que visa à denúncia de fatos coletivos e até globais, parece haver certas expansão e transversalidade entre o real e a ficção como atesta também a citação a seguir:

Produz-se, assim, uma espécie de materialidade ou substância discursiva, cuja realidade histórica não se encontra apenas na simulação de seu conteúdo significativo, mas na sua forma fragmentada de resto arquivístico. Os fragmentos textuais equivalem a outros detritos cotidianos – um pedaço de jornal, um fragmento de escrita, um guardanapo anotado –, inseridos na elaboração ficcional da história. (SCHØLLHAMMER, 2015, p.43-44)

O conteúdo *arquivístico*, dito pelo teórico, se mostra ativo em Leonilson na

pluralidade de materiais e temas com que elabora sua produção, sempre tomada pela ideia de fragmento em constante elaboração de uma poética na qual se vê a indistinção entre tais modos de ver e dizer de si e do mundo. Também a obra de Leó parece indistinguir forma e conteúdo, ao contrário do que o pressuposto teórico acima chega a dizer. Se, “A palavra é construtora de imagem.” (RESENDE, 2012, p.26) e se nessa aquarela, os vocábulos transmutam em sentidos, revertendo dicionários em prol de uma significação sempre aberta, as lonas, bordados e pinturas fragmentam discursos posto que fragmentam seus tecidos, em uma fusão irreparável.

Para Lisette Lagnado, em prefácio à terceira edição da obra *Leonilson - são tantas as verdades* (Projeto Leonilson, 2019), Leonilson consegue tornar sua intimidade matéria de dimensão pública em uma manobra difícil e que aqui aparece romantizada como se “só poetas ousaram imaginar como projeto para manifestar sua subjetividade. É importante demarcar a passagem do “intimismo” para a “intimidade”.” (LAGNADO, 2019, p.7). Apesar da empobrecida restrição da subjetividade e o destino da comunidade humana como algo própria da atividade poética, a distinção entre intimismo e intimidade, aparentemente irmanados, ressalta a compreensão social e estética do artista em elaborar sobre e para si uma política de arquivo e obra ou de enigma e exibição. Nela, as mesclas são propositais e propositivas de uma arte à qual interessa o inespecífico, conforme atestam Kiffer e Garramuño:

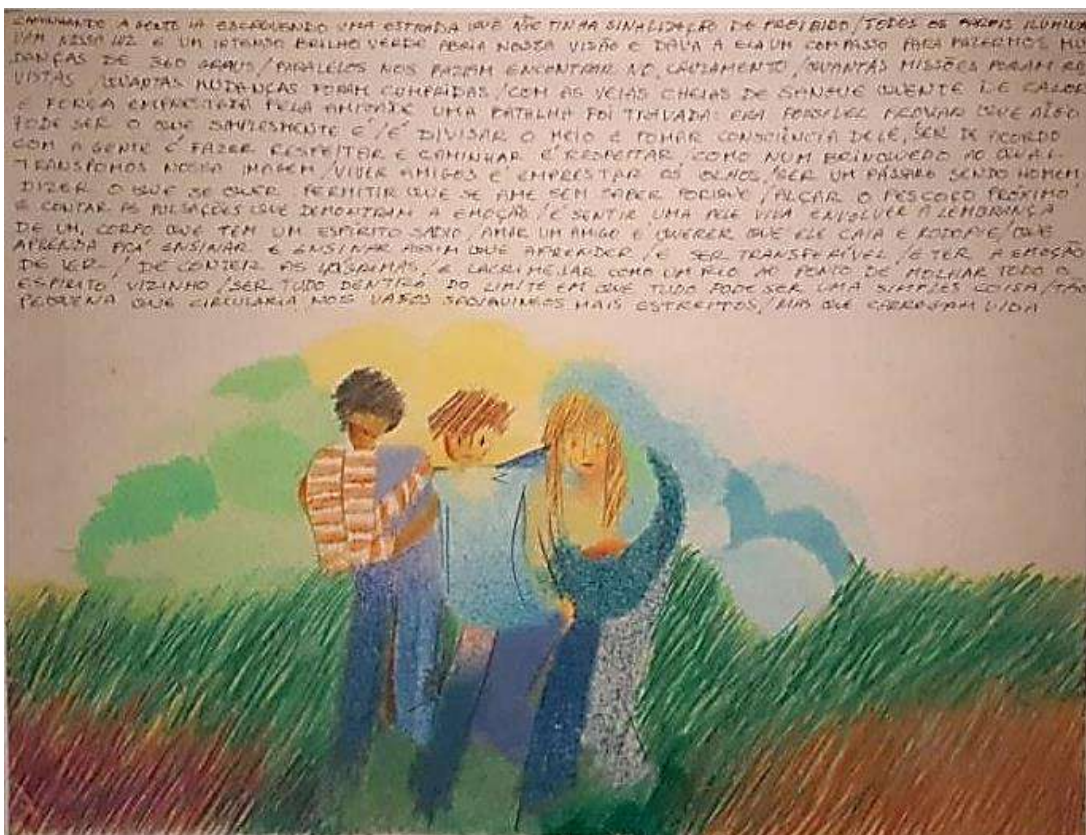
É nessas sobrevivências, nessas heterogeneidades e heterotopias, que essa arte inespecífica cifra uma vontade de imbricar as práticas artísticas na convivência com a experiência contemporânea. Para além mesmo da noção de campo, enquanto espaço circunscrito por limites e fronteiras, a ideia de uma arte que seria autônoma e independente aparece suplantada por uma arte inespecífica que se figura como parte do mundo. (KIFFER & GARRAMUÑO, 2014, p.13)

Atravessada por esse mundo de fronteiras apagadas, nada parece pertencer ao limite, ao encoberto ou ao rotulável quando se trata de Leó e de seu “repertório de palavras, ora desenhadas, ora bordadas, algumas livremente inspiradas em letras de músicas, filmes ou leituras.” (LAGNADO, 2019, p.7-8). A ideia de *repertório* literário, trazida pela curadora e pesquisadora, atesta o reconhecimento da linguagem verbal como um dos centros motores da engrenagem artística aqui em estudo. Nele, a visualidade é eixo basilar, no entanto, há outros igualmente imprescindíveis na construção imiscuída de signos conscientemente estranhos entre si e que promovem “a existência de uma obra para além de qualquer justificativa emocional” (LAGNADO, 2019, p.8). Dentre elas, está o eixo forte de nome “palavra”.

A obra “Viver amigos” de Leonilson é um dos exemplares mais conhecidos da dimensão literária da obra de Leó. A tela é dividida quase que pela metade entre texto verbal e

visual, atestando mais uma vez que: “O limite, desse modo, deixa de se localizar enquanto uma anterioridade já dada, para se perfazer de modo transitório, ténue ou poroso enquanto lugar de experiência da própria obra.” (KIFFER & GARRAMUÑO, 2014, p.13). A seguir, apresentamos essas duas dimensões de linguagem no quadro de José Leonilson para uma análise subsequente. As frases, separadas por uma cesura (/) no quadro, poderiam ser aqui dispostas em forma de versos, elaborando também visualmente o que pode ser entendido como um poema:

Figura 9 – “Viver amigos”



Fonte: Acervo pessoal⁵.

Caminhando a gente ia escrevendo uma estrada que não tinha sinalização de proibido/ todos os faróis iluminavam nossa luz e um intenso brilho verde abria nossa visão e dava a ela um compasso para fazermos mudanças de 360 graus / Paralelos nos faziam encontrar no cruzamento / Quantas missões foram revistas / Quantas mudanças foram cumpridas / Com as veias cheias de sangue quente de calor e força emprestada pela amizade uma batalha foi travada: era possível provar que algo pode ser o que simplesmente é / É divisor o meio e tomar consciência dele / Ser de acordo com a gente é fazer respeitar e caminhar é respeitar / Como num brinquedo ao qual transpomos nossa imagem / Viver amigos é emprestar os olhos / Sendo o pássaro sendo homem / Dizer o que se quer: Permitir que se ame sem saber porque / Alçar o

⁵ Fotografia feita pelo pesquisador durante exposição Leonilson por Antônio Dias – perfil de uma coleção, realizada em Fortaleza, CE durante os dias 24 de Janeiro a 20 de Fevereiro de 2020, na Galeria Multiarte.

pescoço próximo e contar as pulsações que demonstram a emoção / É sentir uma pele viva envolver a lembrança de um corpo que tem um espírito sadio / Amar um amigo é querer que ele caia e rodopie / Que aprenda prá ensinar e ensinar assim que aprender / E ser transferível / E ter a emoção de ver / De conter as lágrimas / E lacrimejar como um rio ao ponto de molhar todo o espírito vizinho / Ser tudo dentro do limite em que tudo pode ser uma simples coisa / Tão pequena que circularia nos vasos sanguíneos mais estreitos / Mas que carregam vida (LEONILSON, 1980, *tela*)

Na parte superior da ilustração, na qual três pessoas se abraçam em uma paisagem rural, o texto, escrito à mão por Leonilson, apresenta já em sua materialidade um elo estético fundamental ao entendimento da obra do artista. Aqui a mão de Leó poderá ter passado de uma linguagem à outra em um movimento único. Essa é a dedução/sensação do espectador que divide o olhar entre a palavra e imagem. No entanto, também estas dimensões parecem conter redobras, cada uma repleta de traços e sílabas sempre abertas à leitura deste poema em prosa com cesuras de final de versos bem marcadas, em mais um movimento de inespecificidade de Leó.

O segmento artístico de natureza verbal em “Viver amigos” começa já no título. Nele, o substantivo aparece como objeto direto do verbo *viver* em uso distinto do usual e, assim, poético. Os *amigos* seriam, assim, passíveis de serem vividos, considerando-se as pessoas tal como sensações, momentos ou aventuras. Essa possibilidade de sentido, transgressora à linguagem normativa, é exemplo da carga dramática no sentido de que é subversiva presente nos títulos de Leonilson.

Do mesmo modo, o texto presente no quadro é iniciado por uma narração em primeira pessoa do plural, atestando o sujeito que parece centralizar a ideia do quadro: aquele que, de tão íntimo, não é apenas o que é, mas, o que resulta da união de seus afetos. É em comunidade que ele viverá a experiência da estrada, metáfora inescapável da obra. Leonilson está sempre em trânsito e “todos os faróis iluminavam nossa luz e um intenso brilho verde abria nossa visão e dava a ela um compasso para fazermos mudanças de 360 graus” (LEONILSON, 1980, *tela*). Também irônico, o aqui escritor Leó diz fazer, em grupo, uma mudança geográfica que resulta no movimento de um giro completo, isto é, o de um meio de transporte, imagem constante para sua produção. O traslado não serve a um deslocamento completo que abandona seu lugar de sentimento. Do contrário, os movimentos atestam a memória, o pertencimento e até certa carência ou melancolia.

De um lugar onde se pode desejar o encontro, além da busca, e experimentar a sensação de um devir geográfico e emocional, o artista poetiza que dali virá sua identidade, pois: “Com as veias cheias de sangue quente de calor e força emprestada pela amizade uma batalha foi travada: era possível provar que algo pode ser o que simplesmente é”

(LEONILSON, 1980, *tela*). A amizade, tema do trabalho, é visualizada enquanto campo de guerra humano, mostrando a intensidade dos laços de Leonilson, contrapondo-se, portanto, ao aparente bucolismo e à parcimônia da dimensão visual do mesmo quadro.

A parte verbal marcada pela escrita em tom coletivo encerra-se com uma frase que poderia sintetizar grande parte ou toda produção de Leó, já que essa é compreendida, conforme apontam seus pesquisadores e analistas e, também, por esta pesquisa, “Como num brinquedo ao qual transpomos nossa imagem” (LEONILSON, 1980, *tela*). Leonilson, de fato, brinca. Brinca com pincéis, canetas, tesouras, telas, papéis, tecidos. Brinca com linguagens, com público e com a crítica. Leonilson brinca consigo para nos fazer seus amigos.

Em uma possível segunda parte da seção escrita, o pintor-poeta reflete sobre a amizade com uma frase de forte potencial lírico e, outra vez, sintética de sua produção artística: “Viver amigos é emprestar os olhos” (LEONILSON, 1980, *tela*). Leonilson pratica um movimento de mão dupla: toma os olhos alheios como se fossem os seus e nos entrega aqueles com os quais enxerga o mundo que pinta. Tal figura irá retornar mais à frente, no mesmo texto, desta vez mais ao fim do escrito quando, após a contemplação, os olhos cedem à emoção.

O mundo interior e o exterior se agrupam em um movimento amigável e violento no qual se deve “Alçar o pescoço próximo e contar as pulsações que demonstram a emoção / É sentir uma pele viva envolver a lembrança de um corpo que tem um espírito sadio / Amar um amigo é querer que ele caia e rodopie.” (LEONILSON, 1980, *tela*). Os corpos, assim, tornam-se um, em um movimento de completude que não perde para o sexual. Longe disso, eles sentem pele, pulso, alma... Eles estão cientes de que promoveram inevitavelmente a queda, certos de que ela acontece em prol da dança posterior e infinda com o Todo, com o Mundo...

O afeto em Leó se faz, portanto, pela forma com que se pode “ser transferível / E ter a emoção de ver / De conter as lágrimas / E lacrimejar como um rio ao ponto de molhar todo o espírito vizinho” (LEONILSON, 1980, *tela*). Nascido das mesmas águas dos olhos, o rio emotivo, ainda que profundamente imbricado com aquele que chora, serve ao Outro, molhando e acolhendo aquele que é alvo de seu afeto: seu amigo, afeto ou amor. A complexidade no texto aparentemente simplório no tema (que, em uma leitura rápida, faz o texto se assemelhar, estruturalmente, a uma mensagem motivacional ou psicologizante, o que definitivamente não é o caso) faz mais uma vez do produto artístico de Leó uma obra em que se pode e deve “Ser tudo dentro do limite em que tudo pode ser uma simples coisa / Tão pequena que circularia nos vasos sanguíneos mais estreitos / Mas que carregam vida”

(LEONILSON, 1980, *tela*).

Ao dizer que é preciso ser tudo, mas que o próprio limite é a simplicidade do ato de ser, Leonilson compõe um poema sobre vida e arte e sobre a magnitude contida naquilo que é basilar como um ombro amigo em que choramos, materializado em uma lona sobre a qual se desenha, sem bordas, um imaginário. Nessa forma visceral de expressão, a vida se carrega como um corpo é amparado, lado-a-lado por seus entes. Ao redor delas, um universo de sensorialidades, linguagens e emoções a que se poderá chamar *Viver* ou *Criar*.

Assim, a poesia atestada em Leó o aproxima da produção artística na contemporaneidade, sem que talvez possa ser chamada propriamente de produção *literária*. Isso se dá haja vista a indefinição e expansão do termo e da área à qual parece querer evitar, assim, classificações e hierarquias. Sobre isso, Garramuño (2014, p.55) argumenta:

É esse passo de prosa – essa espécie de manifestação da tensão entre prosa e poesia – o que coloca em questão a possibilidade de uma definição específica e, portanto, pura e exclusivamente formal desse discurso, o que alguns poemas muito recentes, atravessados por uma forte pulsão narrativa e uma decidida vontade de transgredir os limites do lírico, parecem estar pondo em evidência. (GARRAMUÑO, 2014, p.55)

O texto verbovisual de Leonilson parece realmente condensar a forte pulsão narrativa da arte atual sugerida pela teórica, especialmente se pensamos na compulsão pelo autorregistro que o artista demonstra. Nela, os limites do lírico, citados acima, também se mostram presentes nas telas e nos bordados e conduzem, finalmente, a uma discussão sobre o próprio conceito de poesia, constantemente em expansão e reelaboração. Assim, além de indefinir as fronteiras entre as linguagens, também dentro de uma única, a literatura, pode-se perceber em Leonilson, uma indistinção produtiva ainda maior, acontecendo entre prosa e poesia.

O poético, em sua dimensão mais ampla, passa pela obra de Leó, porém também fazendo-nos adentrar em questões mesmo do poema enquanto gênero literário. De que ele precisa para assim ser compreendido e intitulado? Pode o poema entrar em incessante expansão tal seu arquétipo gerador, a poesia? Podemos dizer que o trabalho desse artista, que lida centralmente com imagens, convoca-as diretamente às suas palavras? Ou o movimento é mais ao inverso?

Octavio Paz (1982), em seu *O arco e a lira*, apresenta pressupostos teóricos e pessoais em torno da poesia, seus componentes e um panorama de semelhanças e diferenças em torno da experiência poética. Um dos argumentos é uma distinção entre poesia e poema. Ainda na apresentação, Paz discute a questão a qual abre possibilidades de resposta aos

questionamentos aqui feitos para a poética de Leonilson. Para o teórico, formas e sentidos não estão necessariamente imbricadas mesmo em um gênero para o qual as estruturas são tão fundamentais para a elaboração de significados. Ele argumenta:

Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. (PAZ, 1982, p.16)

A citação atesta a existência de uma *poesia sem poema*. Leó, um poeta sem poema, parece exatamente congrega paisagens, pessoas e fatos, dando ênfase a esses dois elementos em uma subjetividade pulsante. Por outro lado, as *circunstâncias alheias à vontade criadora do artista* não se adequam à elaboração estrutural e conceitual feita pelo artista em estudo já que é conhecido o propósito lírico de Leonilson, que inclusive possui um acervo de poemas ainda não publicado pela família, organizadora de sua obra. Como se percebe, de todo modo, no componente verbal de seus trabalhos já trazidos a público, estamos, sem dúvidas, diante do poético ao contemplar suas telas.

Em um momento seguinte do texto, Paz dialoga com a diversidade e a fragmentação, ideias implícitas na poética de Leonilson. Ele argumenta: “A poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e irrepetível.” (PAZ, 1982, p.18). Apesar de temáticas e de objetos recorrentes, a produção de Leó é diversa especialmente no que diz respeito aos materiais utilizados para a confecção dos textos, bem como na personalidade que cada produto artístico traz, similar à construção de um relicário aberto.

Reconhecer no conjunto artístico de Leonilson uma poética é, como ratifica Paz, um reconhecimento da singularidade e, especialmente, de um lirismo que não é completamente unificador e que enquadraria tais textos. Do contrário, semelhante aos movimentos de encontros e desencontros narrados e poetizados pelo artista, seus quadro-poemas se perdem e se encontram nas possibilidades de identificação e de leitura da poesia.

Trabalhos acadêmicos como “Presente ausência: Escrevendo o corpo com Leonilson” de Caroline Maria Gurgel D’ávila atestam a intimidade de Leó com a poesia desde sua atuação como leitor até a expansão desse movimento de recepção para criação. Vemos nisso um atestado claro do que dizem Pato (2012) e Garramuño (2014) acerca da literatura expandida, designação estética aplicada a trabalhos de escritores e de poetas em linguagens diversas. As críticas atestam que artistas como Dominique Gonzales-Foerster (França) e Nuno

Ramos (Brasil) são sobretudo grandes leitores cuja literatura se apresenta em forma de quadros, performances e instalações. Pensar a arte como uma leitura em artistas como esses faz com que compreendamos o encontro e o conflito entre linguagens como forma de criação de poéticas em um mundo para o qual uma única via de sentido não cabe na compreensão dos sujeitos.

Uma das curadoras, estudiosas e amigas de Leonilson, Leda Catunda também nos fala sobre esse profundo diálogo do artista plástico Leonilson como a poesia e, assim, como o poeta Leó. Ela fala: “Ele [Leonilson] sempre dormia lendo uns livros de poesia. Ele cultivava isso e depois vertia isso tudo na obra de uma forma bastante intensa” (CATUNDA, 2012, *online*). Embora nesta investigação não haja interesse de se fazer uma análise biográfica, compreende-se aqui a necessidade de imergir na vida do artista que, tal como a poesia, verte-se em obra.

Outra obra emblemática que, segundo nosso olhar, realiza o desejo lírico acima manifestado pelo artista é o bordado “Voilà mon cœur” [Eis o meu coração], inspirado na passagem bíblica em que Jesus Cristo oferece o seu coração para São João Batista. O trabalho tem essa frase inscrita no verso da obra junto à afirmação também em francês “Il vous appartient” [Ele te pertence]. Por fim, lê-se em espiral: “Ouro de artista é amar bastante”. Vejamos:

Figura 10 – “Voilà mon cœur” [Eis o meu coração]



Fonte: Catálogo online da exposição *Sob o peso dos meus amores*/Itaú Cultural e Projeto Leonilson.

O bordado é composto por vinte e seis pingentes de cristais fixados por uma linha azul-claro a um pedaço de lona. Todas as costuras aparecem expostas no verso e no avesso da obra e nesta são acrescentados os dois momentos de linguagem verbal. Junto a elas, o pontilhado compõe por si só uma imagem, principalmente quando a obra é lida junto às frases: o coração

do artista é um remendo exposto, o avesso de qualquer brilho ou preciosidade. Contrário ao que reluz, o ouro daquele que faz Arte é seu amor em demasia e nem mesmo isso lhe pertence. Cabe ao público recolher, no invisível, o valor daquilo que se apresenta, sendo ele próprio um componente do valoramento do trabalho.

Na análise dessa obra, o curador Adriano Pedrosa ainda discute as noções de autoria, linguagem e temática, sempre tensionadas em Leonilson. Para o teórico, o trabalho do artista traz conceitos significativos para o conjunto estético em debate cujas interrogações são respondidas com novas indagações, mostrando seus significantes serem frágeis e preciosos:

Escrita a morte do sujeito e a do autor (algo que na produção artística só encontrará reflexos cabais nos anos 1980), o que resta ao espírito amoroso? A resposta de Leonilson atravessa e leva consigo o coração – o ouro do artista é, afinal, amar bastante -, com toda a ambiguidade que lhe é tão cara. Em *Voilà mon cœur*, ele (autor-corção-trabalho) é oferecido não somente a seu proprietário, mas ao espectador também. [...] Pequeno objeto de cristal e ouro, frágil e precioso, o espectador pode mesmo estilhaçá-lo, e aí residem os perigos do expor-se ao público. Aqui, o irracional espírito amoroso persiste e, ainda que por detrás de finos ardis, termina por se entregar. (PEDROSA, 2019, p.24-25)

Essa entrega aos sentimentos, ao público e à linguagem são os agentes para a expansão artística e compulsividade de Leonilson. Acreditamos que, em suas enxutas três décadas de vidas, José Leonilson produziu tal poesia, diluída em um vasto material de narração pessoal. Tal pretensão de autodoação ao público, em um gesto de sacrifício artístico, é a hipótese matriz para o desenvolvimento da visão que percebe sua obra também como um fazer literário. No entanto, é apenas na fusão com o elemento visual – os cristais junto às palavras – que temos acesso ao coração de Leó, podendo destruí-lo, confortá-lo ou inflamá-lo ainda mais, ao lê-lo.

Esse sacrifício liberta não apenas o sujeito que cria e o que é espectador, mas abre as fronteiras entre as artes. Sobre o papel da literatura na construção de tais desconstruções, Garramuño ressalta que ela “tem incorporado, dentro de sua linguagem, suportes e funções, uma relação com outros discursos e esferas nos quais o literário, ou o artístico, não é dado nem construído, mas, muito pelo contrário, desconstruído [...]” (GARRAMUÑO, 2014, p.12). Elabora-se, portanto, um redimensionamento da categorização estética própria da história e da crítica de arte, em um processo, ao que parece, previsto por Leonilson.

Tal desconstrução se apresenta em Leó desde a materialidade dos produtos com que trabalha até o resultado de seu processo criativo. Esse fenômeno dialoga diretamente com a literatura do fim do século passado cada vez mais assentada no século XXI em seu papel explorador de fragmentações. Dispensando categorizações de gêneros, os textos apostam na “na instabilidade de discursos e formas e na desconstrução da categoria de pessoa outros

modos de pensar a experiência compartilhada e singular [...] que, para além do sujeito e para além do indivíduo, é aquilo que podemos chamar de experiência do comum.” (GARRAMUÑO, 2017, p.108).

Outrossim, o extraordinário que se manifesta no cotidiano está declaradamente na crítica e nas palavras do próprio artista que, ao escrever sobre si, expande as fronteiras de linguagem também enquanto estilo já que performa a escrita e a noção de escritor, conforme nos diz Klinger:

Por isso, a escrita de si como performance também supõe uma revisão na noção de valor literário: a autoficção não pode ser lida apenas a partir das qualidades estéticas do texto. A autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto. Isso é característico, também, de certa literatura que Josefina Ludmer (2007) chama de “pós-autônoma”. Estas obras performáticas podem ser lidas junto com aquelas narrativas que, segundo Ludmer (2007), “aparecem como literatura, mas não podem ser lidas com os critérios ou com as categorias literárias (específicas da literatura) como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. E, portanto, é impossível lhes atribuir um ‘valor literário’: já não tem, para essas escritas, literatura boa ou ruim”. Sendo assim, a autoficção mostraria algo a mais do que uma tendência da narrativa contemporânea. Talvez ela seja um dos signos de um esgotamento da cultura moderna das letras. (KLINGER, 2008, p.27)

O esgotamento da cultura das letras atestado pela autora, é certamente uma das razões da expansão da literatura aqui debatida. Leonilson e sua confessa autoficção põem em xeque critérios como autor, obra, escrita, texto e sentido, conforme nos diz a citação ao se referir às chamadas “literaturas pós-autônomas”, conceito de Ludmer (2007). Segundo a autora, a autonomia dessas produções tem como características uma especificidade e uma autorreferencialidade no sentido de que detém um modo de ler e alterar-se a si própria. Logo, conclui afirmando que “A situação de perda da autonomia da ‘literatura’ (ou ‘do literário’) é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas” (LUDMER, 2007, p.3).

Desse modo, parece salutar a aproximação da obra do artista aos termos e às práticas “poesia” e “poética”, já que esses historicamente percorrem um vasto caminho de construção de sentidos e ampliam as interpretações possíveis dos produtos artísticos. Assim podem ser caracterizados, pois neles “se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais [...]” (LUDMER, 2007, p.3).

Em um dos textos de apresentação de “Escrever Leonilson: expansão da poesia” de Mattos (2022), Pollyana Quintela fala sobre esses dilemas de classificação geradores e gerados pelo “hit pop” (QUINTELLA, 2022, p.33) que é objeto de pesquisa desta tese. Ela diz: “Por algum tempo, gente das artes visuais achava que Leonilson era assunto da literatura,

enquanto gente da literatura achava que Leonilson era problema das artes visuais. Um pingue-pongue a um só tempo sadio e limitante” (QUINTELLA, 2022, p.34). Ao notar que hoje se vê um empenho coletivo na transcendência de categorizações e limitações binárias como a que centraliza essa disputa, ressalta justamente a crescente inespecificidade da poesia a qual “existe como estado de percepção do mundo território em expansão através do corpo, da plasticidade e de toda ordem de matéria visual” (QUINTELLA, 2022, p.34).

Leonilson, assim, confirma-se como um dos expoentes dessa arte que imiscui identidades e que é marca do século XX em diante. Nela, vê-se que:

A aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da visualidade da letra na poesia estão ligadas, portanto, a vários fatores: a dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas, sendo que as categorias artísticas têm se misturado cada vez mais, com a aproximação entre as artes; a desconstrução das categorias tradicionais tem feito com que escrita e desenho se encontrem; a questão do movimento pendular na arte, que tem levado os artistas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita. Foi grande a presença de artistas desconstruindo textos e criando intertextos escriturais no decorrer do século XX e nota-se que ela ainda é constante. (VENEROSO, 2006, p.6)

Veneroso (2006) reafirma acima a desconstrução de categorias tradicionais como fundamento estético atual. Para a teórica, as categorias *escrita* e *desenho*, por primazia, como as praticadas por Leonilson, misturam-se com o intuito de buscar a visualidade das letras e, também, colocar na imagem narrativas e lirismos por escrito. Tal desconstrução de textos também desconstrói as bases teóricas das linguagens que a eles podem ser associadas, levantando uma intenção de *performance* em todas elas.

A noção performática em torno do “valor literário”, também ressaltada quando Klinger (2008) fala da constituição de show, espetáculo ou gesto desse tipo de escrita, retorna a Leonilson em obras com a instalação com livros com a qual o artista foi registrado, a seguir. Nela vemos o que por si só poderia se configurar como uma performance, como outras elaboradas por Leonilson. Ao olhar a pilha de livros, o artista-leitor-escritor se mostra também imiscuído ao papel de espectador, em um amálgama intimamente ligado ao da produção pós-autônoma, expandida ou inespecífica nas artes:

Figura 11 – Leonilson em exposição individual.

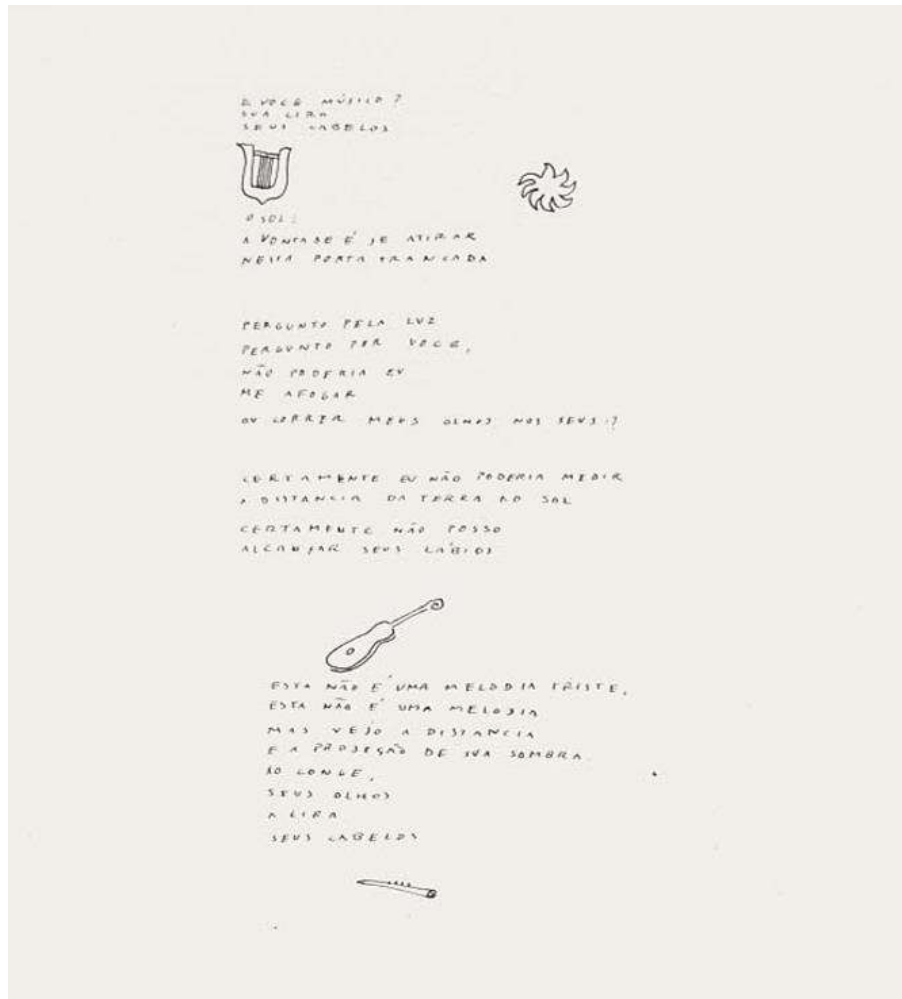


Fonte: Livro “Leonilson: são tantas as verdades”/Fotografia feita pelo autor.

A fotografia parece ilustrar perfeitamente o que diz Baltazar (2022) sobre o fato de que “ler Leonilson como expansão poética – uma ou várias –, em seu conceito vário e móvel, em consonância ao contemporâneo, é apenas mais uma possibilidade entre as várias de se adentrar em sua obra, e em sua vida, e vice-versa, sucessivamente” (BALTAZAR, 2022, p. 113). A heterogeneidade promovida pela ampliação do entendimento da palavra, dos suportes e das temáticas na arte de Leó, conclui a pesquisadora, segue viva com maneiras diferentes e igualmente produtivas para leitura de Leonilson e de sua criação. Dessa forma, “O trânsito com a literatura vem dessa abertura de fronteiras, e também demonstra a necessidade de não enquadrar uma leitura como literária ou artística” (BALTAZAR, 2022, p.112).

Essa impropriedade e expansão permeiam os trabalhos. Em correspondência desta vez com a musicalidade, a linguagem verbal centraliza a obra que trazemos logo abaixo, “A lira”:

Figura 12 – “A lira”



Fonte: Catálogo online da exposição *Sob o peso dos meus amores*/Itaú Cultural e Projeto Leonilson.

E você músico?
Sua lira
Seus cabelos

O sol:
A vontade é de se atirar
Nessa porta trancada

Pergunto pela luz
Pergunto por você,
Não poderia eu,
Me afogar
Ou correr meus olhos nos seus?

Certamente eu não poderia medir
A distância da terra ao sol
Certamente não posso
Alcançar seus lábios

Esta não é uma melodia triste
Esta não é uma melodia
Mas vejo a distância

E a projeção de sua sombra
 Ao longe
 Seus olhos
 A lira
 Seus cabelos
 (LEONILSON, 1990, *tela*)

Rodeado de pequenos instrumentos musicais, Leonilson escreve uma mensagem lírica a um sujeito de desejo: um músico. Imbrincada uma vez mais, as linguagens, a Música, mãe da poesia, faz-se presente como objeto de amor e é descrita humanizada em forma masculina. Estruturalmente, pode-se perceber um posicionamento central do texto verbal no quadro, isto é, ele não é um elemento adjunto à imagem. Do contrário, a imagem aqui aparece de modo curto e contido na forma de pequenas ilustrações ao lado das palavras. No entanto, ambas mantêm seu valor lírico e de comunicação indireta. Essa imbricação se dá cada vez mais pois “Há um lugar fronteiro, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora a sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de “coisa desenhada”.” (VENEROSO, 2006, p.4)

O tema do poema visual é amoroso e metalinguístico e questiona o próprio sujeito que o constrói e o produto lírico que passa a construir. Para o eu-lírico, a impossibilidade de receber o afeto do seu objeto de desejo é uma metonímia também da sua incapacidade de versejar sobre si e sobre o mundo. Sua canção em forma de palavras diz não ser triste e nem ser melódica, no entanto, em um jogo de contraversão, mentiras e subterfúgios típico de Leó, tudo ao redor do texto verbal atesta que esta é uma Lira aos elementos corporais daquele que está ao longe. Distante é o amor, como uma canção que, apesar do vácuo, não para de ser entoada pelo próprio sujeito que diz escutá-la.

Blanchot (1987) discute essa palavra que afirma, na linguagem poética, a sua essência – enquanto significante do vazio – e a irrealidade, a ficção absoluta de ser. Sua natureza é que “sustenta todas as palavras, que as sustenta deixando-se dissimular por elas, que, dissimulada, é a presença delas, a reserva delas, mas que, quando cessam, se apresenta [...] “momento de raio”, “relâmpago fulgurante”.” (BLANCHOT, 1987, p.39). Esse papel paradoxal de sustento esvaziado de sentido é o que provoca o caráter epifânico, como que da imagem a palavra explodisse em telas e bordados, por exemplo, ou, ainda mais blanchotiano, como que da palavra sempre pudéssemos esperar em silêncio a chegada da palavra, nunca resolutiva, mas acumulada de sentidos.

Essa inexistência de significados e conseqüente abertura à infinidade deles segue viva apesar do teor autobiográfico de Leonilson, ou seja, não se trata definitivamente de

buscar na biografia do artista os significados associáveis aos signos presentes nos seus textos multimidáticos. A “verdade”, desse modo, segue recuada, iludida pelo suposto teor ilustrativo das imagens, conforme atesta Blanchot:

Na imagem, o objeto aflora de novo algo que ele dominara para ser objeto, contra o qual se edificara e definira, mas agora que seu valor, seu significado, então suspensos, agora que o mundo o abandonara à ociosidade e o coloca de lado, a verdade nele recua, o elementar reivindica-o, empobrecimento, enriquecimento que o consagram como imagem.

Entretanto: o reflexo não parece sempre mais espiritual do que o objeto refletido? Não é, desse objeto, a expressão ideal, a presença liberta da existência, a forma sem matéria? E os artistas que se exilam na ilusão das imagens, não têm por tarefa idealizar os seres, elevá-los à sua semelhança desencarnada? (BLANCHOT, 1987, p.257).

Leonilson, tal como diz o teórico, abandona o significado em prol do elementar e do empobrecimento, o que fica claro na simplicidade de seus materiais e na composição imagética de cada trabalho. Em todos eles, entretanto, ao se fazer imagem, tem-se o enriquecimento dos textos. A riqueza de sentidos reflete a aparência do próprio artista que, ao longo de sua vida, interliga sua fragilidade com a do seu produto artístico. Trata-se, como fala Blanchot, de um aparente exílio, um isolamento visual, liberto da existência, da dor e da doença. Por outro lado, também é uma libertação dos biografismos.

Leó liberta seu corpo, sua linguagem e sua voz das normativas estéticas. Nesta seção, buscou-se questionar a inclusão exclusiva do artista em alguma das diversas linguagens que o entrecruzam. Parece, então, haver a necessidade de uma teoria e de uma crítica capazes de renunciar a seu repertório analítico em busca de uma compreensão não formal do artista, mas holística. O espectador de Leonilson precisa simular a atitude de Jacques Rancière em *O espectador emancipado*, livro em que o filósofo traça perspectivas do olhar ativo e arguto em torno do espetáculo artístico e seus componentes, bem como atesta o potencial da arte em reagir aos discursos dominantes social e economicante, insurgindo-se politicamente.

Aqui o teórico fala sobre cinema em uma abordagem de composição cênica que interessa para pensar as narrativas e os espectadores de Leó:

Pois em todas essas performances busca-se unir o que se sabe ao que se ignora, ser ao mesmo tempo performers a exibirem suas competências e espectadores a observarem o que essas competências podem produzir num contexto novo, junto a outros espectadores. Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (RANCIÈRE, 2012, p.25)

A ideia de construção de cena, trazida acima, é extremamente pertinente à obra de Leonilson. Diante dela, também nós nos tornamos personagens ao invadir sua expansão estética e perguntar: De que arte isso se trata? Como dialogam as estéticas a partir dela geradas? Há alguma que sobressaia? Tais questões fazendo de nós, pesquisadores, conforme diz Rancière, co-participantes do processo de performance executado a novo trabalho. Para dar conta de tais criações incessantes é necessário um vocabulário renovado, no qual haja espaço para o que permanece sem nome, apenas apto à arte em sua potência inovadora.

Entende-se, assim, que a tradução e apropriação da noção e palavra “história” se atualizam em uma narração única produzida a cada leitura da comunidade dos espectadores de artistas como Leonilson. Desse modo, de uma reflexão que a inespecificidade recai sobre gêneros, suportes e linguagens, partimos para uma questão temática, porém ainda relacionada a um modo de operação amplo da obra: a imbricação ora conflituosa ora apaziguada entre aspectos ficcionais e confessionais. Nessa tensão, alocamos discussões recentes sobre o tom político e não apenas pessoal presente nos trabalhos de Leó.

2.2 O político e o biográfico entre confissões e ficções

Assim Lagnado (2019, p.27) sintetiza o conjunto de trabalhos do artista aqui em estudo:

A obra de José Leonilson (1957-1993) reservou seu lugar na ficção epistolar contemporânea. Cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um “eu” cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se para o questionamento do destino do sujeito. (LAGNADO, 2019, p.27)

Conforme se lê, a interioridade é o ponto central na elaboração artística de Leonilson. Ela se manifesta por meio de um “Eu” em incessante inscrição em telas, lonas e em demais plataformas de expressão cujo conjunto desenha a forma de uma carta para um Outro inominável ou um diário. Nele, são ressaltados os objetos do desejo de uma vida marcada pela insurgência do afeto, pelos deslocamentos, marginalidades e potências de um sujeito descentrado e, por fim, pela iminência da morte como consequência de uma doença de repercussão sociopolítica. A produção de Leó se afasta de uma arte conceitual, vigente até pouco tempo antes de sua inserção no mercado de Arte e coloca o/a Sujeito/a como eixo basilar da construção artística, em uma possível atualização romântica, do ponto de vista

estético.

Em artigo para o Suplemento Pernambuco, Felipe Charbel, fala sobre a junção de espaço íntimo e exterior que o diário representa. Para ele, a popularização da escrita diarística, desde o século XVIII, dá-se em um período de transformações das noções de pessoa e de história. É gestado, assim, o entendimento de que possuímos um espaço interior, acessível por meio da escrita e que este, além de nos unir no barco da História, é, para nós, tábua salvadora na iminência da catástrofe individual ou coletiva. Isso, pois, “para o diarista, não existe o dado histórico objetivo. Retratar o ‘mundo exterior’ é só uma forma de pintar a si mesmo.” (CHARBEL, 2020, *online*).

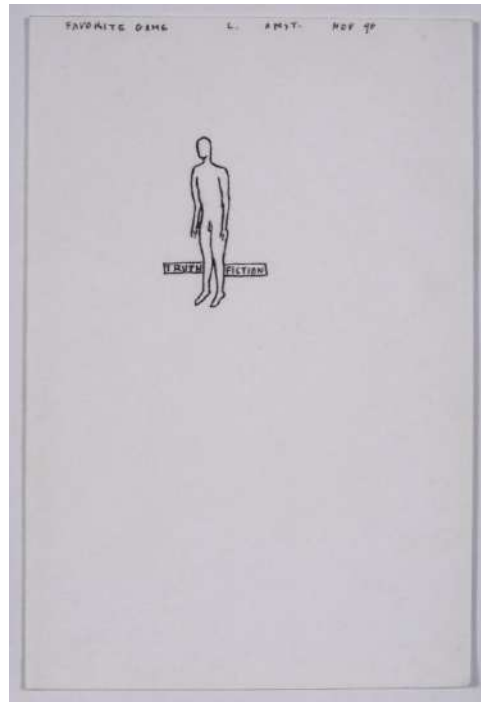
Tal pintura de si, seja em palavras, em linhas de bordado ou em imagens de toda ordem realizadas por Leonilson, funda-se em uma profunda experiência pessoal e “distingue-se dos outros artistas emergentes nos anos 1980 pela travessia sob o estigma do registro íntimo de sua subjetividade romântica, em busca do que seria uma ‘voz interior’.” (LAGNADO, 2019, p.28). Enquanto artistas tentam refrear o âmbito particular em suas obras, Leó se utiliza de suas experiências pessoais na elaboração de uma ficção de existência que se quer social apesar da sua individualidade, sobretudo se pensamos o panorama brasileiro em que a parte mais abrangente da produção de Leonilson acontece: a abertura política após ano de ditadura militar e o governo Fernando Collor de Mello.

A discussão sobre o teor político e biográfico na obra de Leonilson vem inclusive sendo discutida em artigos recentes sobre o artista. Dois textos se destacam aí: “Leo não pode mudar o mundo” de Fabrícia Jordão na revista *Cult* em março de 2021. Três meses depois, Aline Siqueira Cordeiro e André “Sheik” Fernandes Leite da Luz escrevem em revista da UERJ texto provocativamente intitulado: “Leonilson: uma obra biográfica ou política?”. Nos textos, há uma crítica a trabalhos que reforçam o biografismo na leitura de Leó em detrimento do tom político de sua produção. Embora não seja explicitamente engajada, os pesquisadores afirmam um olhar contemporâneo que suplanta a individualidade e alcança pautas coletivas.

O resgate poético após a repressão limitar se choca com antigas e novas interdições sentidas e expressadas por Leó: a homossexualidade, a mortandade pela aids etc. Outrossim, a História, visto como o Real, cada vez mais aparece imiscuída à Ficção na contemporaneidade, como em Leonilson lemos o corpo entre a verdade e campo ficcional, pois “Tal um Narciso, Leonilson dedicou-se a regular, vagarosamente, mas com uma força inelutável, a tonalidade de sua imagem.” (LAGNADO, 2019, p.45). *Truth/Fiction* é o texto verbal presente em uma de suas obras mais conhecidas e com versões diferentes. A primeira, em pintura, ilustra capa

de livro, e a segunda é um bordado. Ambas, um autorretrato no qual sentimentos e acontecimentos não explícitos de uma sociedade em conflito aparecem subliminarmente:

Figura 13 – “Favorite Game”



Fonte: Rubens Chiri/Divulgação/Projeto Leonilson. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/obra-de-leonilson-digitalizada-e-divulgada-continua-pulsante-8b95322f9a67> Acesso em: 6 fev. 2020.

Figura 14 – Bordado Truth/Fiction



Fonte: Rubens Chiri/Divulgação/Projeto Leonilson. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/obra-de-leonilson-digitalizada-e-divulgada-continua-pulsante-8b95322f9a67> Acesso em: 6 fev. 2020.

Nas imagens acima, o jogo entre realidade e ficção são duelados pelo sujeito, figurativizado em um corpo e em um coração flechado pelo desejo. Tal é a percepção que se tem ao contemplar os trabalhos nos quais o teor ficcional colide com a apreensão da realidade, elaborando desta fusão um sujeito dentro do qual verdades também parecem se indistinguir. Leonilson constrói um jogo metalinguístico ou uma pequena teoria crítica sobre si mesmo. Em meio ao intenso mergulho subjetivo que executa, aponta para o caráter ficcional do próprio gesto e das verdades, no plural, que a sua verdade apresenta.

Tanto o corpo no primeiro trabalho, quanto o coração – metonímia do humano e de Leó – no segundo quadro, estão equilibrados entre polos. Nesse equilíbrio inconstante e potente, os elementos de Leonilson caminham na corda bamba da cena, zona de perigo na qual as forças se manifestam e por onde o olhar é magnetizado. O segundo quadro inclusive é uma reelaboração que Leonilson manda fazer em tecido fora do Brasil, conforme a irmã do artista relata em conversa durante a esta pesquisa no Projeto Leonilson em São Paulo.

Constantemente entre extremos, o sujeito das obras do artista sente e cria. Um dos grandes mascaramentos dos trabalhos de Leó é a composição de um sujeito entregue ao próprio sentir com toda a dubiedade que carrega. Esse rompante de vida em forma de busca pelo desejo e/ou de melancolia se dá pelo conquistado ou pela solidão. A imagem do homem em estado de sofrimento se formata criada em torno de Leó se fortalece a partir exatamente das análises biográficas do artista, vinculadas ao último período de sua produção e especialmente pela sua popularização no formato cinematográfico. Nos longa-metragens “A paixão de JL” (2015) e “Com o oceano inteiro para nadar” (1997), a descrição dos áudios é somada às imagens das obras ratificando um sujeito para o qual a subjetividade é central.

Essa fragilidade diante do amor e do mundo não deve apagar um “espírito agudo, por vezes sarcástico, da pessoa que animava uma obra virulenta, agora vinculada a uma estranha posição de vítima ou mártir.” (LAGNADO, 2019, p.8). Do contrário, temos em Leonilson a autodeclaração, em obra, de um sujeito que falseia e brinca com a noção de historicidade e ficção, como nos fala Charbel a respeito do eu diarístico:

Muito do que nos atrai na leitura de um diário tem a ver com sua historicidade: as marcas de uma época se espalham por ele como a poeira do dia a dia. É verdade que enxergamos a amplitude do cenário histórico com mais nitidez que os diaristas: sabemos como as coisas vão terminar, enquanto eles tateiam no escuro, no nevoeiro do aqui e agora. Algo da força literária dos diários vem da incerteza quanto ao dia de amanhã. (CHARBEL, 2020, *online*)

O registro de si do artista tem na névoa dita por Charbel sua força. De modo paradoxal e poético, é a invisibilidade diante do hoje e do futuro que move o artista a um movimento de registro constante em um fluxo gerador de memória. Entende-se gerar como criar, inventar, iludir... O princípio diarístico se adequaria em Leonilson tanto no que diz respeito à situação de vulnerabilidade que se encontrava sua condição afetiva e corporal, quanto à diversidade de linguagens que atravessam o artista. Todos os tipos de instrumentos, modos e suportes servem ao propósito constante e pulsional de registro de si, corroborando que “Em um cenário de devastação, a própria linguagem parece estar em perigo.” (CHARBEL, 2020, *online*).

Um exemplo dessa miscelânea é a obra “O criador de casos” na qual Leonilson assegura seu papel de contador de histórias sempre divididas entre a emoção e a racionalidade. Nele, mais uma vez, é como “se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita [...]” (GARRAMUÑO, 2014, p.20). Em mais esse texto-instalação, como denomina a teórica, Leonilson imbrica linguagens e nos faz espectador ativos e múltiplos:

Figura 15 – “O criador de casos”



Fonte: Press Release – Site Galeria Luisa Strina. Disponível em:
<http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/leonilson-2005/>. Acesso em: 06 fev. 2020.

O personagem com um relógio sem ponteiros no cérebro e no coração é ladeado por placas em que se lê “Hora da Razão” e “Hora do Coração” posicionadas de forma que mimetizam reflexos em oposição, em um movimento refratário ou espelhar. Leonilson trabalha com dualidades clássicas do mundo ocidental, reelaborando o clichê em apresentações que alcançam um espectador popular. É interessante observar também que os pontos criam igualmente uma moldura à figura central. Assim, a ideia de ponteiros circunda todas as imagens, em um jogo de marcações fora de uma lógica normativa. A marcação não é necessariamente temporal, mas poética, é fictícia tal como a noção de Real.

O posicionamento do relógio, dando a entender que há, no trabalho, uma dupla temporalidade conflituosa mente e coração, um contraste reforçado pelas cores vermelho e branco. Outra vez o tronco humano centraliza a obra, apontando um sujeito identificável claramente: um Eu que, como é próprio em Leonilson e suscetível e toda a obra, tende a ser um espelho do artista. Essa imagem refletida e passional é certamente um dos motivos para a dimensão do Leó na cena artística.

A indistinção entre ficção e realidade na produção de Leó com seu cunho diarístico retoma uma imbricação entre os modos e meios de linguagens no artista. Tal atualização mantém acesa a constante problemática trazida pelo Eu na arte contemporânea assim compreendida por Garramuño:

Nessa indistinção pessoal se imbrica também uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não-pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquivada e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade. (GARRAMUÑO, 2014, p.21).

Nessa perspectiva de fragmentação de normas estéticas e de ampliação de possibilidades de sentido, a escrita de si se assenta tendo em vista seu potencial de amálgama de critérios e normativas. Esses textos, ainda segundo diz a teórica, em outro artigo, “fazem da narrativa um modo de exploração literária que abandona a lógica da representação em favor de uma ambição de presença para trabalhar com os restos materiais da cultura contemporânea.” (GARRAMUÑO, 2017, p.108). A presença dos restos é uma elaboração própria de Leó. O artista usa seu depoimento para nos perguntar: em uma sociedade de fragmentos, como ainda poderia o real estar fortificado pela palavra, conforme se acreditara?

Em um caminho oposto ao da busca por uma identidade, a arte produzida por

Leonilson parece desmaterializar classificações e compõe produtos fronteiriços tal como os conceitos que os sustentam. Toda ela, em paralelo com a linguagens atuais, entre elas, a literatura contemporânea é composta de “Vestígios, discursos, memórias, histórias, cacos e fragmentos de um mundo [...]” (GARRAMUÑO, 2017, p.108). Longe de almejar uma composição de integralidade, Leonilson utiliza a escrita de si consciente da ficcionalidade, da miscelânea e da impossibilidade de completa categorização que simboliza. Sobretudo, abraça a fragmentação como marca do contemporâneo.

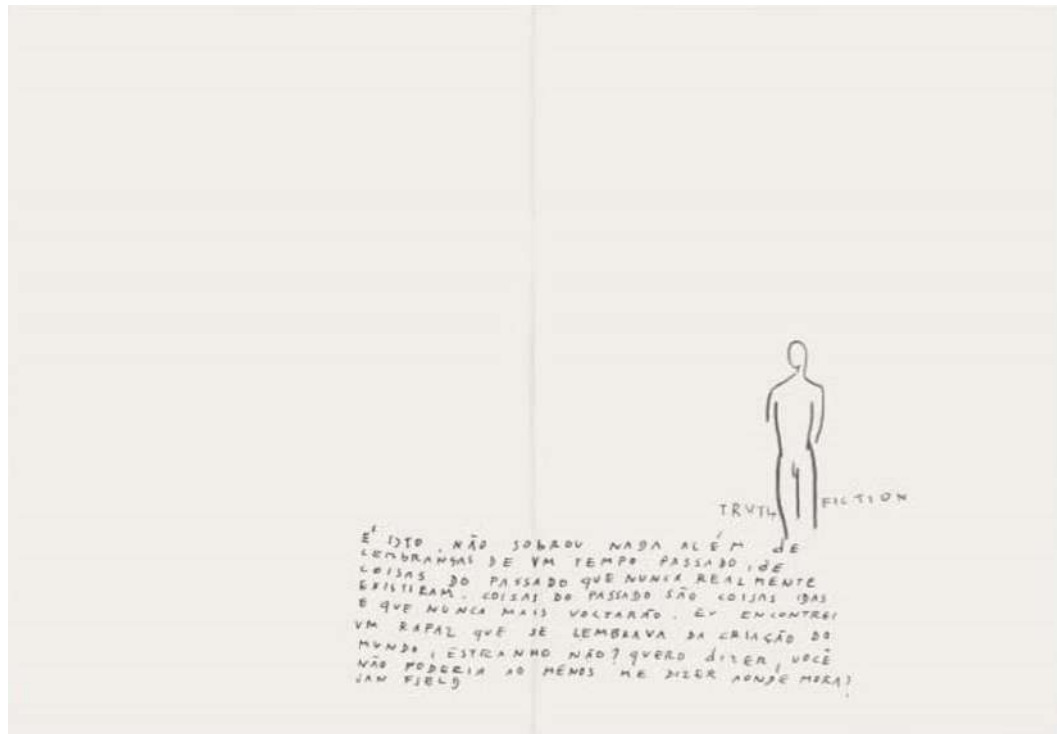
A criação de casos e de pequenos poemas, por exemplo, que se costuram sem ser emoldurados por quadros, códigos ou por uma publicação – até a publicação recente do catálogo *raisonné* do artista – faz de Leó um romancista aderido ao seu tempo: recheado de enigmas, quebras de identidade e perguntas sobre si. É o que nos diz o crítico Karl Erik Schøllhammer ao falar das obras nascidas no período pós-ditadura:

Assim como se mostrou uma tensão epistemológica na cultura contemporânea entre uma perspectiva testemunhal e uma perspectiva forense, entre a empatia subjetiva diante da valorização de certo objetivismo engajado, [...] parte da produção literária e artística em tensão análoga entre um extremo, que em uma voz subjetiva enfrenta aniquilação na aproximação à experiência traumática, e outro, em que os restos, os indícios e os objetos ganham voz e vida implacavelmente, na medida em que a escrita se conduz pelo esforço de seguir e interpretar suas complexas constelações. (SCHØLLHAMMER, 2015, p.53)

Essa complexidade em torno da subjetividade e da noção mínima de *realidade* trazida pela cultura contemporânea ressalta os valores antagônicos da experiência de autoficção. Ela é a voz subjetiva diante da experiência traumática, conforme se lê na citação, voz que enfrenta o trauma, expondo-o. Os restos, os indícios e os objetos ditos pelo teórico formam essa voz ecoando não somente uma individualidade, mas, por meio dela, retirando experiências antes silenciadas da interdição.

Assim, aos pedaços, podemos retornar às obras em que o par Truth/Fiction protagoniza. A que vem a seguir figurativiza a discussão sobre a fragmentação simultânea a questão das dualidades ou os extremos citados por Schøllhammer (2015), tão caros a Leó. O artista traz palavra e imagem novamente em discurso pessoal, tendo como eixo a discussão sobre a própria linguagem. Vejamos:

Figura 16 – Truth/Fiction



Fonte: Catálogo online da exposição *Sob o peso dos meus amores*/Itaú Cultural e Projeto Leonilson.

É isto, não sobrou nada além de
 Lembranças de um tempo passado, de
 Coisas do passado que nunca realmente
 Existiram. Coisas do passado são coisas idas
 E que nunca mais voltarão. Eu encontrei
 Um rapaz que se lembrava da criação do
 Mundo, estranho não? Quero dizer, você
 Não poderia ao menos me dizer aonde mora?
 San Field
 (LEONILSON, 1991, tela)

Outra vez, Leonilson irmana a narração sobre si com o diálogo com e sobre o/a Outro/a. Em um relicário de memórias, entre a verdade e a ficção, o eu-lírico encontra um *rapaz*, palavra companheira de toda a obra do artista. Em um cenário apocalíptico no qual nada mais sobra além das lembranças, o objeto de desejo não se lembra da criação. Por um momento, na cesura do poema, pode-se perguntar: criação de quê? Do amor? Do texto? Leó vai mais além. Não se recorda mais da criação do mundo! No entanto, o amor não desiste de si e o eu-lírico quer saber onde o/a Outro/a mora.

O corpo fálico aparece faltante no desenho. Ele tem pênis, mas está sem mãos e sem pés. A mutilação parece tentar figurar as ausências do texto. “É isto, não sobrou nada”, lê-se no quadro. Elementos centrais da poética de Leonilson são retirados do personagem: a possibilidade de locomoção e o alcance tátil, ambas, formas de comunicação. A arte, mais

uma vez, elabora formas e temas a partir do vazio. Nesse sentido, as lembranças experimentam ser complementos de lacunas e, por meio das palavras, denunciam a presença do que se foi, voltando a ser impotentes em retirar o sujeito dos seus vazios, reforçando o caráter erótico do trabalho.

Sabemos que é de dentro do artista que parecem se exibir os resquícios de um tempo distante e memorialístico. Esse afeto recordável se confirma no desenho do homem nu. Seu dorso, outra vez, está ladeado pela Verdade e a Ficção. Três eixos, portanto, parecem fundamentar o quadro: a metalinguagem, o desejo e a memória/nostalgia. Todos atravessam simultaneamente as esferas subjetivas e sociais. A disposição das linguagens verbais e visuais no quadro nos leva a questionar se se trata de uma obra visual. Por que este texto não pode ser chamado de um “poema”? Vê-se Leonilson no eu-lírico? Até que ponto?

Blanchot levanta algumas respostas ao problematizar uma ideia tradicional de diário, dialogando-o, dessa forma, com a tela-memorial de Leonilson, ao passo que ao contrário de Leó, ensaia algumas definições do objeto em análise:

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. [...] O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra. (BLANCHOT, 1987, p.19)

Nas palavras blanchotianas, atesta-se uma problemática também recorrente na recepção e crítica de Leonilson: a identidade melancólica que o eu diarístico parece pressupor recorrentemente. Percebe-se que a solidão, expressa de modo angustiada, e o medo do isolamento parecem permear as palavras dos sujeitos que transformam sua pulsão de vida no ato da escrita (FREUD, 2013). O desejo, desse modo, parece ser expresso para e pela produção artística, quase sempre levando para o texto verbovisual as dores de afetos não realizados ou interrompidos.

No entanto, a obra é um interlocutor e um objeto de desejo ao qual o diarista se volta também como uma opção psicológica, artística e social. O diário, portanto, é escrito com letra inicial maiúscula por Blanchot (1987) já que não se trata apenas de um objeto de escrita, mas de uma operação muito mais ampla. Nela os arquivos emocionais são colecionados e constroem por si só perfis bastante associados à melancolia do arquivador. Em Leonilson, esse falseamento de uma vida, como qualquer outra, pulsante e cheia de nuances, agrava-se por ocasião da sua doença, o HIV, e pelo modo como seu *ethos* artístico foi sendo construído por espectadores e parte da crítica.

Anos após a morte de Leonilson, a partir sobretudo da produção e popularização dos documentários “A paixão de J.L.” e “Com o oceano inteiro para nadar”, parece se estabelecer uma visão algo vitimista de sua produção e vida: “a ponto de infundir uma projeção coletiva que não corresponde ao espírito agudo, por vezes sarcástico, da pessoa que animava uma obra virulenta agora vinculada a uma estranha posição de vítima ou mártir.” (LAGNADO, 2019, p.8). A curadora e teórica atesta que tal fragilização e sofreguidão no perfil do artista parece servir a uma validação da obra de Leonilson pela universalização forçada do âmbito pessoal em seus estereótipos que, mais grave que dissociar a imagem do que o artista foi em vida, empobrece a leitura dos seus trabalhos quando “a posição de “vítima” desempodera e estigmatiza.” (LAGNADO, 2019, p.8)

Giorgio Agamben, em seu *O que resta de Auschwitz*, desenvolve um tratado sobre as instâncias de vítima, algoz e sobretudo testemunha, categoria na qual se poderia aproximar Leonilson, apesar das diferenças abissais e da singularidade da tragédia a qual o teórico aborda, enquanto um produtor de narrativas de seu tempo e de sua condição. Ao relacionar sofrimento e memória testemunhal, Agamben de alguma maneira quebra a noção de vitimismo muito associada a Leó, mostrando sua potência sobretudo estética diante de seu sofrimento. O teórico diz: “Tanto o mal-estar quanto o testemunho alcançam não simplesmente o que se fez ou sofreu, mas também o que se *pôde* fazer ou sofrer. O que é inumano é tal poder, tal quase infinita potência de sofrer – e não os fatos, nem as ações ou as omissões.” (AGAMBEN, 2008, p.83).

Retomando os estudos de Primo Levi e as noções de testemunho/testemunha publicados justamente durante os anos de produção de Leó — “Os afogados e os sobreviventes” data de 1984 — Agamben também toca em um ponto nevrálgico para o testemunho de Leonilson: o interdito. É na fronteira entre a fala e o silêncio, entre a doença e a vida embalada pela Arte, entre o Eu e o/a Outro/a que é possível testemunhar. No entanto, ficamos conscientes de que algo sempre escapa, estabelecendo o caráter ficcional da autonarração, pois “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes.” (AGAMBEN, 2008, p.43). De tal modo que não somente não temos acesso à integridade do sujeito Leó como nele seguimos a descobrir outros seus múltiplos, ora silenciados, ora professados em sua palavra-imagem.

Tal é o que acontece com a obra “El Puerto” desenvolvida por Leonilson no período de sua convalescência por HIV. Ao falar sobre o trabalho, o artista traça uma verdadeira biografia de si em tal período. No entanto, tal procedimento segue aberto à

outridade, ao que é distinto e, portanto, não condena de todo o desejo. O quadro, como o próprio título indica tem como propósito receber e não se fechar em si mesmo. Tais são as palavras seguidas da obra do artista:

É, minha idade, meu peso, minha altura. Ele chama *El puerto*. Eu fiz teste de HIV e deu positivo há um ano atrás. E eu não senti nada. Você imagina? Eu já vi vários amigos em desespero, e eu não. Eu não senti ab-so-lu-ta-men-te nada. Falei: “Mais um fato na minha vida” Depois do teste, já fiquei desesperado, ainda fico deprimido. Mas o que eu sei é que minha qualidade de vida tem que ser a melhor possível. [...] Também penso que me tornei muito mais receptivo. Não sei se eu tenho mais seis meses, dois anos ou vinte. Então, não por dó nem piedade, minha relação com as pessoas melhorou muito.

Comecei a fazer ioga. A sala de ioga tem espelhos e cortinas listradas. Nunca gostei muito de me olhar no espelho. Nem tinha espelho no meu quarto, evitava o espelho do banheiro. Para que se olhar no espelho? Não há nenhuma necessidade. Eu estava no centro da cidade e comprei este espelhinho. Quando cheguei em casa, pintei de laranja bem forte. Comprei um pano listrado... Usei a palavra “porto” por causa da receptividade. O porto recebe. O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metros é um porto que fica recebendo. Acho que hoje eu recebo muito mais do que dou, porque preciso canalizar minhas energias para minha intimidade. (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.98-99)

Figura 17 – “El puerto”



Fonte: Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini/Projeto Leonilson. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson/obras?p=3> Acesso em 2 maio 2020.

As palavras de Leó sobre o trabalho trazem um proposital encontro e paradoxo de sentidos. Em ambos, fica claro um desejo de se (re)compor, caracterizado pela identificação nominal do artista e do quadro e dos números com a idade, peso e altura do seu executor. O pano azul cobre, no entanto, o componente essencial do arranjo: o espelho. Quase não é

possível reconhecê-lo, inclusive, caso apenas nos detenhamos na imagem. É o aspecto biográfico, isto é, o testemunho de Leonilson que nos fazem distinguir o arcabouço laranja de uma moldura qualquer e compreender que se trata de um refletor do Eu, que, embora descrito, está oculto, guardado, escondido...

Detentora desta distinção, nossa leitura, no entanto, enxerga nesse Eu trazido à cena, uma metáfora transgressora da negação da imagem como a de um Leonilson enfermo. Ele aciona não o dispositivo que nos interliga a uma compreensão puramente diarística àquele que assina o trabalho. O espelho, do contrário, coloca-o o leitor/espectador dentro da obra e, desse modo, o par receptividade *versus* intimidade trazido nas palavras de Leó se materializa. Caberá a quem vê – a si mesmo – imaginar o corpo original diante do espelho, a partir das características físicas e de um forte exercício de empatia.

A compreensão de ser portador de um vírus mortal faz Leonilson, de quem os espelhos nunca foram próximos, ter de encarar sua natureza e, de certa forma, confrontar-se igualmente com uma das características da aids: a do risco de contaminação coletiva. Embora, no primeiro ano da doença, diga em entrevista que não sente nada alterado em sua saúde, Leó sabe que não é mais só aquilo que entendia como sendo seu Eu. Ele agora se refletia em um/a Outro/a desconhecido/a, tomado por um véu fixo que carrega suas marcas identitárias, mas que certamente dará a ver aquele que chega, como um navio, ao seu cais. Seu corpo não se fecha, não se enclausura, embora detenha uma bruma em forma de um pano azul.

Essa é sobretudo uma imagem que sintetiza e nos faz teorizar sobre seu conjunto artístico. Sua obra pessoal, porém, conforme acabamos de constatar, firmemente conectada com uma ideia de alteridade ratifica a crítica artística e literária sobre a produção da década de 80 e 90. EM *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer, ao falar da produção de João Gilberto Noll, parece apontar diversos aspectos que se assemelham ao trabalho desenvolvido por Leonilson. Similaridade que a nós se atesta pois em cada um dos artistas é possível visualizar:

Uma trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência. Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. Acontecimentos violentos interrompem seus trajetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição. (SCHØLLHAMMER, 2011, p.32)

Personagem de si mesmo, em uma autobiografia ora próxima da narrativa, ora mais embasada no lirismo, Leonilson se perde e coloca-se ao encontro do desconhecido íntimo, em

um caminho de pedras semelhantes às características aí apontadas como as de Noll mas que igualmente podem ser assemelhadas às de outros produtores a eles contemporâneos. Esse *corpo em estado de ferida*, citado pelo teórico, mostra-se em enigmas e em vulnerabilidade na escrita de autoficção ou na escrita de si. Nesse sentido, a vulnerabilidade e a exposição passam a ser presentes em um cenário de perda de sentido e de referência na arte e na sociedade.

Em uma posição de porto, as diversas identidades, *nacional, social e sexual*, apontadas no trecho, são encontradas em Leó e em suas escritas visuais. O espelho, que parece exibir aquele que o constrói esteticamente, mostra que, na produção que é exemplar de um posicionamento social e artístico do que se convencionou chamar de literatura contemporânea, “a identidade parece substituída pela autoencenação, pela pose, pelo exibicionismo e pela teatralidade do indivíduo.” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.33). Leonilson se elabora em palavra e em imagem, revelando sua solidão acompanhada desses dois elementos gráficos os quais aparecem, paradoxalmente, inseparáveis. Assim, os limites se confirmam como manifestação real mundo em um só tempo fictício e descritivo.

Leonilson prossegue esse interessante debate sobre o caráter biográfico em sua obra, em especial “El puerto”, em uma entrevista a Lagnado (2019). Sobre o trabalho, diz, “é muito simples, mas ele não entrega uma verdade. Pelo contrário, oferece várias opções. [...] Por que *puerto*? Por que *desierto*? Para exercitar a curiosidade.” (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.100). Leó nos garante, então, que tanto a palavra quanto a imagem de seus textos são enigmas cujos significados permanecem em aberto para experimentação. De tal modo, seu trabalho é um espelho por meio do qual enxergamos e permanecemos neblinados por seus títulos e/ou outras expressões verbais dele componentes.

Acreditando na plurissignificação da palavra, o artista delega a ela a multiplicidade. Ao ser questionado, por exemplo, pela presença do corpo permeando todos os seus trabalhos, Leonilson argumenta, mais uma vez se referindo a “El puerto”: “A única coisa que afirma que sou eu, neste trabalho, são meus dados aqui bordados. De resto, qualquer um que levantar a cortina pode achar que está se vendo neste trabalho, e que ele é seu...” (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.101). Esse intuito é certamente uma das pontes mais firmes em direção a seus espectadores que passam a ser partícipes do produto estético. Esse intuito fortalece a tese de que o teor biográfico em Leó é não apenas coletivo como político no sentido de que estabelece um novo regime de sentidos em que a experiência sensível é democrática.

A implicação de si é sempre uma norma. O corpo bordado, por exemplo, é uma reiteração em Leó, sempre em um jogo leitor com quem se enxerga em seu espelho. Tal

objeto se mostra representado em palavra ou em imagem, intitulado em língua materna ou estrangeira. Assim acontece no autorretrato abaixo, uma de suas primeiras produções na década de 70. Nele, as letras do sintagma *mirror* aparecem escritas de modo refratário em um pedaço de tecido que simula o risco de uma boca no rosto formado por fragmentos corporais:

Figura 18 – “Mirror”



Fonte: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_leonilson-sob-o-peso-dos-meus-amores.pdf Acesso em 4 maio 2020.

A escrita de Leonilson reflete e refrata, como no trabalho acima. Ela se desloca por diversos lugares, dentro do artista e de quem o interpela com o olhar. Sua arte também faz refletir as diversas faces da realidade estética sempre inominável que o percorre, fabricando imagens múltiplas. Tal característica peculiar de literaturas pós-autônomas se dá, segundo Ludmer (2007),

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história

política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático. (LUDMER, 2007, p.2)

O último trecho da citação parece mesmo uma análise direta do labor artístico de Leonilson, caracterizado como “um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.” (LUDMER, 2007, p.2). A miscelânea conceitual e material observada nas produções contemporâneas como um todo tem ressonância em Leonilson, que reformula em suas obras a categoria de realidade por meio da interposição de discursos, componentes físicos e linguagens.

Ao denominar tais produções artísticas como pertencentes à literatura, os teóricos reforçam a ideia de ficcionalidade subsistente em todos os gêneros, mesmo os aparentemente mais testemunhais. Nesses, a realidade, por mais referencial e verossímil que possa parecer, não é produzida pelo pensamento social e histórico, mas pelos diversos meios e tecnologias que aquele que se apresenta quer *representar*. Nessa representação, as fronteiras se imiscuem, tornando difusos o dentro e o fora de categorias como o real e o fictício, dentre outras.

Tal movimento de diáspora, que obras contemporâneas efetuam na elaboração de conceitos e critérios de análises, movimenta igualmente nosso olhar na investigação das possibilidades de leitura dos trabalhos de Leonilson. O dueto/duelo entre imagem e palavra, sobretudo, é que dimensiona essas possibilidades, pois deixa sempre instáveis as interpretações possíveis de significantes que tomam formas diversas a partir de que angulação do olhar – uma angulação subjetiva e até mesmo física – entregamos às telas.

Georges Didi-Huberman aborda essa questão em toda sua obra e, de modo específico, relaciona-a à questão do testemunho em seu livro *Cascas* quando por exemplo diz que:

A verdade não é dita com palavras (toda palavra pode mentir, toda palavra pode significar tudo e seu contrário), mas com frases. [...] Aqui, a frase não é outra senão meu relato por inteiro, relato feito de palavras e imagens inconsúteis. Mas uma mesma palavra só ganha sentido se utilizada em contextos que convêm saber variar, *experimentar*: contextos diferentes, frases montagens diferentes. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.41)

A citação serve diretamente para nos fazer pensar sobre a obra de Leonilson na qual as montagens verbal e visual são o principal instrumento da construção e da destruição, constantes da noção de uma suposta verdade. A elaboração de palavras e de imagens provoca

um jogo de interrogações dentro do trabalho, com negações e afirmações entre os elementos que o compõe e, ainda mais, entre os significados possíveis que traços autorais ou ficcionais, de uma linguagem artística ou de outra, podem ser a ele atribuídos. Uma possível resposta, em termos de resolução de conflito de sentidos, segue inatingível e já não nos interessa, enquanto pesquisadores da invenção.

Os contextos experimentadores de frases-montagens construirão algum sentido sempre breve. Beck sobre isso argumenta que a obra de Leonilson, sobretudo as que o elemento plástico se volta à palavra, visa a que “o espectador desperte os significados adormecidos de suas próprias palavras. Que acione as suas imagens” (BECK, 2004, p.114). Esse acervo pessoal, presente no imaginário do espectador-leitor, é, em verdade, o grande acervo ao qual almejam os elementos dos quadros, telas e bordados. Essa expectativa, por si só, anularia uma pretensão puramente apurativa do “real” na arte de Leó. Ela, do contrário, é polifônica e divagadora, pois o coletivo.

Em outro momento do livro, no qual Didi-Huberman é entrevistado sobre sua própria obra e sobre o possível teor autobiográfico de *Cascas*, ele diz que “cada parcela do meu trabalho é movida, seja por um desvio ou uma razão direta, por um motivo de experiência ou uma “ancoragem autobiográfica”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.90). Porém, ao contrário do que possa querer dizer tal citação, não se trata de uma sobreposição do Eu nas obras acadêmicas ou artísticas, mas do entendimento de que “ao escolher um domínio da pesquisa, confrontamo-nos com alguma coisa que, na vida íntima, fatalmente nos tocou.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.90). Assim, as possíveis repartições entre o que seria ou não signo de “vida”, em contraposição à “arte” em cada documento estético, traz algo de sua/nossa vivência.

Isso se acentua quando se compreende o movimento cambiante entre o êxtase e o trágico na vida e na obra de Leonilson. Nem mesmo o/a Outro/a, objeto do Desejo pode, olhando de um ponto distante, indicar uma posição nítida nesse jogo de opostos. Quem compra uma ideia unívoca de Verdade parece tombar, como parece falar Leó no quadro a seguir e em uma das compreensões possíveis que aqui será dada ao trabalho:

Figura 19 – “Para quem comprou a verdade”



Fonte: Coleção Luciana Brito e Fábio Cimino. Retirado de Perigo (2014)

Quem comprou a verdade, para Leonilson, parece padecer de um pódio invertido, como no desenho que se vê logo abaixo da frase no quadro. O ponto mais alto em que aparentemente se encontra aquele que acredita ter para si a revelação do mistério humano é sucedido pela queda. Essa é também uma possível lógica interna para a disposição dos três sintagmas na parte inferior da obra. Dos louros, os possíveis aplausos e regozijos pela “descoberta do mundo” passamos a uma detenção rápida de poder cuja metonímia é a inscrição “cetro”. Finalmente, posto que colocado no canto final da obra, o tombo parece esperar tal sujeito. Por outro lado, pode-se pensar em uma polissemia com *tombo* aqui aparecendo no sentido de arquivamento. A Torre do Tombo, arquivo central de Portugal e onde os reis guardavam documentos e registros importantes, é uma imagem com a qual podemos inclusive unir os vocábulos bordados.

A mensagem de Leonilson é lírica ao passo que é novamente repleta de vazios. O quadro é muito mais tomado pelo segmento em branco que pela verborragia visual. A sutileza sugere um sussurrar sorrateiro em cuja presença o enigma é a grande questão, jamais respondida sequer pelo aparente conselho ou constatação de Leó. A imagem, portanto, cria em nossa direção um olhar para as bordas. Somos, enquanto leitores de suas palavras, moradores da tangência e, outra vez, atestamos até dela nos perdemos caso não aceitemos o abismo em que nos lança.

Concorda, portanto, tal leitura, outra vez com Didi-Huberman quando, em *O que*

vemos, o que nos olha, garante o silêncio imagético em um momento de apreciação artística:

o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulado, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 1988, p.37)

O esvaziamento citado pelo teórico é, paradoxalmente, marcado pela presença e pela negação na produção de Leonilson. As milhares de obras parecem ter a intenção de expressar um vazio de sentido na vida pessoal do artista que tem na arte sua realização máxima enquanto sujeito. Ainda assim, tal vazio está expresso nas telas e nos bordados quando o evidente é por vezes o mais delicado aparecendo na tela de maneira quase invisível. De tal modo que é inevitável, no sentido mesmo de ser mais abrangente no corpo do texto verbo-visual, sorver o enigmático.

O destino do corpo da obra, conforme diz Didi-Huberman, e que aparece de modo inelutável por meio do corpo poetizado na produção de Leó, levanta os olhos para seu apreciador, mas nele nos perdemos. A constatação do invisível dentro do visível pode ser compreendida também de forma temática como no jogo de esconde-e-mostra dos aspectos biográficos de Leonilson em seus trabalhos. Mesmo ciente de que a arte ficcionaliza, a confissão é repleta de abreviações, de concisões, de sugestões de significantes de toda espécie e de outros esvaziamentos.

Se fora uma árvore, poderíamos dizer que a obra de Leonilson nos apresenta quase sempre suas cascas, a metáfora didi-hubermaniana para a imagem. Pela exibição de suas partes, o todo é simultaneamente uma revelação e um mistério. Assim, sem interessar saber como a unidade se constrói e se, de fato, trata-se ou não de uma composição apenas subjetiva em torno delas, cabe entender que “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.70).

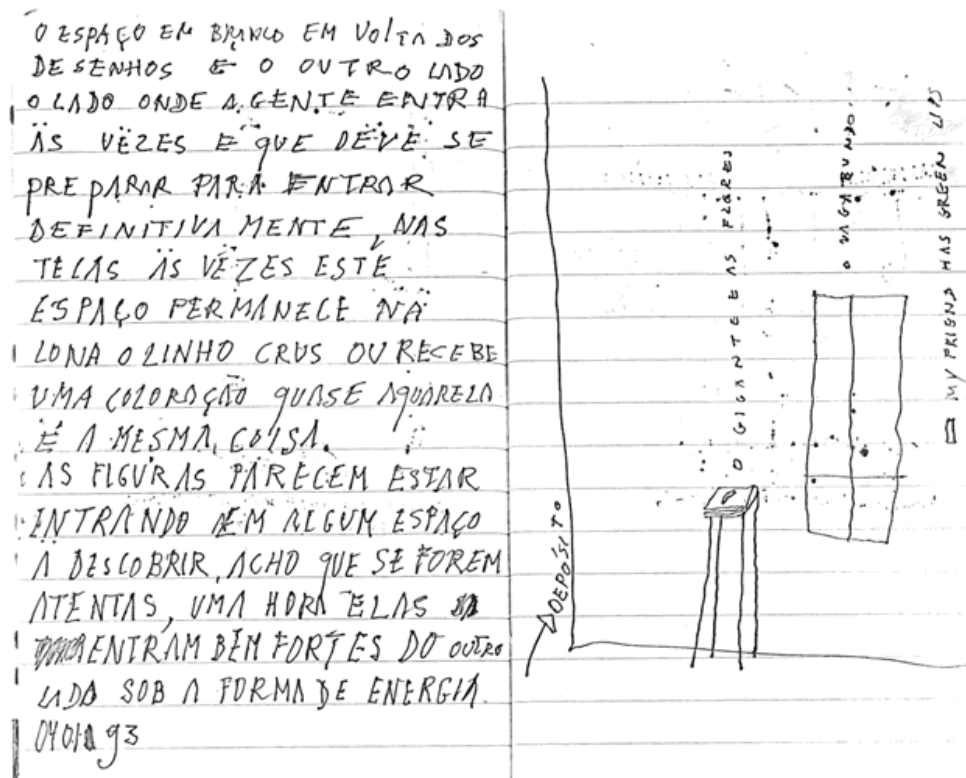
Ao contrapor aparição e aparência, o teórico assegura mais uma vez que a invisibilidade aparente da imagem é que a constrói. A solidez e a fortaleza da arte de Leonilson, dessa forma, tem sua natureza nas fragilidades e nas superfícies. Seu rosto, seguindo a metonímia, pode ser visualizado por meio das dobras e dos orifícios que se pode perceber do corpo do artista quando este se quer exhibir e ser capturado pelo olhar espectador. Tanto os trabalhos artísticos aqui em análise quanto as discussões teóricas reforçam que

mesmo as imagens não dizem mil palavras, como popularmente se diz. As imagens, tal as palavras, omitem e, dado a isso, geram interesse.

Por essa razão, passa a ser difícil distinguir os objetivos das expressões estéticas e comunicativas de Leonilson. Se suas obras guardam características de diário, também seus diários não podem ser compreendidos de modo somente testemunhal posto que se assemelham a composições artísticas, isto é, em que o elemento ficcional igualmente se coloca. Além disso, em diversos momentos, atuam como ensaios para a construção de obras que ganhariam corpo em formato físico. Agem também como campo de discussão sobre trabalhos já realizados.

Essas atuações se relacionam diretamente com a arte contemporânea e com uma possível necessidade de diálogo direto e ativo com o espectador, conforme nos diz Flora Süssekind: “foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os media e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro, em close, da própria geração.” (SÜSSEKIND, 2004, p.126). As duas páginas a seguir são exemplos dessas manifestações escritas de caráter múltiplo em que o teor emotivo funciona, de fato, como um *alinhavo*:

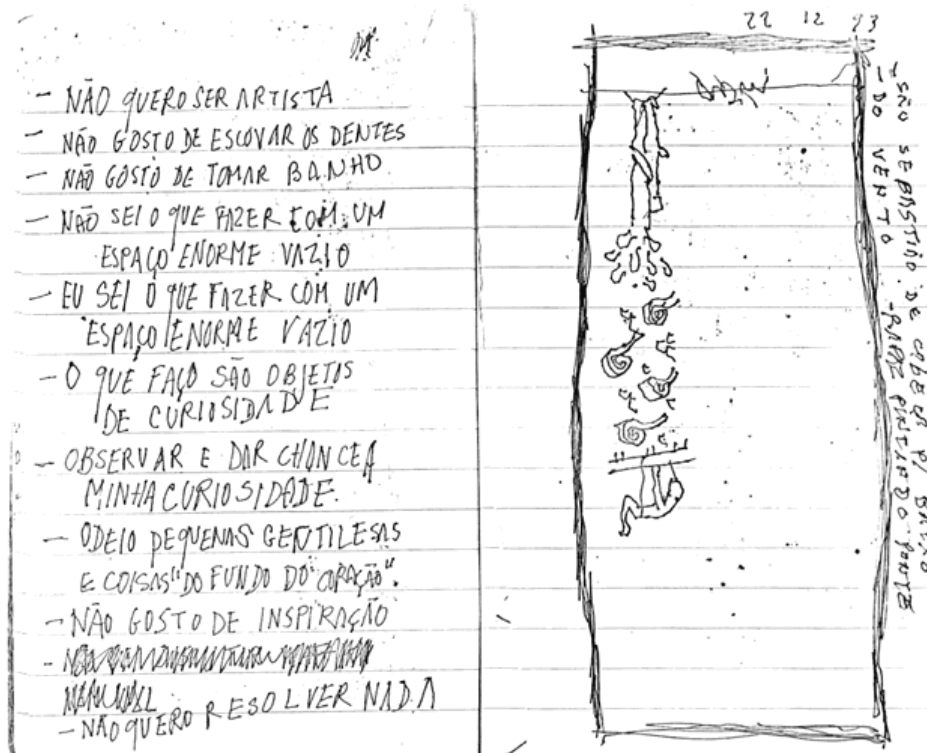
Figura 20 – Diário de Leonilson 1



Fonte: Blog Jaguadarte – posse de Ricardo Aleixo. Disponível em:

<http://jaguadarte.blogspot.com/2009/11/leonilson-poesia.html> Acesso em 16 maio 2020.

Figura 21 – Diário de Leonilson 2



Fonte: Blog “Do que se pode dizer”. Disponível em: <http://doqueseopodedizer.blogspot.com/2009/03/leo-com-o-oceano-inteiro-para-nadar.html> Acesso em 16 maio 2020.

A primeira imagem traz um depoimento que serve de teoria sobre a discussão sobre esvaziamento e invisibilidade que travávamos em poucas páginas. Leonilson se conceitua, no diário: “O espaço em branco em volta dos desenhos é o outro lado. O lado onde a gente entra às vezes é que deve se pre parar para entrar definitivamente, nas telas às vezes este espaço permanece na lona, o linho cru ou recebe uma coloração quase amarela. É a mesma coisa.” (LEONILSON, diário sem página). Datado de meses antes de seu falecimento, Leonilson dialoga sobre o Nada e parece se preparar para nele adentrar, ao passo que caminha para o silêncio, para o branco ou para o amarelado nas telas-escritos.

O artista nos indica que é preciso penetrar neste lugar esvaziado pois, conforme ele mesmo conceitua a respeito de seu trabalho: “As figuras parecem estar entrando em algum espaço a descobrir, acho que se forem atentas, uma hora elas entram bem fortes do outro lado sob a forma de energia.” (LEONILSON, diário sem página). Tal como nós diante das telas, as figuras de Leó, segundo ele próprio, não são completamente descobertas. Nessa

autoavaliação, reconhece que, com bastante atenção por parte do espectador, sua arte pode até mesmo adentrar no espaço em branco outrora ressaltado. Nesse sentido, seu significado é mais sensorial.

Essa construção conceitual se fortalece nas imagens de croquis de obras e na lista que Leonilson fabrica a respeito de si na segunda figura trazida acima. Dentre outras confissões de sua vida pessoal e artística, Leó (contra)diz: “- Não sei o que fazer com um espaço enorme vazio./ - Eu sei o que fazer com um espaço enorme vazio.” (LEONILSON, diário sem página). Leonilson outra vez une os extremos que carrega consigo e põe em xeque definições rígidas sobre Arte e Vida. O Nada, que lhe é tão íntimo, ao mesmo tempo é e não é um espaço de potência para a produção artística, o que fortalece a ideia do artista como um porto, de um eterno desejante, inconformado com o vazio...

Para nós, seus leitores, talvez seja preciso apenas “Observar e dar chance à minha curiosidade.” (LEONILSON, diário sem página) e construir um Eu, a cara do pensamento contemporâneo que diz: “Não quero resolver nada.” (LEONILSON, diário sem página). Assim, contrária ao caminho de recorrer ao discurso do autor como última palavra sobre sua obra, mas entendendo-a como uma possível interpretação dentre outras, nossa investida pelo diário de Leó assegura a não-resolução, o esvaziamento e a quebra como a busca pela significação. O artista almeja, em verdade, a incógnita como conflito narrativo e como centro da discussão lírica a que se pretende.

Nesse sentido, Blanchot tem no silêncio e no vazio a afirmação de toda a sua produção intelectual e, em *A parte do fogo*, associa o jogo aqui travado entre os segmentos verbal e visual. De forma similar, Leonilson faz de sua produção um deslocamento constante entre presenças e ausências:

Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado. Se não está realmente no mundo, trabalhando para fazer o mundo, é porque, por sua falta de ser (de realidade inteligível), ela se relaciona com a existência ainda desumana. Sim, ela reconhece, existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade (...) Ela não é explicação, nem pura compreensão, pois o inexplicável está nela. E expressa sem expressar, oferecendo sua linguagem ao que se murmura na ausência da palavra. A literatura aparece então ligada à estranheza da existência que o ser rejeitou e que escapa a qualquer categoria. O escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer. (BLANCHOT, 1997, p.326)

A citação confirma o duelo entre realidade e irrealidade presente na arte literária que aqui estamos a discutir. Interessante a imagem de movimento provocada pela expressão *deslizamento* entre ser e não, presença e ausência, real e irreal... Por meio dela, Blanchot,

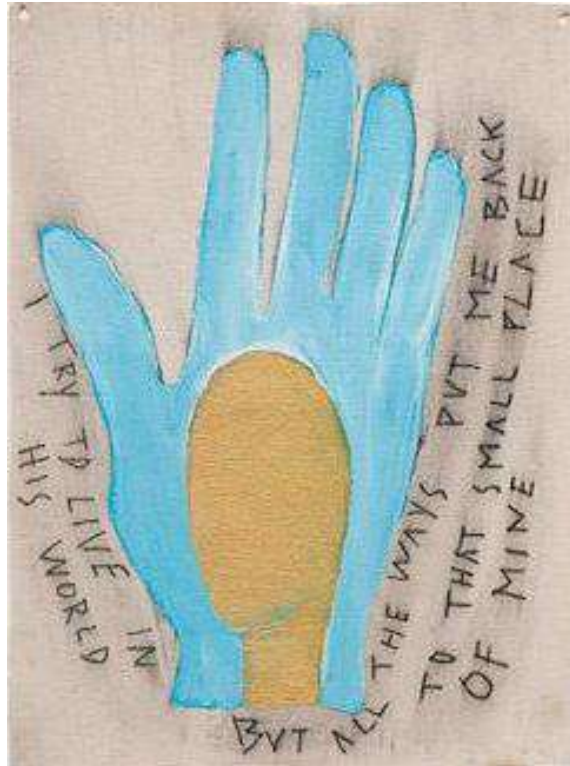
assim como Leonilson, não põe a criação artística em um ponto rígido, ligado ao significável ou factível. Do contrário, a literatura, começa dizendo, foi embargada pela história e, por essa derrota gloriosa, é que “não é explicação, nem pura compreensão [...] expressa sem expressar, oferecendo sua linguagem ao que se murmura na ausência da palavra.” (BLANCHOT, 1997, p.326). E aqui mais um argumento a favor da atuação sociopolítica não engajada se coloca.

A palavra aqui, se não é silêncio, é, portanto, murmúrio, ruminação pouco audível já que não almeja a comunicação. O escritor escapa a categorias e, sempre paradoxal, encontra-se preso a uma força impessoal nas palavras do teórico. Ainda que escreva supostamente a partir de uma subjetividade, utilizando-se de suas vivências, é impelido por tal estímulo coletivo o qual se não o permite viver plenamente tampouco o permite que morra. Esse é talvez um dos paradoxos mais pertinentes a Leonilson que, preso a uma condição mortal prematura e emergente, a ela não se permitir entregar sem fazer com que a criação e a exibição dela sejam sua potência de vida em relação à coletividade.

Dessa forma, fica afirmada a mutabilidade como mecanismo de construção de sentidos na obra de arte para qual valores como *realidade* e *invenção* perdem sua força diante da relevância do incerto como resposta do artista ao Vazio. Nessa forma de entendimento, observa-se "um ponto de instabilidade (...). "Essa instabilidade pode passar como o efeito de uma força desagregadora (...), mas essa desagregação é também construção, se subitamente por ela o desespero se faz esperança e a destruição se faz elemento de indestrutibilidade." (BLANCHOT, 1997, p.329). Poucos conceitos podem ser melhor associados a Leonilson que estas ditas pelo teórico: *desagregação*; *destruição*; *desespero*, bem como *construção*, *esperança* e *indestrutibilidade*.

Essas buscas paradoxais e absolutamente humanas que demarcam a disputa emocional de um sujeito entre sua individualidade e o vasto mundo que o rodeia estão presentes por exemplo na obra “O transatlântico” a seguir:

Figura 22 – “O transatlântico”



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>

Acesso em 17 maio 2020.

Em um tecido de cor acizentada, uma grande mão é pintada pela cor azul, centralizando a obra. No centro dela, na palma da mão, uma cabeça, figura constante na obra de Leonilson, ganha um tom também terroso, porém igualmente similar à luz solar. A cabeça está só e vaga no azul, como em um grande oceano. Ao redor dela, reforçando a visualidade de um percurso de águas, as palavras adentram à obra formando uma grande frase de letras maiúsculas e negras. O teor declarativo dela, similar a uma confissão de diário ou a um dos trechos de entrevista do artista, aparece em língua estrangeira.

Leonilson fala originalmente em inglês: *Eu tento viver no mundo dele, mas todos os caminhos me colocam de volta naquele meu pequeno local* [tradução nossa]. Sem saber e, mesmo, sem nos interessar de quem se trata o Ele ao qual o eu-lírico se refere, percebemos a distinção entre sujeitos no texto verbal. Eles são dimensões opostas que tanto podem configurar, em uma leitura mais superficial, o sujeito amado, continuamente representado em Leonilson, quanto nosso artista. Assim como também podem significar o mundo, o desconhecido, o oceano etc. De toda forma, Leó é o transatlântico entre todas essas fronteiras de sentido.

A relevância da tela está, entretanto, no duelo entre a reiteração de tentativas para uma vida diferente de como e de onde se vive. Oss *caminhos* – palavra-imagem também

sucessiva na obra de Leonilson – tal como a força do desejo, fazem o Eu voltar sempre a si. Tal declaração é emblemática de uma solidão alocada para um mergulho interno e artístico. É também um atestado da impossibilidade de completa alocação em um mundo distinto do seu. Ou revela uma paixão ou compulsão pelo registro de si em uma clara sobreposição da noção de testemunho sobre todas as demais categorias inclusive estéticas, conforme nos argumenta Ludmer:

o testemunho é a “prova do presente”, não “um registro realista do que passou”. Meu ponto de partida é esse. Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido. (LUDMER, 2007, p.1)

Assim, o critério para definição do valor artístico de obras como a de Leonilson passa longe de ser a verossimilhança mesmo quando é deflagrada uma intenção voltada ao ato testemunhal em sua produção. Leó não faz uma descrição verbo-visual do que lhe passa ao pintar, bordar ou escrever, ele simplesmente cria enunciados, que “fabricam um presente” conforme Ludmer (2007, p.1), no instante em que diante deles coloca-se um olhar. Muito embora, perscrutemos o que neles Leó quer dizer, não se trata de uma verificação nem da ordem do real, nem da ordem da ficção.

Em outro momento do texto, a teórica mostra essa indefinição dos limites da literatura no intuito de mostrar sua desconstrução na contemporaneidade ao conceitualizar que: “hoje se borram os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do cultural. A *realidadeficção* [grifo nosso] da imaginação pública as contém e as funde” (LUDMER, 2007, p.3). Realidade e ficção, portanto, não ocupariam sequer manchas gráficas distintas no papel. Nas palavras da autora, há uma fusão delas nos diversos campos de produção humana acima trazidos.

Leonilson forma parte de um grupo que, fortemente centrado nas artes visuais, mas sendo construtor de uma arte desinteressada por classificação/restrrição, corroborando, assim, que: “As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura”, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e “real”.”, conforme afirma Ludmer (2007, p.4). A escrita subjetiva, assim, nem ao menos se configuraria como um diário, mas como a quebra de outro importante limite: o que distingue o particular e o coletivo.

Essa imbricação entre social e íntimo faz, portanto, dos trabalhos de Leó um oceano ao redor um sujeito para o qual “não há “índice de realidade” ou “de ficção” e que constrói presente.” (LUDMER, 2007, p.4) Essa é uma das condições que garante a presentificação e a sensação de atualidade que as telas de Leonilson projetam em seus espectadores/leitores. Certamente, elas “Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. As experiências da migração e do “subsolo” de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios.” (LUDMER, 2007, p.4). Não à toa, “O ilha” é o nome de um dos quadros do marginal e solitário Leó, que, paradoxalmente nunca esteve completamente só e tornou-se um fenômeno pop desde os anos 80.

É, entretanto, de tal situação de isolamento brasileiro e latino-americano, que emerge também possivelmente a universalidade de Leonilson e sua capacidade de mundivagar por culturas, línguas e formas que o internacionalizaram. O homem que se escreve e inscreve nos quadros não apenas pinta a si no centro do mundo azulado e global que é a palma de sua mão, mas desmembra o conhecido e pinta o globo na face sua que nos apresenta. Somos de tal modo voyeurs não apenas de sua fala diarística, mas de sua partilha pública sobre e para a humanidade.

A palavra-imagem de Leonilson aparece, então, como um modo de arquivo aberto por meio do qual a ideia do testemunho se afigura como uma voz que tenta solidificar seu tempo. Compreendê-lo, assim, como um produtor de literatura, é compreender a escrita em sua produção estética em um intervalo entre o dizível e o indizível, cisão na qual se pode situar alguma ideia de sujeito. Por isso mesmo, este se encontra sempre repartido, embora testemunhável nas suas rupturas e sobrevivências por fragmentos.

Agamben (2008) dá uma poética e contundente definição de testemunho. Aqui, outra vez, a utilização aqui de tal pensamento acerca do extermínio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial não despreza o caráter único de cada genocídio humano. Assim, ainda que sejam distintas e incomparáveis tragédias como o nazismo e a aids, entendemos que aproximar os conceitos de depoimento em ambas pode ser importante dentro dos parâmetros que se relacionam com os trabalhos de Leonilson aqui discutidos. Essa aproximação chega a ser feita pelo próprio artista quando, em gravação contida no documentário *A paixão de JL*, Leó diz que ser gay, no início da década de 90, era semelhante à condição de risco dos judeus no nazismo.

Nesse sentido, a fala rompe uma interdição – no caso de Leó, um medo inclusive familiar - mesmo quando as palavras partilham de uma dimensão ficcional como a que

permeia parte fundamental dos trabalhos. De tal modo que, para o teórico,

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho. (AGAMBEN, 2008, p.147)

Fica claro, nesse sentido, que uma consciência de sujeito não pode ser atrelada às potências e impotências da expressão testemunhal. Esta vai além daquele que a enuncia e, assim, “pode falar por quem não pode falar.” (AGAMBEN, 2008, p.147). Leonilson, desse modo, é um corpo que se comunica e carrega consigo um coletivo de dissidentes sociais e artísticos silenciados, como judeus, homossexuais, nordestinos entre outros grupos. Isso porque sua natureza marginal e transgressora se afirma a cada produção, em um movimento intenso entre intimidade e sociabilidade.

Também é possível compreender, por intermédio da concepção agambeniana na análise de Leó quanto à noção de “testemunho”, o fator de sobrevivência que o artista carrega e que acrescenta potência ao veto sobre seu discurso. Morrer ou não de aids, falar ou não sobre seus amores homoafetivos e, propriamente, distinguir ou não Arte e Vida são de uma separação impossível ou incomunicável. Tal aparente missão ratifica a universalidade do diário-obra. De modo que Leonilson materializa Agamben quando este diz: “O campo da luta é a subjetividade.” (AGAMBEN, 2008, p.148)

Leó cria um mundo escrevendo-o em primeira pessoa, utilizando-se dos mais diversos elementos para, junto ao leitor ter a metalinguagem como um dos mais importantes mecanismos de criação. Nos trabalhos, o artista problematiza definições e brinca com componentes da arte, sobretudo com o duelo entre vida e obra. Essa compreensão e tensionamento persuade o leitor, reforçando a consciência autoral de Leonilson. Agamben (2008) atesta, assim, os elos do sistema autobiográfico que aparentemente se vê em Leó:

O significado moderno do termo “autor” aparece relativamente tarde. [...] Entre as acepções mais antigas do termo, aparecem também as de “vendedor” em um ato de transferência de propriedade, de “quem aconselha ou persuade” e, por fim, de “testemunha”. [...] O vendedor é denominado *auctor*, pois a sua vontade, integrando-se com a do comprador, convalida e legitima a propriedade. (AGAMBEN, 2008, p.149)

A associação do ato de venda ao de autoria atesta, dentre outras iconografias verbais e/ou visuais de Leonilson, a mentira como uma estratégia de persuasão do espectador/leitor. A fim de conquistá-lo, Leó lança mão de propositais instrumentos biográficos e outros de declarada invenção. Conforme argumenta Agamben, este testemunho

transfere a quem o recebe a validação e legitimação por meio da averiguação não de verdade, mas de uma *vontade*, uma pulsão que mobiliza tanto a criação como a recepção da obra artística.

Esta vontade mostra uma forte afinidade com a narração e com o lirismo. Esses dois modos de literatura são igualmente fundamentais para a autoficção de Leonilson e para seu público: ambos sedentos pelo encontro consigo e com a outridade por meio da obra de arte. Tal é, por exemplo, a visão de Lagnado (2019) quando comenta sobre a arte produzida por Leó: “Há um desejo irrefutável de transparência para os outros, em busca de um sentido para a obra a partir da retomada de suas origens. As frases que seguem são francas, cruas e despretensiosas; purgam tanto quem as enuncia como o interlocutor.” (LAGNADO, 2019, p.80)

As ideias de transparência, purgação enquanto catarse, bem como a de construção de sentido de vida, apresenta-se de modo receptivo ao interlocutor nos quadros de Leonilson, conforme diz a curadora. Os trabalhos são montados a partir de armações de subjetividade por meio de linguagens múltiplas nas quais “Alguns delírios, contornáveis, provêm de uma ação consciente do artista, que anseia por manipular cada retoque da sua imagem.” (LAGNADO, 2019, p.80). Leó, assim, manipula a quem tenta vê-lo, mesmo que só enxergue linhas e tintas, simulando um sujeito.

Por outro lado – de fato parece não pertencer a nosso investigado a permanência em quaisquer extremos ou em unilateralidades – Leó promove incessantes pequenas confissões, acentuadas quando, na iminência de sua morte, que não haveria mais nada o que ocultar. Do contrário, é preciso dizer de si e, assim, “a voz de Leonilson, por vezes, cessou de dissimular. O que não impediu a montagem de armadilhas, mentiras, fantasias, contradições. É possível dizer a verdade sobre si mesmo?” (LAGNADO, 2019, p.80). Esta interrogação, aparecendo agora ao fim desta seção, pode servir de um espelho para tudo o que até aqui já tentou ser dito e ao que ainda será. Somos apenas falsidades apresentadas como verdades ou verossimilhanças? Quando se chama de mentiroso, Leonilson também mente? E quando diz que fala de si próprio?

Nem mesmo as palavras, em um outro gênero, a entrevista, poderão servir de respostas a essas perguntas necessariamente sem final. Elas devem permanecer com suas pontas soltas tal qual as telas e as lonas de Leó que, desfiadas e, mesmo em exposições, dependuradas às vezes de modo simplista, buscam menos o caráter fixo que a provável queda. Ou voo. Talvez seja ainda salutar ouvir Leó falar da sua criação metalinguística como derradeira análise deste segmento autobiográfico – e social – de nossa pesquisa. Leonilson,

enfim, se confessa:

Acho que estou numa situação que não é muito fácil. Apesar de não estar com medo... Administrar qualquer tipo de vida já é muito difícil. Administrar uma vida em que você acorda e está bem, mas na hora de descer para tomar café a cabeça faz “broum” e você tem que sentar na escada senão você rola abaixo, é difícil. É duro ainda administrar esses testes. Fico muito cansado. O trabalho me ajuda. Nele, coloco minha força. Ele não me deixa esmaecer. Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece os símbolos. [...] Meu trabalho é mais guiado por esse sentido do que pelo valor estético. Isso não os impede de guardar uma sutileza. Sem panfletagem. (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.120)

O depoimento acima desvenda igualmente vida e obra do artista e a inseparável união de ambas na composição religiosa de seu trabalho. A lida com a aids, que atravessa sua existência exatamente no momento mais marcante de sua carreira, faz também com que toda a obra pregressa à doença seja também lida como uma espécie de premonição ou de constatação do trabalho árduo que sua condição de vida parece impor. Ser um marginal, embora almeje o cosmopolitismo, parece para Leonilson um modo de achatamento das expectativas de ser, o que o força a vivenciá-las na Arte.

Também é na Arte que são registrados, de modo enigmático, os acontecimentos de uma vida que é puramente mistério, ainda que publicizada. Criar é a religião de Leó, seu pecado e sua salvação. Esse intuito parece reger sua obra mais que qualquer coisa: “Meu trabalho é mais guiado por esse sentido [espiritual] do que pelo valor estético.” (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.120). No entanto, ele também nos garante sutileza e um uso político nada extremista, como quem está consciente das dissidências íntimas e coletivas a ele imputadas. É nesse entrelugar que o social se borda na tessitura dos depoimentos.

Na imagem e na palavra, Leonilson coloca suas forças. Esse é provavelmente um dos motivos que fazem com que sua obra tenha uma potência tão contundente ao passar dos anos. Trata-se ali de uma propensão vocacional: a luta apaixonada pela vida com seus caminhos tortos, ora como vítima, ora como algoz mas, sempre, humano como todos e todas. Quando Leó diz, portanto, que o trabalho se assemelha ao contato com os deuses, reforça não que se afasta do coração e do cérebro em busca do céu, mas que pôs a nossos olhos os infernos que habitam em cada um/uma, usando-se como moldura para o finito tornado infinito, do Eu que é Nós.

2.3 Leó, um herói romântico?

O coração é o elemento central da obra de Leonilson. Seu sentimento é mostrado

em imagem orgânica, figurativa/idealizada, escrito nos quadros, nos diários, no avesso das pinturas e bordados em numerosas fitas de áudio. Homossexual em conflito com sua família católica, porém transgressor e experimentador de lugares e pessoas, Leó contraiu o vírus HIV e faleceu da doença, sem, no entanto, deixar registradas todas as marcas dessa experiência de vida e de morte. Nela, a pulsão do visível e do legível dialogam como sangue venoso e arterial.

Essa condição de abismo no qual o sujeito suporta o mundo faz com que Ricardo Resende o entenda como “um artista que se autointitulava um romântico”. (RESENDE, 2012, p.18). Tal titulação é corroborada ao longo da sua produção e fortuna crítica. Sob o peso de seus amores e das solidões que eles provocam, Leonilson cria de si mesmo paisagens. Em torno delas, “Na linguagem simbólica dos românticos, a paisagem pode significar o paraíso que é ladeado pelas profundezas da terra, e também o incerto.” (RESENDE, 2012, p.18).

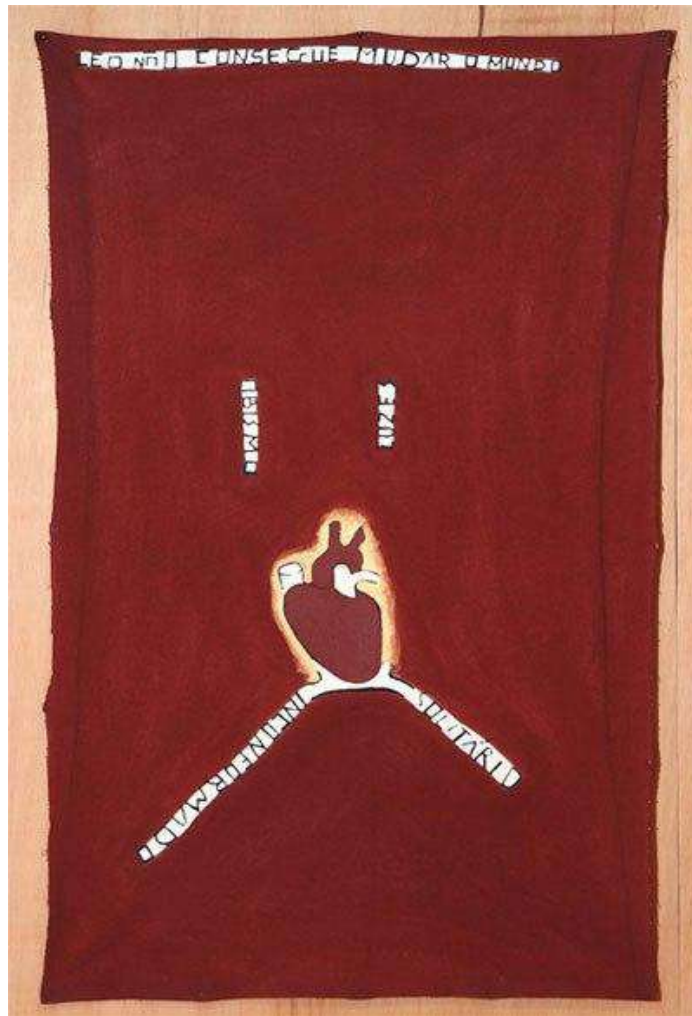
Os elementos verbais e visuais aparecem nessa geografia estética por meio, sobretudo, da construção de ponte, elemento que tenta garantir alguma espécie de sustentabilidade, porque “pode sugerir uma das características que marcavam a poesia e a pintura românticas, a sensação de estar suspenso no espaço, destacado e equilibrado no vazio de modo que o que é visto assume o caráter de uma visão.” (RESENDE, 2012, p.18). Não podemos, ainda assim, confiar plenamente no visível de modo que expandir Leonilson também é retirá-lo de uma couraça analítica em que uma tradicional definição romântica o explicaria. Podemos dizer, então, que o sentimento sintetizado pelo coração é, um eixo documental e ficcional para Leó.

Além de pulsar a vida irmanada à obra, o coração deixa a ver um dos grandes símbolos do Romantismo, o sentimento e a finitude e, assim, atesta também uma das interpretações de Brasil mais profundas: a da “cordialidade”, segundo Sérgio Buarque de Holanda. Leonilson partilha de algumas raízes identitárias do “homem cordial” (HOLANDA, 1995, p.146). Ainda que se pense como indivíduo e, nesse sentido, pode se distanciar um pouco do conceito do homem cordial e sua permanência no núcleo familiar, Leonilson parece ser ainda mais coração que o conceito do historiador e sociólogo. Seu sentimento se sobressai na tensão entre familiar e público, ou familiar e urbano, ou familiar e cosmopolita. Essa primazia do âmbito particular é também um choque para o artista que atualiza a linha história daquele/daquela que age com o coração e que aspira a que seu peito siga conectado a outros movimentos estéticos, sociais e, sobretudo, afetivos.

É esse agir pela emoção, em suas luzes e sombras, “traço definido do caráter brasileiro” (HOLANDA, 1995, p.146), guiada ainda pelos anseios de uma arte tida como

romântica – ou neorromântica, como costumam denominar alguns teóricos – de que trataremos aqui. A começar, claro, pela investigação do viver com o coração na obra de Leonilson, sujeito para o qual a percepção sobre o mundo instaura tentativas, vitórias e derrotas a respeito da atuação que nele sua arte pode ter. Na tela a seguir, a falência se coloca como protagonista diante de uma coletividade sem possibilidade de mudança:

Figura 23 – “Leo não consegue mudar o mundo”



Fonte: Divulgação/Site Pinterest.

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/354236326931264006/> Acesso em 1 abril 2020.

Centralizado, em uma posição mais inferiorizada e rodeado das palavras “Luzes”, “Abismo”, “Solitário” e “Inconformado”, o coração, pintado aqui à semelhança do órgão físico humano, é imagem central do trabalho de Leonilson. A pintura ratifica a imagem da rosa dos ventos, imaginada por nós como um eixo motriz dos deslocamentos estéticos de Leó. Na obra, o vermelho predomina na dimensão visual, porém o branco e o preto costumam a

linguagem verbal às imagens. O título da obra está escrito na tela e a frase dialoga diretamente com a pintura. Em *Leo não consegue mudar o mundo* revela-se o pessimismo de um corpo artista limitado por estruturas constrangedoras inertes à democratização do pensamento e do agir humano.

O coração aparece encurralado pelas palavras que compõe a cena de atuação. Ele padece diante de sua impossibilidade de agir frente ao jogo de luzes e de abismo. Ali está solitário e tal sentimento é reforçado pelo isolamento obrigatório de quem reconhece ser incapaz de alterar as relações humanas. Diferentes tons de vermelho se encontram e se conflituam na obra criando distintas molduras aos elementos nela presentes. Além da marcação retangular, o coração é circundado por uma espécie de aura, dando-lhe destaque e acentuando seu isolamento.

No mar de sangue, o coração parece perdido, distanciado dos demais órgãos, quebrando, assim, o corpo sempre tão trazido à cena por Leó. Do mesmo modo, as palavras não se interligam com exceção dos adjetivos que qualificam um sujeito masculino a quem se pode associar como sendo “Leó”. A solidão e a inconformação aparecem como veias coronárias, distanciadas tanto do abismo como das luzes, os dois substantivos que navegam paralelamente no precipício sanguíneo do sujeito que é apresentado em terceira pessoa do singular no quadro, “Leo”, o personagem/artista.

A leitura do título do quadro na parte superior da tela confirma: o mundo não pode ser mudado, lamenta o eu-lírico e nesta mescla de linguagens só o coração dá conta de sentir, pulsar, lamentar tais fluxos de vidas em desconexão. O que faz “Leó” fracassar? O que o fez desacreditar de que sua arte poderia mudar o mundo? É no coração que as questões existenciais e artísticas parecem encontrar algumas respostas e não na racionalidade. Para o artista, não poder intervir no mundo é uma marca de seu desaparecimento. Isso se dá pois em Leonilson, segundo Adriano Pedrosa, “o coração, como todas as outras coisas no mundo, aponta para a morte. Esse pode ser o *leitmov* da obra, mas, na cadeia infinita de metáforas, a morte é o significante último.” (2019, p.25). Ao abraçar a morte como potência, Leonilson fragmenta e fragiliza seus trabalhos, reduzindo-os ao longo de sua carreira, como que em uma resistência ao fencimento iminente dos laços que o rodeiam, ainda hoje típico da maior parte da afetividade gay masculina. Reforça, também um Eu que “amava todo mundo mas ele primeiro” (CATUNDA, 2012, *online*).

Leó se projeta no texto multimídia entre confissões e ficções de teor assim deflagrados como românticos: “Ao construir um legado absorvido num romantismo a florado, sua obra é capaz de capturar o espectador através de uma linha sensível localizada na poesia e

na elaboração de um repertório iconográfico voltado para o eu e a busca incessante pelo outro”. (CASSUNDÉ, 2011, p.126). A busca incessante do Eu e do Mundo, apontada por Bitú Cassundé na obra de Leonilson revela um subjetivismo tornado memória e arquivo de modo consciente. O artista se utiliza de noções já estabelecidas esteticamente como o individualismo e a declaração amorosa na construção de uma poética em que sujeito e mundo externo se amalgamam.

No entanto, indo além dos estereótipos, os pesquisadores indicam que “Leonilson distingue-se dos outros artistas emergentes nos anos 1980 pela travessia sob o estigma do registro íntimo de sua subjetividade romântica, em busca do que seria uma “voz interior””. (LAGNADO, 2019, p.28). De tal modo, a interioridade expressa de Leó suplanta-o enquanto sujeito individual e o mostra como membro de uma sociedade que sente, deseja e se mostra artística e socialmente em tempos de reconstrução de individualidades e liberdades.

Uma vinculação do Eu político e artístico encontram morada em Leó e na sua imbricação de linguagens e suportes. A ideia romântica de identidade está aqui em desconstrução e fragmentação e acha no gesto diarístico desse sujeito não um perfil idealizado, mas um retrato difuso e sempre incompleto. Nesse sentido, a complexidade e profundidade, que o mergulho interior e exterior acionam, mostram que Leonilson é apenas mais um, um Zé, conforme o primeiro nome do artista e o trabalho a seguir comprovam:

Figura 24 – “José”



Fonte: Portal Artforum. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/202102/irene-v-small-on-leonilson-s-ninguem-1992-85003> Acesso em 4 jul 2022.

Feita em voile, tecido extremamente fino cuja transparência faz com que receba o nome “véu” em francês, a inscrição “José” e um ponto final são colocadas na mesma posição de outras inscrições importantes do trabalho de Leonilson, como no travesseiro com o termo “Ninguém”. O vazio com o bordado singelo no canto esquerdo superior dá uma espécie de titulação ou rótulo ao produto artístico. O formato retangular da obra remete ao espelho de trabalhos como “El puerto”, conceito também reforçado pela visibilidade proporcionada pelo tecido. O artista, que costumeiramente assina com “L” ou com “Leonilson” suas telas, renomeia-se, dando a si um dos nomes mais populares de seu país, vindo também da iconoclastia cristã que percorre sua produção.

Leó se coloca na posição de cidadão, parte de um sistema grandiloquente e complexo para o qual sua existência é tão frágil quanto o material com que constrói esse espelho falso. Ele é sobrevivente de um mundo cujos preconceitos se mantêm por um regime estrutural que, embora possa ter mudado de nome (de “ditadura” para “democracia”) permanece embasado, como em outras transições históricas em seus país e no mundo, no mesmo pilar violento. Nele, há ainda pouco espaço de novos sujeitos na elaboração de novas formas de sentir e de contar. Por outro lado, ao se mostrar como mais um “Zé” ou Zé Ninguém, questiona apagamentos e padrões.

O artista parece se intercalar entre um entendimento mais universal que parte da arte dos anos 80 e 90 ganhava – em oposição ao soerguimento dos movimentos sociais depois de mais de trinta anos de ditadura – e uma consciência de seu testemunho e ficção como partes de um “eu” no qual se prisma o mundo. Sabe-se, assim, que o depoimento é uma ilusão de óptica de seu desejo e nos conduz, além de a uma imersão passional, a uma reflexão sobre a linguagem e sobre a sociedade, pois

Atingir os meandros do indizível, sem se constranger na pieguice e na armadilha da retórica amorosa, é uma tarefa difícil, sobretudo para um artista que fizera do sarcasmo uma divisa. A palavra, introduzida como elemento gráfico nos primeiros trabalhos, é uma tentativa de superar a dificuldade de uma pintura excessivamente citacionista. [...] Leonilson resolve jogar uma névoa sobre a releitura da modernidade. (LAGNADO, 2019, p.66-67).

A palavra, portanto, joga com a imagem dentro do coração de Leonilson, relendo a modernidade, conforme se lê acima. Por meio do sarcasmo supracitado, as verdades e ficções de Leó se amam e guerrilham e desta disputa de sentidos o Eu nunca nos aparece completamente nítido. Ele surge enevoado, obtuso e fendido. O coração sente e pulsa, mas

está também consciente do jogo de desejos que executa. Sabe, certamente pela experiência leitora que carrega, que seu querer é sobretudo forjado pelo não querer, pelo fingir ou disfarçar e, mesmo, pela negação. É quase uma estratégia da arte para lidar com questões tão arcaicas e pulsantes atravessadas simbólica e fisicamente.

É neste emaranhado de sensações e posturas, bastante próprias de um corpo *outsider* como o de Leó, que encontramos o espaço-tempo de suas obras. Elas servem ao pequeno reino, orquestrado por um homem que pinta, escreve e borda, sempre centrado por e em um coração ao mesmo tempo livre e aprisionado por aquele a quem também serve. Essa servidão se dá paradoxalmente também como uma forma de resistir aos vetos. É a Arte em forma de Amor: ou seria o inverso? Eis o que se pode perguntar ao vermos o quadro abaixo:

Figura 25 – “Pequeno reino”



Fonte: Divulgação/Instagram Pinakothek Cultural

Além dos pequenos arvoredos verdes, o coração-feudo acima é cercado por palavras. As muralhas do afeto são formadas pelo nome da obra, a única expressão em posição legível aos olhos do leitor além do “L.”, assinatura do artista. Além deles, há “Caminhos”; “Lagos”; “Florestas” e “Despenhadeiros”. A subjetividade aqui se expressa em uma interligação com a Natureza e a estrutura social de que é proveniente. A obra dialoga com símbolos de solidão recorrentes em Leonilson como a ilha, o farol e as pontes, reiterados, porém sempre ineficazes. A comunicação sempre perece e reforça o tom lírico da produção de Leó.

A ideia de servidão do eu-lírico se apresenta de forma contundente na produção do artista, revelando um sujeito que escolhe sentir e entregar-se como forma de liberdade e

afirmação de si e do seu desejo em uma sociedade pouco aberta ao divergente e a suas manifestações. O coração, portanto, não aparece de modo clichê, apesar de sua simbologia conter a reiteração imagética de uma sociedade. Com ele, o artista se dá ao público, o grande objeto de desejo de Leó, conforme se observa aqui:

A poética de Leonilson é repleta de construções que remetem às impossibilidades, à distância, ao desejo não realizado ou inatingível, sublimado por um forte prazer em oferecer ao objeto amado uma dedicação absoluta de submissão e reverência. Revela-se um **amor servil** [grifo do autor], de entrega e satisfação em dedicar-se ao outro, e no outro se encontra o desejo realizado. Exemplo dessa construção é o bordado sobre voile de 1991, *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*, [grifo nosso] obra composta por uma túnica branca bordada em sua extremidade inferior. Pela indicação do título, já se observa a objetividade da servidão ao objeto idealizado. (CASSUNDÉ, 2011, p.136)

Tal como na obra descrita na citação, a túnica branca, o véu de Leonilson e a frase aos pés da vestimenta são uma metáfora de sua atuação fina e transparente no mundo. Nela, a palavra imita uma legenda, mas não o faz. Pelo contrário, os significados se complexificam. O que era visível passa a ser embaçado e só a linguagem verbal garante o elo entre os significantes. Por meio dela, o indivíduo se mostra inteiramente disponível para o serviço ao Outro. O desejo comanda uma submissão amorosa que tem a dimensão artística como suporte.

A entrega de Leonilson contesta paradoxalmente uma ideia de fraqueza e inocência quase sempre associada àqueles que potencializam ao expressar seu afeto em público. O artista trava conosco, em verdade, um jogo erótico no qual, consciente de seu papel estético e social, cria um mundo onde dar e receber são gestos do mesmo sujeito, aquele que assina por “L.”, e se versa para nós. Em suas aquarelas líricas, Leonilson é romântico, é Eros. Ele é múltiplo, como é próprio do contemporâneo, posto que

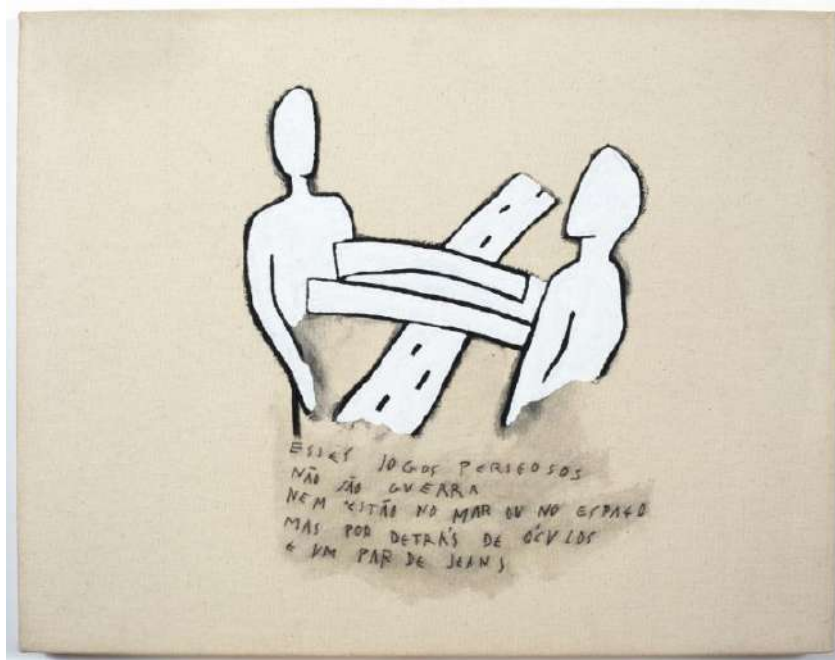
O traço, aparentemente indefinido, pertence a um sujeito sobre o qual se plasmam várias imagens simbólicas – todas românticas, todas vinculadas seja à queda, seja ao isolamento. A queda, vale ressaltar, é recorrente, apresentando uma figura de cabeça pra baixo, emblema da perda do controle sobre si mesmo. O homem cai para se entregar, deliberadamente, ao controle amoroso do outro. (LAGNADO, 2019, p.39)

Isolado, ao chão, aos pés do Outro, muitas vezes por sua própria escolha pessoal ou por, assim, apresentar-nos seu estado emocional e artístico, Leonilson é o herói de pontacabeça, o coração invertido dito pela teórica. Tal desenho é formulado como se estivesse à mercê da mão daquele a quem se entrega, almeja e de quem parece sempre carecer de tal *controle amoroso*. Sendo assim, tracejar tanto na escrita quanto nos desenhos tal realidade

afetiva fomenta um repertório de imagens e de palavras em que o Eu se inventa e resiste emocional e literariamente.

Como todo jogo erótico, carrega duplicidades que se tentam unir por pontes recorrentes como nas duas imagens-poemas a seguir, irmanadas tematicamente:

Figura 26 – “Jogos perigosos”

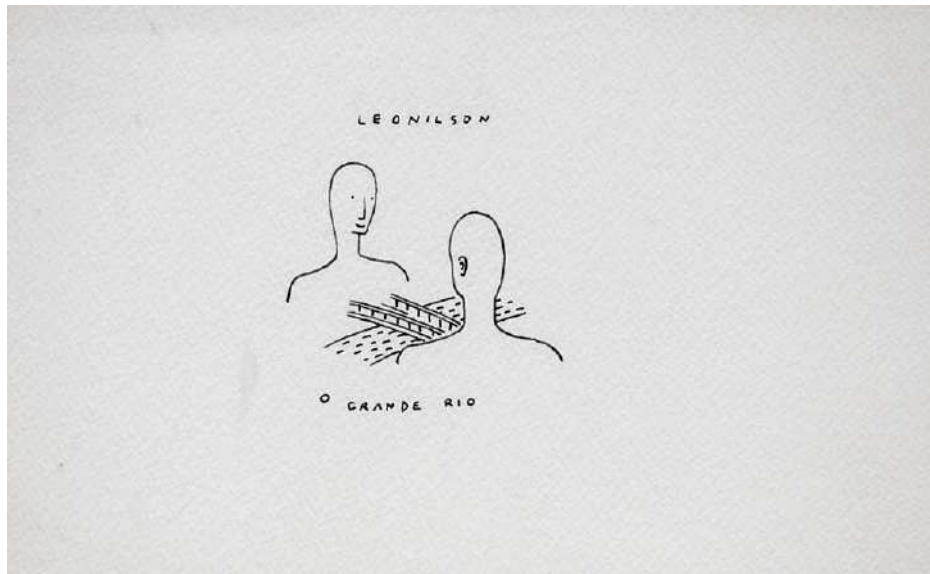


Fonte: Instituto Leonilson/Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62205/jogos-perigosos> Acesso em 3 abril 2020.

Esses jogos perigosos
Não são guerra
Nem estão no mar ou no espaço
Mas por detrás de óculos
E um par de jeans.
(LEONILSON, 1990, *online*)

Figura 27 – “O grande rio”



Fonte: Site Blis não tem bis – “José Leonilson: “O desejo é um lago azul”. Disponível em: <http://blissnaotembis.com/blog/category/jose-leonilson> Acesso em 3 abril 2020.

As duas imagens mostram que nasce do coração de Leó uma ponte. Ela se alastra do sujeito que cria até aquele que o recebe como espectador. Muitas vezes, porém, este espectador não tem como função escutá-lo, isto é, a produção artística não tem um fim comunicativo, mas poético. A escrita visual ou verbal, assim, diz mais sobre a incapacidade de entrar em contato real, o que se confirma com a reiteração da ponte como simbologia do meio de comunicação e de transporte, enfim, do gesto de eterna tentativa de encontro na obra do artista, como vemos nos dois quadros acima. Isso se dá conforme reflete o próprio Leonilson sobre tais signos em seu trabalho: “a ponte é ligação, mas as bordas não se encontram nunca.” (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.114).

No primeiro quadro, um dos mais conhecidos do artista e capa de um dos tomos de seu catálogo *raisonné*, um casal se conecta, em um atravessamento de sujeitos sobre um rio que os sustenta. É nesta fugacidade que se estabelecem jogos de grande perigo, os afetos. A ideia de jogo parece dialogar com os ideais românticos, não por similaridade, mas por oposição. Não está na Natureza o amor-conflito, nem no mar, nem no espaço, mas no sujeito cotidiano e contemporâneo ao momento de produção da obra, minimizado pelos óculos e jeans – muito embora os corpos no desenho não tenham nenhum traço de rosto. Sob a ponte, há movimento. Uma avenida? Por meio da segunda tela, percebemos que, na verdade, trata-se de águas, símbolo da emoção e da profundidade junto à fugacidade e liquidez interpessoal.

O segundo quadro possui um único sintagma nominal, além da imagem dos possíveis amantes ou interlocutores: *o grande rio*. Por meio dessas palavras, atestamos uma oposição

entre solidez e liquidez, em uma ênfase aos elementos subjacentes à travessia. As águas que separam as duas figuras humanas agora aparentam ser caudalosas, profundas, extensas. O elo, portanto, não é fácil e está sempre sujeito às intempéries. A ponte, de tal forma, afirma-se na produção de Leonilson como um elemento vital. Ela é síntese prática e teórica dos trabalhos e abre o Eu dos quadros para uma miríade de vozes. Traços identitários aparecem mais avolumados tanto nos corpos dos personagens quanto na identificação do autor do trabalho cujo nome se mostra colado à figura tal ou como se fosse o título da obra.

Leó está em contato constante com a coletividade ao falar de si. Ele tenta alcançar o coração alheio sempre que nos mostra o seu, esteja o seu envolto de veredas, esteja atravessado por um portal. Em busca do diferente, é assim que o artista afirma suas pulsões. Elas partem dele, mas sempre em direção ao que lhe falta e não em busca de uma saciedade, mas em torno de uma incompletude nesse sentido romântica, posto que esteticamente proposital. A consciência de que o amor também é maléfico ou, usando palavras de Leonilson, de que o amor é perigoso, só se acentua com a maturidade do seu trabalho, os quais carregam uma vivência da afetividade sobre a qual os estudos do Inconsciente confirmam: “O ser humano não é um ser manso, amável, no máximo capaz de defender-se se for atacado, mas é lícito atribuir à sua dotação pulsional uma boa dose de agressividade.” (FREUD, 1930, p.108).

O coração de Leó, portanto, é uma interrogação aos moldes líquidos e contraventores do afeto que se estabelecem no fim do século XX e que indagam: “o amor profundo [...] seria acessível sem o contágio dos amores ilícitos, que, só eles, tiveram o poder de dar ao amor o que ele tem de mais forte do que a lei?” (BATAILLE, 2013, p.136). A resposta desse Interdito batailliano vem do Eu-Outro e da ponte que dele fazemos com o devir, em uma via dupla de desejos e sentidos que gera a obra de arte. Em Leonilson, tal enfrentamento se potencializa e é afirmado no traço da palavra-imagem. Ela é mais que a fronteira sensível entre sujeitos, é uma divisão bélica entre o mundo externo e o interior, em intenso diálogo lírico, conforme diz, sobre Leó, João Silvério Trevisan no seu tratado sobre a homossexualidade no Brasil, *Devassos no Paraíso*:

No saldo de uma batalha cultural com tantos mortos e feridos, menciono justamente a utilização do nosso “trapo”, enquanto marginalizados, como único elemento de resistência que nos restou desde a década de 1970, e que continuou apontando para o futuro. Com o trapo, criaram-se algumas experiências artísticas fascinantes, a partir e em função da experiência homossexual. Uma delas foi sem dúvida a produção do artista plástico cearense Leonilson, um dos expoentes da Geração de 1980, falecido no ano de 1993 em decorrência da aids. Tendo sempre privilegiado a construção de uma obra relacionada com a vida, Leonilson radicalizou esse ponto de vista após descobrir-se infectado pelo vírus HIV. (TREVISAN, 2018, p.306)

Radical no uso dos trapos ou escombros para a construção ou reconstrução de si, conforme aponta acima o escritor e teórico, Leonilson está sempre se deslocando entre identidades: nem cearense, nem paulista, nem apenas andarilho como ele se autodefinia. Não é totalmente familiar, nem militantemente gay, nem assumidamente católico, nem plenamente vivo dado à aids, nem morto pela força nova com que seu trabalho tem a cada dia... Sua subjetividade caminha pela multidão, tomando-a como eixo de criação de um texto igualmente diverso. Tal diversidade faz do discurso em primeira pessoa de seus poemas, diários, bordados e telas uma bricolagem de sujeito dentro de uma bricolagem de gêneros e suportes. Nesse labirinto, aquele que está sozinho descobre, ao passar pelas veredas, que não é o único a cruzá-las, que em suas sombras e luzes há aqueles e aquelas que com ele partilham a força de uma resistência.

As várias personas por trás da máscara de Leonilson, personagem de si mesmo, inauguram uma narrativa lírica em que a ideia de persona poderia ter como elemento de construção e de análise uma coleção de fragmentos. Dentre eles, a experiência pessoal, expressa em desejos e em interditos, funciona como uma cola ora mais firme, ora frágil, deixando ver em pedaços reflexos do sujeito que assina os trabalhos e da alteridade que a eles assiste.

Essa bricolagem se mostra típica da estética de Leonilson cuja escrita está muito próxima do que nos fala Roland Barthes ao tratar do seu livro de teor autobiográfico. Na obra de ambos, é possível atestar que, quanto à *escrita de si*:

Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso, do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser quase um romance: um romance sem nomes próprios. (BARTHES, 2003, p.136).

Tomando o conjunto artístico de Leonilson como o livro dito por Barthes parece clara a relação de imaginário e escrita de longo fôlego em ambos. A vida que se faz ficção carrega o eixo romanescos nos gêneros que ambos selecionam para criar. Interessante pensar, assim, que esse *romance sem nomes próprios* dito acima pelo teórico encontra eco em Leó mesmo que este recorrentemente assine ou nomeie suas obras. A identificação ganha níveis ainda

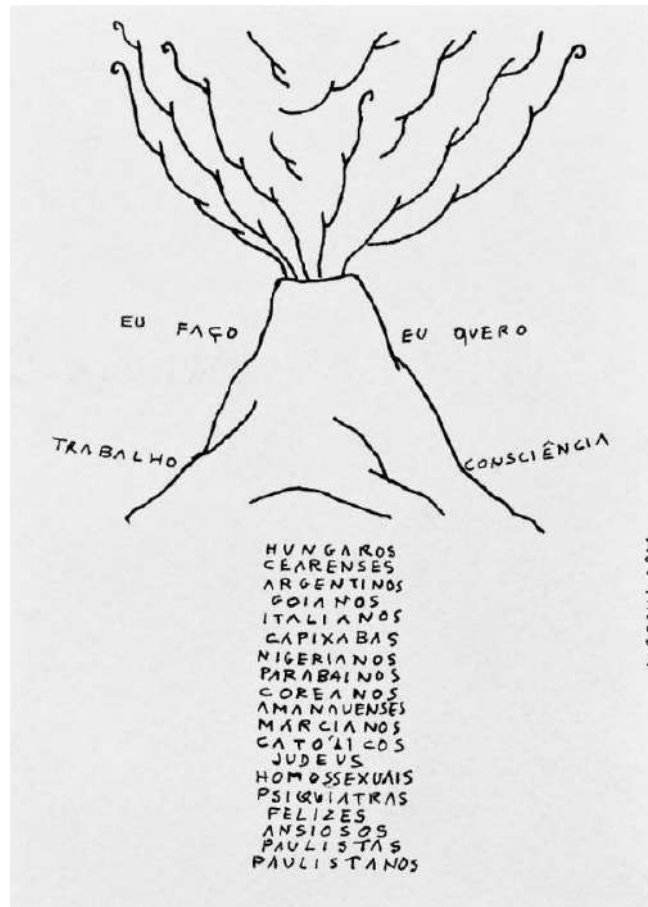
mais profundos pois não se trata de um espelho, mas de um véu que, posto nele, não nos dá a ver quem o faz ou mostra dele uma visão desfocada.

O interesse artístico, desse modo, não se centraliza mais em visualizar as instâncias de produção já que “Não há mais a preocupação em explicitar uma imagem, como acontece nas legendas ou nos títulos, assim como não se trata de ilustrar um texto ou de um discurso que gira em torno da pintura.” (VENEROSO, 2006, p.9-10). O que acontece é agora obrigatoriamente misto: “As palavras se integram ao discurso plástico, tornadas, elas mesmas, imagens.” (VENEROSO, 2006, p.9-10). Integradas, portanto, palavras e imagens são reflexos díspares.

O que parece no vitral de cacos espelhares que Leonilson nos lança ao peito, mesmo quando possivelmente quer se mostrar a seus amados (leitores/públicos), é um caleidoscópio de identidades que compõem o imaginário social e estético do artista consciente da sua marginalidade ao criar “peças que, numa espécie de diário poético, tocavam com rara contundência os grandes temas da condição humana, tais como o afeto, a solidão, o medo, o amor e a morte, buscando contaminar a arte com sua vida.” (TREVISAN, 2018, p.306). Algumas dessas contaminações aparecem na obra abaixo, em que o vulcão, símbolo corriqueiro dos trabalhos de Leó e representante deste, em afetividade e potência, tem em seu subsolo dezenas de sujeitos dissidentes da hegemonia social. Eles buscam mais que visibilidade, buscam legibilidade de suas vozes e existências.

A obra a seguir é um desses momentos de engajamento social mais explícito entre os desenhos do artista, temática comum às mais de cem ilustrações feitas por Leó para a coluna de Bárbara Gancia na Folha de São Paulo:

Figura 28 – “São Paulo não é nenhuma Brastemp”



Fonte: Divulgação/Revista Faap. Disponível em: <http://revista.fAAP.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/> Acesso em 5 abril 2020.

O trabalho, produzido durante o período mais enfermo de Leó, um ano antes de sua morte, traz frases escritas como um mantra em um diálogo quase retórico ou de autoestímulo e que também pode ser lido como um aviso. A quem? Quem sabe a uma parte da crítica de arte que via nos trabalhos de Leonilson um agigantamento e sobreposição do Eu. Aqui, junto do fazer e do querer conjugados pelo sujeito cujo nome está escrito na lateral da obra, ladeia seu vulcão o *Trabalho* e a *Consciência*. Tal consciência social se mostra, então, na lista feita por Leó no subterrâneo visível e vulcânico de sua criação.

Se é possível ver identificações como “cearenses”, “católicos”, “homossexuais” e “paulistanos”, todas próximas às características biográficas de Leonilson e, portanto, do Eu das obras, também aqui o eu-lírico convoca a alteridade para seu texto verbovisual: húngaros, argentinos, italianos, capixabas, nigerianos, marcianos, judeus... E não só a posição geográfica é um critério de estabelecimento de personalidade. O critério emocional também se estabelece como uma das noções de reconhecimento do Eu-Outro: *felizes* e *ansiosos* – bem como os *psiquiatras*, analistas dessas emoções – constroem o vocabulário social de Leó.

O artista assemelha, assim, sua condição de (in)satisfação profissional e pessoal à de grupos sociais que com ele travam alguma relação seja por semelhança ou por diferença. Assim como sua escrita se dá, muitas vezes, no avesso das obras, Leonilson quer nos apontar no quadro que, em seu lugar, há uma infinidade de Eu's. Ele eleva assim o encontro erótico da escrita e da pintura a um nível bastante acima da sua subjetividade ao revelar que há, no seu sentir, um sentir coletivo, o qual vai além de da dimensão autocentrada.

Leonilson coloca na obra corpos que o emolduram, distanciam, aproximam e desejam, sem deixar, porém, de ser uma marca de pessoalidade, haja vista o nome do artista e um de seus maiores símbolos – o vulcão – centralizarem o quadro. De toda forma, o Eu se reparte e aponta freudianamente para objetos múltiplos de uma pulsão artística em que o amor se direciona ao social:

O amor advém da capacidade do Eu de satisfazer de modo autoerótico uma parte de suas moções pulsionais pela obtenção do prazer de órgão. Ele é principalmente narcísico, e passa então aos objetos que foram incorporados ao Eu ampliado, expressando então os esforços motores do Eu em direção a esses objetos tidos como fonte de prazer. (FREUD, 2013, p.59-60).

Esse *Eu ampliado*, dito por Freud, encabeça a discussão e a produção de Leonilson, consciente de que sua satisfação autoerótica por meio da arte não configura apenas um gozo, mas um reclame de vida de todos os que não são visibilizados e a ele não tem direito. Nesse sentido, a imagem do vulcão é taxativa já que é fálica e anal, além de que visualmente atualiza um acontecimento natural e destruidor. Tal como o sujeito e suas relações libídicas, como outra vez diz Freud: “O Eu odeia, abomina e persegue, com intenções destrutivas, todos os objetos que constituem fontes de sensações desprazerosas para ele, não importando se significam uma interdição de satisfação sexual ou da satisfação de necessidade de conservação.” (FREUD, 2013, p.59).

No bojo dessas pulsões iconoclastas de tudo o que não serve à efetivação do desejo, Leonilson recupera fortemente a máxima romântica de um projeto de sociedade na qual nasce a individualidade, porém não como uma hierarquia do Eu frente ao povo, mas de uma busca (ficcional ou não) de horizontalidade. Isso, sabemos, dá-se na construção mesmo de uma nova formatação social que não deixa de ser egóica, mas que é sabedora das interdições a um romantismo ideal e jamais completamente realizado. A voz comunitária que Leonilson carrega quer também mostrar que seu Eu não coincide com uma verdade. Ela, na verdade, está no plural e tem nomes próprios, diversos, confirmando que o artista tem o Outro como imagem espelhar, como no quadro/lona abaixo:

Figura 29 – “São tantas as verdades”



Fonte: Divulgação/Revista FAAP. Disponível em: <http://revista.fAAP.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes- plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/> Acesso em 6 abril 2020.

Em “São tantas as verdades”, Leonilson vai ao limite da alteridade e enche sua obra com nomes de sujeitos que lhe atravessam de algum modo. Trata-se da reunião de pessoas de diversas importâncias no mundo artístico e humanístico seja no cinema, na música, nas artes, na filosofia e em grifes. Organizadas em blocos, as palavras seguem uma disposição semântica. Esse primeiro grupo, por exemplo, está disposto em torno de um manto, uma coroa e um cetro. O imaginário do artista se avoluma e passa a símbolos coletivos como *Pantanal*, *Índios*, *Bienal* e *Trânsito* formando “um outro grupo de palavras (que inclui pedras preciosas, metais, nomes de cidades, construções, florestas, datas comemorativas, o trânsito)” (RICCIOPPO, 2008, *online*). Os seres infinitamente diversos são interligados por figuras

monstruosas, reptilianas, as quais conectam as pontas do quadro. Ou seriam ruas-rios? Além dessas abstrações, há uma pequena escada acima da tela.

O quadro é, assim, a reiteração dos agrupamentos sociais de que é feito Leonilson e seus produtos. De dentro do Eu, sai a coletividade e nela “Cada coisa ocupava um determinado lugar na superfície; as palavras aglomeravam-se aqui, as figurações distribuíam-se ali e os pingentes em outra parte...” (RICCIOPPO, 2008, *online*). A congregação social elaborada por Leonilson outra vez joga com os limites propositalmente frágeis entre subjetividade e sociedade, deixando no meio de ambas. Uma possível ponte entre o Eu da escrita de si e o/a Outro/a, que se personificaria como personagem, público ou como crítica ao artista, está no caráter de depoimento que Leó traz.

A partir dessa perspectiva, pode-se perceber que as verdades do artista fazem parte do seu modo catalográfico de ser e estar no mundo. As referências se dispõem à exibição do espectador, formando o quadro. Elas preenchem dimensões distintas da tela, todas elas preenchidas por diferentes tons terrosos. Nesse sentido, as referências musicais, como New Order e The Smiths; na pintura, como Basquiat e Takato Yamamoto são pedras, estruturas sólidas, por onde se pode caminhar. O solo artístico por onde Leó nos diz caminhar parece estar isolado dos elementos sociais e naturais. Mais uma vez, o desafio é fazer ver e ser ponte.

Uma miscelânea agrega questões filosóficas, sociais e políticas na informação estética que a arte veicula. Essa também seria uma característica do “neorromantismo”, uma estética que reúne as características de um grupo que requer sua visibilidade para todos os âmbitos humanos. A subjetividade prescinde de questões afetivas mesmo quando as tem como temática em primeiro plano. Desse modo, as questões estruturais se intercalam e formam um palimpsesto.

Assim, os teóricos da escrita de si ou autoficção traçam os pontos em comum e os distintivos de uma escrita similar ao romantismo clássico. Para eles, “o autor que retorna não é o sujeito do trauma. Também não é o mesmo sujeito romântico, protagonista da cultura humanista, cuja morte sentenciara Foucault.” (KLIGER, 2006, p.26). Trata-se, na verdade, de um regresso que está em desacordo com a vinculação dos sentidos do texto com a busca por quem o construiu de forma que “a categoria de autoficção é um conceito capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito.” (KLIGER, 2006, p.26). Esse seria, inclusive, um ponto direto de contato de Leó com a arte literária, conforme se percebe ao ler as reflexões de Darío Gómez Sánchez em *Pervertidos, bichas e entendidos: identidade homossexual no romance latinoamericano*:

Diferentemente disso, a subjetividade narrativa e a ausência ou relativismo do contexto sócio-histórico são características dos romances confessionais, os quais podem se inscrever dentro do que tem sido conhecido como “literatura íntima”, “gêneros do eu” ou “escritas de si”, que incluem os diários, as memórias e as narrações biográficas e autobiográficas. Nestes romances, geralmente, o narrador é uma primeira pessoa do singular que expressa suas emoções e apreciações com relação aos fatos vivenciados. A vida desse narrador-personagem ou de outro personagem por ele conhecido é, não só a matéria prima, mas o assunto do relato em todos os seus âmbitos; daí que os conflitos pessoais e as avaliações emocionais ocupem o centro da narrativa. (GOMES SÁNCHEZ, 2012, 51)

Conforme o trecho citado, esse narrador-personagem, tal verificamos em Leonilson, expressa seus conflitos com relação ao que vivencia tornando-os matéria-prima de produção artística. No momento da apreciação, no entanto, a subjetividade encontra-se com a pluralidade, isto é, o Eu não mergulha em um registro ególatra. Ele se recria e nos interroga sobre nossa capacidade de acreditar nas ficções de sua invenção, se reiteramos ou transgredimos sua discutível mitologia.

Segundo Klinger (2006), “o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’. A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor” (p.56). No entanto, cabe pensar: a quem interessa tal mito? Por que ele parece interessar ao espectador em uma recepção algo emocional da obra? A crítica reproduz essa forma de análise? E Leonilson? Talvez ele seja um desses fabuladores criando para si a épica de um herói cujo sentimento o faz perecer ao mesmo tempo que, como todo personagem, tem na leitura do/a Outro/a sua pulsão de vida.

A experiência erótica na arte de Leonilson reforça esse propósito ficcional pois é, por si mesma, um jogo de linguagem, ambígua, mística e mítica do corpo e de suas relações no mundo, como nos diz Octavio Paz:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez. O erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é a sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p.12)

O jogo de sensações provocado pelo traço feito pelo e para o corpo na obra de Leonilson faz da transfiguração citada por Paz (1994) uma realidade para todas as categorias do texto imagético-verbal por ele feito. Sua erótica, que se manifesta na construção do Eu, do Outro e dos vínculos entre ambas as instâncias, é ficção. Seu depoimento não é diário de subjetividades. Seu romantismo, finalmente, aproxima-se da dimensão mais humana e social de modo oblíquo.

Assim como o amor ou como o desejo, a classificação na contemporaneidade se dá nas

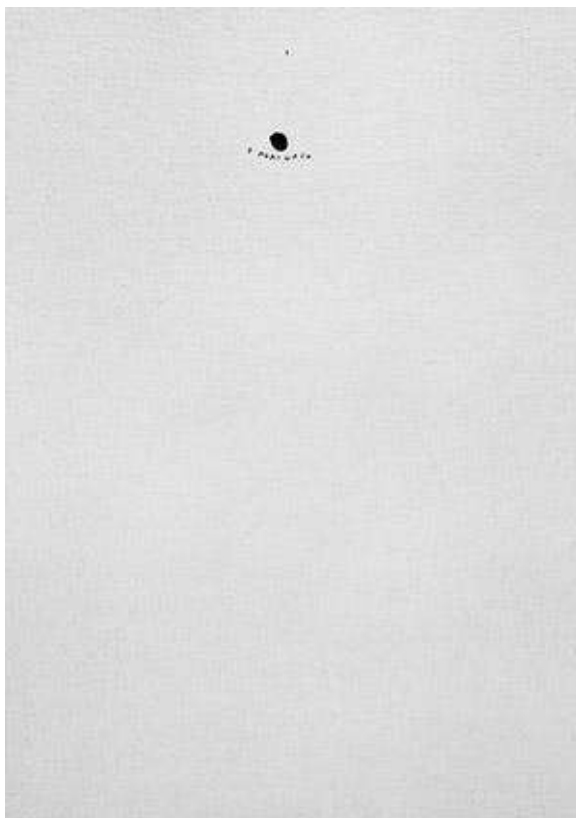
intermitências. No jogo entre pares, o texto mostra sua força e impede normatizações ou aproximações diretas. Reconhecemos, ao cabo, que não há solução ou encontro e que se faz necessário “Saber que não escrevemos para o outro, saber que essas coisas que vou escrever jamais me farão amado de quem amo, saber que a escrita não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente ali onde você não está – é o começo da escrita.” (BARTHES, 2003, p.161). De tal maneira, o/a Outro/a que é sempre mistério seja ele/ela o Eu de Leó, o olhar da crítica ou o coração do público. Seguimos repartidas, desejantes e na iminência da morte dos conceitos, dos afetos e do corpo.

O cerceamento do sentimento de completude se dá de forma ainda mais contundente quando Leonilson descobre ser portador do vírus HIV. Nesse momento, “o romantismo de Leonilson muda de inflexão com o aparecimento dos sintomas da doença. Embora nunca se constitua como um argumento, ela acelera os mecanismos de ambição.” (LAGNADO, 2019, p.51). Leó deseja, de modo ainda mais contundente, a si e ao Outro, ciente de que seu tempo de vida, antes repleta de trânsitos e afetos, esgota-se a cada novo instante.

O coração agora se sabe portador de uma mácula, uma espécie de veneno que o corrói à medida em que pulsa/vive. O artista assume, então uma postura ao mesmo tempo potente pois aumenta sua produção artística e seus registros memorialísticos. A obra atinge, então, o que se costuma entender como sua maturidade. Por meio dela, Leonilson mostra-se completamente ilhado em sua dor, reafirmando a postura clandestina que sempre tivera e que se oficializa na nova condição. Marcado em entrevistas, nos áudios e nos quadros, o desejo se confronta com a condição mortal, conforme se lê e vê a seguir:

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma. Basta me cortar. [...] (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.124)

Figura 30 – “O perigoso”



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural/ Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini/Projeto Leonilson. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58553/o-perigoso> Acesso 6 abril 2020.

Figura 31 – Detalhe da escrita na obra



Fonte: Divulgação. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2012/10/11/aids-ainda-longe-do-controle/> Acesso em 10 abril 2020.

O trecho verbal revela a realidade do HIV na década de 80 com que o herói Leonilson se confronta e se bifurca. O homem de desejos potentes e distribuidor de pulsões de vida mascara também a morte. Ela é um de seus rostos e se mostra não só a ele, no espelho cotidiano, mas aos outros. É a alteridade que novamente o denomina: perigoso. A solidão é

uma demanda imposta em prol também da saúde do coletivo e o torna ainda mais romântico, a saber, ultrarromântico. A autodeclaração de ser um risco justifica essa martirização, pois o artista se percebe não apenas finito e condenado à morte, mas à exclusão. Sintetizando o artista e seu drama, a mancha de sangue se isola na tela em branco, temerosa da sua contaminação. Esse sentimento se reforça quando cotejamos o trabalho com outros de fases anteriores de Leonilson a quem a troca afetiva sempre se mostrou tão fundamental.

Trevisan destaca exatamente este trabalho ao falar de Leó:

Assim, na série Perigoso, Leonilson utilizou no desenho pingos de seu sangue, unindo intimismo e horror. Ou exprimiu suas impressões poéticas com notável doçura, utilizando restos de material, como na obra *Voilà mon cœur*, que trazia um simples pedaço de lona pintada, com pequenos bordados e pingentes de cristal lapidados, sobras de um velho candelabro.

Nos últimos anos de vida, Leonilson produziu “autorretratos” em forma de relicários costurados, com títulos, dedicatórias amorosas e pequenos recados a ex-namorados ou amigos, bordados à mão em meio a desenhos infantis, miçangas e pedras. A partir da dor de condenado à morte por uma doença incurável, mas sem autopiedade, Leonilson celebrou sua arte como puro prazer revertido em atos de amor. (TREVISAN, 2018, p. 306)

A arte, assim, torna-se o modo de sobrevivência afetiva e social do artista. A tela branca, ao contrário de obras em períodos anteriores de Leó, parece ser a maior protagonista da série de sete trabalhos de nome “Perigoso”. No primeiro deles cujo título nomeia o grupo, apenas a gota negra se destaca sutilmente na parte superior, sublinhado por letras que formam o sintagma que nomeia a obra. Feita no contexto de uma internação à causa de uma pneumonia, a mensagem pública da luta contra a doença é paradoxalmente uma espécie de aceitação no sentido de que passa a configurar conflito central da trama estética por meio da qual Leonilson se conecta com o público. Talvez seja a isso que Trevisan se refere como ausência de autopiedade.

A gota se conecta com o espectador, afastando-se dele, perigosa que é, em sua “necessidade de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo, de decifrar o ‘enigma do amor’, numa tentativa, talvez de negar a morte em que irremediavelmente nos lançamos ao trilhar os caminhos de Eros.” (BRANCO, 1983, p.65). O par Amor-Morte é um enigma arquetípico das relações humanas e remete a incompletude, fundamento humano, só saciado pela condição divinal ou pela supressão do querer: o fim da vida. Eis porque os românticos, em seu estado emocional mais contundente e perturbado fazem da finitude seu tema de predileção.

Nos trabalhos imagético-verbais de Leó essa condução da pulsão de vida à de morte (e vice-versa) parece ser uma tendência do grupo a que ele pode ser associado dentro das artes visuais:

Uma vez amputada de seu futuro, a pintura se volta para as características da linguagem mítica. A consciência refugia-se nas experiências passadas. A urgência da chamada “Geração 80”, esse movimento antes alegre, de cores sem compromisso, tornou-se um fardo trágico no qual urgência agora é sinônimo de morte – donde a ambivalência que imprime no seu autor o sentimento de ser algoz de si mesmo. A tarefa do artista consiste em traduzir a ruína de “sua” doença para uma dimensão do discurso verdadeiro. Demanda, sabe-se, sem resposta. (LAGNADO, 2019, p.51)

Um dos nomes mais marcantes da Geração sobre a qual a autora fala, Leonilson passa a utilizar de suas cores e formas para criar vida quando esta entra em risco declarado. Ao ter seu corpo igualado à morte, ao mesmo tempo que assume a condição de que sua enfermidade o torna algoz de si mesmo, ganha uma dimensão heroica quando em sua resistência artística. Isso reforça a importância de seu trabalho, ainda que tal firmeza não impede de trazer à obra as não-respostas, o silêncio e, mesmo, o medo diante do que a teórica chama de *ruína*. Tudo isso fez e faz com que Leonilson seja, enquanto homem gay, “certamente um dos nossos maiores representantes da produção artística como forma de resistência nos duros “anos da peste”. (TREVISAN, 2018, p.306).

A denominação “peste gay” foi dada por setores da imprensa quando dos primeiros casos de pneumonia em jovens e homossexuais portadores de deficiência imunológica. O rótulo preconceituoso negava, por exemplo, que aquela enfermidade ainda pouco conhecida no começo dos anos 80 mostrava-se presente também em outros grupos como usuários de drogas injetáveis, pessoas que receberam transfusão de sangue e haitianos residentes nos EUA. Quando a epidemia se consolidou, a crença de que ela era exclusiva entre “drogados” e gays “promíscuos” serviu para uma propagação intensa do HIV. Semelhante ao rótulo de “terrorista” ou “comunista” nos anos 60 e 70, o de “perigoso”, retratado por Leó, dá conta do medo pessoal e do estigma coletivo que a enfermidade trouxe aos doentes e aos seus grupos de risco.

Nesse contexto, o autojulgamento de Leonilson é um receio e o aceite de seu pertencimento ao universo homossexual masculino que passa, com a descoberta de o artista ser portador do vírus, a uma realidade inescapável. Dessa forma, a escrita de si aparece aqui como uma pulsão de vida, pois faz com que sua arte, enquanto condição existencial do sujeito, potencialize seu Eros pois “Justamente porque ele se inscreve no domínio da fantasia e só no reino da ficção é que ele pode realizar-se plenamente. Só a ficção permite que o erotismo se exhiba, se mostre.”, segundo Branco & Brandão (1995, p.142).

Bataille (2013) igualmente une as pulsões de morte e de vida em uma experiência humana que toca a divina. O escritor chega a fazer enunciações que poderiam facilmente pertencer a uma teoria também sobre a escrita pessoal, conforme aqui também tentamos fazer. Um dos trechos de *O erotismo* argumenta: “Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade.” (BATAILLE, 2013, p.36). Tal quebra de continuidade é o que ao mesmo tempo impede e estimula o interesse entre os sujeitos, fazendo nascer nesse ínterim a Arte como elo entres abismos.

Diante da certeza do desaparecimento corporal, Leonilson intensifica essas lacunas por meio do registro incessante de si, ampliando sua produção visual, seus diários escritos à mão, as gravações de áudio e mesmo no leito hospitalar constrói performances e obras frágeis e potentes. Resta ao trabalho artístico ser a reunião de tais elementos em fragmentação e o corpo erótico que resiste ao fim e se mostra ao Outro. É nessa deflagração do sentimento amoroso de incomunicabilidade e de flagrante finitude que, segundo, Ana Lúcia Beck,

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 ágape ou amor sui – o amor enquanto dom desinteressado. 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-platônico [...] (BECK, 2016, p.113)

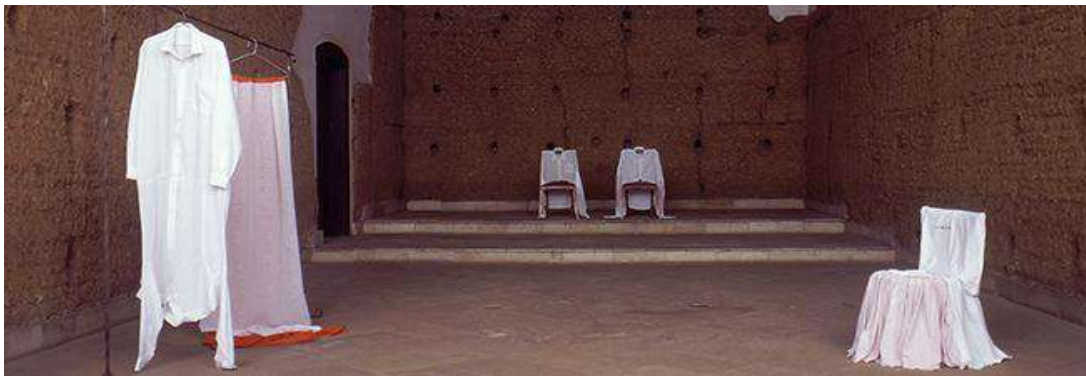
A teórica deixa claro que Leó lança mão de diversas concepções de amor. Ao longo de sua produção fica cada vez mais claro que a que mais se acentua nos em seus textos verbais e em suas imagens é a de um amor que descobre as semelhanças entre o seu coração e o do mundo. Já não é completamente do interesse do artista sequer a completude amorosa, mas é outra vez desse lugar de vazio que nasce um sentimento de outridade que o interessa e o move. Não se quer dizer com isso que Leonilson deixa de desejar ou que passa a um estado de tranquilidade frente ao que sente. Pelo contrário, as pulsões seguem a disparar em sua interioridade, motivado esteticamente pela sentença de finitude.

Como argumenta Beck (2016) na citação, a mesma intensidade dos encontros sexuais se visualiza nos encontra neoplatônicos. Neles, Leonilson teoriza visualmente sobre o amor, seja em sua forma mais concreta seja nas imensas barreiras que esse sentimento possui para se

realizar: as distâncias; a vontade de também ser só e, fundamentalmente, o perigoso que seu corpo aidético carrega para si e para quem com ele porventura venha a se relacionar. Leó sangra para falar de amor. Seu sangue é repleto de vida e de morte e, por isso, é mancha na tela e na escrita.

A doença, entretanto, não é romantizada. Suas penas, as vergonhas, o horror e o mistério da sacralidade por trás do perecimento se manifestam até o leito de morte quando, no hospital, borda lençóis e batas com termos que remetes à divindade e às mortes bíblicas tanto quanto ao erotismo e expõe na Capela do Morumbi. A exposição-performance se chama “De bom coração – Da falsa moral” e aparece abaixo em panorama e em alguns detalhes:

Figura 32 – “De bom coração – Da falsa moral”



Fonte: Divulgação/Carbono Galeria. Disponível em: <https://carbonogaleria.com.br/obra/sem-titulo-432> Acesso em 10 abril 2020.

Figura 33 – “Los delicias”



Fonte: Divulgação/Site Bordadologia. Disponível em: <https://bordadologia.wordpress.com/tag/arte-contemporanea/> Acesso em 10 abril 2020.

Leonilson jamais chegou a ver a exposição acima montada, tendo falecido antes disso. No entanto, a obra recebe homenagem póstuma em São Paulo e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela sua exposição individual na Galeria São Paulo e pela instalação na Capela do Morumbi no ano de seu falecimento. Ao bordar palavras com “Lázaro” e “Las delicias” em batas e lençóis e organizá-las de modo detalhado para exibição – dispostas em cadeiras, em cabides e em altares – Leó cria fantasmas, símbolos sacrários e ambíguos.

O desejo, assim, é estabelecido como uma religião do artista, fazendo dele um mestre do amor, um sentimento que não deixa ser ferida, nem necessariamente quer a cura. Ele busca a sua expressão, ao ser liricamente comunicado. É o que atesta Trevisan, ao narrar e refletir a respeito de uma das passagens do documentário *A paixão segundo J.L.* (2015) de Carlos Nader

que se estruturava a partir da audição de fitas cassete gravadas como diários por Leonilson, antes e depois de adoecer em consequência da aids. Numa dela, Leonilson narrava um sonho em que está fechando portas sem saber por quê. Talvez essa imagem inconsciente refletisse com exatidão as tentativas de abrir espaço para sua arte ao costurar retalhos esparsos, como garrafas lançadas ao mar, na busca do Outro desejado e frequentemente inacessível. A essas portas fechadas se acrescentavam a tragédia da sua infecção e posterior morte por aids. Sua obra permeada por melancólico homoerotismo funciona como uma sucessão de gritos sufocados de um amor que tenta abrir portas para sua expressão. Resta a pergunta: o que impediria Leonilson, tão dolorosamente, de expressar seu amor? (TREVISAN, 2018, p.555-556)

Diante da forte imagem de uma *sucessão de gritos sufocados*, construída pelo teórico, a imagem da exposição fúnebre talvez colabore com o entendimento desses amores sempre natimortos e presos diante de saídas cujo trânsito é impossibilitado. De tal modo, a instalação de Leonilson revela a face do sagrado do par Amor-Morte, ratificada pela compreensão do sonho narrado por Leó. O artista interfere no Interdito e coloca dentro de uma igreja os restos do seu corpo morto pelo vírus da aids, doença até hoje estigmatizada e associada aos corpos gays.

Se existia em Leonilson o catolicismo, marcante na formação de Leó e no tabu familiar com que ele parecia (se) enxergar, existe igualmente a transgressão natural de um artista cuja existência, especialmente a afetiva, é necessariamente transgressora. Sobretudo, a crucificação, mas também figuras do imaginário judaico-cristão se fazem presente, em especial no bordado. Seu trabalho passa a se constituir um ritual no qual, morto fisicamente o

autor, restam suas sombras e aspirações a constituir sua face divina, sinônimo de amorosa. De tal modo, compreende-se tanto a melancolia quanto a produtividade artística: ambas são frutos de um sonho vívido e impedido.

O artista faz da encenação corporal e amorosa seu elo com a vida. Encarando a morte, enfrenta os deuses e os homens que os organizam em padrões comportamentais. Leonilson celebra o mistério de seu corpo imolado em comunhão com o mundo e atualiza o mito heroico não daquele que salva e livra do “pecado”, mas do que padece por ser o humano que é e por viver o sacrifício da humanidade, o desejo, conforme diz Bataille:

No sacrifício, não há apenas desnudamento, há imolação da vítima (ou, se o objeto do sacrifício não é um ser vivo, há, de qualquer maneira, destruição desse objeto). A vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela. Esse elemento é o que podemos nomear, com os historiadores da religião, o sagrado. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. (BATAILLE, 2013, p.45).

A descontinuidade de Leonilson passa a ser sagrada quando ele constrói uma poética de si. Assistimos à dissolução de seu corpo como voyeurs do ato sagrado de sua morte, conforme fala o teórico. A manutenção do estado de vida, por meio das obras, cria um rito solene e amplifica a autoficção para um renascimento contínuo, um Lázaro marginal e perigoso cuja presença se fortifica a cada leitura, presentificação performática, ou visita a museu ou exposição... Assim, nasce a temática heroica, um investigador dos abismos no quais habita, no submundo visibilizado por suas telas, bordados etc. Neles, encontramos “o tema da solidão, do herói, o sentimento de falta de lugar” (RICCIOPPO, 2010, p.50).

É por isso que Leonilson parece encontrar na sua produção artística um próprio par amoroso. Ele assim nos confirma, quando em entrevista a Lagnado (2019) responde ao ser interrogado sobre uma suposta relação prazerosa que mantém na produção de seus trabalhos: “Tenho um prazer quase de Eros. Minha relação com o trabalho pertence ao plano sentimental. Você vê, os trabalhos ficam aqui, eu fico na cama e olho para eles. Eles me fazem companhia.” (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.129). O caráter afetivo da criação artística de Leó fica então confirmado, apesar de nos lançar, sobre isso, hipóteses vastas.

Em toda as indagações – propositais de uma arte feita com tamanhas mesclas e simbolismos – um caráter romântico parece se sobrepor na perspectiva de um sujeito sempre desigual para o qual a sociabilidade não consegue construir grandes vínculos amorosos ou de equilíbrio existencial. Leonilson, de tal modo, revela suas doenças enquanto também tenta “curar-se” de seus tormentos ao fabricar mundos em telas e tintas, o que fica claro quando, de

sua condição solitária, fala-nos sobre a companhia que recebe de suas obras. Confirma-se que: “A obra de Leonilson encantou especialistas no Brasil e ao redor do mundo, por sua forma peculiar de se expressar bordando em panos, com frases e desenhos minimalistas, que comentavam sua vida, seus anseios e amores frustrados por outros homens.” (TREVISAN, 2018, p.555).

Também o curador de arte Ivo Mesquita, em posfácio à obra de Lisete Lagnado, atesta como a aids – padecimento fisiológico de Leó – criou imaginários na arte da década de 80 na qual encontramos Leonilson e os elementos românticos aqui debatidos. Segundo ele, a temática da doença, o mal de uma geração que se assentava na busca pela libertação do corpo, é tomada por alguns artistas como uma causa pessoal em uma politização da linguagem plástica. No entanto, tal projeto é ainda anterior à epidemia e está no cerne da luta de sujeitos contra velhas estruturas como a igreja, a família padrão e o próprio mercado artístico.

Artistas nacionais e internacionais constroem hoje uma cartografia do seu corpo em afetos e em dores a fim de salvar o corpo erótico de um conservadorismo e dar fim a uma morte melancólica e discriminada em busca de outra mais iluminada: a morte do preconceito. Em verdade, diz Mesquita, “suas obras se armam como uma pele a coletar cicatrizes, num comentário sobre o corpo humano como o lugar para o discurso da identidade.” (2019, p.194). Nesta, a corporeidade tem na arte uma alternativa criativa de sublimação ao “transformar a pulsão primal em algo socialmente aceito – sua estratégia de trabalho, o meio capaz de endereçar a sua afetividade, testemunhar a sua existência” (MESQUITA, 2019, p.195).

Hoje Leó tem seu luto/luta reconhecido. De seu isolamento, ora imposto, ora escolhido, “Tal contundência projetou seu nome até mesmo no exterior; assim, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) comprou vários de seus desenhos, incluindo-os em sua coleção permanente ao lado de Degas, Picasso e O’Keeffe, entre outros.” (TREVISAN, 2018, p.306) Em crescente e constante difusão nacional e internacional, o artista tem sua dor tornada força para corpos que, assim, como ele, padecem diariamente de silenciamentos e violências afetivas e físicas. Novas gerações o reconhecem como um símbolo ao mesmo tempo de vulnerabilidade e de vanguardismo, já que “o novo interesse queer ajudou a resgatar e pôr em circulação autores importantes como Leonilson [...]” (TREVISAN, 2018, p.555).

Desse modo, Leó carrega o sentimento exacerbado que humaniza e reivindica humanidade. Esse parece ser o fardo de um tempo em que o Eu ao mesmo tempo é encarcerado interna e externamente seja pelas condições estéticas, seja pelas de saúde. O artista se arma de sua sensibilidade para batalhar não só contra a morte, mas contra seu desaparecimento enquanto sujeito. Ele mesmo nos confirma: “Acho que existem pessoas que

insistiram no lugar do sujeito dentro do trabalho, e eu sou um deles. Mas existem também os que trabalham ao contrário. Não sei dizer se a gente tem mais liberdade...” (LEONILSON apud LAGNADO, 2019, p.112).

Tal ideia mítica e heroica se atualiza a seguir em fotografia realizada em 1985, quando o artista performa na 18ª Bienal de São Paulo, conhecida como a Bienal da Grande Tela:

Figura 34 – O herói, o condenado



Fonte: Fotografia de Eduardo Brandão. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/2333-obras-do-artista-leonilson> Acesso em 11 abril 2020.

Na figura acima, Leonilson performa Atlas ou Atlante, uma vez mais dialogando com mitos e, mais que isso, tornando-se um por meio de seu trabalho artístico. Intitulada “A grande pensadora” a estrutura de ferro a qual Leó performa em fotografia de Eduardo Brandão é formada por um globo apoiado sobre pés com rodízios e uma biruta na parte superior. Nela, ainda se poderia ver um anel de ouro na parte mais estreita da sua região cônica. Aqui, Leó mais uma vez não se satisfaz com a obra e implica-se em imagem. Ele se faz de titã derrotado, condenado por Zeus a sustentar o mundo, após a rebelião contra o senhor do Olimpo. A titanomaquia cria o portador ou sofredor dos céus, imagem que se repetirá no repertório visual do artista. Que desígnios ele nos diz sentir e seguir com tal atuação reiterada? O fardo de existir, de sentir e de criar parecem ser alguns deles, mesclando-se miticamente com o penar cotidiano que se tornaria trágico anos depois da instalação-performance.

Seu dorso é perfurado pelo símbolo do mundo, carregado drummondianamente em seus ombros. O globo de ferro também nos lembra o itabirano e está vazado por todos os lados. Em dois deles, as mãos do seu criador se encaixam e ele pode carregar seu fardo, inventado e exposto por si mesmo. Não vemos sua expressão. Não há alegria ou dor. Só falam as costas, retorcidas, com músculos simulando montanhas especialmente na já citada região dos ombros. Os braços parecem tranquilos apesar da leve inclinação do corpo. O peso não é material.

Uma estrutura perfura o grande círculo acima. Tal como o corpo de Leó é transpassado, o mundo também o é. A grande farpa vai até quase o centro da esfera e a faz pesar. Sujeitos e objetos se tocam em seus traumas. Igualam-se por seus atravessamentos dolorosos e se sustentam. Pode-se até dizer que se (re)criam. Na figura toda existência está condicionada àquela que nela se carrega e à que a firma em seu corpo. O Eu, o Mundo e o Outro se equilibram, mas segue em mistério o que realmente está por sentir o ator/autor.

No entanto, dele não interessa saber de seus sentimentos biográficos. Por mais que o olhemos, Leonilson não tem sua face revelada a nós. Sua força se concentra na sua missão: suportar o mundo, ter-lhe amor, compaixão, segurar os desejos. Apenas o relógio lhe é vestimenta. Ele é seu aspecto mais terreno e ao mesmo tempo divinal, titã. Chronos é magro, gay e nasceu no Nordeste de um país da América Latina. Ele também sabe que corre contra as horas, que irá perecer e, portanto, aquilo que carrego em seu pulso, em suas veias, é também seu maior inimigo.

Leó está partido ao meio, não chega sequer a ser um herói. Ao rejeitar tal denominação, fica ainda mais próximo da humanidade que lhe é exigida para escrever, bordar, pintar e dramatizar a si em diversos altares que não passam de trabalhos proposital e paradoxalmente frágeis e resistentes, como seu corpo. Algo parece sustentar a cena e motivar sua elaboração. Este sustentáculo enigmático causa mais prazer e sustentação que penar.

A vida por ele se estabelece em solidariedade, nascendo de um Eu consciente de sua fraqueza e disposto a fazê-la potente, em sua identidade marginal e imaginação superior, conforme dito por Didi-Huberman (2017) em *Cascas*:

Cabe a nós, e não a alguma instância superior ou abstrata, eleger, isto é, designar, escolher, amar. Logo: nem *judeu* como povo eleito, nem *eu* como sujeito superior. A dificuldade: assumir ainda assim uma subjetividade e uma história sem colocar seu próprio *eu* ou sua própria genealogia no centro de tudo. O caminho para chegar lá: abrir os olhos para os outros, para o mundo em volta, empiricamente, atentamente, modestamente. Confiar na imaginação. Dialetizar seu olhar. Observar os arames farpados de Auschwitz com as ramagens das árvores, as chaminés com as águas adormecidas. Depois escrever como tudo isso pode ser visto em conjunto. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 92)

Para o teórico, a afirmação do Eu não deve significar uma tentativa de superiorizá-lo ou centralizá-lo dentro da perspectiva de mundo construída. Assume-se uma dificuldade em agregar subjetividade e análise histórica. A saída se encontraria na confiança e entrega a mecanismos como imaginação, abertura à diferença, observação e criação do que está ao redor, incluindo os pontos mais tenebrosos, como os campos de morte em Auschwitz para os judeus ou, na obra aqui em estudo, os riscos e dores da aids para Leonilson. Essa resistência estética é que hoje travam também indígenas, pessoas pretas e mulheres, ao criarem condições de legibilidade antes deslegitimadas.

Leó trava uma saga com sua pulsão íntima e comunitária, sem buscar o momento em que ambas se dividem, tal como continentes, países e cidades se imiscuem no mapa sobre seu esqueleto. O fracasso na relação afetiva é também o fracasso de uma organização social que torna ilegítimo e silenciado modos de ser como o seu. A distância, a comunicação, a perda e a salvação se dobram a um outro propósito: o de se doar não ao um amado, mas ao próprio amor e, assim, ao mundo. Com ou sem palavras, a obra se comunica intensamente conosco que a partir dela construímos uma série de narrativas novas, provenientes de sujeitos que tentam a todo custo fazer valer uma democracia travada.

De algum modo, esses valores corroborariam com a filiação (neo)romântico a que Leó é alinhado. Por outro lado, ficção e confiçãõ jamais podem deixar de ser vistas como partes de uma dialética. Se as palavras e imagens do artista podem significar acolhimento e cuidado, podem igualmente tensionar a recepção de tais emoções provocando, ao invés de uma aproximação, um estranhamento como forma de fazer ver um lugar de silenciamento e de violência. Visto assim, Leonilson buscaria mais desierarquizar que estabilizar sentidos, mais provocar sintomas que remediar. Sabe que à falta, como a dor, não há solução. Por vezes, nem nome.

3 MINIMALISTA E INCONTIDO

3.1 Atlas de um corpo em dilatação

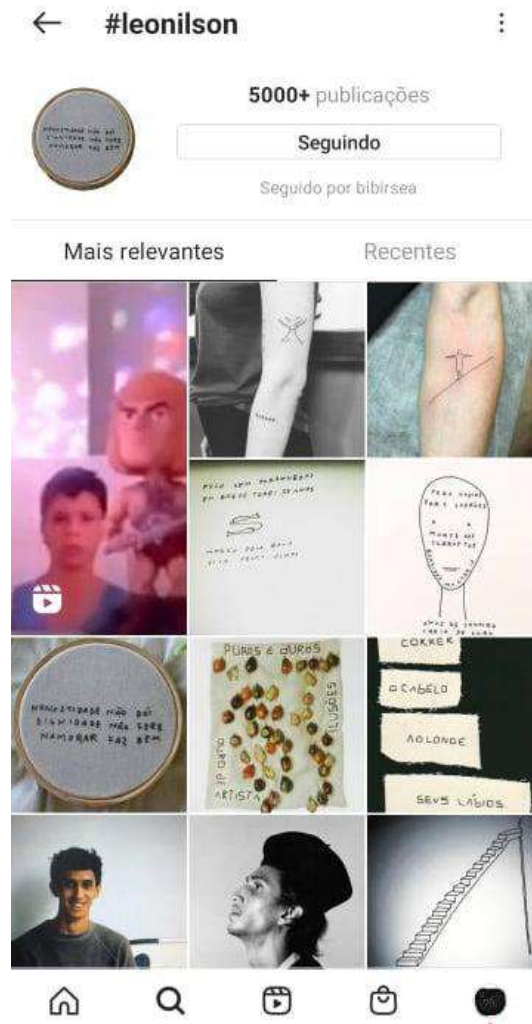
Com obras de imagens sintéticas em um minimalismo crescente e oposto à repercussão de seus trabalhos, Leonilson sempre despertou sentimentos populares com sua obra. O caráter jovial de sua percepção de mundo, interrompida na metade dos trinta anos do artista e impulsionada pela geração vibrante a que pertenceu, cruzou gerações e tem conquistado cada vez mais espaço entre apreciadores de arte e boa parte do público com acesso e/ou interesse à arte nacional. Há quem reconheça inclusive um caráter de clichê na reprodução constante no nome e nos trabalhos de Leó que se fazem ver cotidianamente por meio de desenhos delicados, cada vez menores e com menos cor quanto mais se avoluma a tragicidade na vida do artista.

Na contramão deste aparente perecimento, neste capítulo traremos à análise alguns dos trabalhos inspirados e/ou derivados de Leonilson tentando compreender por que e como o artista é exposto continuamente. Se o compreendemos, ainda na década de 80 como um precursor da quebra de fronteiras e da expansão de linguagens, de que modo sua obra ganha novos modos de existir no cenário artístico quando é reelaborada pela contemporaneidade? É possível, conforme nos diz Villa-Forte, entender o “exercício da cópia como uma prática de escrita” (2019, p.57) e, assim, apontar tais obras como atualizadoras do conceito de arte expandida? Leonilson segue, por meio de tais artistas, vivo e em produção tendo seu minimalismo paradoxalmente tornado incontido pela expansão de que é vanguardista?

Visando, assim, à reunião e à construção de sentidos em torno das reverberações contemporâneas da produção de Leó – entendendo-as como também construtoras da noção de obra, do artista – foi criado também para esta pesquisa um espaço de troca e de atualização constante a respeito de nosso objeto de pesquisa. Tratou-se de um perfil na rede social iminentemente imagética *Instagram* chamado “Leonilson Expandido”.

Fundada desde o início da pesquisa de doutorado, a página serviu primeiramente como uma convocatória e, logo em seguida, como um relicário da produção verbovisual de artistas, admiradores e pesquisadores da obra de Leonilson. A reunião de tais trabalhos e afetos foi possível especialmente pelo mecanismo de uma *hashtag* com o nome do artista. Quando colocada na legenda de alguma postagem, ela agrupa as imagens, conforme se pode ver abaixo:

Figura 35 – Busca pela tag #leonilson no Instagram

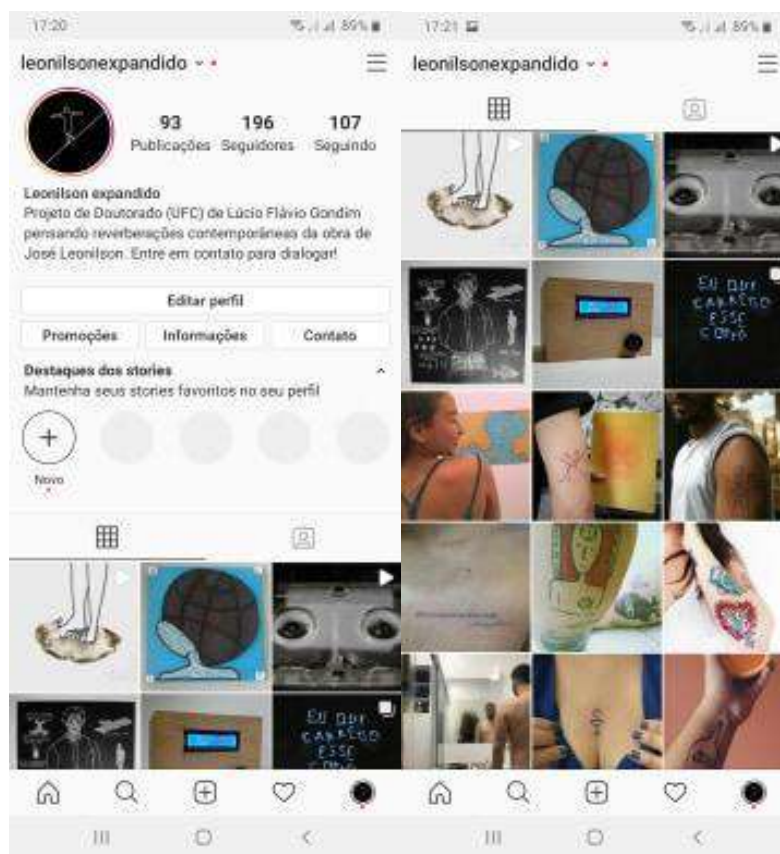


Fonte: Captura de tela da área de busca por #leonilson na rede social Instagram, feita pelo autor da pesquisa. Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/tags/leonilson/>

Acesso em 28 nov. 2020.

Um perfil específico para reunir tais produções e trazer outras, bem como abrir o processo de pesquisa desta tese, potencializaria tal agrupamento construindo também um espaço virtual para troca de ideias, vivências e de materiais de estudo. Para iniciar, podemos visualizar a interface da página “Leonilson Expandido” com as informações de descrição e postagens que reúnem exemplares do que vamos trabalhar ao longo de todo este capítulo: obras atualizadoras das imagens-palavras de Leó. São manifestações audiovisuais, de bordado e de linguagens diversas, implicadas no seu tempo e na coletividade como é o caso das tatuagens:

Figura 36 – Página “Leonilson Expandido”



Fonte: Captura de tela do perfil “Leonilson Expandido” feita pelo autor da pesquisa. Disponível em:

<https://www.instagram.com/leonilsonexpandido/>

Acesso em 28 nov. 2020.

A metodologia dialoga, de alguma maneira, com a do historiador de arte Aby Warburg e seu *Atlas Mnemoyene* em que, a partir da separação do Eu e o mundo e do espaço intermediário entre eles, tenta elaborar a vida em movimento. No projeto de Warburg, painéis temáticos são construídos por meio da confecção de pranchas com imagens. Por meio de colagens e montagens, características visuais através do tempo são aproximadas em linhas colocadas sobretudo nas artes da Antiguidade Clássica e do Renascimento Italiano. A deusa grega da memória que intitula o projeto serve de inspiração e método para o tratamento do arquivo que descarta a expressão verbal na construção de linhas de sentido.

No livro “A presença do antigo” que traz textos traduzidos a partir de manuscritos em alemão, Warburg assim argumenta sobre as aproximações por meio de semelhanças e diferenças do iconologista: “Mnemosyne, com seu alicerce de imagens, que o Atlas anexo apresenta em reproduções, pretende ser, em primeiro lugar, um inventário das pré-cunhagens antiquizantes que concorreram, na época renascentista [...]” (WARBURG, 2018, p.219-220). Pensando o arquivo como reunião e preservação desse inventário, as imagens, assim dispostas

formam um caleidoscópio artístico e cultural sobre o qual são jogadas luzes de análise, conforme fala Etienne Samain a respeito do Atlas de Warburg em *Como pensam as imagens*:

Realizava, primeiro, reproduções, por meio de fotografias, de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixos-relevos antigos, de gravuras, de *grisailles* [grifo do autor], de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies. Dispunha então essas fotografias ou, melhor dizendo, organizava-as, montava-as (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas intuindo que cada uma das imagens fosse capaz de dialogar com as demais e todas entre si) [...] (SAMAIN, 2012, p.64)

As reproduções imagéticas e a disposição do *Atlas Mnemosyne*, que o teórico acima nos diz serem constituídas desde gravuras e recortes de jornais, assemelham-se hoje às postagens reunidas em perfis nas redes sociais, sobretudo aquelas em que a visualidade é protagonista como o *Instagram*. Ao reunir registros que reimaginam o trabalho de Leonilson por meio dessas ferramentas, tentaremos cotejar arquivos produzidos em tempo real durante o processo de pesquisa e, por meio de seus símbolos em constante processo de transfiguração, pensar como se pode revelar feições diferentes do que já nos é aparentemente conhecido.

A multiplicidade de Leonilson se faz presente nas postagens da página, que dialogam com diversas linguagens e partilha das mais diversas técnicas. Tentaremos na análise detalhada de cada fotografia, tentar capturar como cada uma delas reverbera e modifica Leó, dando-lhe novas marcas e uma leitura autoral. Nesse sentido, múltiplos olhares sobre o artista-base surgiram e conseguem gerar discussões estéticas e do mercado de arte. Esse movimento está também no que a teoria sobre a expansão atual nas artes, entre elas, a literatura, havia sugerido a nós, quando afirma que

a arte contemporânea pode ser vista como a possibilidade de apreensão dos desvios e transgressões que vivenciamos nesta passagem do século 20 para o século 21. Considerando a preocupação [...] com o fim da escrita, suas reflexões sobre a intranquilidade e a tensão de uma literatura oprimida pelo excesso e pela velocidade, e sua caracterização do “novo poeta” e do modo de leitura de sua poesia [...]. (PATO, 2012, p.183-184)

O lirismo de Leonilson é filho de seu tempo e se com ele ganha nuances expressivas de um silêncio prematuro e mortal, recebe, de igual modo, os *desvios e transgressões*, primordialmente os que vão contra sua finitude. O excesso e a velocidade, também citados por Pato (2012), são os fundamentos da internet, expressão maior do século XXI e que dá à arte e à cultura sentidos de um hipertexto.

A página “Leonilson Expandido” é uma prova da multiplicidade do artista e das apropriações feitas deles, sendo “permeada por citações de outros autores, muitas reveladas, outras dissimuladas ou inventadas – como se o excesso e a farsa das citações causassem um

efeito contrário e nos transportassem para além do ruído de nomes, referências, datas e lugares” (PATO, 2012, p.184). Forma-se, assim, um caleidoscópio de trabalhos artísticos e de registro de admiradores que servem de suporte à exibição do artista. Conforme o tempo passava e, em diálogo com pesquisadores do tema – ver conversa com Marina Baltazar, nos anexos ao fim deste trabalho – percebeu-se que a página se tratava já de uma expansão da tese, colaborando para a construção desta e sendo alimentada pela investigação teórica-analítica aqui feita.

Na tela de um celular, o aplicativo e a rede social agregam sujeitos enquanto audiência de visualidades, mas que não diferem das bases antropológicas da literatura em cuja origem temos uma reunião de pessoas para a contemplação de um cântico lírico ou de uma narrativa. Pela internet, de igual modo, a página de nossa pesquisa mostra que “a escrita deixou de ser algo que se faz com papel e tinta.”, segundo Villa-Forte (2019, p.59). As palavras-imagens de “Leonilson expandido” acionam um novo modo de estar e agir no mundo também das artes, incluindo a ideia de autoria, pois, segundo o autor,

Escrevemos no corpo, na parede e outros meios [...] Para cada suporte, materiais diferentes, recursos e possibilidades diferentes. Escrever tornou-se uma ação não específica quanto ao seu modo de fazer. A literatura por apropriação questiona o que é escrever e, portanto, o que é ser autor de um texto. Ela modula novas “funções-autor”. (VILLA-FORTE, 2019, p.60)

Podemos, de tal modo, considerar cada autor da fotografia-reprodução de Leonilson postada na página como uma “função-autor”, conforme a citação aponta, por meio da multiplicidade de recursos e possibilidades pela palavra-hashtag #leonilson e, posteriormente, sendo reunidas na página criada para esta pesquisa. Em muitos momentos houve e ainda haverá dúvidas quanto a autoria completa de cada trabalho, o que também nos interessa. Onde começa e acaba o que é de Leonilson e o que é dos demais artistas do bordado, da escultura, da moda e da tatuagem?

Na fronteira, por onde seguimos, “o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade.” (LUDMER, 2017, p.1). Em alguns momentos, essa ambivalência é nítida. Noutros, fica subentendida em estrutura e em conteúdo, reforçando “a hipótese de que o conceito de literário, definidor da fronteira entre o ficcional e o real, esteja sendo re-configurado na noção de autor como aquele que encena uma imagem de si.” (LEVIM & BRUM, 2008, p.8). Aqui, portanto, tentaremos investigar as possibilidades dessa constante encenação.

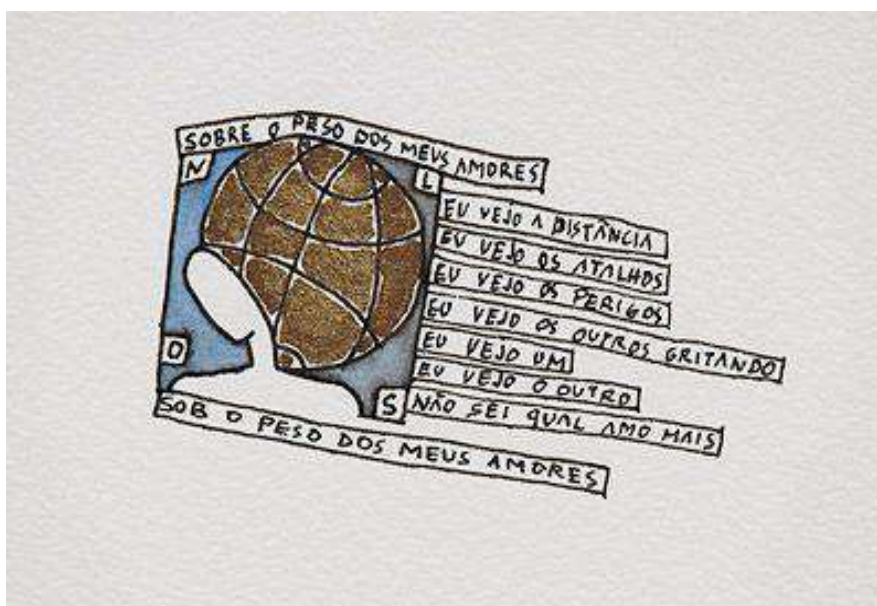
A primeira obra que tentaremos analisar é um bordado feito pela artista Uli Bastist, artesã do grupo Linha de Prosa, a partir da obra *Sob o peso de meus amores*, de Leonilson (aqui a trazemos de modo recortado, sem o espaço em branco da folha):

Figura 37 – Bordado de @linhadeproza



Fonte: Instagram de Erika Maria (@erikaconka_), que encomendou a obra.

Figura 38 – “Sob o peso de meu amores”



Fonte: Frame do filme “Sob o peso dos meus amores”. Disponível em:

https://www.imdb.com/title/tt10510438/?ref=tt_mv Acesso em 21 junho 2020

A obra, encomendada como presente entre namorados, faz um corte no trabalho de Leonilson. Suprime-se a maior parte do elemento verbal deixando somente os pontos cardeais (e letras que formam o nome do artista). Na imagem, vemos um dorso ao qual é recostado um globo, novamente trazendo o mito de Atlas para o rol de imagens típicas de Leonilson. A representação do mundo traz consigo as linhas das coordenadas geográficas, em uma síntese dos percursos que o texto nos traz verbalmente. Ela corrobora com a mitologia no novo sentido que Atlas ganha como conhecedor das cartografias e dos caminhos entre terras distantes.

O eu-lírico – considerando que a estrutura visual se assemelha a um poema – descreve sobre tudo aquilo que consegue visualizar, apesar do peso dos amores que sobre ele e sua visão se sobrepõe. Leonilson formula seu texto lírico por meio de um procedimento que lhe é muito caro e típico: a listagem. São elencados a distância, os atalhos, os perigos, o Um, o Outro etc. Todas essas instâncias são costuradas de modo agregado, já que o eu-lírico diz não saber qual ama mais. Cabe a ele, portanto, o sustento do mundo em suas rotas inúmeras a fim de talvez dar conta de sua subjetividade.

O amor, portanto, transborda os eixos dessa obra tão emblemática, nomeadora de exposições, videodocumentário e outros produtos artísticos de Leó. Por hora, na análise do bordado, pode-se perceber uma sintetização das linguagens. O componente visual parece poder se sobrepor ao verbal ao mesmo tempo por poder condensar simbologias presente neste quanto por ressaltar ainda mais a abertura significativa do quadro. Isso se dá, pois “a escrita é vista como metonímia do sujeito, materialidade de um corpo que é ao mesmo tempo social, cultural e político, além de elaboração da própria sexualidade, até a eliminação do próprio corpo.” (LEVIN & BRUM, 2008, p.8). Nesse jogo entre apagamentos e aparições, a presença das letras lança luz sobre a impossibilidade de cisão total entre as linguagens, tal como o corpo também se confirma como fundamento.

Portanto, a experiência de ver o quadro ao mesmo tempo ativa no leitor expansão e perda dos signos de Leonilson, em um movimento interessante de presença e ausência, memória e atualização. O fragmento, assim, expressa-se como um significante identitário do artista “original” embora ainda mais aberto à reelaboração e à potência do visível, conforme garante Didi-Huberman:

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma*

questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34)

A ideia de uma experiência familiar, dita pelo teórico, perpassa todas as obras do perfil “Leonilson Expandido” em que o visível aparentemente próximo por vezes se distancia e se perde. Didi-Huberman garante, entretanto, que *ver é perder* e que nesse paradoxo ou quase oximoro está toda a experiência espedadora. Estar diante das evidências e dela não se ter certezas, mas, sim, rotas de fugas e de encontro é o que garante nossa audiência frente à obra.

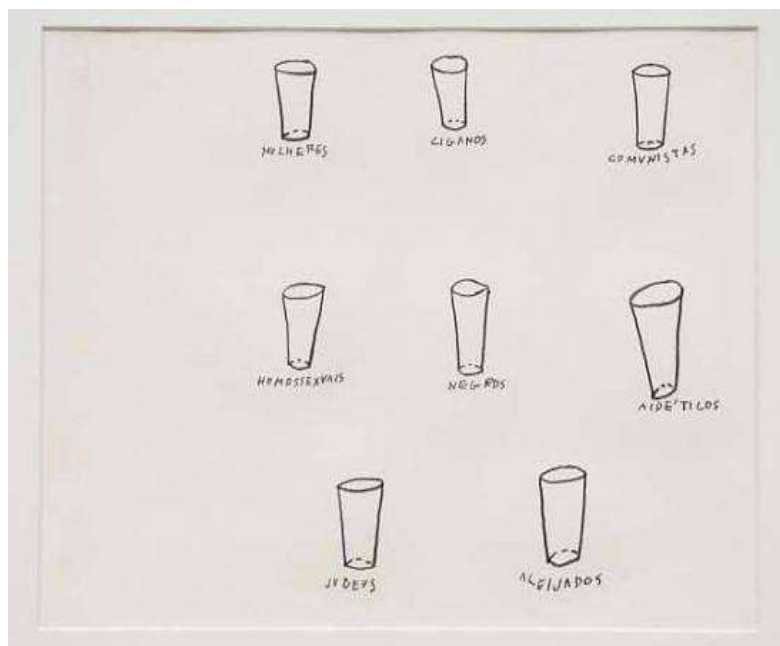
É o que vemos na instalação de Rondinelli Linhares, de 2018, intitulada “O último Leo”, também reunida por nós virtualmente. O paralelo direto é com a obra “Os indesejáveis” de Leonilson, trazida logo abaixo. Nela, ao contrário da obra anterior, há uma alteração de linguagem (da pintura para a instalação) e acréscimos de signos:

Figura 39 – O último Leó



Fonte: Rondinelli Linhares\Instagram Leonilson Expandido

Figura 40 – “Os indesejáveis”



Fonte: Site Focus.Jor. Disponível em: <https://www.focus.jor.br/resenhador-recomenda-por-leopoldo-cavalcante/>

Acesso em 22 junho 2020.

A instalação de Rondinelli Linhares e o quadro de Leonilson possuem o mesmo eixo-base: a separação de grupos identitários minimizados pela conjuntura social em espécies de recipientes ou frascos. Em Leó, estes copos estão vazios e embaixo de cada um dele se encontra a inscrição com o título de determinado agrupamento. É possível ler as seguintes palavras: *mulheres*, *ciganos*, *comunistas*, *homossexuais*, *negros*, *aidéticos*, *judeus* e *aleijados*.

A obra, desse modo, coaduna-se a preocupação sempre expressa por Leonilson em promover uma reflexão sobre o coletivo a partir de sua exposição individual. Tal perspectiva, é sabido, acentua-se quando da infecção do artista pelo vírus HIV. Talvez por essa relação direta, Rondinelli Linhares troque as expressões identitárias, em sua obra, pelos tipos sanguíneos. É no corpo que se encontram as marcas das segregações. Os recipientes são, dessa maneira, recheados por signos que compõem o imaginário de Leonilson, a saber, o diálogo com o discurso religioso, com a aids, com o afeto e com a metalinguagem. O artista preenche os espaços deixados por Leó, substituindo suas palavras por signos: o terço; a cabeça de um boneco; pequenas sandálias com símbolos do coração; miçangas etc. Apenas no último copo as insígnias sanguíneas dão lugar à expressão nomeadora do quadro: “o último leó”.

Tal expressão dá um sentido duplo à obra: o recipiente concentra a última gota de sangue e é também o “último gole”, expressão comum em bares para justificar a ingestão de mais uma dose de bebida ou a “saideira”, como é popularmente conhecida. O artista plástico

parece pedir que Leonilson não se finde, que ele se expanda, dure um pouco mais e, assim, reincorpora sua produção, acrescentando-lhe elementos e potência. O procedimento de recuperação e acréscimo de Leonilson ocorre de diferentes maneiras ao longo dos trabalhos reunidos no perfil. Eles variam inclusive quanto à posição dentro do mercado da arte, indo desde à realização independente como no trabalho de Rondinelli Linhares até produções relacionadas a nomes e institutos consolidados comercial e esteticamente.

Um dos casos dessa segunda acepção, enquadrado dentro das realizações audiovisuais, é a encenação “CérebroCoração”, monólogo da atriz Mariana Lima com direção de Enrique Diaz e Ricardo Linhares, a partir de textos de Marcelo Proust e de Leonilson. As imagens que aqui trazemos – na qual se pode ver ao fundo a frase de Leó “Voilà mon cœur” e um desenho do artista - foi uma adaptação transmitida para a internet no perfil da atriz e do @sescaovivo durante a pandemia de coronavírus de 2020, intitulado “Sim – Cérebro|Coração em conferência para terra”, apresentado em 21 de junho do dito ano:

Figura 41 – CérebroCoração



Fonte: Print da tela de celular feito pelo pesquisador.

Encenado como uma aula-espetáculo, o trabalho, que rende a Mariana Lima quatro indicações ao Prêmio Shell, uma das mais tradicionais premiações da cena teatral brasileira, é uma espécie de encontro com um personagem da área médica que questiona os limites físicos e psíquicos. No entanto, ao decorrer do trabalho, percebemos uma miscelânea de sensações e cenas que, outra vez, tem no aspecto autobiográfico uma possibilidade de sentido potente.

A peça é resultado de uma escrita compulsiva no período em que a atriz sofreu no pós-parto em 2004, quando também perdeu seu irmão caçula, de 10 anos, que não resistiu a um traumatismo craniano após ser atropelado. O trabalho, portanto, confirma a informação

teórica de que “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (COSTA LIMA, 1986, p.300).

Debruçou-se, assim, sobre tratados de neurociência, para entender o funcionamento do cérebro, ao mesmo tempo em que devorava clássicos memorialísticos, como *Em Busca do Tempo Perdido*. Anos depois, o material foi submetido a seus colegas do Coletivo Improviso, Enrique Diaz, também seu companheiro e Renato Linhares, que fizeram sugestões ao texto e dirigem a peça. A dinâmica de morte e vida, portanto, rege o espetáculo que também dialoga com outras fronteiras muito caras a esta pesquisa, pois que irmanadas a Leó, segundo diz a atriz em entrevista à Folha de São Paulo:

Figura 42 – Entrevista de Mariana Lima à Folha de S. Paulo



Fonte: Instagram Leonilson Expandido\Site Folha de S. Paulo. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/11/leonilson-me-ensinou-que-amor-tem-de-ser-radical-diz-mariana-lima.shtml> Acesso em 22 julho 2020

As fronteiras entre as artes existem para ser atravessadas. Sempre trabalhei com pessoas que, assim como eu, incentivam o alargamento dos limites entre teatro, artes plásticas, música, literatura. Faz parte disso levar o teatro para ser desconstruído em outros espaços, ou construir dramaturgia a partir de textos literários. Procurei sempre manter um diálogo vivo, permanente, nem sempre tranquilo —afinal, em conversas, é frequente que haja fricção— entre as artes. [...]

E em "CérebroCoração", meu trabalho mais recente, havia uma aproximação muito curiosa com as artes visuais, tanto por conta do cenário como pelo próprio discurso

do espetáculo, bastante calcado na pintura, no espaço, no corpo em movimento. Isso chegou a ser até mais presente na dramaturgia do que o texto.

A obra do Leonilson foi essencial na construção dessa dramaturgia: fez parte do centro nervoso, da coluna vertebral da peça desde que começou a ser escrita. Trabalhei nesse texto durante vários anos, às vezes sozinha, às vezes com colaborações de Enrique Diaz e Renato Linhares, diretores da peça.

É uma peça que fala da ciência, mas do ponto de vista do sentimento. Fala da razão a partir da perda da razão — seja pela doença, pela exceção, pelo remédio. O trabalho do Leonilson me guiou, estava sempre presente e quase esteve no próprio palco.

Ele é uma referência fundamental para o exercício de colocar os pensamentos do coração para fora. Seu material é autobiográfico, funcionando como um lugar onde o artista expõe a si mesmo e a época em que está vivo.

Uma marca da obra de Leonilson é colocar sua personalidade às claras e circunscrevê-la a um trabalho de profunda delicadeza; ele transforma a exposição extremamente pessoal do autor em arte.

(LIMA, 2018, *online*)

Ao longo do quase todo o trecho, Mariana Lima associa a materialidade do trabalho de Leonilson com a quebra de fronteiras que ela vê como primordial para si mesma. Ambos os artistas realizam suas produções a partir do “alargamento dos limites entre teatro, artes plásticas, música, literatura” (LIMA, 2018, *online*). Os textos literários, por exemplo, aparecem como referências e, também, diluídos nas conversas que realizam entre si e com seu público. A atriz declara também que a visualidade do seu espetáculo a relacionou com as artes plásticas e que, nesse diálogo, Leonilson e sua autobiografia tornada arte são fundamentais.

A linha de costura entre sujeitos e produções é paradoxalmente o fato do trabalho CérebroCoração utilizar-se “da razão a partir da perda da razão — seja pela doença, pela exceção, pelo remédio.” (LIMA, 2018, *online*). Essa razão fora da linearidade, permeada de rotas de exceção e de resistência, são guiadas *do ponto de vista do sentimento* em mais um trabalho com as dualidades clássicas. Leó consegue, na perspectiva da atriz, a transformação do que é intensamente íntimo em obra pública. Nesse contexto, a obra “Voilà mon cœur” surge como uma peça basilar dessa expansão. Ela faz uma costura em um gesto de recebimento do elemento corporal ligado ao amor às reflexões da atriz, aqui relacionadas ao âmbito cerebral. O espetáculo congrega, portanto, subjetividades e reflexões de cunho pessoal ao debate científico e artístico. Estando mais uma vez a quebra de limites funcionando como inter-relação de linguagens e temas.

Os trabalhos em torno de Leonilson apresentados até aqui, apesar de suas discrepâncias em diferentes sentidos, coadunam-se plenamente às inquietações teóricas e práticas da contemporaneidade, conforme se lê em:

É assim criada uma continuidade que não mais distingue os diferentes gêneros ou repertórios textuais que se tornam semelhantes em sua aparência e equivalentes em suas autoridades. Daí a inquietação de nosso tempo diante da extinção dos critérios antigos que permitiam distinguir, classificar e hierarquizar os discursos. (VILLAFORTE, 2019, p.61)

Trata-se, portanto, de um tempo em que não é impossível *distinguir, classificar e hierarquizar*, é, ao menos, imprescindível, rever critérios que os possam realizar de alguma forma. “Leonilson Expandido” como chamamos este momento de pesquisa e espaço virtual reúne exatamente como diz Villa-Forte (2019) diferentes gêneros e suportes, mas que, cada vez mais, os próprios criadores, inspirados por Leó, tornam equivalentes em aparência e autoridade. Isso faz árduo e interessante o desafio de compreensão – sempre faltante – das obras.

Essa compreensão chega por vezes a tocar em questões de direitos autorais, debate contundente para a obra de Leonilson cuja família e detentora de seus trabalhos exerce um rígido e autodeclarado controle sobre o que diz respeito ao artista. É o caso do uso de uma das produções mais icônicas de Leó, a conhecida “Torre da Praia” ou “Caixa-d’água dos Peixinhos” criada em 1984 na Praia de Iracema, em Fortaleza. Trata-se da única obra de Leonilson na linguagem das tesselas – peça quadrangular cúbica revestida de mosaicos – e única obra pública do artista em sua cidade natal.

O desenho é constantemente reproduzido como um ícone da capital cearense e do seu litoral, o que sofre alguns embargos da família de Leonilson que, segundo Ana Lenice de Fátima Dias, a “Nicinha”, irmã do artista e diretora do Projeto Leonilson, visa a uma não-comercialização e uso indiscriminado da obra. Um dos exemplos dessa gerência é o que aconteceu com algumas das peças de uma coleção do estilista cearense Iury Costa que, ao homenagear Fortaleza como resgate de sua ancestralidade, precisou retirar do seu catálogo um trabalho com referências a uma obra de Leó, após uma exigência da família do artista.

Leonilson possui uma relação forte com a cidade de Fortaleza, tendo também seu nome vinculado a uma praça no bairro da cidade, a Maraponga, onde a família de Leó possui um sítio no qual o artista passou algumas férias na infância. Tendo como anfitriões o casal de amigos e primos formado pelo compositor e arquiteto Ricardo Bezerra e sua esposa Bete Dias, Leó pintou na casa – lugar de importante produção cultural sobretudo musical – algumas aquarelas sobre o bairro e a cidade. Há também um poema de 1982, deixado em manuscrito de uma agenda no qual são o bairro, a cidade e o estado são mencionados.

Leó escreve: “por Fortaleza eu passo/ e vou armazenando gomas de pensar/ as conchas e a areia e a água/ as ondas e o sal e eu/ a praia do Futuro/ e os astros no céu do Ceará/ minha cabeça confunde astros/ e satélites.” (LEONILSON, 1982, manuscrito em agenda). Tais elementos marítimos são exatamente aqueles que aparecem na iconografia do artista sobre seu estado natal. Nada disso, entretanto, impediu que a peça de vestuário do fortalezense Yuri

Costa fosse vetada talvez pela veiculação comercial que lhe foi dada. A obra sequer foi postada por nós na página da pesquisa, tendo sido deixada para publicação e debate apenas agora, por meio da tese:

Figura 43 – Caixa d'água dos peixinhos



Fonte: Foto de Rangel Cavalcante. Disponível em: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id40.html> Acesso em 30 jun 2020.

Figura 44 – Peça de Iury Costa (Coleção Verão 2015)



Fonte: Instagram de @iu.costa. Acesso em 24 maio 2020.

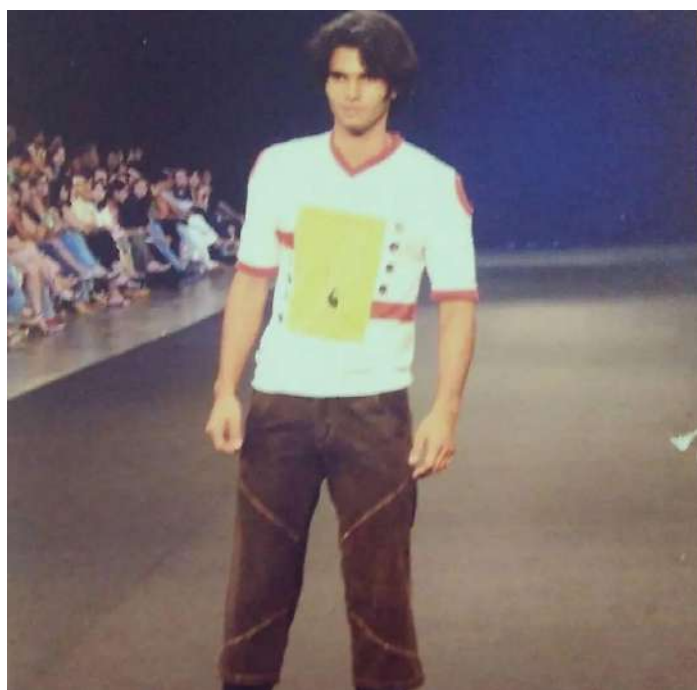
O trabalho coloca mais uma linguagem em travessia com Leonilson: a Moda. Não há elementos verbais que nos permitam fazer uma leitura literária nesta produção. No entanto, consideramos o exemplo extremamente salutar na discussão das categorias de *inespecificidade* e *expansão de linguagens* discutidas neste trabalho. Em diálogo com Iury Costa, fica claro outra vez que são sempre fronteiriças noções e práticas como inspiração, homenagem ou referência ao artista-base. Todas elas dialogam com questões artísticas e comerciais da obra “original” e suas expansões.

Fica ainda mais ressaltada neste ponto a indagação sobre a noção de plágio ou uso de obra alheia que, para Villa-Forte (2019), vem sendo transgredida e questionada na contemporaneidade. Isso porque o “que as práticas de apropriação operam como diferença é justamente a mudança da leitura como autoria “implícita” para uma autoria “explícita,”” (VILLA-FORTE, 2019, p.36-37). Essa indistinção fica ainda mais evidente e, ao mesmo tempo agravada, pela diferença de linguagem entre as obras.

Adauto Sousa potencializa essa problematização ao desfilar com Leonilson nas passarelas de um dos eventos de Moda mais importantes do país, o Dragão Fashion Brasil em Fortaleza-CE, conforme mostram as imagens a seguir:

Figura 45 – Sequência de fotos de desfile a partir da obra de Leonilson no Dragão Fashion Brasil





Fotos: Acervo de Adatao Sousa

Os quadros de Leó aparecem estampados nas peças do estilista que, em conversa para esta pesquisa (ver ANEXO) por meio da página “Leonilson Expandido”, revela a intenção de homenagear o artista visual em um concurso com o mesmo nome do evento. É interessante o uso das produções como colagens e não como estampas, reforçando o caráter pictórico e minimalista da obra original. Adatao Sousa não relatou nenhum tipo de veto por parte da família e/ou dos organizadores do Projeto Leonilson.

No contrafluxo dessa discussão, as imagens de ambos os trabalhos, interditos ou autorizados, permanecem vivas. A internet as memorializou e é até possível reuni-las no nosso grande atlas imagético como sobrevivência ou rastro daquilo a que (não) se pode ter acesso, reforçando o caráter memorialístico da obra de Leonilson, mesmo quando é exatamente a aguda persistência de sua memória que, a depender da compreensão que se lhe dá, gera o paradoxo da não-divulgação da Arte a ele associada.

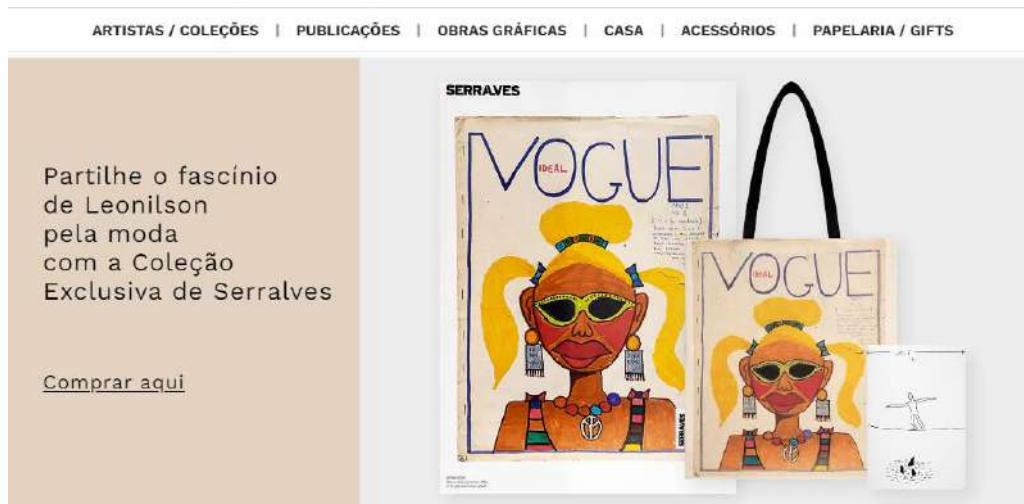
Esse debate em torno de uma aparente independência existencial das imagens é feito, dentre outros teóricos, por Etienne Samain. Para o autor, não se trata de humanização das imagens, mas do reconhecimento de que “são poços de memórias e focos das emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade.” (SAMAIN, 2012, p.22). Sobretudo, dentro dessas humanizações, ressalta-se que a imagem faz veicular pensamentos da seguinte forma:

De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas, “incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até suas intervenções, por vezes, deliberadas. [...] toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma “sobrevivência”, uma “supervivência.” (SAMAIN, 2012, p.22-23).

Seguimos, assim, em busca do que aparece incorporado nessas *supervivências*, publicizáveis ou não, mas que deixam sempre alguma brecha de visibilidade, como a peça de moda embargada, porém de imagem ainda resiliente na grande nuvem virtual e associada à hashtag #leonilson. Ela incorpora fantasias, como expõe acima Samain (2012) em forma de desejos de proximidade ou reverência e, também como fala o teórico, incorpora intervenções, em seus embargos.

Por outro lado, a família parece paulatinamente compreender o desejo de Leó em expor seu trabalho, ampliando a presença de trabalhos do artista em produtos de consumo, porém não de uma forma dissociada da presença curatorial. É o que se observa na coleção da portuguesa Fundação Serralves – que desenvolveu coleções de produtos de artistas como Ai Weiwei, Miró e Yoko Ono - com o Projeto Leonilson em 2022. A comercialização acontece por ocasião da exposição “Leonilson Drawn 1975-1993” no Museu de Arte Contemporânea de Serralves:

Figura 46 – Letreiro de venda de coleção sobre Leonilson



Fonte: Site Loja Serralves. Disponível em: <https://loja.serralves.pt/pt/> Acesso em 30 jun 2022

Figura 47 – Bolsa Vogue Ideal



Fonte: Site Loja Serralves. Disponível em: <https://loja.serralves.pt/pt/catalogo/artistascolecoes/leonilson/68950-bolsa-ideal-vogue-fanzine-1968-leonilson.html> Acesso em 30 jun 2022.

Figura 48 – Camiseta Vogue Ideal



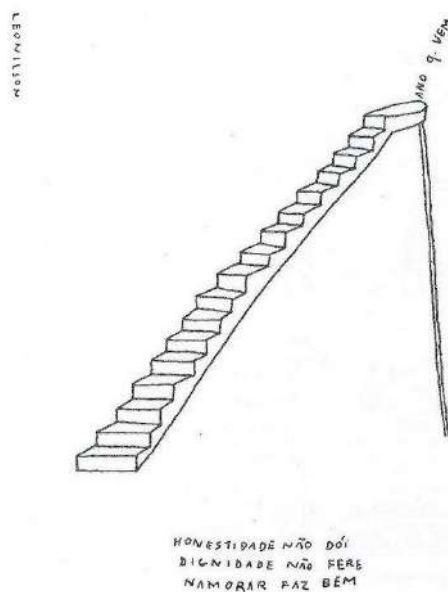
Fonte: Site Loja Serralves. Disponível em:

<https://loja.serralves.pt/pt/catalogo/artistascolecoes/leonilson/68957-t-shirt-preta-ideal-vogue-fanzine-1976-leonilson.html> Acesso em 30 jun 2022.

Percebe-se, assim, que, além das imagens em si, a própria trajetória delas, conforme diz o teórico, compõe a *memória de memórias* ainda em tensão e construção. O que o futuro trará de expansões para Leó? Quem as poderá ou não fazê-las? Um amanhã de esperança em meio ao caos do agora é possivelmente a mensagem de esperança primordial de uma das obras de Leonilson produzidas para a coluna da jornalista Barbara Gancia na Folha de São Paulo, realizadas entre 1991 e 1993. Trata-se de uma peça replicada constantemente e sobretudo no réveillon pelos admiradores e conhecedores de Leó, tendo sido feita para a coluna "Ano zero km sai por preço de banana" de 8 de janeiro de 1992. Nela, o artista desenhou uma escada com a frase "ano q. vem" disposta em seu topo. Na sua base, três sentenças frasais ou haikai que se tornou quase um mantra na obra de Leonilson por meio de seu público: "honestidade não dói/dignidade não fere/namorar faz bem".

Essa espécie de poema ilustrado em que Leó, em meio a um período de agravamento crescente de sua condição mortal e periculosidade em sociedade é honesto por meio de sua arte e com ela se diz digno da vida, digno do amor pois, na contramão do discurso difundido sobre a peste, namorar faz bem. O trabalho se desligou completamente da coluna jornalística e ganhou, como aqui discutimos, uma sobrevivência ou autonomia existencial. É uma das obras mais conhecidas e reproduzidas de Leonilson. Somente em nossa página criada virtual coletou-se duas releituras, cada uma delas destacando uma linguagem distinta da que a original traz:

Figura 49 – Obra original de Leonilson



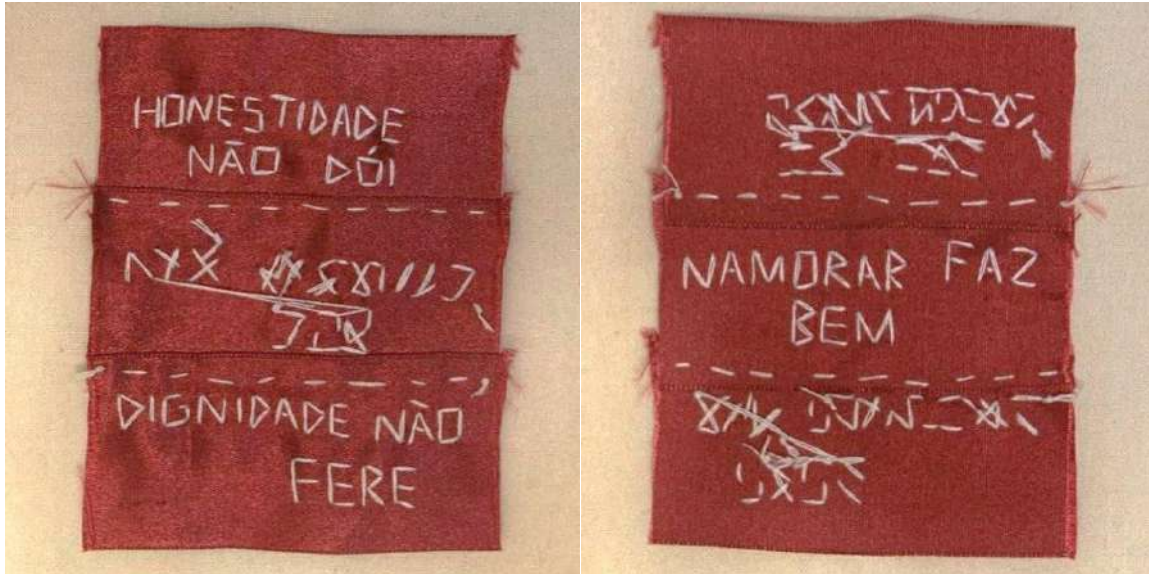
Blog Louro com Miolo. Disponível em: <http://lourocommiolo.blogspot.com/2005/12/leonilson-ano-q-vem.html>
Acesso em 30 junho 2020

Figura 50 – Releitura digital de Jeferson Braz



Fonte: Instagram pessoal do artista – @jefersonbraz – e do projeto @leonilsonexpandido.

Figura 51 – Bordado do coletivo “Atravêso”



Fonte: Instagram @leonilsonexpandido. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB32ObPF4M0/> Acesso em 19 jul 2020.

As imagens que expandem Leonilson se distinguem, além do foco (verbal ou visual), pela tecnologia utilizada na sua construção, a saber, a linguagem artística a elas associadas. Na primeira, de Jeferson Braz, designer e arquiteto, a escada de Leonilson ganha contornos tridimensionais pelo computador. A cor também é típica de Leó: um verde-azul piscina, cor de muitos mares pelo mundo a fora. Assim, destacada, ela nos oferece a leitura acerca de uma subida para onde, em verdade, estamos à beira da queda, mas onde também se pode observar, de um ponto mais elevado, o mundo ao redor.

Deteremos nossa atenção no bordado de Vanessa Rodrigues e Raíssa Dias do coletivo Atravêso. Na obra, toda a atenção se volta aos versos desse poema/ilustração de Leonilson. As frases são bordadas em tiras conectadas de um tecido de cor vermelho-sangue. A linha sequer é branca. Tende para um bege, um tom terroso. De tal forma que o aspecto visual nos remete ao que é natural/orgânico e isso fica ainda mais evidente quando a ideia de frente e verso é abominada já que as costuras de um lado aparecem visíveis no outro, abrindo a obra para conexões e fluxos como artérias e veias de um corpo, o corpo sem órgãos (CsO), segundo Deleuze e Guattari (2012):

O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus “órgãos verdadeiros” que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos. [...] O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.24)

Esse efeito de ruptura e abertura a todos os tipos de elos do corpo dos trabalhos e da obra como um todo é uma estética própria de Leonilson para quem os limites físicos da obra são tão fluidos quanto os conceituais. Bordas, furos e outros elementos imperfeitos são frequentes e agregam diversos sentidos à produção. No bordado das duas artistas, letras compõem desenhos abstratos quando lidas em seu avesso. As retas e os demais pontos do bordado geram no leitor o efeito de um alfabeto ilógico ou de figuras não-identificáveis. Com exceção do tamanho da letra, um pouco grande, bastante legível e proporcional ao tamanho do fundo, tudo remete a Leó.

Há, entretanto, uma divisão textual. Em um dos lados, as duas primeiras frases/versos são a que constroem o tom central do escrito: a discussão ética e política da sociedade. Ao virarmos o bordado ou seguirmos para a segunda parte da fotografia, temos a frase que encerra o texto com uma grande quebra de expectativa e em tom jocoso. *Namorar faz bem* desliga o leitor da linearidade temática do texto, mas o coloca defronte a temática central da produção de Leonilson: a subjetividade que, aqui se comprova, jamais se desliga do aspecto coletivo e do tom político e crítico.

A imagem da escada é substituída pela sobreposição de camadas de tecido, em uma formação que também remete à estrutura de blocos elencados que, assim, como a escada, leva a uma inutilidade pragmática, pois também este tecido não consegue ter um potencial claro de exibição já que esconde – sobretudo se mostrado na sua face com mais texto verbal – o fragmento mais significativo: a frase final. Assim, a imagem é a palavra que se vira e revira a nos provocar leituras diversas.

Por fim, o sintagma “ano que vem” é abandonado e, se se perde a demarcação temporal que fez e faz do trabalho o sucesso que é, ganha-se uma atemporalidade ainda maior pois a obra se desliga de uma periodização. O resultado corrobora com o eixo central desta tese ao se vincular à estética de Leonilson primordialmente pelo seu texto verbal. São, portanto, as palavras que dão a identidade do artista à referência do bordado do coletivo.

A partir desses procedimentos, percebe-se a reiteração na miscelânea de elementos em que os Eu's de Leó se misturam a diversas outras construções de sujeitos, em um devir contínuo, sem cronologia específica, assim compreendido por Maciel (2012):

Pode-se dizer que o artista recusa a monumentalidade da ordem enciclopédica, em prol de algo menos enfático e mais particular. E é nesse sentido que, com suas listas, textos, imagens, mapas e coleções, o artista nos deixa uma espécie de diário do mundo em que viveu e de sua história pessoal que culminou na doença e na morte precoce. Um diário que não se coloca propriamente sob o amparo das datas, mas se abre aos fluxos da contingência e aos desvios do acaso, configurando-se como uma tela sem moldura. A narrativa autobiográfica que ele esboça, pela via do precário e

do efêmero, dá-se, assim, menos como figuração do que como fulguração do vivido. É como se ele nos perguntasse, entre lírico e irônico, com quantos arquivos, com quantas imagens se pode construir a história de vida de uma pessoa e em que medida os rastros biográficos dessa pessoa podem servir de pontos de referência para que seja traçado um mapa do mundo. (MACIEL, 2012, p.36-37)

O mapa mundi de Leonilson, referenciado acima pela teórica, é matriz desta pesquisa. Aqui chegamos a referências de outros percursos ao dele, após uma longa caminhada pelos rastros biográficos, ora líricos, ora irônicos, de Leó. Ironia, inclusive é um dos sentimentos presentes no momento que o portador de HIV diz que o afeto e a corporeidade fazem bem. Essa ideia parece sugerir, ao fim, um descrédito às questões político-sociais e dizer que apenas a satisfação pessoal pode nos livrar da coletiva.

Fica também registrado o grupo de gêneros textuais presentes na obra do artista que tece o fio da sua vida em uma conexão minuciosa de *listas, textos, imagens, mapas e coleções*. A tela que dispensa moldura é uma imagem potente para abarcar metaforicamente a produção de Leó e, também, o projeto “Leonilson Expandido”. Em ambos, os arquivos seguem em deriva e apresentam variações e desvios de uma linha do tempo pessoal.

Por vezes, esse desvio chega a uma transgressão tamanha que pouco se pode observar uma relação direta entre a obra de Leó e a dos artistas que a inovam. A originalidade e a vinculação com nosso tempo, assim, também se colocam como pontes firmes no caminho da expansão da arte. O desafio do espectador é conseguir apreender tais elos. É o que acontece nesta releitura tecnológica de “Leó não consegue mudar o mundo” pela artista Sofia Rodrigues:

Figura 52 – “leo! consegue mudar o mundo”



Fonte: Sofia Rodrigues (@sofiaarb)/@leonilsonexpandido

Em conversa com a artista por mensagem no próprio perfil do Instagram, ela relata que Leonilson é a principal referência dentro do seu trabalho e que tem o amor enquanto temática. A instalação se trata de uma caixa com programa e prototipagem em *arduíno*, uma plataforma eletrônica que se baseia em hardware e softwares flexíveis para captar o estado do ambiente por meio da recepção de sinais de sensores. Ela interage com os seus arredores, controlando luzes e motores, sendo utilizada, dentre outras intuições, por artistas e designers com interesse na criação de objetos ou ambientes interativos.

Assim, quando o espectador se aproxima da caixa de Sofia Rodrigues, é liberada a mensagem sonora e visual "leo! Consegue mudar o mundo". A ideia de função, meta ou plano e sobremaneira a de mudar o mundo é, em um só tempo, contrária à fragmentação e sensação de falência em Leonilson e também próxima ao artista no sentido de que uma pretensão utópica percorre sua produção, ainda que de modo ficcional. O texto verbal é, como a linguagem de Leonilson, um grande jogo irônico que leva em conta a tecnologia utilizada no próprio trabalho, além de jogar luz em um alfabeto e/ou vocabulário próprio. Explico: podendo ser lida como uma negação da frase original de Leonilson quando este diz, utilizando a terceira pessoa do singular, que não consegue mudar e, assim, transformando "leo!" em um vocativo, a frase brinca com a linguagem da programação, que só pode ser aqui compreendida no diálogo com a artista. Dentro do contexto da plataforma de interação, o sinal de exclamação representa uma negativa. Dessa maneira, a frase voltaria, de modo obtuso e quase secreto, ao sentido primeiro dado por Leonilson.

Como resultado, temos um objeto eletrônico que evoca sensações e memórias. Ela em si é arquivadora e geradora de linguagem na perspectiva de ligação e, também, de tabu. Nossa experiência de espectador se dá entre o que se vê e o que não se vê, entre o que é ouvido – a partir de uma aproximação corporal à obra – e como enunciado o que é dito. O diálogo da tríade Leonilson-Sofia-espectador ocorre por meio de uma presença e de uma ausência multissensorial, linguística e artística.

Tal capacidade polifônica reafirma a participação da imagem em um sistema complexo de atitude e de pensamento, ampliando quaisquer compreensões da fotografia-objeto que acaba de ser discutida em um exercício de ação e reação robótico. Ela se revela, em verdade, dentro do conceito de que

Toda imagem pertence à ordem e à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole

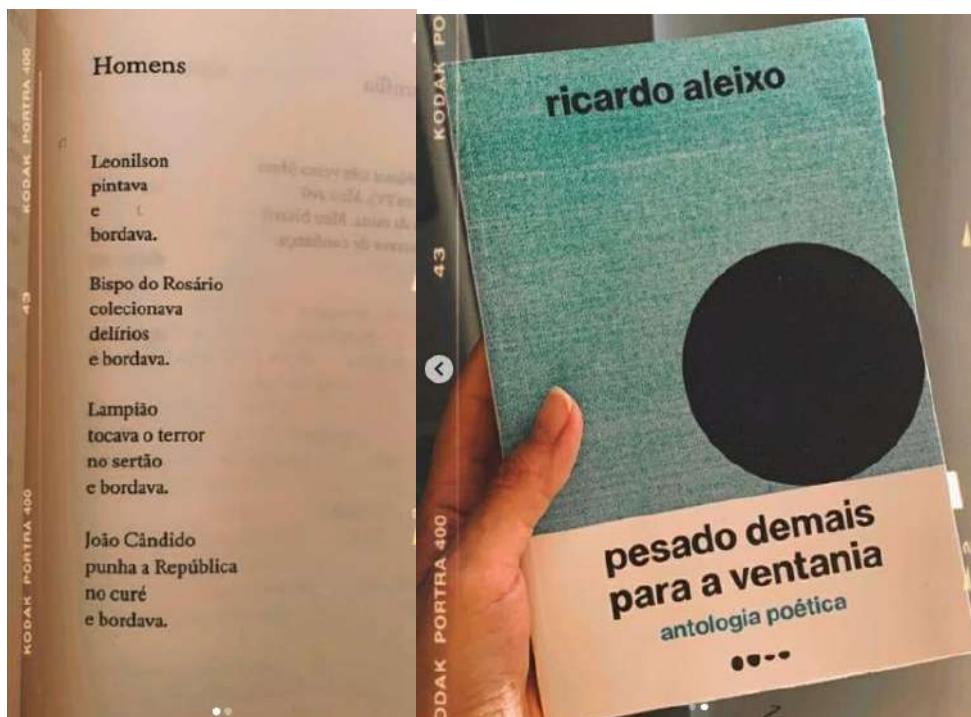
quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante. (SAMAIN, 2012, p.31)

Próxima também da imagem de um rádio, a caixa e seu equipamento de contato atualizam o processo de aproximação e distanciamento de Leonilson em que os produtos artísticos, desde o bordado até uma caixa ultratecnológica, não chegam a ser sujeitos, como diz o teórico, mas estão o tempo todo imprimindo subjetividades. A artista parece conseguir levar a um extremo uma reflexão generalizada sobre a arte de Leó: a de que ele consegue (e se não consegue, tem êxito ao tentá-lo) mudar o mundo por imprimir nele o afeto.

Com a obra também nos relacionamos, outra vez, com um produto que não alcança classificações rígidas, mas que permanece em zonas fronteiriças e, segundo Didi-Huberman, “faz do objeto uma variável numa situação: uma variável, transitória ou mesmo frágil, e não um termo último, dominador, específico, excluído em sua visibilidade tautológica.” (1998, p.67). Portanto, tanto uma tela na qual um artista se declara incapacitado de atingir sua meta de mudança para a humanidade como o objeto de um artista que simula um contato e subverte a verdade da desistência antes anunciada são “Uma variável, numa situação, ou seja, um protocolo de experiência sobre o tempo, num lugar.” (SAMAIN, 1998, p.67).

Em um extremo oposto ao de tal complexidade inovadora, Leonilson também se expande e se manifesta na contemporaneidade na mais basilar das tecnologias e das mais clássicas para nós, investigadores da leitura: a mancha preta no papel branco da página de um livro. Os seguidores de nossa página virtual da pesquisa fizeram contribuições nesse sentido, além, claro, dos auxílios visuais e autorais, com peças literárias em que Leonilson é citado. A presença de Leó na literatura é um indício contundente do seu diálogo com o meio literário e cultural do país. É o que se lê neste poema de Ricardo Aleixo, que consta na publicação com capa ao lado:

Figura 53 – Poema de Ricardo Aleixo



Fonte: Dauana Alves, enviada para a página @leonilsonexpandido

O poema “Homens” faz uma costura de sujeitos e práticas de importantes brasileiros para redesenhar o conceito de masculinidade a partir da prática do bordado. Leonilson, palavra e pessoa que domina o primeiro verso do texto. Ele pinta e borda, conforme expressão popular que fala de ir além dos limites, extrapolar o que se espera ou pode e /ou provocar uma desordem. Sinônimo de “pintar o sete”, o jargão é mais um dos significados de expansão que se pode aproximar a Leó como um sujeito que apronta bastante, tendo feito “aquilo que não se deve” ao executar dois gestos costumeiramente separáveis como pintar e bordar.

Leonilson é aproximado de Arthur Bispo do Rosário, artista cuja obra Leó encontrou em vida, tendo a partir dela forte influência estética sobretudo no uso da palavra. Nesse sentido, a primeira metade do poema é composta por dois sujeitos que pintam e bordam, posto que são pertencentes do campo das artes. A grande surpresa do texto, assim, está no seu cotejo com o rei do cangaço, Lampião, e João Cândido, almirante negro da Revolta da Chibata. Ambos, para a surpresa do imaginário coletivo leitor seriam, segundo o poema e documentos históricos, praticantes do ato de bordar. De tal forma que as duas primeiras estrofes apresentam um relicário majoritariamente já conhecido de homens bordadeiros cujos trabalhos partilham exatamente da linguagem verbal diretamente vinculada ao aspecto visual. Já nas duas estrofes finais surpreendem o leitor ao relacionar as condutas de grandes insurgentes masculinos da nação à prática do bordado historicamente associado ao arquétipo feminino: a costura e a visualidade do uniforme de seu bando, para Lampião e as duas toalhas

bordadas por João Cândido que fazem do acervo do Museu Tomé Portes Del-Rei em São João Del-Rei (MG).

A aproximação de Leó e Bispo com integrantes de movimentos sociais cria uma tensão e uma continuidade. Esta se dá pelo fato de todos bordarem, aquela, pela discrepância entre arte e vida prática. A força histórica e social do poema é, portanto, sua força estética. A história de vida de cada um desses homens subverte e transgredie tornando-se, assim, matéria prima para a realização lírica em forma de uma listagem. O trabalho revela ainda um quinto personagem fundamental para a discussão da linguagem do bordado em diálogo com a poesia: o próprio poeta, Ricardo Aleixo. Também *performan*, Aleixo possui um importante trabalho de nome “Poemanto” em que se apresenta com um grande tecido negro bordado e pintado, tal qual faz Leonilson, como o eu-lírico diz na abertura do poema sobre Leó.

Trazemos abaixo duas expansões importantes deste trabalho: a capa do jornal literário Suplemento Pernambuco em que Ricardo Aleixo aparece envolto de seu “Poemanto” e uma reprodução de tela do canal no Youtube do músico Gustavo Vaz que musicalizou o poema de Aleixo para a canção de letra e nome homônimos no álbum “Se tudo ruir deixa entrar o ruído”:

Figura 54 – Ricardo Aleixo e seu “Poemanto”



Fonte: Fábio Seixo/Divulgação Suplemento Pernambuco.

Figura 55 – Canção “Homens” de Gustavo Galo

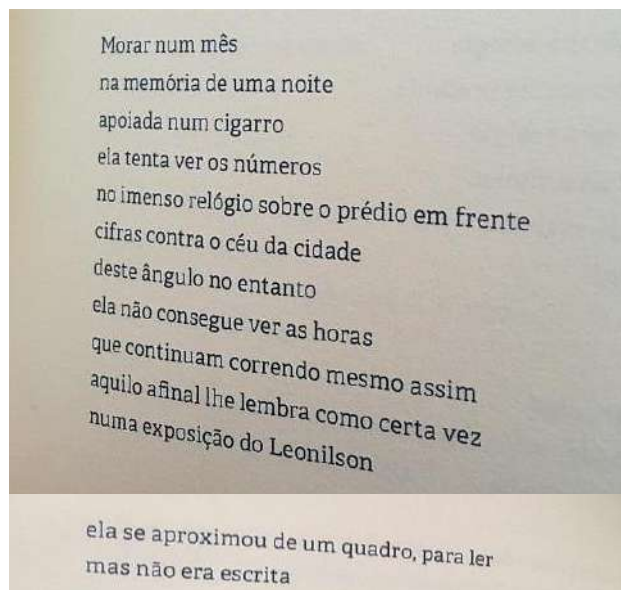


Fonte: Print screen do canal do Youtube de Gustavo Galo. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=U0HogVzwmng> Acesso em 3 julho 2020

Leonilson, assim, também se torna canção, berço natural da poesia, trazendo mais uma linguagem artística, a Música, para a expansão aqui investigada. Com um piano ao fundo, o cantor declama melodicamente o mesmo texto do poema de Leonilson acrescentando, ao final, uma repetição dos nomes citados no poema *Homens*.

O lirismo de/com/sobre Leonilson chega também a outro grande nome da poesia brasileira contemporânea, Ana Martins Marques, por meio da obra "Como se fosse a casa: uma correspondência":

Figura 56 – Poema de Ana Martins Marques



Fonte: Mariana Martins/Perfil @leonilsonexpandido no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7D7PyqJxL7/>. Acesso em 3 julho 2020.

O poema, como os demais textos do livro em que o eu-lírico e o “Eu” da escritora se misturam, é um diálogo de Ana Martins Marques com o locador do apartamento do também poeta Eduardo Jorge onde a poeta se instalou durante um mês. O espaço estrangeiro aciona diversas sensações na casa, no interior da artista e no seu ao redor. É nesta visão ao exterior que se depara com um imenso relógio em um prédio à frente, no entanto, ao repará-lo não consegue ver as horas. Essa visão que não comunica, não atinge seu objetivo e não sacia o desejo aciona uma lembrança no eu-lírico: a ida a uma exposição de Leonilson.

Nessa rememoração, o eu-lírico comprova uma série de pressupostos teóricos aqui já discutidos e colocam em xeque os limites das linguagens presentes em Leó, em especial, a literatura. O eu-lírico diz que se aproxima de um quadro para lê-lo, porém não se tratava propriamente de uma escrita. Dessa forma, assim como o relógio em que não se pode ver a marcação de tempo, função básica do objeto, o texto com palavras, com assinatura de Leonilson, não serve a uma leitura. A definição de escrita não dá conta do objeto artístico. No entanto, não há um intuito em introduzir qualquer outro conceito ou título ao trabalho.

O ápice do poema se dá exatamente no espanto do eu-lírico e no vazio de significado encontrado pelo leitor diante da obra de arte. Leonilson, embora escrito no poema, não é legível em sua natureza. Esse parece ser um dos princípios do movimento poético do texto cuja potência poderia estar no:

poder de representar pela ausência e de manifestar pelo afastamento que está no centro da arte, poder que parece afastar as coisas para as dizer; mantê-las à distância para que se iluminem, poder de transformação, de tradução, onde é precisamente essa distância, (o espaço) que transforma e traduz, que torna visíveis as coisas

invisíveis, se torna também visível nelas e se descobre então como o fundo luminoso de invisibilidade e de irrealidade de onde tudo vem e tudo acaba (BLANCHOT, 2001, p.63)

Tornando visíveis as coisas invisíveis, o relógio, o quadro de Leonilson e o poema de Marques, como um todo, uma espécie de visibilidade pela ausência. A multiplicidade de referências, tal como a cidade que invade o olhar, mantém a Arte e o espectador/analista em um afastamento propositivo. Nessa distância criativa, segundo Blanchot (2001), o poder de transformação e mesmo o de tradução se potencializam. Se parece ilógico, é, por isso, ainda mais apto à materialidade lírica, pois está na “invisibilidade e irrealidade de onde tudo vem e tudo acaba.” (BLANCHOT, 2001, p.63).

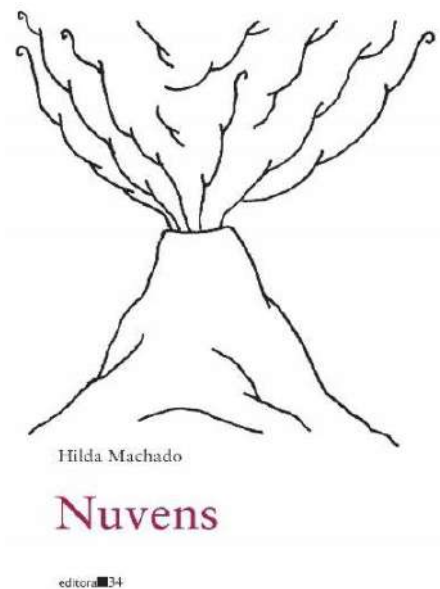
Outras três publicações literárias dialogam com a obra de Leonilson, trazendo um trabalho do artista na sua capa. Aqui trazemos cada uma delas:

Figura 57 – Capa de coletânea sobre HIV/aids



Fonte: Site “Amazon”. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Tente-entender-que-tento-dizer/dp/8569924356> Acesso em 3 out 2020

Figura 58 – Capa de “Nuvens”, de Hilda Machado



Fonte: Site “Amazon”. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Nuvens-Hilda-Machado/dp/8573266902> Acesso em 3 out 2020.

Figura 59 – Capa de “Bom-Crioulo”



Fonte: Série “Bom livro”. Disponível em: <https://www.pontofrio.com.br/livro-bom-livro-bom-crioulo-adolfo-caminha/p/2067384> Acesso em 3 out 2020.

As três obras trazidas guardam aproximações em conteúdo com algum aspecto da vida e/ou obra de Leonilson e, assim, mostram-se extremamente acertadas quando da escolha de Leó para dar rosto a seus projetos gráficos. A primeira é uma coletânea de poemas de noventa e sete poetas reunidos sob organização de Ramon Nunes Mello, sobre as diversas nuances do HIV/aids, enfermidade que vitimou Leó, desde os anos 1980, desde a explosão da epidemia,

até as experiências pós-coquetel. Além do bordado de Leó, a minimalista e contundente obra intitulada “34 with scars”, a capa traz o título emprestado de uma crônica de Caio Fernando Abreu.

O segundo trabalho é um livro póstumo – e, portanto, em um intenso diálogo com a morte semelhante ao que Leó trava – de Hilda Machado. A pesquisadora e cineasta carioca que, em vida, publicou apenas dois poemas, deixou organizado e registrado na Biblioteca Nacional o *Nuvens*. O livro vem à tona mostrando uma dicção pessoal com forte teor imagético, como fruto do seu trabalho com o cinema. A ilustração de Leó também assume a poesia com dose de ironia manifestada nos textos da autora por meio do vulcão que, associado ao título da obra, faz-nos ver também larvas como nuvens, metáfora talvez da transformação da vivência pessoal em material literário.

Por fim, vemos a republicação da série “Bom livro” com a obra *Bom-crioulo*, romance que é visto como um dos primeiros romances sobre homossexualidade da história de toda a literatura ocidental. Para dar rosto a essa edição, foi escolhida uma escultura de bronze de Leonilson. Nela, vê-se um coração em chamas, com suas veias que o prendem ou o abraçam. Em todas as capas, imagem e palavra se encontram neste espaço típico dado a ambas pela literatura e confirmam a vinculação entre a arte com a palavra e Leó.

As três capas dão rosto a obras interditas. Leonilson parece conseguir ser a imagem de obras condenadas ao silêncio e dele fugitivas. Na primeira, o tabu sobre o hiv/aids é quebrado pelas escritas poéticas sobre viver com a doença, estigmas e reinvenções a partir dela. Na segunda, os poemas sarcásticos e confissões de Hilda Machado cujo suicídio interrompeu a carreira de professora e cineasta, mas fez descobrir por intermédio de amigos e familiares um livro organizado apto para a publicação. Por fim, o coração de Leó flameja junto ao texto de Adolfo Caminha que chocou os críticos em 1895 ganhando alcunhas como “podre”, “maldito” e “detestável”.

Outra vez, Leó parece se juntar – ainda que seja aproximado – aos marginais nos quais em vida se viu e a quem pediu voz e visibilidade. A escolha do mercado editorial por Leonilson mostra, em um sentido oposto, a popularidade consolidada da produção do artista e sua capacidade de significar com delicadeza e força questões cruciais de grupos e sujeitos cuja manifestação artística provocam ranhuras no cânone como mulheres, negros, gays, dentre outras dissidências do padrão social.

Com o debate a partir do texto literário, encerramos a primeira parte deste capítulo que tentou apresentar uma primeira diversidade de linguagem, conceitos e práticas em torno de Leonilson Expandido. As duas seções que se seguem tentam fazer um par entre si, dando

continuidade à exposição e debate acerca dos trabalhos inspirados em Leó. Na que vem a seguir, discutimos produtos artísticos que tentam dar corpo ao artista que lhe é base, trazendo sua materialidade física para a “representação”. Na terceira seção, acontece o exato oposto: analisaremos a transposição das corporais obras de Leonilson no corpo de seu público a partir de tatuagens.

3.2 Corporificações de Leonilson

A centralidade biográfica da obra de Leonilson é, como se sabe, um fator decisivo para a vinculação do artista com seu público. Há, a partir disso, uma intimidade de espectadores e artistas admiradores de Leó que os levam, também inspirados pela proposição do corpo nos trabalhos, a tentar presentificar o artista fisicamente. Não são fortuitas, por exemplo, obras de retrato corporal do artista, ao mesmo tempo seguindo a pulsão de vida por ele demarcada no registro incessante de si e tentando subverter sua morte precoce, dando-lhe corpo.

Na página “Leonilson Expandido” somam-se retratações de rosto e de corpo de Leonilson. Elas apresentam técnicas e linguagens diversas em busca de uma corporificação do artista, como é o caso desse trabalho de Adriana Gomes que agrega pintura acrílica – o que vemos na primeira figura a seguir – e bordado, visível em destaque na imagem posterior:

Figura 60 – Leonilson em acrílica, de Adriana Gomes



Fonte: Adriana Gomes. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7KI2a1FSBP/>

Acesso em 4 julho 2020

Figura 61 – Detalhe do Leonilson em acrílica e bordado, de Adriana Gomes



Fonte: Adriana Gomes. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7gSMLEFImb/>

Acesso em 4 julho 2020.

Não se trata, portanto, de uma obra em que se percebe qualquer tipo de verbalidade. Do contrário, aqui a visualidade impera. Ainda assim, foi impossível desprezar tal trabalho nesta pesquisa tanto por nosso interesse na fluidez entre linguagens quanto pela beleza e intensidade do retrato. A cor azul predominante nos apresenta um Leonilson no seu ambiente cromático predileto. O tom marinho se derrama sobre a tela com leves traços de um amarelo em contraponto e pontos de um laranja.

O que se sobressai, sobretudo, é a expressão fechada cujo olhar fura o espectro monolítico e nos oferece uma visada firme no horizonte. Dentro do globo ocular, os espaços sem tinta do tecido simulam brilhos, mas, da mesma forma, simulam lágrimas. A emoção se apresenta de tal maneira que todo o corpo parece se desmanchar por meio das tintas azuis e serem seguradas no tecido pelo bordado. Sem palavras, o trabalho diz muito e ainda mais, quando colocado em paralelo com outro potente bordado que, assim como o de Adriana Gomes, foi, por algum tempo, a foto de perfil da página da pesquisa.

Aqui trazemos o conteúdo da postagem feita pela própria artista, Wilma Farias, cuja imagem é seguida de uma legenda importante: uma carta para Leonilson, na qual podemos perceber diversos afetos e indagações da artista que teve Leó como objeto de pesquisa de seu mestrado. Em uma conversa com Wilma Farias, descobrimos que esta foi a primeira vez, após três anos de silêncio após o término da pesquisa, que ela volta a se conectar publicamente com Leonilson. O resultado é uma escrita, reveladora do que ele parece causar em seus espectadores e admiradores, além de ser um anexo à imagem:

Figura 62 – Bordado de Wilma Farias



Fonte: Wilma Farias/Página @leonilsonexpandido no *Instagram*.

[carta para leonilson]

oi, leó!

tudo bem por aí?

faz tempo que não falo contigo. uns 3 anos mais ou menos. foi mal, ó! precisei de um tempão para processar tudo aquilo que as tuas obras atravessaram em mim. e o rebuliço que causou na minha vida. falar da vida e de si, sem ser pelo caminho da superfície, é um desafio e tanto. é como um salto no abismo. como você mesmo dizia. por aqui, as coisas vão bem comigo. a cada dia vejo uma wilma fazendo as pazes consigo e encarando de frente os reveses que a vida traz. aprendi tanto

contigo. fiz esse bordado pra te ter mais pertinho de mim. você que está aí, em outro plano, só observando a gente. imagino que esteja preocupado com o que está por vir. também estou. mas foi contigo que aprendi a pensar e fazer o reverso. a pegar a dor e olhá-la de frente, a ver o sensível e toda a força que mora ali. a arte é uma coisa doida, né? te pega de jeito e te embaralha todo. e faz ver um mundo de possibilidades. é preciso coragem. grata por continuar entre a gente com as tuas obras. e por me ensinar a qualidade de ser forte. sigo contigo. sigo tentando. um beijo, uiu. [leonilson e as obras dele foram minha pesquisa em poéticas da criação no mestrado em artes. 2013 - 2015] [@borda.uju](#) (FARIAS, 2018, *online*)⁶

Escrita nos últimos dias do ano, uma demarcação temporal aqui já vista como característica da obra de Leó, a legenda da imagem em forma de carta é um balanço do ano e uma saudação ao novo. A remetente, que encerra o texto citando o link do seu perfil pessoal exclusivo para o bordado, ressalta as contribuições de Leonilson para a autora, dentre elas a busca pela *qualidade de ser forte*, outro sintagma popular de Leó.

A visão do abismo dita por Wilma Farias parece ser exatamente a que vemos no seu bordado em que, por meio de diversas linhas e cores, em texturas fortes, a artista constrói um rosto expressionista. O olhar de Leonilson agora se volta para o alto, parecendo invocar forças, as mesmas escritas na legenda-carta. Sua boca recebe o efeito direto da linha azul escura ao fundo, simulando um horizonte interior abisma, e do traçado das linhas laranja, amarelo e azul que prendem/amarram os lábios forçando sua abertura de perplexidade ou de grito. Nesse sentido, a solidão tem Leó como personagem e tem nele um (sub)texto.

Essa presença-ausência de e em Leonilson são o tema da dissertação de Caroline Maria Gurgel D'ávila. Ela argumenta que:

Leonilson constrói para si um corpo que se apaga e que se apresenta apenas enquanto rastro. Entre apagamento e endereçamento se encontra o traço de sua corporeidade, mas ele está borrado. Seus traços são os resquícios da ausência. Quando Leonilson escreve, ele se inventa e se apaga; buscando, mais do que um efeito de sentido, um efeito de presença.

O corpo e a escrita se encontram e se afirmam, enquanto diferença, no entre; na coexistência confusa de um no outro. No entanto, há também entre eles um despertencimento convicto. Presente e ausente; visível e invisível, exterior e interior, as questões dos opostos não apenas aparecem, como habitam este espaço e afirmam as derivações ou modulações capazes de entrelaçar corpo e escrita; quanto mais procuramos separá-los, mais as diferenças aparecem, contudo, menos nítidas são as fronteiras. Há um nó atado. (D'ÁVILA, 2014, s/p).

Conforme nos diz a pesquisadora, é na confluência entre subjetividades que corpo e escrita se afirmam. Modulações de visibilidade e invisibilidade, de exterior e de interior, de “Eu” e de Outro/a parecem ser centrais em Leonilson. É nos resquícios que o vemos,

⁶ Wilma, Farias. Carta para leonilson – postagem no perfil da artista no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Br2dPVHAqqx/> Acesso em 4 julho 2020

escrevendo-se e apagando-se ou, na linguagem visual, falando e calando, como vemos no bordado de Wilma Farias. Esse movimento de autoinvenção, conforme se vê, provoca não um efeito de sentido ou de compreensão, mas de presença.

A presentificação de Leonilson continua por meio das retratações que dele se faz, como no caso de Tolentino Ferraz, responsável por diversas releituras de Leó. A que selecionamos para este momento trata-se do primeiro retrato em que linguagem verbal e visual se misturam na fabricação de um bordado em que os signos de Leó são repetidos compondo seu corpo, a saber, seu nome que preenche seu cabelo, e a idade da morte do artista no centro da testa, no exato ponto do chakra frontal.

Logo em seguida, um segundo bordado se utiliza das mesmas tecnologias para fabricar um Leonilson duplicado, entre fronteiras, marcado por uma frase emblemática “fique firme, seja forte”. O trabalho é de autoria de “El bordado”, marca e página de portfólio/venda da artista Jéssika Teixeira:

Figura 63 – Bordado de Tolentino Ferraz



Fonte: Tolentino Ferraz/Página @leonilsonexpandido. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-UUPLTFF3X/> Acesso em 6 julho 2020

Figura 64 – Bordado de Jéssika Teixeira



Fonte: El bordado/ Página @leonilsonexpandido. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CBx_Pw9Iz1F/
Acesso em 6 julho 2020

A linha preta domina ambos os bordados, ganhando uma cópia do perfil de Leonilson em um contorno vermelho, quase fantasmático. Se as nomeações estão em foco no primeiro bordado, é a ideia do duplo, presente em toda a obra de Leó, que se atualiza no segundo, também por meio do texto verbal em que as duas frases imperativas se direcionam ao leitor-espectador. É também diretamente para quem o vê que o Leonilson do primeiro bordado direciona seu olhar como uma apresentação pessoal. O rosto, como porta-voz corporal, é explorado nos dois trabalhos, porém de diferentes maneiras aparece guardando compreensões e conexões diversas com tudo o que antes se compreendia como “organismo” e que agora se expande, conforme afirmam Deleuze e Guattari:

A cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto. O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. [...] A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não devêm uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo. [...] A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.39)

Os filósofos nos falam que, pelos olhos, por exemplo, são convocados todos os outros volumes e cavidades corporais. Embora não seja visível na obra tal vinculação física e morfológica, ela é uma das expoentes mais centrais do trabalho de Leonilson em que furos e linhas se avolumam em uma conexão que nunca se completa, pois mira à desorganização

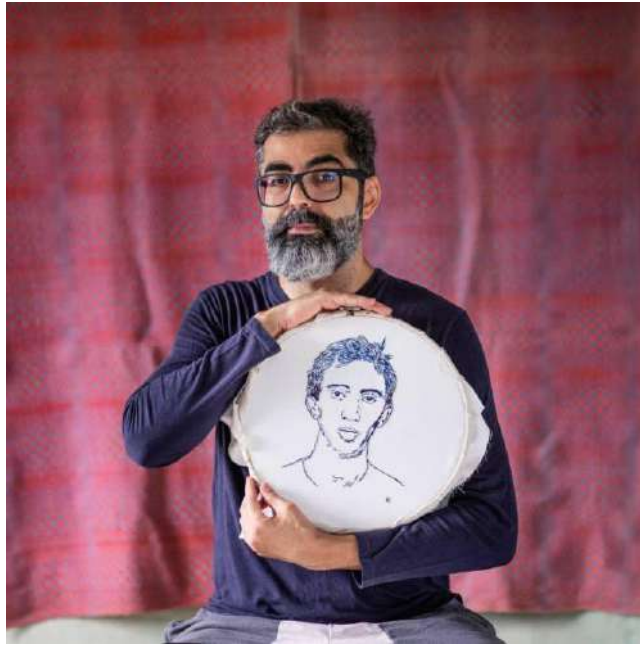
propositiva. Se “o rosto é um mapa” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.39), embora nos guie, ele não nos faz chegar a um lugar específico senão a um labirinto subjetivo.

Ao rostificar Leó, tais artistas parecem querer encontrar caminhos não só para uma atualização e compreensão do artista, mas, de modo ainda mais intenso, de si mesmos. Os bordados do rosto alheio são uma tentativa de espelho que mostra o diferente como um idêntico momentâneo. Nesses reflexos, nem mesmo as palavras são coordenadas precisas na geografia de sentidos aqui traçada. Elas nos lançam para descaminhos pelos quais a poesia nos encontra. Tanto assim é que, segundo Henri Bergson, “Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar as imagens, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro” (BERGSON, 2010, p.177).

Assim, se são quimeras as rostidades e demais tentativas de dar corpo ao que é imagético e, portanto, incorpóreo, todos esses produtos artísticos acionam narrativas e lirismos que se somam ao de Leó e potencializam os dele. Ao reescrever este corpo, tanto do artista Leonilson quanto de sua obra, mostram que “essa imagem muito particular, que persiste em meio às outras e que chamo meu corpo, constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir.” (BERGSON, 2010, p.177). Tal transversalidade atinge, então, a ideia de propriedade e de autoria, pois mostram que, desde seu surgimento, as imagens se mesclam e revelam de modo ainda mais contundente.

O artista Fernando Cândido propõe a seguir uma mistura entre identidade e alteridade na reescrita do rosto de Leonilson cujo bordado contracena com ele na performance abaixo:

Figura 65 – Bordado a partir do dorso de Leó



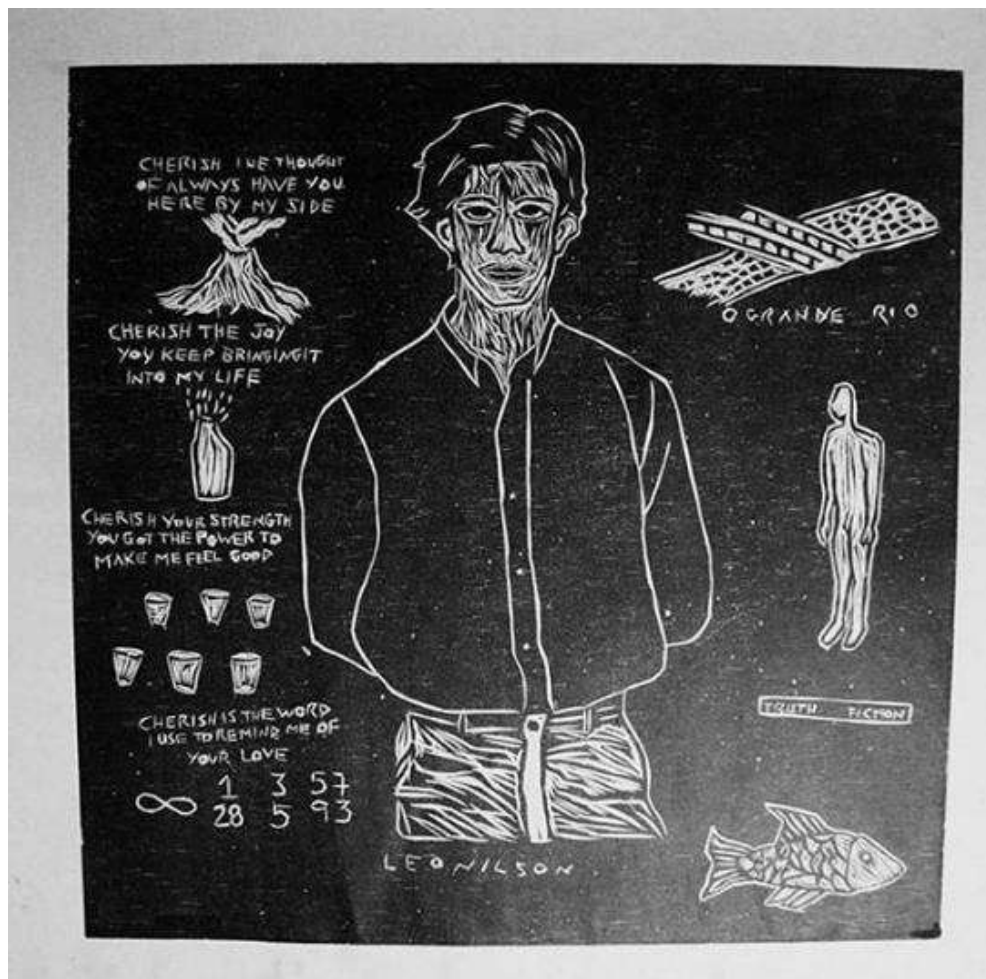
Fonte: Fernando Cândido Fortino (@borda_do_homem)

À frente de um painel vermelho sangue e vestido de um azul escuro, o artista apresenta-se junto com seu trabalho à câmera. Com mais ênfase na primeira figura, tal apresentação cede espaço para um sentir – figurativizado pela cabeça baixa – que dá foco a Leonilson na segunda imagem. Ao contrário das retratações anteriores, nesta o autor se implica na reverberação que faz a partir do trabalho de Leó. Esse investimento de si mesmo na exposição do produto pode nos falar a respeito da supremacia do aspecto subjetivo na recepção da arte de Leonilson. Não se pode deixar de pensar, por exemplo, na forma dos

braços de Fernando em torno do bordado como também um abraço, movimento que se reforça quando as duas imagens são vistas de forma consequente.

Sentado, o corpo que sustenta a homenagem o a cabeça decepada coloca-a na altura do coração, integrando o bordado ao seu corpo, mostrando é que de dentro dele que saem mais que linhas, agulhas e tecidos, o desejo de presentificar Leonilson. Assim como acontece nas fotografias acima, outras expansões misturam linguagens na reconstrução e divulgação que fazem a partir de Leó. O trabalho de Everton Natan Fermino é um exemplo de uma dessas miscelâneas. Por meio da técnica da xilogravura, constrói um híbrido em que se vê o próprio Leonilson cercado de minimalizações de obras e de outras marcas pessoais e artísticas suas:

Figura 66 – Leonilson xilogravurado



Fonte: Everton Natan Fermino/ Página da pesquisa no Instagram, @leonilsonexpandido.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBiO5QVFXBc/> Acesso em 10 jul 2020.

Retratado em uma pose que lhe era muito comum, de mãos para trás e de olhos direcionados à câmera, Leonilson aparece acima rodeado por signos identitários: sua

assinatura, logo abaixo do seu corpo - muito embora seja claro o despertamento estético do trabalho ao rol de obras de Leó – as datas do seu nascimento e morte, além de obras que lhe são emblemáticas: o peixe, seu primeiro trabalho; o corpo dividido entre verdade e ficção de *Favorite Game*; a ponte de *O grande rio*; o vulcão e a garrafa também em erupção.

As palavras em língua inglesa são parte da letra da canção “Cherish”, terceiro single do álbum *Like a Prayer* de Madonna. Tal sua intérprete, a canção, lançada em 1989, tem grande importância ao movimento gay no fim dos anos 80 e início dos anos 90, período em ênfase nesta pesquisa, sendo inclusive regravada por Renato Russo no álbum em homenagem à Rebelião de Stonewall, reinvidação da comunidade LGBTQIA+ contra a violência policial na cidade de Nova York. A canção de Madonna e o clipe para “Cherish” são citados por Leonilson nas gravações de voz do documentário *A paixão segundo J.L.* (2015) de Carlos Nader. Os trechos escolhidos para a xilogravura de Natan são: “Cherish the thought of always having you here by my side/ cherish the joy you keep bringing it into my life /cherish the strength you got the power to make me feel good/Cherish is the word I use to remind me of your love.”, conforme divulgação oficial da cantora.⁷

A letra de “Cherish”, de autoria da própria Madonna em parceria com Patrick Leonard, retrata um sentimento bastante comum à vivência homoafetiva: a ânsia por um afeto que vá além dos encontros casuais. O desejo por um amor que permaneça, leal a quem o sente e que faça arder e sangrar dois corações, está presente na letra, a qual faz uma menção inclusive a Romeu e Julieta. Nem mesmo o casal clássico não sentiria o mesmo que o eu-lírico deseja sentir com o ser amado. O clipe conta com a performance de três bailarinos com vestimenta de tritões, representação masculina das sereias e aparece no documentário de Carlos Náder sobre Leonilson quando, na gravação do dia 11 de maio de 1990, Leó fala que colocou o disco de Madonna para tocar cantando “Cherish” e chorou.

O apego, a solidão, a memória e a linguagem são, portanto, temáticas da canção que norteia o trabalho de Natan. Sua colagem de escritos e produtos artísticos pode nos levar à seguinte pergunta: o que há de Leonilson e o que há do/a Outro/a nesta homenagem? Luciene Azevedo em artigo intitulado “Literatura expandida: autoficção” responde a isso com mais uma pergunta:

Diante de um texto em que a voz autoral parece confortável em assumir a homonímia entre o autor, o personagem e o narrador, devemos supor uma exegese biográfica, no entanto essa postura não parece suficiente, reclamando a

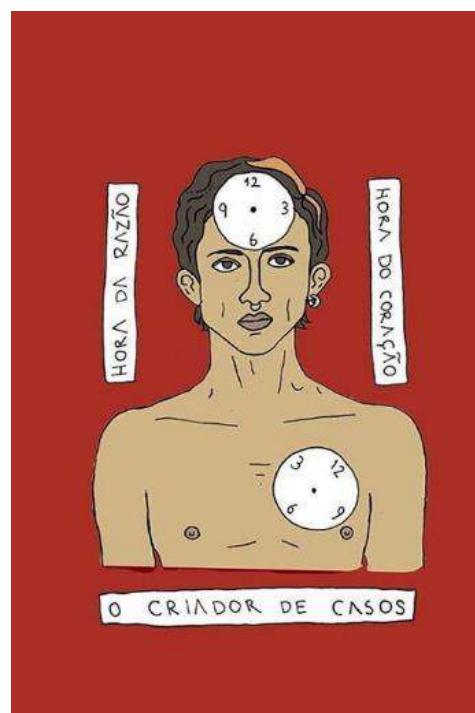
⁷ Divulgação oficial de Madonna em seu canal do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8q2WS6ahCnY> Acesso em 3 jul 2022.

ficcionalidade como suplemento: uma falsa autobiografia ou um simulacro de romance? (AZEVEDO, 2016, p.165)

É claro que a relação aqui estabelecida com o gênero literário romance não diz respeito à questão estrutural mais evidente ou mesmo a uma afinidade de linguagem. No entanto, tem-se a ideia de personagem reunida em tornos de segmentos de sua vida como que capítulos de uma narrativa ao mesmo tempo já conhecida e aqui atualizada. A assinatura da xilogravura se dando em nome de Leonilson é um indício da homonímia citada. A (auto)biografia de Leó mistura-se com a letra de Madonna reforçando a ficção como pressuposto. Essa indistinção é um dos pontos centrais dos trabalhos reunidos na página Leonilson Expandido e passará a aparecer com vigor neste trabalho, fomentando a discussão sobre identidade na vida e obra não apenas de Leó, mas dos artistas que o expandem.

Um quadro de Leonilson já discutido neste trabalho e que é constantemente trazido à tona nesse sentido é “O criador de casos”. Mesclando linguagem verbal e visual, o trabalho é expandido pelo artista Rafael Viana que inclui um sujeito de traços mais próximos de um retrato na imagem corporal que já se apresentava no centro do quadro, mas que ganha novos e signos. Em uma metalinguagem que é basilar a esta discussão, Rafael Viana constrói seu trabalho a partir de uma confluência muito potente. Em sua ilustração é possível ver, no centro do quadro, tanto uma retratação do próprio criador da obra, Rafael, quanto do autor do trabalho em que ele se baseia, Leonilson. Vejamos:

Figura 67 – O criador de casos expandido, de Rafael Viana



Fonte: Rafael Viana/ Perfil da pesquisa no instagram, @leonilsonexpandido.
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAnCCBeJ9Us/> Acesso em 01 julho 2020.

A relação entre corpo, tempo, memória e criação volta a se estabelecer aqui em que as horas da razão e do coração são interpostas ao personagem. Ele ganha um importante signo: um brinco. O objeto dá uma contemporaneidade crescente à ilustração do jovem que também tem uma mexa no cabelo. As temporalidades nele se mesclam, metaforizados pelos relógios e quadros de textos que o cercam e corporificam. Como confirmado em diálogo com o artista, trata-se de signos que ele possuía quando da feitura do trabalho, abrindo uma interpretação contundente.

No entanto, certamente está na imbricação entre sujeitos o ponto mais alto do quadro. Rafael Viana elabora de forma prática o sentimento de espectadores e de admiradores de Leonilson e se coloca no quadro. Os Eu's se coadunam e promovem um resultado completamente a par das discussões da arte contemporânea em que também o público se coloca na quebra de limites proposto pela obra dos artistas e a assume para si. O desafio passa a ser do espectador desta nova obra que tem de associar referências e quebrar paradigmas, mas ganha também a oportunidade de se perceber apto a também partilhar daquele espaço de subjetividade e de protagonismo.

É a busca por tal implicação do corpo dos artistas na retratação e atualização de Leonilson que vem levando ao teatro seus textos e imagens. No palco, encenadores reconstroem o universo simbólico de Leó. As linguagens utilizadas para tal fim perpassam a mesma diversidade de seus trabalhos e encontram na performance um ponto de encontro de eixos que variam entre dança, instalação cênica, a própria representação teatral, dentre outros.

O trabalho do “Outro grupo de Teatro” de Fortaleza – CE está dentro dessa perspectiva, a partir da obra de Leonilson e de Caio Fernando Abreu. Os dois artistas, homossexuais e vitimados pela aids são costumeiramente aproximados por artistas e investigadores e no espetáculo do grupo chamado “Nós três, ninguém”, literatura, artes visuais e teatro se encontram na construção artística de um solo de Tavares Neto, com interlocução cênica de Tomaz de Aquino. No entanto, outras linguagens se relacionaram durante o processo de formulação, bem como na divulgação da obra. É o que se apresenta nas imagens a seguir em que se vê os banners de divulgação da residência do grupo no Theatro José de Alencar em Fortaleza, no ano de 2019; o cartaz do espetáculo e uma fotografia de uma apresentação:

Figura 68 – Cartaz da residência artística de construção do espetáculo



Fonte: Divulgação Outro Grupo de Teatro. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BOJZuv3FZh/>
Acesso em 11 jul 2020

Figura 69 – Cartaz do espetáculo



Fonte: Divulgação Outro Grupo de Teatro. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByPyG-Blc5C/>
Acesso em 11 jul 2020

Figura 70 – Fotografia do espetáculo



Fonte: Creston Filho. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByxaXMYlnii/>

Acesso em 11 jul 2020.

Na primeira imagem, vemos imiscuídos os rostos de Caio Fernando Abreu e de Leonilson. Eles se encontram também na semana de atividade proposta pelo grupo de teatro para discussão e criação cênicas. Na ocasião, fui convidado como um dos pesquisadores para falar sobre a obra de Caio Fernando Abreu. Os debates, no entanto, não foram apenas teóricos e culminaram com ações de bordado e teatro, além da leitura literária.

Esse amálgama estético está presente também no cartaz oficial do espetáculo no qual vemos o contorno de um corpo marcado no peito por um “x”. A imagem, acrescida das informações do espetáculo em uma fonte tipográfica que lembra o bordado, é típica da estética de Leonilson. No entanto, a escrita vai além desse artista, perpassando a literatura de Caio, bem como as implicações pessoais do próprio *performan*/encenador de “Nós três, ninguém”, entendendo-o, como Klinger (2008), que:

como no texto de ficção, no espetáculo teatral espaço e tempo são ilusórios, no teatro e no romance tudo remete ao imaginário. Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem, e mais real tenta fazê-lo, mais reforça a ficção, e portanto, a ilusão. (KLINGER, 2008, p.25)

A citação deixa claro que a corporificação e a presença viva de artistas e de público em uma construção conjunta da obra não deixa de reforçar a ficcionalidade desta diante da ilusão do real. Dessa forma, a pretensão de subjetividade é reforçada pela passagem do texto e da encenação por um imaginário pessoal. A performance, então, passa a ser o resultado direto

dessa realidade fictícia pronunciada por Leó, pois, como diz Jorge Glusberg (2003) em *A arte da performance*, ela é “o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (GLUSBERG, 2003, p.46).

Na imagem de uma das cenas do trabalho, por exemplo, vemos uma referência ao travesseiro com o bordado “Ninguém”, palavra presente no nome do espetáculo e obra popular de Leó. O travesseiro está no corpo do ator que também veste uma camisa em que é possível ler seu nome: Tavares. Nessa construção percebemos uma recorrência da imbricação pessoal dos artistas com o material que escolhem expandir. O fato de essa personalidade ser mais visível em Leonilson que Caio Fernando talvez explique alguma sobreposição daquele neste na obra teatral.

A relação entre os dois artistas e suas linguagens parece ser recorrente no mercado de arte. Ela aparece em uma capa de livro do escritor brasileiro, mostrando que a parte mais visível pode também conter abismos que potencializam sua existência. Assim se dá na republicação de *Morangos mofados* de Caio Fernando Abreu pela Companhia das Letras em 2019. Nela, uma ilustração de Leonilson centraliza a imagem:

Figura 71 - Capa de *Morangos mofados* (2019)



Fonte: Divulgação Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Morangos-mofados-Caio-Fernando-Abreu/dp/8535932666> Acesso em 3 julho 2020

A pequena mata desenhada por Leonilson é o rosto para os contos de Caio Fernando Abreu e para a literatura deste escritor que, contemporâneo de Leó, também colocou luz em escritas de novas subjetividades. Ambos afirmam dissidências sem necessariamente levantar

bandeiras puramente identitárias. Esse olhar e ponto de vista ampliado dentro do universo particular é também o alvo de uma obra com manipulação digital feita para o espetáculo “Nós três, ninguém” com performance de Tavares Neto e arte de Allan Uchoa:

Figura 72 – “Aquarium”, de Allan Uchoa



Fonte: Allan Uchoa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzLQO3oFRwd/>

Acesso em 11 jul 2020.

É melancólico o olhar fotografado e incluído dentro do aquário digitalmente e com ampliação por meio de manipulação digital. Ao contrário do olho que encara o espectador, esse se direciona para o solo e parece dar a dimensão confessional do trabalho. O olho é o peixe e expande esse universo tão inconsciente e marcante de Leó em técnicas atuais. Essa é inclusive um dos mais recorrentes traços do que reunimos a partir da hashtag #leonilson e, também, nos envios direcionados à página. Aí encontramos artistas que transcrevem por meio de diferentes técnicas e ângulos, os significados do mundo em comum que partilham. Leonilson parece, por meio deles, estabelecer-se como um gerador de elementos recuperados de diferentes formas a partir da potência e da predisposição estética dos que o leem. Em suas figuras, mais declaradamente ou de forma mais sutil, percebemos a formulação de um sujeito e de um coletivo, sempre em trânsito.

Tal percurso por tempos e espaços é o que fez em 2016 o coletivo Cambar quando promoveu o espetáculo performativo “Cartografia do Afeto – Manifesto Leonilson” com direção de Roberto Rezende, integrante do Cambar Coletivo, e com os atores Ricardo Henrique e Sidney Santiago. A ação acontecia em um movimento de deriva demarcado pela cidade de São Paulo, em um diálogo com a vida dos atores e a de Leonilson em prol exatamente da “topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos [...]”, como argumentou Rancière (2009, p.36).

O espetáculo que durava três horas gerou também uma versão virtual para o período pandêmico com jogos, programas performativos e com o público como voyeur dessa interação digital. Essa experiência acabou ganhando o nome de outra obra de Leó, *Para meu vizinho de sonhos* e aconteceu em dois turnos: durante o dia por meio do Whatsapp e, à noite, por uma transmissão no Youtube. O grupo também criou uma plataforma audiovisual interativa em comemoração aos quatro anos da peça, reunindo vídeos e imagens feitos durante a realização do espetáculo. Aqui alguns dos registros dessas ações:

Figura 73 – Cartaz do espetáculo



Fonte: Divulgação Coletivo Cambar. Disponível em

<https://ilusoenasalaescura.wordpress.com/2016/07/05/cartografia-do-afeto/> Acesso em 12 jul 2020.

Figura 74 – Cartaz da versão visual do espetáculo



Fonte: Cambar Coletivo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHqqJeynq15/> Acesso em 6 dez 2020.

Figura 75 – Cena do espetáculo



Fonte: Divulgação Coletivo Cambar. Disponível em:

<https://www.facebook.com/cartografiadoafetomanifestoleonilson/photos/pcb.757755821294570/757755781294574/?type=3&theater> Acesso em 12 jul 2020.

Figura 76 – Cena do espetáculo



Fonte: Alice Jardim/Divulgação do espetáculo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7tOOZ0nH5P/>
Acesso em 12 jul 2020.

A ação performativa de “Cartografia do Afeto – Manifesto Leonilson”, retratada nas duas últimas figuras, começava com a reserva de ingressos por parte dos espectadores para assistir ao espetáculo e se iniciava fisicamente em dois lugares distintos com o público dividido nas casas dos próprios atores. Cada ator/*performan* recebia a “plateia” e, após uma apresentação textual e cênica, seguiam pela metrópole paulista. Os dois núcleos tinham autonomia e, assim, promoviam experiências distintas do mesmo espetáculo. Começava, assim, a *deriva*, técnica iniciada nos anos 50 contra a espetacularização das cidades e em busca do que estas causam física e emocionalmente nos transeuntes no contato direto e divagante pelo ambiente urbano.

Ao andar pela cidade, os dois atores se perdiam e se reencontravam. Com cada um deles, sua pequena multidão também vivia esse reencontro com o Outro e consigo mesmo. As imagens e os textos de Leonilson servem de roteiro vazado à performance, imiscuídos em textos ficcionais e nos reais, narrados pelo espaço físico ao redor. Trata-se, assim, de uma expansão visceral na qual reconhecimento e distanciamento são as peças centrais do jogo cênico.

Tal teor andarilho é reconhecido no processo pessoal de Leonilson cuja gravação vocal diz, em um determinado trecho do documentário “A paixão segundo J.L.”:

um andarilho assim, acho que sou assim também... eu não sei o que que é que tô procurando... às vezes eu acho uns carinhas que eu fico apaixonado, aí eu acho que

eles são o lugar que eu tô procurando. Mas eles são como uma paisagem linda no meu caminho... os carinhas são como as paisagens bonitas que eu vejo. Eu não sei o que tô pensando, eu não sei o que eu tô procurando, mas às vezes eu vejo uns meninos lindos na rua e eu vou seguindo ele... (LEONILSON, 2016, *online*⁸)

A relação entre desejo e cidade apresentada acima, em primeira pessoa, pelo próprio Leó afirma-se também no discurso do diretor do espetáculo, Roberto Rezende. Ele discute a influência de Leonilson no trabalho do seu coletivo e amplia nosso entendimento sobre o propósito do espetáculo:

Ele nos inspira e nos afeta, e a partir de nossas próprias histórias e experiências, nos estruturando formalmente pelos procedimentos da deriva e da cartografia, saímos à rua em tentativa de busca de escuta, de fala, de peso ou leveza. Do que se manifeste no irrisório, no precário e no escondido. O ato de caminhar é uma tentativa-manifesto de acionar, por uma cartografia afetiva, uma reflexão sobre formas de relacionamento com a cidade, com o outro e em si. É sobre comunicar. (REZENDE, 2016, *online*⁹)

A ideia de cartografia espacial é extremamente interessante para pensar a obra de Leonilson que se apresenta sempre em uma *busca de escuta, de fala, de peso ou leveza. Do que se manifeste no irrisório, no precário e no escondido*, como diz o diretor. A caminhada tem, portanto, um duplo sentido: o de acionar formas de se relacionar com as artes visuais, teatrais, com São Paulo e Leonilson e, por outro lado, tentar fazer sentir os percursos afetivos feito por Leó no desenvolvimento do seu trabalho sem, com isso, cair em uma ideia de representação.

Nessa rede de encontros e desencontros, aponta-se uma vez mais o caminho das imagens, sejam elas de origem externa e visual, como as que a cidade nos oferece ou subjetivas e híbridas compondo um texto quase que teatral, não no sentido da ludicidade, mas no do assentamento em nosso inconsciente e sempre apto a reprodução. É o que parece ocorrer com Leonilson cujos poemas-quadros passam a ser retirados da sua moldura física e conceitual e são reproduzidos pelos artistas que aqui o expandem.

Rancière garante que não nos cabe escolher uma origem para essas imagens ou induzi-las a um fim único, posto que elas “não remetem para *nenhuma outra coisa*. Esta expressão não significa que as imagens sejam, como se diz vulgarmente, intransitivas. Isto quer dizer que a alteridade entra na própria composição das imagens [...]” (RANCIÈRE, 2011, p.10). Isso afirma a potência do percurso proposto pelo coletivo em uma junção de referências, texturas, entradas e saídas. Todas elas guardam os sujeitos e imagens envolvidas na cartografia pretendida em Leó.

⁸ Disponível em <http://adrianabalsanelli.com.br/cartografia-do-afeto-manifesto-leonilson> Acesso em 13 jul 2020.

⁹ Disponível em <http://adrianabalsanelli.com.br/cartografia-do-afeto-manifesto-leonilson> Acesso em 13 jul 2020.

Na condução que fazem com seu público, textos verbais e visuais confirmam ser “operações: relações entre um todo e partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e afeto que lhe estão associadas, entre expectativas e aquilo que as vem preencher.” (RANCIÈRE, 2011, p.10). Somente dessa forma, retira-se do horizonte quaisquer tentativas de saber qual a autoria, por exemplo, dos textos ditos pelos autores ou a relevância dos espaços percorridos pelo grupo na construção do espetáculo. Todas essas operações relacionais são abertas às potências de *significação e afeto*, sendo esta última uma palavra que nomeia o próprio espetáculo do Coletivo Cambar.

Esse movimento entre signos e sentidos é o que propõe, livremente inspirado no trabalho de Leonilson, outro coletivo desta vez da cidade de Fortaleza, a Companhia da Arte Andanças com o espetáculo *O Tempo da Paixão ou “O Desejo É um Lago Azul”*. O trabalho tem concepção, direção e composição coreográfica de Andréa Bardawil e conta, desde sua criação em 2004, com Possidônio Montenegro, Sâmia Bittencourt, Tiago Ribeiro e Carlos Antônio dos Santos, dentre outros artistas integrantes. Seu diálogo com a obra de Leonilson é indicado desde o título com a inclusão do nome de uma obra de Leó, essa que está acima entre aspas.

Em 2005, fez uma curta temporada no Museu de Arte Contemporânea (MAC) do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza - CE, quando o MAC recebeu do Projeto Leonilson a doação da obra “Montanha sob a neve”, a primeira do artista a integrar o acervo do museu. O espetáculo teve ainda uma remontagem em 2011, junto à mostra “Sob o Peso de meus Amores”, no Itaú Cultural (SP), retrospectiva de Leonilson com a curadoria de Ricardo Resende e Bitu Cassundé. A montagem segue hoje com apresentações esporádicas quase sempre seguidas rodas de conversas com reflexões como estas:

O trabalho de Leonilson nos inspira exatamente pela intensidade, aonde o que vai sendo bordado e costurado é a própria vida, o que fica inscrito na própria carne. Como algo tão rudimentar pode trazer em si tanta força? Não é da morte que este trabalho trata, é do desejo, da vida se afirmando a cada dia, apesar de todos os processos de captura de subjetividade a que estamos sujeitos. [...]

Porque existe a intensidade e intenso não é só o que se move largo, extenso, acelerado. Cabe num travesseiro, o desejo maior do mundo. Um travesseiro bordado, escrito ninguém. Intensa não é a vida que nos cabe: é toda vida que couber em nós.

Cores, símbolos. Coisas. Tecido, pedra, corpo. Não se trata mais de costurarmos nossa própria carne, imagem já vista e gasta na arte contemporânea, Trata-se de corpo parado ao vento e algum silêncio, perguntarmos: o que está escrito? Como continuar escrevendo? (CIA DA ARTE ANDANÇAS, *online*¹⁰).

¹⁰ Disponível em: <https://ciadaarteandancas.wordpress.com/repertorio/o-tempo-da-paixao-ou-%E2%80%99Co-desejo-e-um-lago-azul%E2%80%99D/> Acesso em 13 jul 2020.

Figura 77 – Cena do espetáculo I



Fonte: Fotografia de Marília Camelo/Divulgação Galeria Multiarte

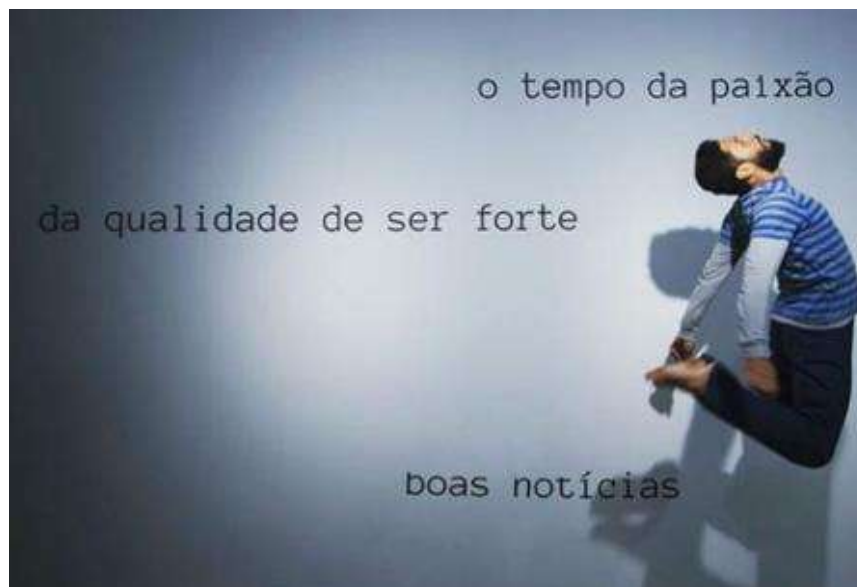
Figura 78 – Cena do espetáculo II



Fonte: Paulo Amoreira. Divulgação Cia da Arte Andanças. Disponível em:

<https://ciadaarteandancas.wordpress.com/repertorio/o-tempo-da-paixao-ou-%E2%80%99Co-desejo-e-um-lago-azul%E2%80%99D/> Acesso em 13 jul 2020.

Figura 79 – Cena do espetáculo III



Fonte: Luiz Alves. Divulgação Cia da Arte Andanças. Disponível na página da pesquisa no Instagram, @leonilsonexpandido: <https://www.instagram.com/p/B8R1icTF1FV/> Acesso em 13 jul 2020.

As palavras do grupo, escritas no site do coletivo, questionam a intensidade e a singeleza de Leonilson, perguntando não ao artista, mas a si mesmo como é possível escrever, o que está escrito e qual o limite de se seguir a criar. Cada uma das três imagens acima, que seguem ao texto verbal do grupo, são tentativas de respostas visuais a essas questões. Na primeira figura, a cena junto com o público. Os atores apertam-se as mãos em um encontro-acordo. É, portanto, na fronteira borrada entre razão e emoção que a linguagem ganha corpo que nunca quer estar só, embora precise estar intensamente.

A segunda figura, nesse sentido, traz um abraço. Os corpos ao chão, embora possam parecer ambos ao masculino, pertencem a raças distintas. Essas identificações díspares, mas aliançadas pelo desejo, são típicas de Leó. O espetáculo de dança, embora capturado em flashes, consegue expor essas pequenas dramaturgias com lirismos, borrando uma vez mais as hierarquias e divisões outrora nítidas.

Por fim, a terceira figura trazida acima é a fotografia de uma encenação do espetáculo durante uma exposição de Leonilson. Ela mostra o dançarino em torno das palavras de Leó, as quais aparecem como versos, véus e voos para o corpo. Se pudéssemos traçar uma narrativa entre as imagens, ela teria as etapas de uma jornada de autodescoberta, afeto e liberdade. O azul toma de conta e a dança assume o comando da dinâmica, sem deixar de se relacionar com o teatro, a literatura e, também com a fotografia, linguagem que aqui utilizamos para registrar e analisar o trabalho de dança.

Por meio do instante capturado, da dança retida em instantes, a saber, da produção e colagem de arquivos é, portanto, possível, dialogar com a Cia da Arte Andanças quando ela se pergunta o que, como e até quando podem escrever ou reescrever Leonilson. Para esse diálogo, utilizamos Pato (2012) quando esta argumenta sobre

o interesse do artista em estabelecer seu campo de pesquisa a partir de um espaço amplo de informação, entendido como um lugar onde está reunida uma profusão de elementos. Esse lugar pode ser físico ou virtual – a biblioteca, o acervo, o arquivo. É a partir dessa espécie de baú da história, dessa “biblioteca do mundo”, que o artista desenvolve sua pesquisa. (PATO, 2012, p.244)

Reunindo tal profusão em um lugar exatamente virtual embora carregado de presença, corpo e afeto físico, “Leonilson Expandido” torna-se também um gerador de novos arquivos, na criação de novos sentidos, como na análise que acabamos de fazer. Seria o pesquisador de uma expansão também um pouco do artista? Antes que mais uma indagação nos atinja, voltemos ao baú de Leó, do qual sai nosso campo de análise, em uma escrita de palimpsesto contínua em conjunção aos artistas que aqui trazemos.

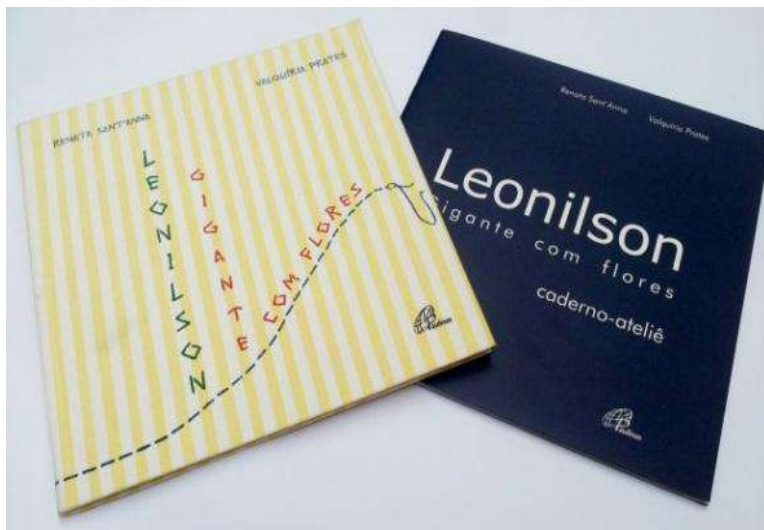
Esse é exatamente o mote da publicação *Gigante com flores: Leonilson* de Renata Sant’Anna e Valquíria Pontes, livro lançado em 2007 pela Editora Paulinas. Trata-se de uma reunião de obras de Leonilson com um acompanhamento verbal página a página de escritos das autoras. Elas contam ao leitor sobre o artista a quem “As bússolas mostravam outros caminhos: ao ponto de partida de uma nova história. A mão de Leó troca a ponta do lápis pelo ponto da linha. [...] A agulha desenha as ideias do coração.” (SANT’ANNA & PONTES, 2007, s/p).

Direcionada ao público infanto-juvenil – para qual é acompanhada de um caderno-ateliê com exercícios a partir dos trabalhos de Leó – a obra formou parte de uma coleção chamada “Arte à primeira vista” que visou a apresentar artistas contemporâneos brasileiros às crianças. As obras são apresentadas também ao fim do texto, em uma linha não-cronológica com títulos, datas de criação, detalhes técnicos e a transcrição – com um caso de tradução – das palavras que trazem. Em um papel de alta qualidade e um capa revestida de uma espécie de tecido, essa integração literária e visual é uma prova da expansão da linguagem a um público que atinge muito além do que aquele que almeja.

Os versos das escritoras compõem um conto não sobre a biografia de Leó, mas sobre suas potências criativas em diálogos, claro com a necessidade do artista em dar luz às questões pessoais, especialmente, lidando com as obras e traçando com elas um elo. Inclusive no que diz respeito à visualidade do texto pois ele é redigido em uma fonte semelhante a uma máquina de costura. A apresentação de Leonilson é a um só tempo lírica e delicada sem

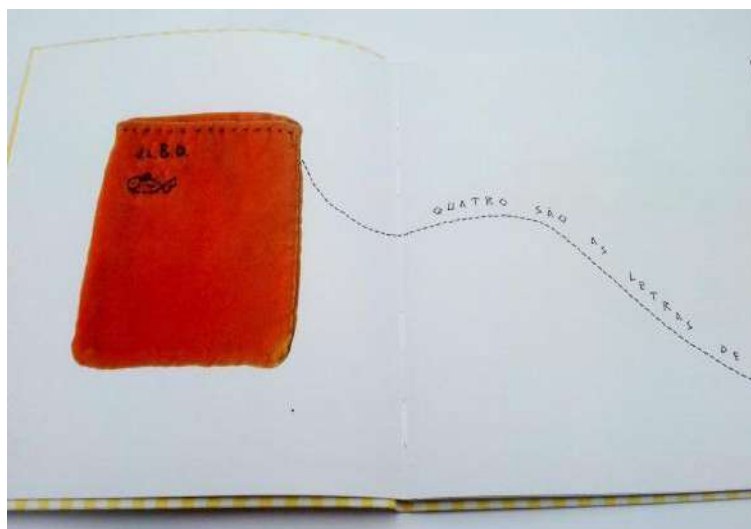
perder a força da sua visualidade carregada de signos e cores, conforme se vê nas imagens a seguir:

Figura 80 – Capa de *Gigante com flores: Leonilson* e Caderno-Ateliê



Fonte: Blog Arte em Processos. Disponível em: <http://arteemprocessos.blogspot.com/2013/02/leonilson-gigante-com-flores.html> Acesso em 14 jul 2020.

Figura 81 – Trecho do livro



Fonte: Blog Resumo do Cenário. Disponível em: <http://resumodocenario.blogspot.com/2007/10/leonilson-gigante-com-flores.html> Acesso em 14 jul 2020.

A imbricação entre linguagens, comprovada na estrutura do produto e em seu material textual, é mais que a proposição das autoras, é o próprio conflito narrativo do texto literário. As páginas contam de modo lúdico as questões sobre as quais aqui nos propomos a pensar, as quais dialogam exatamente com as noções de identidade, personalidade, trabalho artístico e

pensamento estético e social. Ainda que apresente Leonilson para novas gerações, o livro aproxima-se, mesmo no formato “tradicional” do material impresso, da prática de *arte inespecífica*, conceito de Garramuño (2014).

Não se sabe quais os limites de autoria ou mesmo se quem centraliza o texto é o componente verbal – de Renata Sant’Anna e Valquíria Pontes – ou visual, de Leó. Se algo é protagonista talvez seja “a progressiva indiferenciação de meios e a desespecificação da arte contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014, p.102). Esse progressivo ato de indeterminação e, conseqüentemente, de apropriação de referências, apresentações e representações parte, em *Gigante com flores: Leonilson*, do cotidiano de criação e expande a obra de modo imbricado à estética e ao produto de Leó. O livro comprova, portanto, a teórica, quando diz:

Para além de uma essência produzida coletivamente, para além da identificação homogênea que funda o pertencimento, a grande aposta da arte inespecífica se propõe como uma invenção do comum sustentada num radical deslocamento da propriedade e do pertencimento. (GARRAMUÑO, 2014, p.102)

Tal aposta radical no despertencimento, observada ao longo dos trabalhos reunidos pela página “Leonilson Expandido”, concentra-se em outras produções nas quais o texto do artista é base para a expansão em diálogo com linguagens que Leó se propôs a trabalhar e com outras. A arte urbana, por exemplo, é contemplada dentro das expansões do artista a partir da reedição de adesivos com pequenos desenhos, figuras e formas produzidas por Leonilson na década de 80 por ocasião da divulgação de suas exposições assim como folders, catálogos e convites. Eles ganharam em março de 2021 as vitrines do Edifício Eiffel em São Paulo por parte de uma intervenção do coletivo arte_paisagem:

Figura 82 – Sequência de adesivos de Leó



Fonte: Divulgação do coletivo arte_paisagem

Com o intuito de expandir as obras tanto de Leonilson quanto de outros artistas expostos na galeria, os adesivos foram distribuídos ao público e – não seria diferente em se tratando do século XXI – ganham também, como mostra a segunda imagem a seguir o corpo de um celular, membro exterior da corporeidade humana contemporânea. Nesse sentido, ganhou os traços de Leó o próprio objeto por meio do qual se travou contato, sobretudo ao longo da pandemia de covid-19, com os trabalhos que expandiam Leonilson.

Essa performativa, tão múltipla quanto profunda é possível de ser vista nos trabalhos teatrais nos quais Leó não é apenas um tema ou tem seu texto expresso em um pano de fundo. Ele passa, em verdade, a ser corporificado. Assim acontece na performance *As Palavras, São*

Tantas as Verdades, que aconteceu em meio à exposição *Leonilson: arquivo e memória vivos* em 2019 na Galeria de Arte do Centro Cultural Fiesp.

Monólogo do ator Arlindo Lopes, com direção de Marina Vianna e assistência de direção de Alice Cruz, a performance é uma diversidade propositiva posto que acontece durante uma exposição de Leonilson e ainda contemplar o lançamento e venda da 3ª edição do livro *Leonilson são tantas as verdades*, de Lisette Lagnado. A ação, portanto, contempla: artes plásticas, teatro, literatura e crítica artística. Tal potência redundou na criação de um espetáculo que se apresentou posteriormente em temporada virtual durante a pandemia do novo coronavírus 2020, com o título *Leonilson, todos os rios levam à sua boca*, enquanto espetáculo solo de Arlindo Lopes com direção de Marina Viana, cenário de Alice Cruz Santos, luz de Paulo César Medeiros e produção de Joana Aguiar. Vejamos algumas imagens:

Figura 83 – Cartaz do espetáculo



Fonte: Divulgação Teatro Petragold. Disponível em:

<https://www.facebook.com/teatropetragold/photos/a.443197326442436/736582110437288/?type=3&theater>

Acesso em 16 jul 2020.

Figura 84 – Performance virtual/Divulgação do espetáculo



Fonte: Arlindo Lopes Júnior. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDeXsq6sqtu/> Acesso em 3 out 2020.

Figura 85 – Cena do espetáculo



Fonte: Arlindo Lopes Júnior. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CDuUj_5M2t7/ Acesso em 3 out 2020.

A dramaturgia, bem como toda a construção cênica dialogam com as gravações e escritos de Leonilson e aqui aparecem por meio de arquivos tanto da performance como da divulgação do espetáculo. Trajado com um figurino que simula uma obra de Leonilson, o performan corporifica o artista e traça elos com o público a partir da linha como elemento

cênico. Percebe-se pela imagem que ator e plateia se imbricam na construção da cena, em um desafio de pessoalidade que ganha vieses ainda maiores durante a realização virtual do espetáculo. Nos diferentes meios, a vinculação subjetiva da palavra-imagem de Leonilson garante o vínculo e o questionamento das fronteiras também como temática das produções do artista.

Ao fim, analisamos um trabalho que vai ao limite das tentativas de dar corpo às palavras e às imagens de Leó. Trata-se da realização de um ator e artista plástico que coloca no título de sua obra sua pretensão e desafio: *Ser José Leonilson*. O monólogo de Laerte Késsimos tem a dramaturgia de Leonardo Moreira e a direção de Aura Cunha, da Cia. Hiato, coletivo especialista em solos de atores que trabalham na interseção de realidade e ficção. O texto e toda a encenação mesclam elementos biográficos tanto de Leó quanto de Laerte fazendo reflexões em torno de temas comuns a ambos como criação artística, homossexualidade e construção do Eu. O resultado é que personagem e ator se misturam, conforme se vê nas duas primeiras imagens advindas da versão virtual da peça – também durante a pandemia do covid-19 – e nas duas seguintes, registros do processo de montagem do trabalho:

Figura 86 – Cena do espetáculo



Fonte: Laerte Késsimos/PrintScreen da tela de apresentação.

Figura 87 – Matéria sobre a montagem



Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/ator-vive-crise-de-identidade-ao-montar-monologo-inspirado-em-leonilson.shtml> Acesso em 19 jul 2020.

Figura 88 – Performance “O porto”



Fonte: Leekyung Kim/Divulgação Laerte Késsimos. Disponível em: <https://obeijo.com.br/performance-laerte-kessimos-compartilhara-com-o-publico-na-galeria-zarvos-processo-criativo-de-seu-novo-espetaculo/> Acesso em 19 jul 2020.

A partir do que se vê e do que se lê, compreende-se que a peça é resultado de um longo processo de estudo, imersão e mimese de Leó. Ela foi precedida por ações

performáticas como passar seis horas por dia em fabricação de bordados em uma loja no centro de São Paulo — com trabalhos que deram origem a uma mostra chamada “Como se constrói um coração” — e uma performance na Virada Cultural da cidade. Nesta, o artista passou 24 horas apresentando vida e obra de Leó em um contêiner montado em frente ao Theatro Municipal. A esta ação foi dado o nome “O Porto, Experimento Público N°1”.

O grande desafio para o público da peça e para os apreciadores do material autoral de Leonilson é também a que se destina o espetáculo: a inespecificidade entre os textos verbais e visuais dos dois artistas. Laerte Késsimos vai ao limite das experiências de corporificação colando-se textualmente a Leó, nas falas de seu espetáculo, na reprodução das obras e no ateliê que cria em cena. Até mesmo as gravações de áudio foram assumidas como metodologia de registro e de criação.

Nas palavras de Késsimos, em entrevista ao Jornal da USP, os motivos para a admiração, inspiração e homenagem também são uma confluência de aspectos: estéticos, identitários e políticos: “Pego algumas falas dele para compor a peça e elas ainda servem perfeitamente nos dias de hoje. E, considerando o momento que estamos vivendo, é muito importante retomar esse diálogo.” (KÉSSIMOS, online¹¹). Irmão de um homem gay soropositivo, o ator compreende a atualidade do discurso de Leó que mesmo, após três décadas após sua morte, segue um tabu “ao mesmo tempo poético e pessoal, mas também politicamente ativo” (KÉSSIMOS, online).

A noção de apropriação afirma-se em sua máxima potência aqui, enlaçando os trabalhos reunidos em Leonilson Expandido. Dela conclui-se que:

A apropriação é tão mais interessante quanto maior for a habilidade do autor-curador. Não é apenas o fato de um trabalho ser feito por meio de apropriação que o torna interessante, mas a maneira como se maneja a linguagem apropriada, como se trata o texto, de que forma o leitor/pensador é engajado nas questões apresentadas e quais questões são essas disparadas pelo trabalho realizado. (VILLA-FORTE, 2019, p.207-208).

As nuances da linguagem e o modo como cada um dos artistas realizou sua expansão foi e é o centro desta investigação sobre a qual incidem mais as questões disparadas por cada um dos artistas que concepções prévias. Se os estudos da arte contemporânea conseguem se reelaborar a partir do que se realiza, é preciso que áreas como a literatura sigam o processo de quebra de fronteiras e incorporem-se às práticas expandidas.

¹¹ Disponível em: <https://jornal.usp.br/universidade/eventos/ator-e-personagem-se-confundem-em-peca-sobre-leonilson/> Acesso em 19 jul 2020.

Por outro lado, é possível pensar em pontos transtornantes dessa reprodução pop mercadológica. A linguagem marginal de Leonilson ganha um tom quase publicitário? Que negações ao projeto estético e político do artista essa contradição cria? O processo de institucionalização da obra de Leó interdita outros sentidos nela? Essas questões estão ainda mais agravadas em uma das novas e mais fortes formas de exibição do trabalho de Leonilson: as tatuagens. Leó, após ser corporificado, passa a ser corpo, o texto sobressalente de um tempo em que todas as tradicionais formas de cultivo e apreciação de Arte se redesenham.

3.3 Uma exposição à flor da pele

Popularizadas entre todas as faixas etárias e sociais e cada mais livres de velhos estigmas, as tatuagens se assentam no rol de expressões contemporâneas com maior vigor e diversidade. Também por isso, passam cada vez mais por um processo de estilização e profissionalização por parte de seus praticantes, tatuadores e tatuados. Como um dos artistas mais populares da sua geração de traços ao mesmo tempo minimalistas e que se dão em torno de questões passionais, Leonilson e sua obra são dos artistas mais frequentes nas peles tornadas telas.

A partir de uma percepção prévia, ainda na fase de construção do projeto desta pesquisa, notou-se que está nos corpos dos conhecedores e admiradores de Leó uma das plataformas de exibição do trabalho do artista. Já a par dos conceitos de “literatura expandida” (PATO, 2012), conclui-se que as tattoos eram uma espécie de re-expansão a partir dos elementos muito próprios da contemporaneidade e que se aproximavam da produção de Leonilson. Os pincéis são trocados por agulhas que marcam nos sujeitos o que lhes marcou.

Na página “Leonilson expandido”, não foi difícil reunir postagens em que quadros e bordados ganham exibição em braços, peitos e demais seções corporais. Ao serem detectadas nas páginas dos tatuados e dos próprios tatuadores, fica nítido que Leó é uma repetição nos estúdios, causando, entretanto, um sentimento bastante alvissareiro. Tal reiteração paradoxalmente sempre aberta ao que se mostra novo tem nos teóricos um eco conceitual, como em Jeudy (2002) que declara

Quando são bem trabalhadas, as diferentes tatuagens podem se assemelhar a quadros, cuja superfície seria a pele do corpo. A exibição da tatuagem é um gesto considerado sagrado, é o mistério de um código figurado por uma representação simbólica que é oferecido ao olhar alheio. À sua maneira, a tatuagem se apresenta ao

mesmo tempo como uma inscrição intimista sobre o corpo e uma manifestação pública. (JEUDY, 2002, p.89-91)

O teórico aproxima diretamente as tatuagens a quadros em que as telas e peles se identificam plenamente. Também é referenciada a origem sagrada do gesto de pintar o corpo, que remete à ancestralidade e a uma atualidade na qual o corpo é cada vez mais templo de identificações inclusive espirituais. Isso se dá, como sempre, pela via do erótico, conforme se prova outra vez por meio das palavras de Jeudy (2002): “A tatuagem é, ao mesmo tempo, um sinal de identidade e um sinal de pertença. Ela une a Lei e o Fálus em um ritual sexual e religioso. O corpo tatuado parece despossuir a si mesmo para pertencer ao Outro.” (JEUDY, 2002, p.91).

A Arte, portanto, parece reforçar esse processo considerando, por exemplo, o elo com Leonilson para quem a demanda corporal foi e é uma questão tão contundente sempre intercalada com a ideia de morte e, talvez por isso mesmo, de forte presença social e artística. Outro ponto contraditório, embora próprio da arte da tatuagem e da de Leonilson, é a relação também apresentada acima pelo teórico sobre ambas serem “uma inscrição intimista sobre o corpo e uma manifestação pública.” (JEUDY, 2002, p.90). É neste ponto que o minimalismo de Leó se apresenta como uma das razões da popularidade do artista em pedidos nos estúdios de tatuagem.

Há finalmente uma vinculação social se pensarmos que as tatuagens, hoje popularizadas e bem aceitas, foram por muito tempo associadas ao marginal e ao proibido. A identificação performática de natureza excludente – na população carcerária, por exemplo – a qual é abraçada pela lógica mercadológica relaciona-se com o trabalho e com a própria trajetória de Leonilson. Também é importante ressaltar a vinculação que, em determinado momento, fez-se entre a tatuagem com a perigosa (e erótica) disseminação do vírus da aids e, portanto, com a comunidade gay.

Tal complexidade produtiva forma parte também do pensamento de David Le Breton quando este assim fala sobre a *body art* ou arte do corpo na qual se enquadram as tatuagens em um processo de (des)identificação social e individual, profundamente vinculado a nosso tempo:

Após um longo período de discricção, hoje o corpo se impõe como um lugar de predileção do discurso social. [...] Isolado estruturalmente pelo declínio dos valores coletivos do qual é ao mesmo tempo beneficiário e vítima, o indivíduo busca, em sua esfera privada, o que não alcança mais na sociabilidade comum. Ao alcance da mão de certa forma, o indivíduo descobre, por meio de seu corpo, uma forma possível de transcendência pessoal e de contato. O corpo deixa de ser uma máquina inerte e torna-se um alter ego de onde emanam sensação e sedução. Torna-se o local geométrico da reconquista de si, território a ser explorado à espera de sensações

inéditas a experimentar (terapias corporais, massagens etc), local do contato desejado com o ambiente (corrida, caminhada etc), local privilegiado do bem-estar ou do parecer bem por meio da forma física e da juventude a ser mantida (frequenta academias, faz ginásticas, *body building*, usa cosméticos, faz dietas etc.). (LE BRETON, 2013, p.53)

É, portanto, enquanto local do contato com o ambiente e com a sociedade que o corpo, conforme diz o teórico, a última instituição resiliente às fragmentações estruturais, apresenta-se ao mesmo como representante da esfera privada e seu próprio transgressor. Alter ego dos seus sujeitos e não mais uma máquina, no sentido de um instrumento, os corpos são formadores de sensações e seduções diversas. Uma dela é a arte do corpo que vai desde o fisiculturismo aos piercings e às tatuagens.

A partir dessa constituição significativa e plural, a corporeidade se estabelece também para a Arte, assim como sempre foi para o Esporte, como uma linguagem em diálogo com outras linguagens em um fluxo multifocal de contato e de crescimento. A partir, em especial da consolidação da arte da *performance*, diversas linguagens passam a ter no corpo sua principal forma de expressão. Das telas, por exemplo, pinceis e tintas passaram às peles acompanhando também as palavras e demais outrora mais associados à literatura e que se tornaram legíveis em braços, coxas, seios etc. Nesse procedimento, o corpo não se perde de si, mas se amplia, projetando-se em outro como um ator que se maquia ou mascara, conforme expõe Foucault (2010):

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, de maquiagem e de tatuagem. Mascara-se, maquiar-se, tatuar-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascara-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. [...] De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro. (FOUCAULT, 2013, p.12)

O mascaramento criativo de que trata o teórico é uma operação expansiva. Nesta nova seção, teremos como *corpus* exatamente projeções em corporeidades das obras de caráter já tão corporal como as de Leonilson. por meio de dispositivos diversos que a arte da tatuagem proporciona. Ele formula novos sentidos e, em nossa perspectiva, cria senão pequenas obras, grandes oportunidades de exposição e leitura dos trabalhos de Leó. Mesmo quando se aproxima de algum significado, permanece sua “comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (FOUCAULT, 2013, p.12), o que reforça a tese de que as tatuagens detêm em si forte teor artístico a esta pesquisa. Cada nova tatuagem tentará seguir estabelecendo uma relação íntima com a obra do artista reproduzindo por meio de peculiaridades significativas seus bordados e pinturas. É o que se vê, por exemplo, na tatuagem abaixo na qual as palavras

ganham significado individual e renovado a partir da sua realização corporal enquanto imagem:

Figura 89 – Tatioo “El desierto”



Fonte: Leonilson Expandido. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEEQ2IqFgsu/>

Acesso em 23 ago 2020.

Figura 90 - Obra “El desierto” de Leonilson



Fonte: Itaú Cultural/ Projeto Leonilson. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61247/el-desierto> Acesso em 23 ago 2020

Datado de 1991, o bordado sobre feltro “El desierto” mostra um Leonilson para o qual a realidade mortal da aids já é um fato com o qual deve lidar. O sentimento de solidão e isolamento provocado pela doença pode ser uma das tensões biográficas que fomentam a obra. Tal loteamento do corpo diante do mundo é fortalecido pela costura dos panos formando quatro quadrados, os eixos cardeais da obra de Leó e, também, pelo verso no canto inferior e direito: *o que é verdade para certos rapazes*.

A enfermidade parece funcionar como um indicador de verdades e estigmas. Se a tal verdade é um dedo apontado para a face do sujeito, ela é também uma impossibilidade de contato especialmente o físico e ainda mais o emocional. Esses podem ser os sentidos construídos a partir da escrita das palavras “el desierto” no polegar de Gilberto Garcia pela tatuadora Keyt. A imagem disponibilizada acima foi veiculada virtualmente por meio da hashtag #leonilson e publicada na página de nossa pesquisa no Instagram.

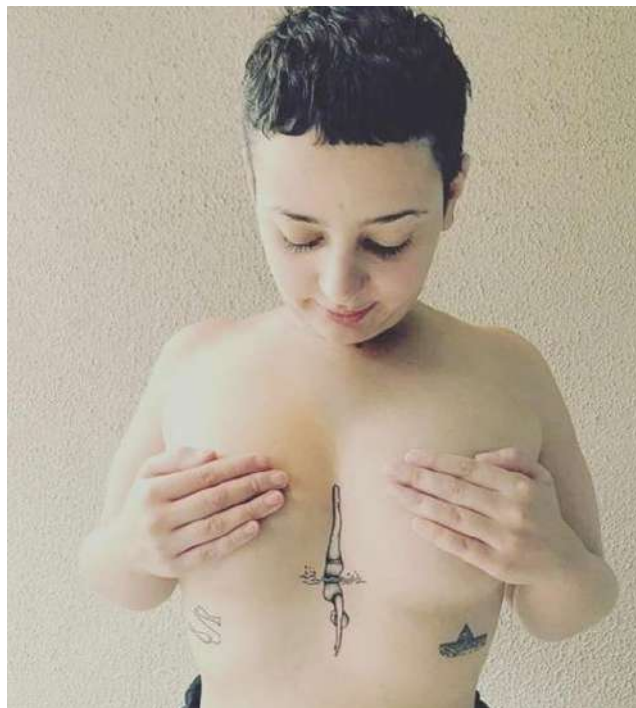
O polegar, dedo diferencial dos humanos e em oposição aos demais, é também responsável pela significação imagética do “positivo” e do “negativo”. Ele é o ponto corporal escolhido para receber o título de Leó. O deserto passa a ser, então, o lugar entre a utopia e sua realização espacial possível. É, portanto, o que Foucault (2013) chama de *heterotopia*, absolutamente visível e, ainda assim, enigmático; público e particular; distinto e em condição de estar frente ao espelho. A obra de Leonilson acima, tornada parte da pele humana, mostra-se ser, portanto,

Toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca parte para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. (FOUCAULT, 2013, p.12).

O desejo e a espiritualidade, conforme fala o teórico, são as bases para o estabelecimento da obra de Leonilson nos centros de tatuagem que são procurados por apreciadores do artista e de sua produção. A estética sempre aponta para diversos âmbitos de significado entre o Eu e o Outro. Pensar o espaço ocupado em corpos por esses trabalhos já reconhecidos pelo cânone artístico é pensar este “lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário” (FOUCAULT, 2013, p.12). A capacidade de ser enigma é um dos principais elementos por meio dos quais a tatuagem dá

à obra de Leó um elemento de novidade diante do que já se conhecia em suas exposições nos museus e em demais exibições públicas. Essa mescla de trabalhos tem o corpo como tela. É o que se vê na fotografia a seguir, o dorso de Letícia Sá:

Figura 91 – Misto de tatuagens de Leó e de outro artista



Fonte: Página Leonilson Expandido. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEVCgCOIZaM/> Acesso em 30 agosto 2020.

Nos extremos inferiores do dorso acima, como que cercando o mergulho de um corpo desenhado faz entre os seios da mulher, duas obras de Leonilson se encontram. Trata-se de um vulcão da obra “Da qualidade de ser forte” e o símbolo do signo de Peixes – signo astral de Leonilson – os dois peixes conectados. Temos, assim, uma pequena exposição em que se agrupam obras diversas de Leó e uma, ao centro do corpo, de um artista desconhecido.

Ao contrário do que acontece na imagem acima, quando as obras do artista ocupam posição lateral no corpo tatuado, nesta primeira a seguir o membro em que o desenho aparece é tomado pelo traço de Leonilson. Em um braço de músculos não-hipertrofiados, ser forte assume aqui uma outra significância, dialogando com a imagética em torno do poder. Já na segunda, a delicadeza novamente protagoniza o desenho, rodeado por outras manchas gráficas corporais:

Figura 92 – “Da qualidade de ser forte”



Fonte: Página Leonilson Expandido. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEXxyldII-P/>
Acesso em 30 ago 2020.

Figura 93 – Os peixes



Fonte: Página Leonilson Expandido. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEheNIdFaTC/>
Acesso em 30 ago 2020.

Tanto a primeira tatuagem feita em Anna Guedes pelo tatuador Gabriel Almeida, quanto a segunda, feita em Adriano Paulino, atualizam signos emblemáticos da obra de Leonilson em um tom minimalista ganhando, na pele, uma expressividade muito própria da arte da tatuagem. Nela, a pequenez não reduz o volume de sentidos. Do contrário, o mistério se acentua quando ao se fixar em determinada seção corporal, a arte força uma leitura sempre

inovadora em diálogo tanto com as dobras e imperfeições corporais dos indivíduos quanto com as demais inscrições na pele destes.

Assim, afirma-se o protagonismo do corpo quanto às provocações e intervenções feitas pelo teor artístico. Ele passa a ser fonte de criação, conforme atesta Le Breton (2013):

Sangue, músculos, humores, pele, órgãos, etc. são colocados em evidência, dissociados do indivíduo e tornam-se elementos da obra. “Corpo sem órgãos”, disponível para todas as metamorfoses e até para seu suplício ou para seu desaparecimento, para sua hibridação animal ou sexual quando os artistas operam sobre o travestimento das roupas ou mesmo corporal, subvertendo as formas orgânicas. (LE BRETON, 2013, p.45)

Cada vez mais, como o teórico nos diz, os elementos orgânicos se tornam parte da composição híbrida da reprodução dos trabalhos de Leó. Isso mostra, por exemplo, a singularidade contida nas três últimas obras trazidas aqui, muito embora reproduzam elementos e trabalhos semelhantes aos do artista. A relação com o músculo ou com órgãos nos quais é tatuada a obra faz com que ela se afirme e ganhe diversidade.

O “travestimento” atestado pelo teórico ao tratar da chamada “body art” renova o acervo de Leonilson em uma plataforma plural na qual o que é múltiplo, presente no suporte do corpo, singulariza as produções, a partir dos novos artistas que compõem tais trabalhos: tatuadores e tatuados. Ambos “Pretendem alçar o corpo à altura da tecnologia de ponta e submetê-lo a uma vontade de domínio integral, percebendo-o como uma série de peças destacáveis e hibridáveis à máquina. (LE BRETON, 2013, p.46). Como uma tela de projeção, a tatuagem é uma tecnologia estética e sensibilizadora e cada vez mais, por tais movimentos de destacamento e hibridização, parece ser bem sucedida em nosso tempo.

Isso fica claro na figura a seguir na qual o processo de registro corporal aparece junto à obra final, resultando em um terceiro produto, uma fotografia metalinguística construída a partir da obra “O grande rio” de Leó:

Figura 94 – Tatuagem de “O grande rio”



Fonte: Página “Leonilson Expandido” Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCdq3urFJdU/> Acesso em 6 ago 2020.

Ainda no estúdio, mais especificamente na mesa de tatuagem, o registro acima se dá de modo a fazer ver as camadas propositais trazidas durante a técnica de reprodução corporal. Como uma pele descamada, a obra original de Leonilson, reproduzida à mão por meio de um stencil e projetada no corpo, tomba ao lado do braço e é capturada junto à imagem por ele produzida ainda em carne viva. A pele nova passa a ser um suporte direto desse quadro de Leó em que o contato e a distância são temas centrais.

A fotografia passa, assim como a tatuagem em si, a representar o sintagma e título da obra. “O grande rio” é também onde se dá a travessia entre as muitas réplicas presentes na imagem. Tais expansões, embora queiram produzir similares, trazem diferenças que reforçam ainda mais os elos comunicativos em que se inserem. É pela comunicação se dar no debate entre subjetividades que se torna ainda mais significativa e provocadora, consciente que é das suas similaridades e barreiras.

A foto, portanto, é uma condição de fronteira, lugar preferido de Leó. Ele é sintético das teorias e práticas por trás da arte da tatuagem. Nela, características individuais reúnem-se na pele em torno de uma tentativa em um só tempo de reprodução e de ineditismo, conforme expõe Michel Serres:

Os que têm necessidade de ver para saber ou crer desenham ou pintam e fixam o lago de pele inconstante e ocelado, tornam visível, com cores e formas, o puro tátil. Mas, para cada epiderme, seria preciso uma tatuagem diferente, seria preciso que ela evoluísse com o tempo: cada rosto pede uma máscara tátil original. A pele historiada traz e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de feridas, placas

endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos, aí se imprime a memória; por que procurá-la em outro lugar; ou invisível: traços imprecisos de carícias, lembranças de seda, de lã, veludos, pelúcias, grãos de rocha, cascas rugosas, superfícies ásperas, cristais de gelo, chamas, timidez do tato sutil, audácias do contato pugnaz. (SERRES, 2001, p.18)

O produto artístico, desse modo, ocorre naquilo que Serres (2001) denomina de *pele historiada*. Em seus desgastes, marcas e benesses, o corpo funciona em uma rememoração e atualização incessantes por meio das quais a marca tatuada percorre. A tatuagem que analisamos acima deixa transparente o processo de máscara a que recorre para mimetizar Leonilson em si mesma, trazendo para o sujeito tatuado, por intermédio da obra, também as machas, dores, desejos e carícias de Leó. Esta talvez seja a intenção máxima das tatuagens: uma identificação que chega a um ápice no sujeito fazendo-o querer carregar fisicamente o que já carrega emocionalmente e, desse modo, ser também travessia daquilo por que foi atravessado...

Sobretudo a citação recente formaliza a intenção de exclusividade que alcança cada tatuagem, ressaltando as peculiaridades dos indivíduos que as recebem em seu corpo. Esse é também um desafio para uma obra tão popular como a de Leó: é preciso mostrar, além dos trabalhos em si, o contexto, o porquê e a repercussão da reprodução corporal a fim de tentar alcançar uma originalidade possível. Isso explicaria, pensando a exibição em redes sociais, além da foto quase sempre ainda no próprio estúdio de tatuagem, as legendas. Os textos que acompanham as postagens contam a história que *imprime a memória* na arte, como diz o teórico, dentre outros mecanismos de apropriação.

É o que acontece com Ric Jonhie na postagem a seguir quando ele apresenta ao mundo (virtual) uma tatuagem de Leonilson que toma todo seu dorso: um imenso vulcão com palavras de estímulo ao seu redor. A obra verbo-visual de Leó carrega um significado plástico muito poderoso que se acentua quando conhecemos os motivos que a tornaram realizada. Outra vez o aspecto biográfico se coloca como um dos pontos inseparáveis da dinâmica de apresentação e reprodução dos trabalhos de Leonilson, agora vinculados às questões da vida daqueles que tatuam os produtos do artista:

Figura 95 – Vulcão tatuado I



Fonte: Perfil de Ric Johnnie. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BH5OhA7BzFF/>

Acesso em 6 ago 2020.

Aqui percebemos uma identificação entre enfermidade e produção artística. Quase diagnosticado com um câncer pulmonar, doença de cura ainda desconhecida e repleta de estigmas, tal como a aids de Leonilson, Ric recupera-se e decide registrar o que chama de renascimento em seu corpo. A escolha pelo vulcão é consciente e explícita na legenda da foto que exhibe a cura e a tattoo ao mundo. O novo entra em erupção, instaura a vida e como que merece preencher o centro do peito, lugar da dor e da pulsação.

O vulcão é umas das figuras mais emblemáticas e recorrentes nas tatuagens de obras de Leonilson. No entanto, não apenas a figura, de contornos minimalistas é importante aqui. Temos um grupo de palavras/frases/versos que rodeiam a imagem, fortalecendo o discurso que a acompanha desde o seu original até a mimetização corporal: “eu quero”; “eu posso”; “trabalho” e consciência” mostram obstinação e desejo de vitória por meio do esforço pessoal.

É no misto de linguagens que parece conter a identidade também de quem se expressa por meio de Leó tatuado, ao mesmo tempo pela persistência dos trabalhos nos corpos, quanto pela profundidade que cada uma dessas expressões carrega em si. Tentaremos pensar esse processo de impressão de identidade nas imagens a seguir nas quais a temática vulcânica é reproduzida em braços e pernas.

Figura 96 – Vulcão tatuado II



Fonte: Instagram “Leonilson expandido”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBQP3FSF2/> / Acesso em 12 set 2020.

Figura 97 – Vulcão tatuado III



Fonte: Instagram “Revista Prego”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BU911ToIN5M/>
Acesso em 12 set 2020.

Ambas as tatuagens trazem uma relação direta com a a palavra poética e mesmo com o objeto livro. Na primeira, Fred Melo Paiva é tatuado por Marco Leal com a reprodução da capa da obra “Leonilson: use, é lindo, eu garanto” (Cosac Naify, 1997). A publicação agrupa desenhos produzidos, ao longo dos anos de 1991, 1992 e 1993 – ano da morte do artista - para a coluna “Talk of the town” no jornal Folha de S. Paulo. A relação de Leó com o jornal e posteriormente a publicação da produção reunida em forma de livro denota uma cadeia de expansão dos meios de publicação, mostrando como o artista perpassa diferentes órgãos de legitimação artística. A imagem, portanto, é resultado de um agrupamento de manifestações comunicativas que vão desde a ilustração do jornal, depois a capa do livro, ganha um corpo literal por meio da tatuagem e, por fim, expande-se por meio da fotografia nas redes sociais,

Expansivo também é o vulcão de Polianna Dalla por Alex Vieira. A artista plástica que reproduz por diversas linguagens, como o grafite e a pintura, imagens vulcânicas, escolhe ter em um mesmo braço dois signos de Leonilson, ambos ligados aos elementos clássicos: o fogo do vulcão como que se encontra com as águas do “oceano” trazido em forma de palavra. Em procedimento semelhante ao que é produzido por Leó em alguns trabalhos, a artista compõe em seu próprio corpo um paradoxo entre palavra, imagem por meio das temáticas trazidas por ambas.

D’ávila (2014) expõe como esse atravessamento entre possíveis opostos é, por si mesmo, uma teoria e técnica de Leonilson. Sobre o artista, ela diz que se trata de:

Um corpo perpassado, atravessado pela palavra e pela imagem. O gesto do corpo que experimenta escrever para além da folha de papel. Leonilson nos apresenta um corpo que vive a escrita – não vive pela escrita, ou para a escrita – mas, um corpo que é escrita. (D’ÁVILA, 2014, p.8)

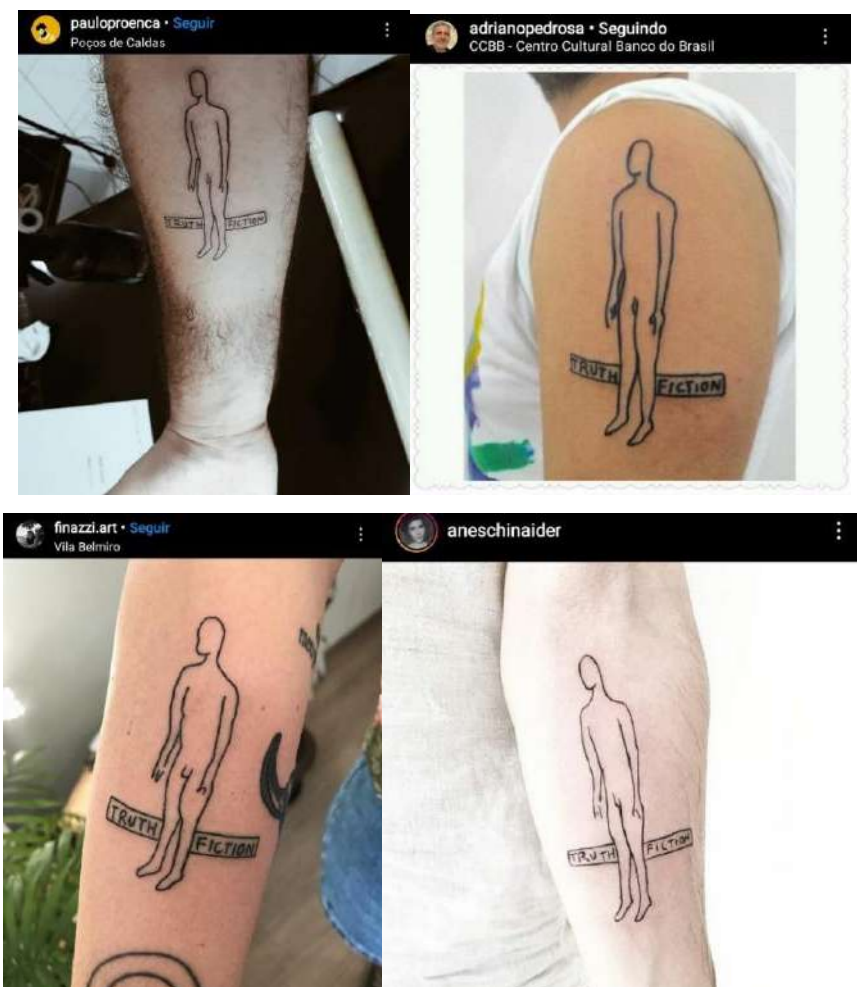
A teórica parece identificar, ainda na análise dos trabalhos exclusivos de Leonilson, o posicionamento estético que seria basilar para a produção e investigação também das tatuagens a partir dos produtos de Leó, o de que estamos diante de um conjunto artístico em forma de “um corpo que é escrita.” (D’ÁVILA, 2014, p.8). De tal maneira, vida, obra, escrita e corpo tornam-se um só, o que ajuda a compreender a abrangência que essas dimensões ganham nas tatuagens. Elas parecem ser uma plataforma viva de questões díspares e potentes, sempre agudas na contemporaneidade, compreendida como um tempo de crises.

Isso se verifica por exemplo, na reiteração da obra “Favorite Game” nos corpos tatuados. O homem dividido entre a ficção e a verdade é certamente uma das cenas preferidas pelos leitores e espectadores de Leó e é atualizada de modo frequente em tamanhos variados. Tal ambiguidade promove uma identificação, pois, segundo Manuel Alberca, “apesar de autor

e personagem serem e, ao mesmo tempo, não serem, a mesma pessoa, seu estatuto postula uma exegese autobiográfica” (ALBERCA, 2007, p.32). Quando pensamos, portanto, na tatuagem como um instrumento de identificação, essa exegese autobiográfica se coloca como um traço importante ao estudo dos traços corpóreos.

Para apresentar os desenhos, escolhemos produzir um mosaico com as tatuagens publicadas com a hashtag #leonilson por, respectivamente: Paulo Proença; Adriano Pedrosa (essas duas são do próprio tatuado!) e pelas tatuadoras Tássia Finazzi e Anelie Schinaider:

Figura 98 – Mosaico de tatuagens de “Favorite Game”



Fonte: Perfis dos artistas – indicados nas imagens - no Instagram reunidos pela hashtag #leonilson em mosaico de autoria do autor.

Aqui há uma condensação entre linguagem verbal e visual. Língua muito frequente em tatuagens, a língua inglesa pode ser um dos aspectos motivadores para a popularização do quadro. Nele, há uma autodeclaração de intercâmbio entre Verdade e Ficção em que o corpo

aparece na pele de modo integral. Ele funciona como uma redução sígnica do sujeito tatuado e a obra, como um espelho confessional para o público.

Entender como o teor verbal se potencializa na imagem e na textura corporal é outra vez fundamental e é um dos aspectos trazidos também por D'ávila (2014):

As palavras de Leonilson são palavras-objetos que criam imagens para o seu corpo, é uma palavra que carrega em si a potência de ser também imagem, ou, antes disso, de convocar imagens. No entanto, não podemos achar que essas palavras postas nas obras representam o artista. As palavras seguem o corpo do artista, mas em uma via paralela, e no lugar da representação, elas são uma apresentação possível para artista-corpo. (D'ÁVILA, 2014, p.64)

Conforme se lê, tudo o que se relaciona a Leó trata-se de uma potência criadora. Nele, a palavra carrega a imagem potencial e também fomenta a leitura como um texto sempre novo de cada elemento imagético. Também quanto ao corpo, a teórica confirma que ele é cercado pelos signos que o compõem em uma relação direta com a materialidade do próprio Leonilson e, que em suas expansões, sabemos ser atualizado a cada (re)criação.

Essa compreensão se afirma quando poeticamente lemos, da parte mesma teórica, que “Sua arte [referindo-se à arte de Leonilson] é a criação de outros nomes para o seu corpo. Mas essa nomeação é também a concessão de nomes próprios para seus objetos. E assim, seus objetos são também outra coisa além do corpo do artista.” (D'ÁVILA, 2014, p.65). Tal nomenclatura, que é, em verdade, uma incorporação, tem na tatuagem um mecanismo ápice dessa relação física, estética e existencial. Cada uma delas concede, tal lemos acima, uma individualidade e propriedade daquele ou daquela que da Arte se apropria.

É o que acontece nas tatuagens do ator, performan e artista visual Laerte Késsimos que, como já vimos executou performances e espetáculos nos quais cruza sua linha de vida com a de Leó e joga com a questão da interpretação em seu trabalho “Ser José Leonilson”. A expansão-metamorfose de Leonilson reitera a imaginação criadora dos artistas perante Leó. Tratando das questões do corpo e a tatuagem, Laerte Késsimos, não seria diferente, possui não apenas uma, mas várias tatuagens com a obra de Leonilson, fazendo com que seu corpo seja um manto também replicador dos quadros de Leó conforme se vê nestas imagens enviadas diretamente para esta pesquisa:

Figura 99 – Tatuagem de Laerte 1



Fonte: Laerte Késimos

Figura 100 – Tatuagem de Laerte 2



Fonte: Laerte Késimos

Figura 101 – Tatuagem de Laerte 3



Fonte: Laerte Késimos

As três imagens são compostas por signos de Leonilson a partir de telas e de ilustrações suas como o caso da frase/verso “para o meu vizinho de sonhos”, aqui presentificada na parte interna do braço do artista. Também é assim no pódio acrescido dos versos “o fogo/os belos/o inevitável” na parte exterior do braço. Já no peito aparecem pequenos signos diversos como a espada, a camisa dobrada e a coroa. Entre todas as imagens, portanto, não há uma relação de sentido pronta, mas uma linha estética que nos remete com propriedade à assinatura de Leó e ao desejo de Laerte em ser um portador das realizações daquele.

A pele do artista/tatuado passa a ser a reunião imiscuída de diversos trabalhos de Leonilson e também um objeto a exposição. Sobre o maior órgão do corpo, Serres (2001) outra vez comenta em intercalação direta com o que aqui se vê em atualização:

A pele, tecido comum com suas concentrações singulares, desenvolve a sensibilidade. Ela estremece, exprime, respira, escuta, vê, ama e se deixa amar, recebe, recusa, recua, eriça-se de horror, cobre-se de fissuras, rubores, feridas da alma. As doenças mais instrutivas, os males de identidade afetam a pele, formam tatuagens que escondem tragicamente a sarapintura de nascença e de experiência. Pedem socorro, anunciam a miséria e a fraqueza; seria preciso a ler como em livro aberto a escritura dos deuses em cólera na pele de suas vítimas (SERRES, 2001, p.47)

A marcas trágicas do caminho pessoal de Leonilson, tornado caminho artístico, viram marcas também acrescidas das singularidades do corpo de quem o tatua. Entre doenças, identidades e sensibilidades, os corpos passam a ser, como o teórico diz, livros abertos tanto à

escritura quanto à leitura social e “Irrigam toda a pele do desejo, de escuta, de vista ou de odor, ela escoia como água, confluência variável das qualidades sensíveis (SERRES, 2001, p.47). Assim, *confluência variável* pode ser uma definição relevante para entender as obras aqui em análise. Por elas seguimos esse trajeto de escuta, desejo e profusão de outras sensações.

O desejo – “às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar” (DELEUZE & GUATARRI, 2012, p.32) – é, aliás, um dos temas mais frequentes nos trabalhos de Leó que se tornam tatuagens. Entender a arte corporal como uma prática que promove a libertação do corpo tanto quanto à experimentação sexual, faz com que não seja difícil acompanhar, nas imagens compartilhadas com a hashtag #leonilson e postadas na página da pesquisa, uma conotação erótica semelhante a de Leó embora atualizada.

Nota-se, por exemplo, uma relação que não se limita a gêneros, mas é direcionada essencialmente a como cada desenho ou frase se mostra no corpo. Como resultado, temos a criação de tatuagens que servem de conexão a pessoas, como veremos nas imagens a seguir. Na primeira, um verso-interrogação conhecido de Leó ganha o púbis como local de inscrição corporal, fazendo um convite e uma insinuação ao gozo com uma frase extraída da obra que lhe dá nome. Na segunda, dois corpos se conectam com a tatuagem da mesma imagem de Leonilson, a obra “Sim, não”, ladeada pelo número 34, idade do artista à época de tal criação:

Figura 102 – Tatuagem “Oceano: aceita-me?”



Fonte: Perfil “Leonilson Expandido”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEJo0YGIgyl/> Acesso em 19 ago 2020.

Figura 103 – Sim/Não



Fonte: Perfil “Leonilson Expandido”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEJo0YGIgyl/> Acesso em 19 ago 2020.

Percebe-se em ambas imagens o desejo de estabelecer relações em um jogo erótico não necessariamente em uma conotação sexual, como se pode depreender da primeira

imagem, ou entendendo como uma erótica textual a partir de Roland Barthes, segundo o qual, “o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda” (BARTHES, 1987, p.86). Interessante pensar que tal técnica de reprodução, a estereofonia, parece acontecer de modo metafórico com Leó tanto ao gravar seus áudios, quanto ao promover o encontro de linguagens nos seus trabalhos.

Há igualmente um olhar à sexualidade como sendo a que “funciona como um aspecto maleável do eu, um ponto de conexão primário entre o corpo, a autoidentidade e as normas sociais.”, segundo Anthony Giddens (1993, p.25). O Eu, de tal modo, se imiscui ao de Leó e a partir desse primeiro encontro aponta para outros, com quem parea ou buscar parear identidade, por meio da quebra de normas, transgressão que, mesmo hoje, a tatuagem ainda representa para alguns.

Ainda segundo Giddens, percebemos ser a questão expressa do desejo uma das recorrências e motivações mais diretas para fomentar a pretensão corporal estabelecida em novos corpos. É o fato de um homem que sente e exprime que torna a obra tão transgressora e conectável com quem a lê seja em quadros, seja em peles. O sociólogo nos diz que “A dependência emocional mascarada dos homens tem inibido a sua propensão e a sua capacidade para tornarem-se, assim, vulneráveis. O ethos do amor romântico tem de certo modo sustentado essa orientação [...]” (GIDDENS, 1993, p.73). Em Leó, ainda que, conforme já discutimos, o romantismo pode ser um viés atualizado enquanto estética, percebe-se uma superação de tal inibição, tensionando a questão de gênero e tornando ainda mais representativa a emoção expressa pelo eu-lírico.

Esse duelo emocional travado entre tintas e peles é um dos pontos preferidos do público que almeja tornar registrado e público em seu corpo o que parece lhe ocorrer a nível psíquico e afetivo. Nesse sentido, Leonilson é um mestre de sentimentos, conseguindo condensar em pequenos trabalhos uma profusão de sensações. A própria marca identitária de ser um homem gay parece ser um dos pontos altos dessa mixórdia produtiva, o que encontra eco nas políticas de gênero, raça e orientação sexual. Conforme elas indicam, os corpos também desejam ser fortes e conquistar seu espaço, mas não deixam de sentir inseguranças e outros combates subjetivos. Trata-se mesmo de uma meta desses grupos sociais marginalizados serem ouvidos de modo holístico com fraquezas, potências e outros pontos de paradoxal humanização.

Outra vez aqui Eros é quem pode estabelecer conexão entre tais aparentes extremos fazendo com que as tatuagens deslizem entre as dualidades tão quistas por Leonilson. Vemos isso acontecer na tattoo de Alice Dote feita por Risco Raquel. Os pensamentos do coração, permeados por duas espadas ganham exatamente a altura dos cotovelos, talvez como um escudo ou armadura usada nesta área corporal em momentos de combate e/ou talvez em uma relação com a famosa dor adjetivada por esta parte do corpo quando de ciúmes ou despeito a partir de uma desilusão ou decepção amorosa:

Figura 104 – Tatuagem “Pensamentos do coração”



Fonte: Alice Dote/ Perfil “Leonilson Expandido”.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBBE-aJFuZ/> Acesso em 25 ago 2020.

A tatuagem, realizada no braço, também um signo de luta e de confronto – bem como de abraço e de toque – atualiza um viés erótico combativo entre o pensar e o sentir. Observa-se com frequência este duelo a partir do afeto e da questão mental. É o que acontece também com o coração do bordado Truth/fiction, feito por Leó a partir da obra “Favorite Game”. Ele ganha aqui a pele de Leonardo Araújo:

Figura 105 – Tatuagem “Truth/Fiction”



Fonte: Perfil “Leonilson Expandido”.

Disponível em: https://www.instagram.com/p/B6-p_BZJqlm/ Acesso em 25 ago 2020.

Em ambas as figuras, a questão pictórica se sobressai. O vermelho se destaca sendo na segunda imagem uma adaptação da obra original na qual a cor interna do coração seria amarela. Essa alteração, segundo descobrimos em diálogo com o dono do corpo tatuado, dá-se por motivos de tonalidade de pele. O vermelho, ao contrário do amarelo, destaca-se no desenho corporal. Ele torna ainda mais dramática a composição verbo-visual. Isso se acentua quando percebemos que os dois retratados acima possuem outras tatuagens no corpo, o que faz com que cada nova inscrição mereça seu destaque.

Sobre tal conjunto de signos entre os quais Leonilson ganha espaço foco. Serres (2001) desenvolve outra vez um pensamento filosófico-poético sobre a construção do corpo como objeto à leitura, um livro:

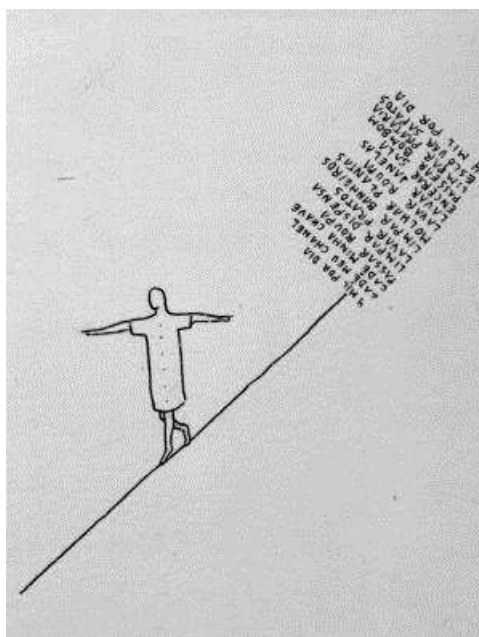
O corpo se constrói como se compõe o livro, e as páginas associam-se como as peças e as placas. Todo costurado de pele, no início, nu em seu saco amarrado, como que vestido folha a folha, meias, echarpes e calças, com peças de pele reunidas ou vestimentas diversas justapostas ou empilhadas, cosidas, que se recobrem, mas às vezes deixam hiatos, pois alguns lugares rejeitam-se uns aos outros. A pele não faz síntese, mas alinhavo, colagem ou remendo. O que outrora denominamos associação de ideias vale menos para as ditas ideias do que para os fragmentos de corpo ou de derma. [...] Um livro é montado como um tato ou uma veste. (SERRES, 2001, p.230)

As imagens comprovam o que dizem o teórico quando este declara que não se trata de uma síntese o que faz a pele ao aglomerar tais signos – naturais e artificiais – a ela impostos. A pele é, de fato, um amálgama, uma colagem e um *remendo*, conforme se lê na citação. Este último termo é um dos que melhor definem o resultado das tatuagens no corpo e, falando especialmente das tatoos de Leonilson, os fragmentos se tornam derma. E tal derma não difere de um livro.

O corpo e o livro se aproximam aqui na composição, exposição e leitura. Ambos possuem brechas, possibilidades de leitura e igualmente de segredos e fechamentos. Leonilson segue em estatuto de mistério, mesmo quando colado à pele. Suas palavras deixam hiatos e sua imagens, vazios. Essa é, por outro lado, a potência da conexão – erótica, como quem vislumbra parte de um corpo – com o leitor. Essa é a ideia por trás de que o “corpo compõem-se como um livro: topologia da costura, as peças se associam por alinhavo, no início; geometria dos sons, em seguida, primeiramente, o cozinheiro refina as vizinhanças entre as peças.” (SERRES, 2001, p.231). Aqui temos diversos “cozinheiros” em produção: o próprio Leó; cada corpo em estado de tatuagem; tatuadores e tatuadores e, por fim, nós que agora provamos do banquete que nos apresenta. O próximo “prato” reforça esses mesmos ideais.

Trata-se da reprodução do corpo que se equilibra, imagem do quadro “Empregada de novela é mais chique que madame” de 1991. Este corpo, que abandona uma rotina, descrita em minúcias nas palavras em forma de versos e de afazeres domésticos, ganha corpos diversos, reunidos e publicados em nossa página “Leonilson expandido”:

Figura 106 – “Empregada de novela é mais chique que madame”



Fonte: Livro “Leonilson: truth, fiction” de Adriano Pedrosa. Digitalizado por: Nilton Dondé.

4 mil por dia
 4 mil por dia
 Cadê meu chanel
 Cadê minha chave
 Passar roupa
 Limpar dispensa
 Limpar banheiros

molhar plantas
Lavar roupa
Lavar janelas
Encerar sala
Passear bombom
Limpar prataria
Escovar sapatos
4 mil por dia
(LEONILSON, *escrito em tela*, 1991)

Figura 107 – Tatuagem Corda Bamba I



Fonte: Tinico Rosa Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCqmrjliUj/>

Acesso em 3 out 2020

Figura 108 – Tatuagem Corda Bamba II



Fonte: Larisa Lanza/ Instagram “Leonilson Expandido”.

e <https://www.instagram.com/p/CCYRMhziUh7/>. Acesso em 3 out 2020

Figura 109 – Tatuagem Corda Bamba III



Fonte: Hev.Tattoo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDBlxnp10Ck/> Acesso em 3 out 2020.

Seja isolada na pele, rodeada de outras imagens ou em um traço com movimentos levemente diferentes do de Leó, a tatuagem sustenta seu potencial no equilíbrio proposto pelo desenho. Esse é mais um dos trabalhos de Leonilson que, talvez pela universalidade da imagem, perde as palavras originais e ganha a força de dezenas de outras que se aproximam a cada redesenho ou releitura. A corda bamba que os extremos tocam e deixam o sujeito, de mãos vazias, à mercê do balanço da vida, é uma das marcas do trabalho.

Esse movimento ganha matizes ainda mais contundentes na tatuagem de Murilo Ribeiro na qual o quadro “A dança” de Henri Matisse é associado a Leonilson, dando ângulos de dança ao sujeito verticalizado entre verdade e ficção. Aqui, o humano baila entre os conceitos, dando as costas para seus espectadores, em direção a um mergulho interior:

Figura 110 – Leonilson e Henri Matisse



Fonte: Murilo Ribeiro por Jess Tatto

A intertextualidade entre expoentes das artes visuais dá ao desenho uma perspectiva ao mesmo tempo aproximada e distanciada da de Leó. O corpo nu, marcado pelas nádegas, intensifica o erotismo dos traços do artista cujo personagem original usa uma túnica. Há também por esse viés um acréscimo de liberdade ao desenho de Leonilson, quase como um amadurecimento do movimento primeiro. Após conseguir estar de pé sobre uma linha, o corpo baila, podendo inclusive suprimi-la.

Outro exemplo da colagem entre artistas, pensadores e linguagens é a tatuagem de Tiago Amaral em que o par de peixes interligado de Leonilson recebe uma frase de Michel Foucault, elaborando um quadro verbal e visual no qual o afeto é protagonista. “No amor o corpo está aqui”, diz a frase em francês, construindo uma aparente legenda que, em verdade, amplia os significados da imagem:

Figura 111 – Leonilson e Foucault



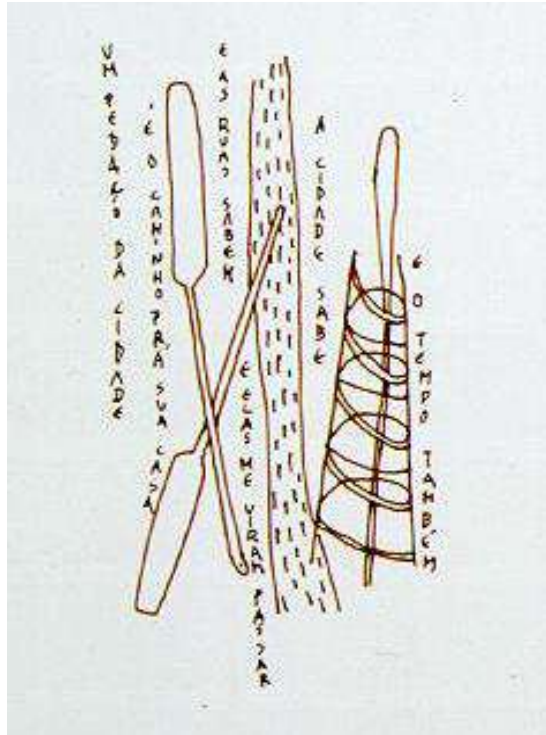
Fonte: Tiago Amaral por Vitor Moreira

As palavras e a inscrição visual nos dizem ser o corpo o resultado de uma relação necessariamente amorosa. O amor é o construtor da materialização – De quem? Do sujeito? Do mundo? – no espaço e no tempo: “aqui”. O sentimento e a corporeidade estão em relação de subordinação tanto quanto os animais da imagem, conectados por um fio que os alimenta.

Nesse sentido, tantos valores como a indistinção como a expansão aparecem de modo indireto na tatuagem.

Assim como na colagem acima, há trabalhos do próprio Leonilson em que fica tão imbricada a relação entre palavra e imagem que é impossível separá-la e o trabalho ganha no corpo as maiores (in)distinções possíveis. É o caso de “A cidade sabe e o tempo também”, palavra-gravura de Leonilson tatuada em Tinico Rosa:

Figura 112 – Gravura “A cidade sabe e o tempo também”



Fonte: MAM. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1997-008-leonilson-jose/> Acesso em 3 out 2020

Figura 113 – Tatuagem da Gravura



Fonte: Tinico Rosa

Entre remos, ruas em formas de rios e cilindros, estão escritos os versos: *Um pedaço da cidade/É o caminho pra sua casa/E as ruas sabem/E elas me viram passar/A cidade sabe/E o tempo também*. Leonilson constrói um poema híbrido em que a própria tipografia da letra se confunde com o teor visual dos objetos que traz no seu texto. Alocado no braço, a tatuagem dialoga com o membro enquanto suporte de encontro e instrumento de alcance. Também nele, os pelos, temporariamente afastados à causa do desenho ser recente, formarão um véu para o Leonilson corporificado. Logo, visível e invisível, a imbricação palavra-imagem reforça imbricações como eu-Outro e sujeito-cidade. D'ávila (2014) disserta bem sobre isso ao dizer:

O corpo e a escrita se encontram e se afirmam, enquanto diferença, no entre; na coexistência confusa de um no outro. No entanto, há também entre eles um despertencimento convicto. Presente e ausente; visível e invisível, exterior e interior, as questões dos opostos não apenas aparecem, como habitam este espaço e afirmam as derivações ou modulações capazes de entrelaçar corpo e escrita; quanto mais procuramos separá-los, mais as diferenças aparecem, contudo, menos nítidas são as fronteiras. Há um nó atado. (D'ÁVILA, 2014, p.75).

O “nó atado” apontado pela teórica parece guiar o Eu-lírico nas oposições, em um passeio entre espaços subjetivos e sociais. Assim como as ruas espiam, o corpo também detecta o ambiente por onde se caminha em busca do ser amado. O desejo move o mundo e o interior do sujeito, sempre cindido, mas sempre em busca de conexão. Também as próprias inscrições visuais se mostram presentes e ausentes, em uma leitura embaçada pelas modulações de pertencimento. Ler as imagens e o poema vertical passa a se tornar um

caminho tão desafiador quanto o passeio pelas ruas/rios de Leó. O percurso até o encontro íntimo se dá, portanto, com as próprias pernas, com os remos, com os versos, com os desenhos, com a arte visual e com a tatuagem.

A hibridização guiada pela ausência é ratificada pela teórica: “a obra nos convida a sentir o corpo que ali está ausente. Esse corpo é uma voz presente na obra. Ver a obra de Leonilson é ouvir o seu corpo através de sua escrita. Assim ele indica que o acesso ao corpo está na transfiguração de sua imagem.” (D’ÁVILA, 2014, p.75-76). A concepção de uma transfiguração da imagem traz os jogos entre: presença e vazio; silêncio e visualidade; corpo e cidade como centro. Mais um caso da transfiguração corporal de Leonilson em tatuagem é a que foi feita por Kass Tatroo a partir da gravura com um corpo-edifício e os dizeres “Sunset, Earthquake, Loneliness” [Pôr do sol, Terremoto, Solidão] de Leonilson:

Figura 114 – Tatuagem de gravura “Sunset, Earthquake, Loneliness”



Fonte: Kasstato/ Instagram “Leonilson Expandido”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CESII9OFVf6/> Acesso em 16 out 2020

Em sua coluna vertebral, um corpo carrega um arranha-céu. Uma coletividade concentra-se em tal individualidade. O edifício, apesar da instabilidade de quem o mantém, está de pé e aponta sempre para cima. Ao contrário dessa imagem de grande potência, aparecem em inglês, como em uma codificação ou segredo, três sentenças em formas de palavras que modificam completamente o panorama visual. Elas anunciam o fim do dia, um desmoronamento de terra e a consequente sensação de abandono. O sujeito outra vez duela com a sociedade e dela padece física e emocionalmente.

A tatuagem, que conta até com os detalhes da sombra do corpo ao tocar o chão, preenche o antebraço fazendo com que a antena do prédio aparente ser uma agulha ao encostar na veia do braço, ponto em que costumeiramente são feitas inserções de medicamentos ou de drogas ilícitas e de onde se retira sangue para exames. Pode-se depreender, portanto, que a poesia visual desta solidão cidadina é injetada e ao mesmo tempo retirada no/do próprio sangue do corpo, uma possibilidade de leitura que é só possível na relação direta da obra levada ao corpo.

Leonilson parece aqui unir e contrapor outra vez extremos e mostrar, por meio das sombras da verticalidade, algo muito mais forte e fora de um eixo padrão. Esse “algo”, que Leó tenta abarcar – sem nomear – pelo viés sentimental, artístico e filosófico, não se deixa encontrar plenamente. Ele é rizomático:

um rizoma não começa e nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. [...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início e nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.37)

Com seu interesse pelas margens, Leonilson segue a carregar esse movimento que não é localizável, como Deleuze e Guattari nos contam acima. É nesse viés que o aspecto *gauche* se apresenta sempre em um fluxo inconcluso, em devir. A tatuagem a seguir reflete essa perspectiva reproduzindo um desenho em cujo título há dois signos provindos do dito popular, saber igualmente em forma de rizoma, a saber, sem origem sem autoria. Eles geram um interessante combo visual:

Figura 115 – Tatuagem de “Mala sem alça, poço sem fundo”



Fonte: Cata Tattoo

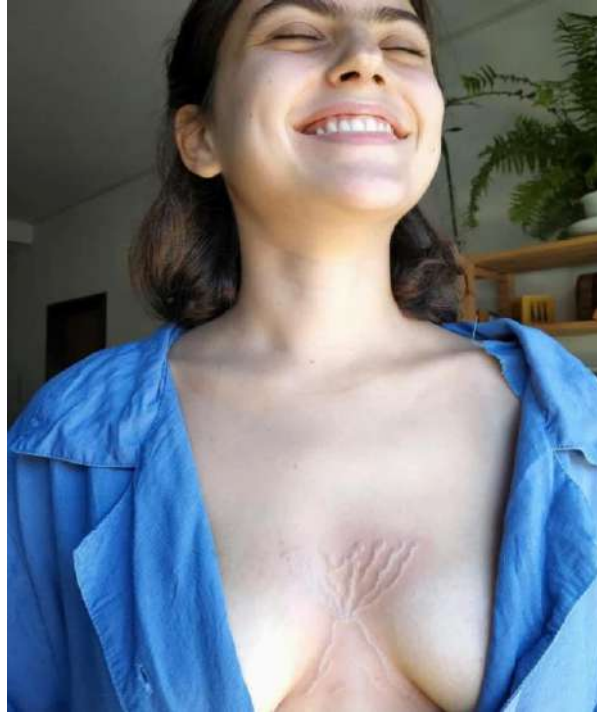
Em uma referência *gauche* a si mesmo, Leonilson figurativiza sua autocompreensão. É ele, que se considera “um mala sem alça”, que se diz e mostra também um “poço sem fundo”. De ambas as formas, é um obstáculo especialmente ao contato, à alteridade... Paradoxalmente, é a sinceridade com que professa sua incompatibilidade que o faz se conectar com quem o vê e assume para si seu discurso, levando-o ao corpo. Tal como nesta relação Leó-público, aqui as palavras e as imagens se refletem. Esse jogo de imagens de si que são recebidas e ressoadas pelo Outro é tratado pela teoria sobre o artista. Ela afirma:

Nessa cadeia de significantes e significados, o duplo é um elemento primordial, e a partir dele se desdobram imagens de amantes e de casais, a simetria do espelhamento, o Narciso e seu lago, o desenho do íntimo e, por fim, a morte – o último significante da cadeia de significados.” (PEDROSA, 2015, p.16)

A Morte, como diz a citação, é o resultado inelutável da sequência de signos. Eles, assim, poderiam formar um panorama de queda, de falência, de destruição, no entanto, a poesia está na superação dessa cadeia e/ou na construção do seu duplo: a potência ou pulsão de vida. Ela torna Leonilson uma imagem-palavra em combustão e torna as peles tatuadas, um paradoxo potente, inflamável. Nesse sentido, o vulcão novamente condensa e explode a intensidade de Leonilson. As séries de imagens pós-tatuagem de Carina Corso manifestam essa expressividade, mostrando uma pele em carne viva. No centro do peito e eroticamente entre os seios, o vermelho das agulhas constrói uma moldura à arte de Leó:

Figura 116 – Sequência “Vulcão”





Fonte: Carina Corso (@comoquetatu) por Ana Silva (@hum.ana.ana)

Os vulcões talvez sejam a tatuagem mais reproduzida de Leó e com a qual encerremos nossa investigação corporal ao observar e traçar redes de sentidos para seus enigmas-mistério. As explosões são ao mesmo tempo singelas e intensamente alçadas a um estado de comunicação com nossas emoções e instintos. Por isso, seus magmas são derramados de diferentes maneiras ao longo da produção do artista. No entanto, as inflamações de Leonilson, expandidas que sejam, são mais recorrentes em formas nas quais possam aparecer

condensadas, artisticamente contrastadas por meio de pequenos e explosivos lança-chamas, por exemplo:

Figura 117 – Garrafa-vulcão



Fonte: Risco Raquel

Figura 118 – Inflamável



Fonte: Izabel Acioly. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CA6ZIx4F6NI/> Acesso em 10 dez 2020.

Figura 119 – Inflamável 2



Fonte: “Walkeramon”

Figura 120 – Inflamável, à flor da pele



Fonte: Carina Corso. Disponível em <https://www.instagram.com/p/By50D4ynOsL/> Acesso em 10 dez 2020.

As quatro imagens localizam, como pontos cardeais, uma direção possível de entendimento. Se na primeira, como que apontando ao Norte, temos a grandiosidade vulcânica contida em uma garrafa em uma espécie de mensagem lançada ao mar de significados, nas demais figuras temos a reiteração do mesmo signo no qual o vulcão dá lugar à palavra. Ela performa como uma seta em um braço, indicado a natureza alcançável aos dedos; marca o lardo esquerdo do peito e, por fim, mostra-se tomando um pedaço indistinguível no corpo, mas avermelhado, recém-tatuado, acendido...

Leonilson parece ser e estar como esta última: quente, aberta a todo o corpo, indecifrável como a palavra dividida ao meio em sílabas imagetivamente resguardas em um

recipiente combustível. Sua arte tatuada é um lança-chamas e marca quem a faz e quem a vê ao passo que instiga maior curiosidade sobretudo porque tentam descobrir se é mesmo de carne e osso, de tinta ou mesmo de gasolina e fogo do que é feito seu corpo. A resposta de Leó é que não: somos feitos da emoção, do que conseguimos registrar ao longo da vida e da resistência que nós e nossa produção - seja de arte, seja de vida ou de ambas – consegue ter.

4 PUBLICADO E INTERDITO

4.1 Embargos e escritos rebeldes

Inflamável, Leonilson nos mostra que o que dele vemos são faíscas, não pela relação de tamanho, mas por sua potência flamejante. Aquilo que reluz, não nos enganemos, também arde, pois é fruto de uma chama interna que queima levando consigo a dor para transformá-la em energia luminosa. Muita proximidade provoca uma espécie de queima, sensação que, em carta, ele diz sentir de seu próprio corpo abalado pela aids quando da proximidade de alguém. Assim como em Leó, a alta temperatura é sentida por quem se aproxima de sua produção visual. Didi-Huberman (2012) argumenta sobre a ardência da imagem a seguir:

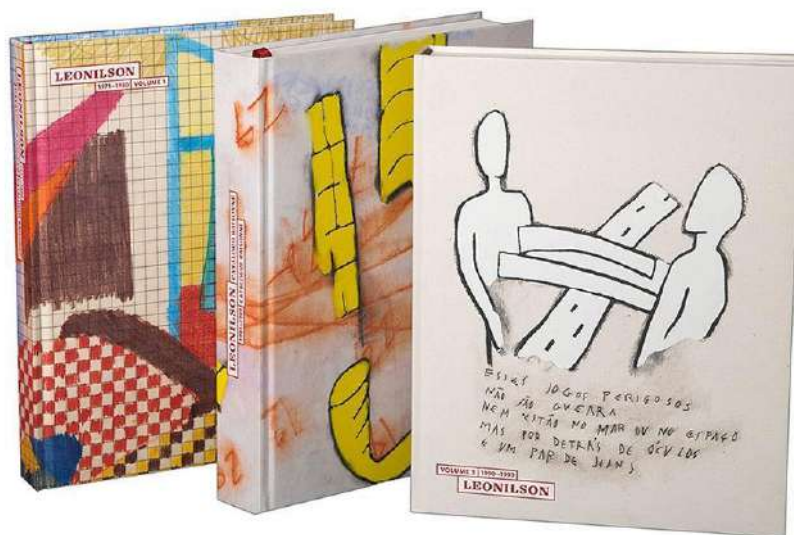
Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido). Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (como se costuma dizer “ardo de amor por você” ou “me consome a impaciência”). Arde pela destruição, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo resplendor, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se (como uma vela que nos ilumina mas que ao arder destrói a si mesma). [...] Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “Não vêes que ardo?”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216)

Conforme poeticamente teoriza Didi-Huberman (2012), as imagens incendeiam por diversos motivos. Seja por sua proximidade com o real, pelo desejo que lhe dão anima, pela pulsão de morte e de destruição que as cerca ou propriamente por suas habilidades em ser memória e resistência na figura da cinza. Esse momento pós-vida, que aparece na citação logo em seguida ao momento de resplendor, ilumina a noite imposta pelo próprio desfecho. Mesmo depois do aparente fim, a imagem resiste e prova sua capacidade de sobrevivência. Leonilson é uma dessas evidências de conservação e sensibilidade.

Para que seja cada vez mais nítida a percepção e a construção de sentidos em torno desse estado de brasa derradeiro, o teórico fala que é preciso uma vez mais lançar um olhar íntimo à imagem. É necessário, ele fala, que tal olhar seja acompanhado do próprio movimento corporal. Ao recostarmos nossa cabeça ao resto das chamas do que, outrora fora fogo intenso para nós, emitimos por um sopro – talvez o da própria respiração – um novo fôlego à imagem que nos lança uma vez mais interrogações. Esse é o estado a que visaremos

neste capítulo no qual voltaremos a nos recostar sobre uma fogueira. Dela surgirá a visão de uma multiplicidade visual e interrogativa que, em Leonilson, pode ser nomeada de “catálogo *raisonné*”, um inventário impresso de sua obra completa:

Figura 121 – Catálogo *raisonné* de José Leonilson



Fonte: Projeto Leonilson. Disponível em: <https://projetoleonilson.commercesuite.com.br/catalogo-raisonne/catalogo-raisonne-leonilson> Acesso em 6 jan 2021.

Expressão francesa internacionalizada por significar "catálogo arrazoadado", ou "catálogo raciocinado", o catálogo *raisonné* de Leonilson foi lançado em 2017, sendo Leó o primeiro artista contemporâneo brasileiro a ganhar tal compilação, após termos a publicação da obra de Volpi, Tarsila e Portinari. Os livros, em três volumes, apresentam reproduções fotográficas de 3.400 obras acompanhadas do histórico de cada uma incluindo data, informações técnicas e transcrição precisa de textos verbais nelas inseridos. Há igualmente textos teóricos de pesquisadores e amigos próximos que traçam, junto às imagens, o panorama mais profundo sobre Leó. Em um desses escritos que discutem a vida/obra do artista, há, por parte do curador da obra, uma definição da metodologia e do resultado alcançado pelo catálogo que

Propõe um levantamento compreensivo e abrangente de toda a produção do artista, sem distinção temática, de linguagem ou de suporte. E, além das informações básicas, que compreendem o trabalho catalogado, faz um inventário do legado artístico – o arquivo documental deixado pelo artista e o acumulado pelo Projeto Leonilson nos seus 24 anos de atividades – com o cruzamento de informações da fortuna crítica. (RESENDE, 2017, p.21).

Esse cruzamento de informações confirmado por Ricardo Resende é gerido por uma interrogação que, ele nos diz, conduziu a equipe de estudiosos, artistas e familiares de Leonilson: O que mostrar no catálogo *raisonné* de obras do Leonilson? A resposta também nos é dada pelo curador, abrindo perguntas inúmeras para esta tese que neste momento se debruçará sobre a: “publicação de toda a obra, todo o legado do artista, que inclui os estudos, os esboços, os trabalhos de paradeiro desconhecido ou com pouca informação catalográfica, parte do arquivo documental encontrado nos textos, agendas e cadernos do artista.” (RESENDE, 2017, p.22).

Uma das nossas questões provém do paradoxo das próprias palavras do pesquisador que mais à frente irá dizer: “O catálogo *raisonné* busca juntar todas essas informações, porém não encerra a pesquisa do legado do artista. A catalogação [...] é um trabalho sem fim, possível de ser revisto.” (RESENDE, 2017, p.23). Essa qualidade de eterna continuidade e abertura que, a cada hora, ganha a descoberta de um novo trabalho em alguma parte do mundo nos remete diretamente à ideia de expansão que protagoniza nossa discussão nesta pesquisa.

Fortes e variados indícios desse caráter expansivo de Leonilson vão sendo expostos por Resende (2017) ainda ao longo do texto sobre o catálogo, mostrando mesmo uma semelhança do projeto institucional, minucioso e técnico que executaram com o que fizemos em “Leonilson Expandido”. Em ambas, resulta claro a importância do artista, conforme se atesta em: “Hoje a obra de Leonilson influencia novas gerações de artistas e figura nos mais importantes acervos de instituições museológicas públicas e coleções privadas do Brasil e do mundo.” (RESENDE, 2017, p.27).

Em 2020, três anos após a publicação, por exemplo, Ricardo Resende fala em *live* que já são catalogadas 3700 obras do artista. Há no catálogo inclusive indicação de materiais que ficaram de fora da publicação, sobre o qual trataremos a seguir. Resende relata sobre eles e garante que virão a público em breve no seguinte trecho:

A transcrição das dezesseis fitas gravadas, os textos feitos pelo artista, além de outros materiais do arquivo pessoal ficaram de fora da publicação, mas devem ser reunidos em outro livro no futuro para serem estudados e classificados. Os textos merecem uma edição exclusiva, pois não precisam apenas ser lidos, como também vistos e “tocados”. Em alguns casos, Leonilson escreve desenhando sobre o papel, de modo que estes “textos-desenhos” adquirem materialidade e passam a ser trabalhos visuais. (RESENDE, 2017, p.27).

O curador faz acima um percurso descritivo no qual textos se tornam imagens. De tal modo, percebe-se uma natureza literária em Leó que, mesmo não se fazendo presente no catálogo, merecem, segundo o pesquisador, investigação. Leonilson escreveria desenhando.

Tal imbricação faz com que a materialidade da palavra se torne visualidade. Há, entretanto, na citação, o início de um conflito que percorre os textos iniciais da publicação e paira no pensamento do leitor em mais de um momento: o que seria um material de arquivo pessoal em uma obra que simula incessantemente o autobiografismo? Tal material configura ou não Arte? Quais os limites – se é que há – para essa configuração sobretudo se os pensamos na investigação de um artista para quem ficção e depoimento são propositalmente confundidos?

Essas perguntas norteiam um dos paradigmas de organização da produção de Leonilson que aciona diversas questões geradoras/respostas de embargos. Estes não são completamente condenáveis posto que seria impossível quaisquer catalogações de uma produção tão múltipla – e infinda – sem que limites fossem impostos. Com essa consciência, indaga-se de que são feitas tais fronteiras. Elas contemplam a própria dimensão pessoal do artista que, segundo Resende (2017) confirma em entrevista para Lisette Lagnado, ter se desfeito de 80% do que tinha produzido.

O cerceamento, entretanto, também tem origem externa. O amigo Jan Fjeld mostra, em texto do catálogo *raisonné*, mais um embargo ao que conhecemos de Leonilson, o veto familiar diante da dimensão afetiva:

Ric, o nosso professor e mestre de literatura, advogava em favor da importância de se manter um diário. Foi para o Ric que Leo deu as fitas com o diário que começou a gravar porque ele tinha preguiça de escrever. Foi para o Ric que Leo deixou um trabalho que seria dos dois, mas que, por circunstância outras, nunca foi finalizado. Leo entregou as fitas ao Ric para ele fazer das gravações um livro, um tipo de biografia. A ideia veio de conversas sobre literatura, em particular sobre diários, assunto predileto do Ric, que fez o Leo pensar num tipo de autobiografia – bastante controlada e aprovada por ele mesmo, *comme il faut*. Ric morreu em Berlim, em meados dos anos 2000, sem mostrar o trabalho, a tal “quase autobiografia” que se chamaria *frescoe ulisses*. O volume foi terminado, porém nunca publicado. A obra compartilhada, idealizada por Leo e finalizada por Ric, não foi liberada pela família porque mostrava um Leo “não autorizado”. (FJELD, 2017, p.309-310)

O trecho revela um reconhecido literário da escrita de Leonilson por parte daqueles que convivem com o artista. As fitas, por exemplo, guardam palavras, narrações e confissões de um Eu-Outro em constante elaboração. O romance idealizado e nunca publicado que reuniria essa “quase autobiografia” recebeu uma justificativa de seu veto por parte da irmã, Ana Lenice Dias, em entrevista ao caderno Ilustrada da Folha de São Paulo exatamente quando do lançamento do catálogo. Ela comenta mais especialmente sobre o material sonoro: “Meu psiquiatra dizia para guardar as fitas e publicar só 50 anos depois. [...] Era o luto que a

gente precisava fazer. Agora a publicação já é uma possibilidade, mas precisa haver antes uma conversa.” (DIAS, 2017, *online*¹²).

Na entrevista, o jornalista dá detalhes do que seria a causa concreta de tal veto: “Incomodava à época a forma como o artista falava sobre sua homossexualidade, embora a intimidade entre homens fosse um assunto central de sua obra.” (MARTÍ, 2017, *online*¹³). Por sua vez, Lenice nega censura. Em seguida, cita duas aberturas recentes da produção de Leó: o uso de algumas fitas confessionais na elaboração do documentário “A paixão de JL” de Carlos Nader e o próprio catálogo que reúne produções de diversas fases do artista e não se centra somente na fase final, após a descoberta da aids, a qual, até hoje, costuma ter maior reconhecimento da crítica.

De todo modo, parece haver uma pretensão constante por catalogação que despreza o fato de que, na Arte, “Este “eu” que se aproxima do texto é já uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)” (BARTHES, 1999, p.16). Ao ter tal pluralidade embargada, o desejo por Leonilson parece só aumentar ainda que norteado pelo aumento também de sua melancolia. A tristeza de Leó também é transgredida por uma experimentação e alegria constantes em algumas obras, especialmente as que apenas o catálogo *raisonné* nos deixa ver. Tentaremos seguir por essa trilha construída propositalmente pelos organizadores e organizadoras da publicação, começando nossa investigação pelo volume 1 que contempla a produção de Leonilson durante a década de 70.

Mais uma vez, nossa escolha de *corpus* será norteada pela presença das palavras nos trabalhos. De modo geral, a análise do catálogo propiciou um contato com obras desconhecidas e com detalhes daquelas que já conhecíamos, mas que aparecem detalhadas quanto sua composição. Telas, quadros e outros tipos de escritos de diferentes naturezas foram selecionadas para este capítulo contemplando tanto imagens populares quanto outras mais desconhecidas. Tentaremos perceber quais histórias são contadas por Leó a cada década a partir da ideia de que “Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa.” (MANGUEL, 2001, p.21) Essa narrativa marca amores, ódios, críticas e solidões fazendo da imagem um manancial de investigação. Nela, “Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor

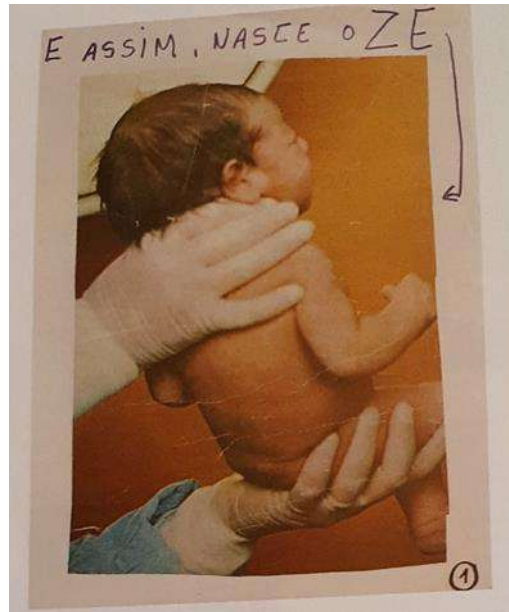
¹² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1896763-catalogo-recem-concluido-lista-as-3400-obras-do-artista-leonilson.shtml> Acesso em 7 jan 2020.

¹³

ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.” (MANGUEL, 2001, p.21).

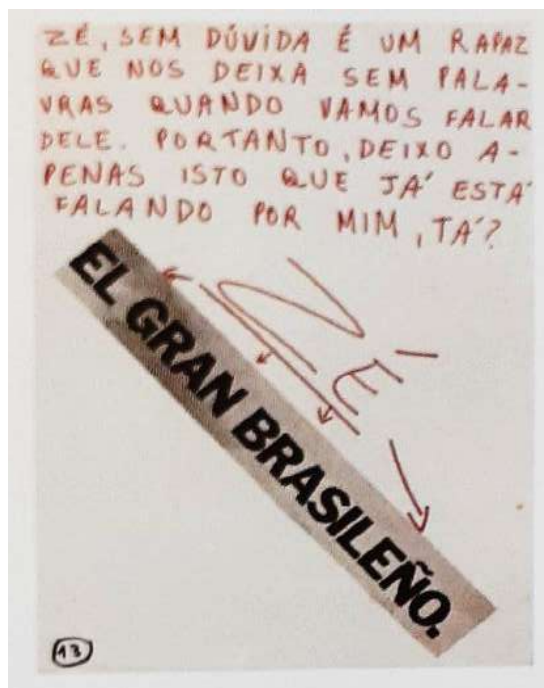
Começamos por uma descoberta textual. Em pleno auge da ditadura militar – outro grande interdito consciente e inconsciente dessa vida/obra – Leó começa a construção de seu universo simbólico com marcas estéticas contundentes ainda que não recebam a mesma visão da crítica e do público que outras fases suas. Quase como uma brincadeira – que se encerra ao entrar no *raisonné* – o fanzine “Zé” ensaia discursos e colagens:

Figura 122 – Fanzine “Zé”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Figura 123 – Fanzine “Zé” 2



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

No trabalho de colagem, o primeiro nome do artista é o título do projeto verbovisual. Nas páginas, são apresentadas características e ações vividas por Zé, uma espécie de herói brasileiro. Mesmo escrito em terceira pessoa, o texto que é acompanhado por imagens de revistas, apresenta uma série de características de Leonilson como o apreço a arte e o desejo de locomoção, mesmo em um personagem de aparente alteridade como o fato de trabalhar com petróleo e ser cafetão. Há, assim, uma mescla de Eu e Outro em uma espécie de descrição social e reflexão.

No catálogo, acompanha a imagem do nascimento de Zé um pequeno excerto textual de Bitu Cassundé sobre as publicações nesse formato de revista por Leonilson. Elas atestam essa presença constante do elemento verbal em diálogo com diferentes formatos visuais:

A palavra, mesmo nesses exercícios recorrentes na década de 1970, é bastante utilizada, tanto em alguns trabalhos a lápis de cor e pastel sobre papel de 1979, quanto em algumas colagens que resultaram em publicações caseiras, dentre elas *Vogue Ideal* e a *Revista Zé*. [...] Em um diálogo sucessivo entre imagem e palavra, o artista utiliza a colagem como técnica principal para elaborar um texto que mescla dados fictícios com realidade. [...] É verificável um diálogo com as revistas em quadrinhos em sua estrutura, mesclando influências da arte pop nas cores, na exploração da publicidade e na constante utilização da palavra como suporte para a estruturação da mensagem. (CASSUNDÉ, 2017.p.80)

A explosão de referências populares do fim da década de 70 e início da década de 80 se mostra ao redor da palavra que é, conforme nos diz o pesquisador, o suporte principal para

a estruturação do texto em sua multiplicidade. Já aqui se atesta a preferência, também pop, pela mescla da narrativa de si na forma de acontecimentos públicos. Isso se acentua com a utilização de materiais publicitários e de outros recortes de textos já existentes. É o que acontece com a revista caseira “Vogue Ideal” em que, como o título já anuncia, Leonilson, reelabora uma aclamada publicação de moda a seu gosto.

Em trinta páginas de um livre exercício de inspiração em um exemplar único, Leó se utiliza do humor e da ironia. Um dos aspectos que chama atenção é o de gênero que aqui se coloca em discussão, uma temática que não aparece de modo tão evidente no restante da obra de Leó para que, como diz em algumas entrevistas, o corpo afeminado gay, por exemplo, era negado. Aqui, do contrário, acontece uma performatização mais radical dos corpos e dos padrões:

Figura 124 – “Vogue Ideal”



Fonte: Divulgação da exposição “Leonilson: Drawn: 1975–1993”. Disponível em:

<https://www.amazon.com.br/Leonilson-Drawn-1975-1993-Eduardo-Brand%C3%A3o/dp/377574813X> Acesso em 10 jan 2021.

O próprio Leonilson confirma, em escrito à mão no próprio fanzine, o teor mais rebelde da publicação, talvez ligado ainda a um ideal juvenil no qual o afeto sempre aparece aproximado, como no seguinte trecho:

Eu dedico essa revista a todos os que conseguem enxergar um pouco mais à frente de alguns preconceitos bestas, a todos os amantes da improvisação, alegria, *joie de vivre* e peço desculpas a quem não agradei, mas para estes eu digo que a vida foi feita pra ser vivida, sem essas de dizer: credo! Você foi lá? Viva quem sabe viver, e

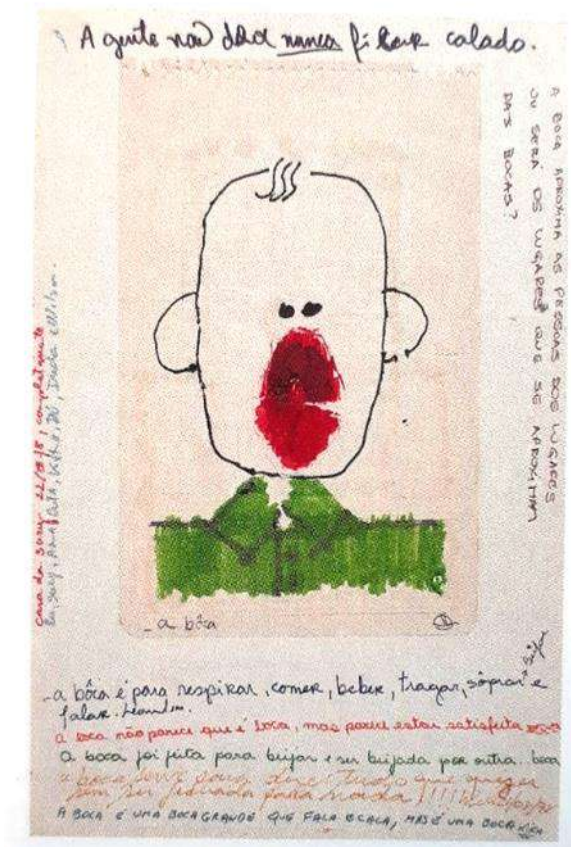
é por isso que eu estou vivo, eu aprendi a gostar de quem gosta de mim. Um beijão (LEONILSON, 2017a, p.86).

Tanto o suposto desejo por um afeto recíproco, expresso no trecho acima, quanto pela vontade de Leonilson em se aproximar de quem não tem preconceitos e está aberto à vida sem julgamentos são características primordiais da homossexualidade segundo Trevisan (2019). Transgredindo no fanzine tanto por meio das palavras quanto por meio das paródias de colunas da revista, Leó “não afirma a homossexualidade como uma condição de santuário da normalidade, mas também não deixa de instigar as mudanças cotidianas do desejo, que podem continuar mudando indefinidamente, num espaço de manifestação labiríntica.” (TREVISAN, 2018, p.42).

Leó aqui se permite criar seres andróginos de atitudes sexualizadas e livres. Embora narre, ao longo da revista fictícia, com uma voz bastante pessoal, Leó é “duvidoso, instaurador de uma dúvida. Em outras palavras: alguém que afirma uma incerteza, que abre espaço para a diferença e que se constitui em signo de contradição frente aos padrões de normalidade. Ou seja: trata-se de do desejo enquanto devir” (TREVISAN, 2018, p.42). Nos trabalhos subsequentes, ainda na década de 80, embora saia do formato literário “fanzine”, Leonilson mantém a união da palavra e a imagem com essa afirmação dos corpos como centros de transgressão em uma “afirmação de uma identidade itinerante.” (TREVISAN, 2018, p.42).

É o que acontece no desenho e colagem de 1978 de nome “A bôca”, transgressora desde o título, recebe um acento gramaticalmente inexistente – ou uma tampa fictícia para o que não consegue nunca se completar? – a fim de traçar paralelos de desejo e de busca pela completude impossível entre os humanos. A partir do órgão da fala, Leó elabora um manual de normativas de liberdade ao redor de um corpo de grandes lábios:

Figura 125 – “A bôca”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

A gente não deve nunca ficar calado. [...]

A boca aproxima as pessoas dos lugares ou será os lugares que se aproximam das bocas? [...]

A boca é para respirar, comer, beber, tragar, soprar e falar. Leonilson.

A boca não parece que é boca, mas parece estar satisfeita.

A boca foi feita para beijar e ser beijada por outra boca. [...]

A boca é uma boca grande que fala e cala, mas é uma boca rica.

(LEONILSON, 2017a, p.155)

A fase oral freudiana parece ser o tema central do quadro no qual a imagem lembra a de um bebê especialmente por causa do pequeno grupo de fios de cabelos colocados no alto da testa. A boca ampla, carnuda e avermelhada contrasta com o verde da roupa e simula a posição de um beijo ou de uma sucção como o gesto corporal de contato com a mamadeira. Ao redor do desenho, as palavras rodeiam os quatro cantos do quadro. Elas dão informações de onde e quando ele foi feito, trazem a assinatura do artista, mas, fundamentalmente, trazem uma espécie de teoria da boca.

No alto do texto, Leonilson parece gritar seu maior ensinamento: jamais devemos nos calar. Uma pergunta ressoa dessa afirmação: o que está causando esse silenciamento? Quem condena ao silêncio? Por que nos calamos? Sem (precisar) responder a isso, Leó passa a

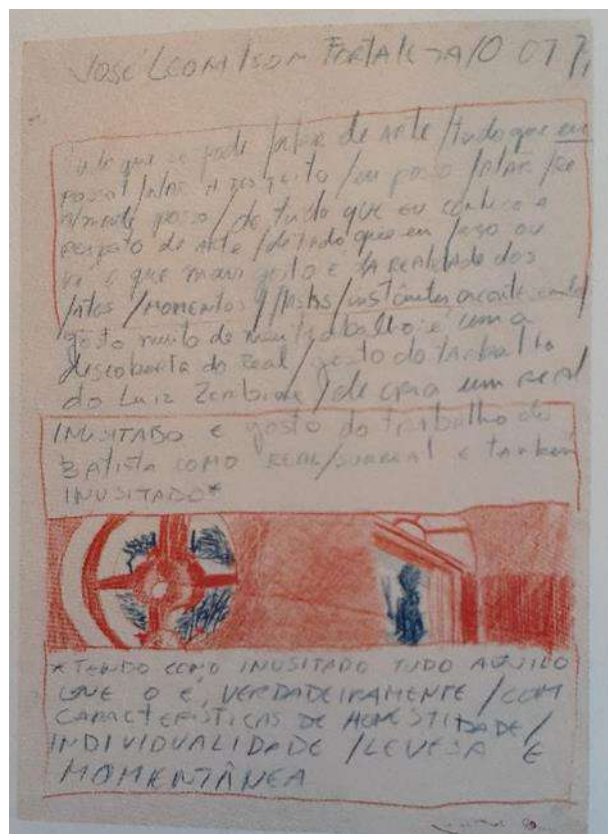
lançar conceitos para a boca. Por meio deles, inicialmente, garante que a boca é mais um dos instrumentos de sua obra que congrega pessoas em deslocamento. No entanto, ela não nos permite certezas e questiona se não seriam os lugares que efetuam um movimento em direção aos corpos.

Leonilson tanto descreve a boca – ela respira, come, bebe, traga, sopra e fala – como a nega – “A boca não parece que é boca” (LEONILSON, 2017a, p.155) – também por dizer que parece satisfeita. Não é, entretanto, de comida do que ela necessita. A boca, Leó afirma, é sobretudo para beijar e ser beijada, dando mais uma vez um teor forte ao ato amoroso/sexual. Finalmente, a comunicação se estabelece como função primordial à boca que cala e fala, garantindo-lhe existência e riqueza. Assim, o poeta, assim podemos dizer pela própria disposição em versos do texto, retoma os primórdios do trabalho em que conclama à fala.

O corpo se faz presente em vários trabalhos de Leonilson, desde o título a componentes internos, visuais ou verbais. A presença corporal se dá quase sempre de maneira fragmentada, múltipla e fronteira e dá a ver uma obra cujas cavidades, como as do corpo humano, fragmentam-se para alcançar o encontro, conforme assim argumenta Perigo (2014): “algumas obras são nomeadas com ações feitas pelo corpo, ou feitas para um corpo, é a obra comendo e bebendo o seu corpo e o corpo do outro. [...] assim, a obra é também boca desse rio que cava nas palavras a sua solidão de espelho.” (PERIGO, 2014, p.64)

Já desde o princípio de sua carreira, fica clara essa solidão. Além de uma dor, ela é tornada força criativa e empática para com o que rodeia o artista. Amigos próximos, no catálogo *raisonné*, falam dessa pulsão transformada em potência criadora. É o que se lê, por exemplo, aqui: “Leo precisava manter um amor platônico para poder continuar trabalhando. O desejo pelo amor, pelo êxtase (no sentido grego: sair de si) e pelo orgasmo que, acho, ele raramente alcançava, era de vital importância ao Leo” (FJELD, 2017, p.309). Será esse estado de boca aberta em carência física ou em orgasmo artístico que moverá Leonilson ao longo de sua breve e intensa vida. Ela é pensada e comunicada em depoimentos que se imiscuem às obras como nesse quadro sem título produzido em sua cidade natal, Fortaleza:

Figura 126 – Sem título



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

José Leonilson. Fortaleza 10 07 79

Tudo que se pode falar de arte/tudo que eu | posso falar a respeito/ eu posso falar re-|
almente posso/ de tudo que eu conheço a | respeito de arte / de tudo que eu faço ou |
ví o que mais gosto é da realidade dos | fatos momentos / flashes / instantes
acontecendo / | gosto muito de meu trabalho: é uma descoberta do real / gosto muito
de meu trabalho: é uma | descoberta do real / gosto do trabalho | do Luiz Zerbine /
ele cria um real | inusitado e gosto do trabalho do | Batista como real / surreal e
também | INUSITADO*

*TENDO COMO INUSITADO TUDO AQUILO | QUE O É,
VERDADEIRAMENTE / COM | CARACTERÍSTICAS DE HONESTIDADE / |
INDIVIDUALIDADE / LEVEZA [SIC] E MOMENTÂNEA (LEONILSON, 2017a,
p.190)

No trabalho, a total predominância é da linguagem verbal. Leonilson faz um depoimento que teoriza e comenta a arte contemporânea. Em um primeiro momento, quer deixar claro que tem autoridade e, assim, pode falar do que quer porque conhece (e vice-versa). De tudo do que tem conhecimento e gosto, ressalta seu preço por aquilo que se relaciona com uma “realidade”. Porém tal apreço por esse real, em seus fatos e flashes, tem diversas nuances como no destaque que Leó dá ao aparecimento do inusitado na produção de Luiz Zerbine.

Quase como um teórico, Leó termina por oferecer sua própria definição de inusitado, escrevendo-a com letras destacadas em maiúsculo. Inusitado seria aquilo que é honesto, individual, leve e momentâneo, uma combinação complexa e árdua que o próprio Leonilson parece tentar buscar em seus trabalhos. Ela parece também a seguir nas “Carta ao amigo” e “Carta ao amigo II”:

Figura 127 – “Carta ao amigo”



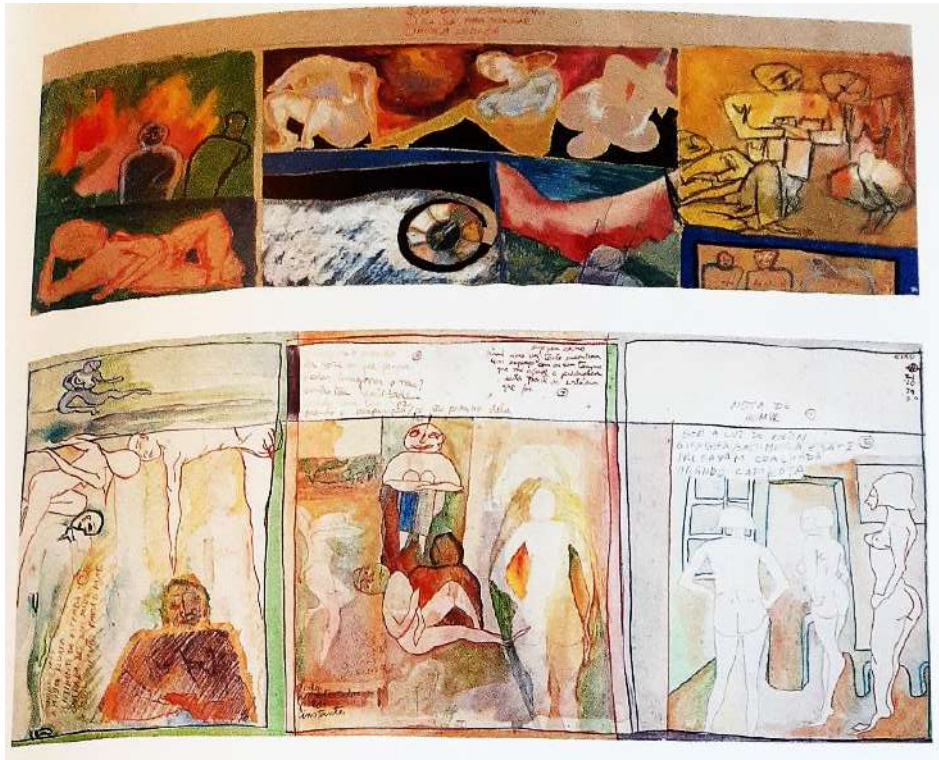
Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017. Fotografia: Autoria própria.

II

- 1 Eles tem [sic] por não saber direito até onde vai o poder de só viver
- 4 Parte 1
- 2 Sobreviver
- 3 Viver sobre
- 5 Partem II
- 10 A simples presença
- I Carta ao amigo/pulsação
- 4 Conta
- 5 Faz de conta
- 6 Livra
- 7 Alivia
- 8 Prende
- 1 Resume-se a um semi-contato
- 2 Provoca uma emoção inteira
- 3 Reduz a aspereza

4 Embala o coração
 III
 6 Realização
 7 Marcação
 8 Técnicas
 9 Somatória
 (LEONILSON, 2017a, p.212)

Figura 128 – “Carta ao amigo II”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

3 Sonhando vago | a música fluada | sentimento de estrada | estrada dos dois rios | rios que vão para o mar |
 6 Imagino o sorriso | da hora em que pensou podes imaginar o meu? | Sonho tua realidade | acordo com tua voz | prendo a respiração / já não preciso dela
 Sigo sem rumo | mais uma vez tento encontrar | um espaço com ou sem tempo | que me ajude a preencher | esta parte da estória | que foi
 2 Corações | voando | mentes | trocando | olhares | correndo
 1 Todos | hipnotizados | pelos | instantes
 4 Nota | de | humor
 5 | Sob a luz de neón | gira-gira / saltimbóca e satã | pregavam coalhada | virando cambota
 Ciau
 (LEONILSON, 2017a, p.215)

Os dois trabalhos são espécies de pulsões, como é dito na primeira carta. Neles, o aspecto verbal, embora preponderante, tem uma letra tão diminuída (talvez pela carga afetiva

e confessional que traz consigo) que, no caso de “Carta ao amigo II”, apenas com a publicação do catálogo *raisonné* e a transcrição do texto verbal, é possível fazer uma leitura atenta e minuciosa. Os textos dialogam diretamente com a linguagem de quadrinhos em que cada espaço traz inscrições verbais e visuais. Também pelo teor múltiplo, fazem também referência ao significado trovadoresco de ‘amigo’ como pretendente, muito embora a amizade, compreendida em termos atuais, seja uma das práticas afetivas também mais cultuadas por Leonilson.

A primeira carta é formada por palavras soltas e alguns grupos frasais. Elas formam cenas visuais de um sentimento no qual a simples presença que testa os limites do viver se enquadra com um “semi-contato” (LEONILSON, 2017a, p.212). Essa tentativa estabelece um elo, que é sempre residual: conta, faz de conta, livra, alivia e prende. Esse emaranhado de opostos é uma emoção inteira. O coração é que interliga as metades, sobretudo, a solidão e a companhia.

Também na carta de número 2, formas humanas dão o entorno tanto de versos quanto de uma narrativa onírica. A música, a água do rio e a do mar embalam a imaginação. A mente divaga e cria sorrisos e vozes. Ao acordar, o eu-lírico sente-se perdido; prende a respiração; busca completar a lacuna de uma estória perdida. O encontro entre imagem e palavra fala de um lugar rodeado de vidas. Por entre elas, voam corações trocando olhares e gestos. Tudo é instantâneo ou temporário, o que, em um só tempo, causa encantamento e desamparo. Há, por fim, tempo para uma nota de humor e, sob uma luz neon, encerra-se com certo riso esse desfile por corpos e sensações.

O lirismo dos textos de Leó, junto ao componente visual, reforça, já no fim da década de 70, que “a poesia contemporânea ocupa lugares que colocam em xeque a institucionalidade do literário, nada desautoriza dizer que a incorporação criativa da palavra escrita por Leonilson possa ser lida como texto ou prática poética e criação afirmativamente literária.” (MATTOS; COELHO, 2019, *online*). A literatura aqui se trata em verdade de um procedimento verbal de criação imagética a partir da subjetividade e criatividade do artista tendo como plataforma de exibição, ao invés do livro tradicional, um quadro.

Se palavra e imagem, ainda nesses exercícios iniciais de carreira artística, não conseguem se dissociar, prevendo uma produção futura ancorada nessa interposição sígnica, Leonilson nos conduz para uma constatação teórica sobre o campo das artes literária e visual de que “é possível perceber o acúmulo das palavras que se misturam e até mesmo se confundem com imagens e números, resultando e resultado de fronteiras mais fluidas no campo das artes, território que se expande e transborda em novas linguagens e proposições.”

(MATTOS; COELHO, 2019, *online*). Se tal estética é marcada pela conexão entre linguagens dentro da arte e até com números, as temáticas visam a essa junção, ainda que o contato impossibilitado seja mais proeminente. Não se vê, no entanto, contradição: não é ainda mais desejoso e, assim apto à conexão, o querer que nunca se realiza plenamente?

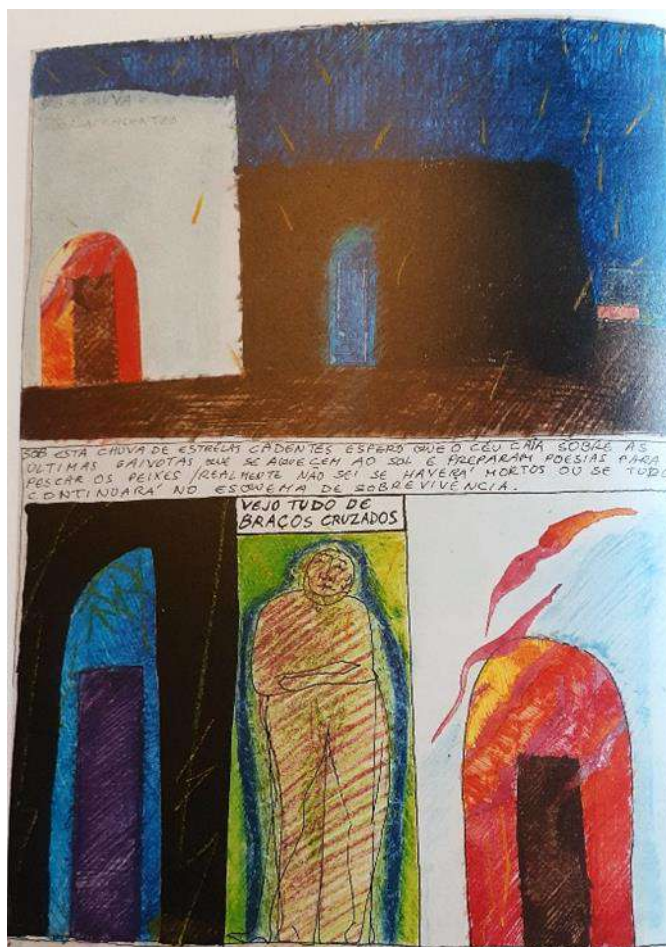
É dessa aglutinação sem êxito total que surgem os rastros visuais – mesmo que memorialísticos – assim visualmente “explicados” por Didi-Huberman:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216).

Leonilson cada vez mais une centelhas distintas para a elaboração de um fogo intenso. Nele, aspectos permanecem apenas no nível mais simbólico, outros atravessam o espaço-tempo e como que nos tocam. Assim, *cinza mesclada* é definição muito pertinente ao trabalho do artista, que almeja, em mais de um momento, fazer do resultado de seu esforço mais que uma produção de fumaça. Ou, caso ela exista, como uma neblina, deixa também ver a luz de uma verdade íntima e sempre engendradora com o que também vê e sente ao se deixar queimar.

Ao se colocar também nessa posição passiva diante dos incêndios ao seu redor, Leonilson é aquele que visualiza as dinâmicas da vida (e do desejo) sentindo-se fora das relações, ainda que, com os trabalhos, almeje alguma ação de quem os vê. Leó afirma em entrevista a Adriano Pedrosa: “Será que quando a pessoa vê o conjunto daquilo tudo, será que aquilo não desperta um sentimento, não desperta uma reação?” (PEDROSA, 2014, p.254). O artista diz semelhante coisa por meio de uma inação também fictícia, como no título e em desenho do quadro a seguir:

Figura 129 – “Vejo tudo de braços cruzados”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017. Fotografia: Autoria própria.

Sob a chuva de estrêlas cadentes
 Sob esta chuva de estrêlas [sic] cadentes espero que o céu caia sobre últimas
 gaivotas que se aquecem ao sol e preparam poesias para pescar os peixes/ realmente
 não sei se haverá mortos ou se tudo continuará no esquema de sobrevivência.
 Vejo tudo de braços cruzados
 (LEONILSON, 2017, p.216).

Entre o azul marinho e o vermelho inflamável, um Eu amarelado nos narra o que vê. Sua visão é metalinguística e nos conta da construção de poemas. Eles são construídos por gaivotas quando se aquecem sob o sol. Será este calor que as conduzirá para a poesia e para a pesca, atos aqui estrategicamente assemelhados. Quanto aos peixes, figura para seu alvo afetivo ou público espectador, o eu-lírico não sabe se haverá morte ou se permanecerá sobrevivendo. De todo modo, o foco está na inação diante de todos esses acontecimentos visíveis. Os braços aparecem cruzados, tanto em inércia como em proteção ou até mesmo em estado de melancolia diante do ambiente material e sentimental.

A pulsão de vida parece mesmo pertencer ao interior dos indivíduos, talvez ao seu coração. Se se desloca em uma paisagem, tal deslocamento é sempre imóvel ou, mesmo,

interior: “Tem gente que vai para a natureza, se inspira e pinta um landscape. A coisa que me inspira é o mapa. Eu olho para um atlas e aquilo ali é o máximo para mim. Eu fico olhando tanto para um atlas quanto para o mar.” (LEONILSON & PEDROSA, 2014, p.22). Isso pois, ainda que a luz queime com o poder do Sol multiplicado, como no título do quadro em análise a seguir, uma espécie de sombra paira ao redor do sujeito e faz com que ele olhe para si:

Figura 130 – “Como eram cinco sóis somos cinco desejos tenros a realizar”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Que filme colorido seria nossa viagem nosso retrato como um regato filtrado limpo de luz tido como louco pelo fio de pedras passar até chegar do outro lado | e poder repousar e levar um susto lembrar que está consigo mesmo e é só isso! Saber que o tempo esconde um arrepiado e que o pensamento sabe esperar.
Como eram cinco sóis somos cinco desejos tenros a realizar

Só quem tivesse olhos p/ claridade poderia ver aqueles sóis sob toda a lama que embaça os olhos no comum
(LEONILSON, 2017a, p.219)

Sob a escuridão de uma ditadura e de um desejo irrevelável, Leonilson escreve de modo criptografado a respeito da luz talvez como metáfora de seu sentimento. Na lama, almeja a claridão, sabendo que só a ficção – um filme! – poderia comportar sua realidade proibida. O encontro seria em forma de uma viagem e esta se mostra como riacho límpido. Ao passar por desafios – *fio de pedras* – atravessa o espaço geográfico e chega até o *outro lado* ou o lado do Outro. Lá, um susto: o encontro é, na verdade, consigo mesmo. Entre o arrepio e o pensamento estará à espera assim como cinco sóis e desejos a se realizar.

Ao fim dessa viagem lisérgica, o eu-lírico confirma: tal imagem só é perceptível para quem tem olhos capazes de ver a luz. E não apenas vê-la, mas fazê-la emergir da lama que embaça o olhar comum. Há, portanto, uma sujeira que atrapalha a vista para uma espécie de paraíso partilhado com a alteridade e consigo. Essa conexão gera, ao mesmo tempo, uma junção plena entre indivíduos e uma solidão. Não seriam mais esses dois extremos uma coisa única? Do que fala propriamente a poesia de Leonilson? Haveria algum “real” por trás das letras líricas?

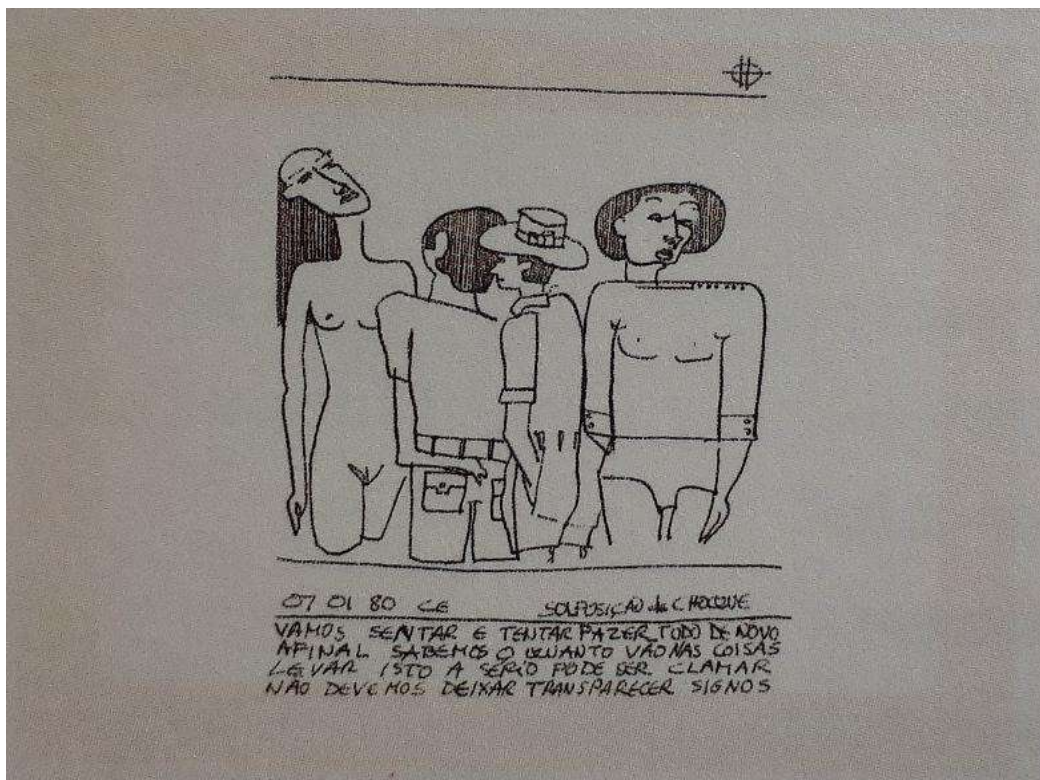
Imaginando um jovem homem gay na descoberta simultânea do seu desejo e do seu potencial criativo, podemos pensar o texto poético de Leonilson como uma luz entre os coqueiros e demais elementos da natureza que emolduram o texto verbal do trabalho. Ele se mostra em uma libertação velada e inventiva já que “as padronizações culturais da sexualidade muitas vezes reduziram o desejo a formas não intercambiáveis, a natureza de cada indivíduo pode propor o contrário: um universo desejante quase ilimitado na sua inventividade.” (TREVISAN 2018, p.34). Tal capacidade de (se) recriar, tocando o ilimitável, mostra um artista tão fronteiro quanto o desejo. Ou quanto à poesia.

Romântico e (pós)moderno, transgressor e familiar, Leonilson promove em sua arte um depoimento direto e indireto, verdadeiro e falso contra a fixação de identidades, tornando-se provisório. Sabe, assim, que é “falacioso identificar o sujeito inteiro exclusivamente por um determinado modo de ser; ou seja, transformar em substantivo aquilo que de início era adjetivo qualificativo.” (TREVISAN, 2018, p.35). A Leonilson, vemos, interessa não apenas a mescla das classes de palavras como o texto cita, mas a das imagens, sentimentos e linguagens na busca plural de seu modo de ser. Nesse sentido, mesmo que nos interesse a fala do artista sobre si e seu trabalho, sabemos que sua produção transcende sua compreensão e é preciso questionar a leitura que ele faz para o público e crítica a respeito de si mesmo.

É assim, sempre híbrido, que Leó confessa: “Eu não sei se daria para fazer só poesia, mesmo. Porque eu penso na poesia junto, quando eu penso na figura.” (LEONILSON & PEDROSA, 2014, p.264) ou “Mas minha arte não fala de problemática homossexual. As coisas que eu faço não falam de problemática homossexual... Você acha que falam? Eu acho que... É, falam, acho que falam alguma coisa...” (LEONILSON & PEDROSA, 2014, p.264). Cabe aqui uma pergunta quanto a essas fugas de classificações: estariam elas respondendo, além da demanda de multiplicidade, a um certo receio diante de forças repressoras?

Sem conseguir responder firmemente a essas questões já que tratamos o tempo inteiro de uma verdade fictícia, interessa mais a conjunção de identidades, pessoas e sentimentos em tornos dessas ideias, mesmo que assim se oculte o que mais interessaria desvelar como Leonilson mostra no quadro a seguir:

Figura 131 – “Solposição de choque”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

07 01 80

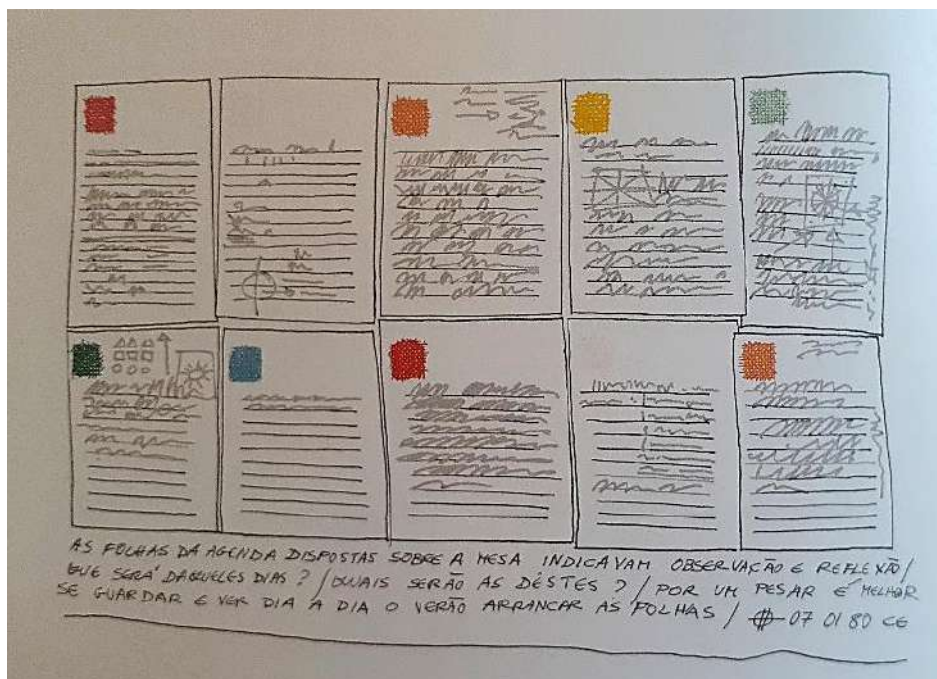
Solposição de choque

Vamos sentar e tentar fazer tudo de nôvo [sic] | afinal sabemos o quanto vão nas coisas | levar isto a sério pode ser clamar | não devemos deixar transparecer signos (LEONILSON, 2017a, p.233)

Ao sugerir que Eu e Outro(a) devem recomeçar sem deixar transparecer signos, o eu-lírico reforça a ideia de um desejo interdito. Isso pode ser confirmado imageticamente pelo corpo feminino nu rodeado por outros que levam as mãos guardadas nos bolsos ou nas costas. O que eles escondem? E o que, por outro lado, a nudez revela? No título, a justaposição dos termos *sol* + *posição* mais uma vez reitera a dinâmica de mostrar e esconder dos quadros-textos do artista que começa a trazer mais fortemente o erotismo às produções, sem deixá-lo explícito por meio da poesia.

Somente a ideia deste sol é transgressora pois parece conseguir mostrar aquilo que está embargado quando adentra espaços diversos e íntimos. Essa será também a ideia presente a seguir:

Figura 132 – “As folhas da agenda”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Aqui Leonilson faz um procedimento completamente metalinguístico ao desenhar-escrever: “As folhas da agenda dispostas sobre a mesa indicavam observação e reflexão / que será daqueles dias? / Quais serão as destes? / Por um pesar é melhor se guardar e ver dia a dia o verão arrancar as folhas” (LEONILSON, 2017a, p.232). O diário ganha as páginas da obra de forma estrutural com uma folha de quadros com anotações em rabiscos e cores. No entanto, elas são todas inelegíveis propositalmente, isto é, o conteúdo confessional ou as

orientações para a rotina pessoal continuam da ordem do secreto. O que é comunicável sem neblina é a reflexão pessoal que finaliza o quadro. Ela fala da necessidade de observar e refletir sobre os dias, compreendendo o enigma do Tempo. Ao lidar com dele, a melhor forma é se preservar e esperar que o verão, a luz, o calor, que todos eles arranquem as folhas, desvelando identidades.

Esse trabalho plástico ao passo que mimetiza também distorce o factual, corroborando com as compreensões teóricas a respeito do jogo fictício proposto por artistas contemporâneos. Para eles, ao se pronunciarem no texto, parece claro que as estratégias estéticas seguem sendo mais importantes, conforme se lê aqui:

Essa tonalidade (auto)biográfica, resultado da localização do foco interno no personagem [...] pode ser considerada como outro dos procedimentos que caracterizam o princípio de referencialidade. Mas, o que me interessa destacar é que, ao pretender definir o testemunhal como uma função, a identificação do narrador aparece como sendo menos importante que o recurso do autor modelo. (GÓMES SÁNCHEZ, 2012, p.71)

É interesse traçar aqui um paralelo entre a fase que estamos a investigar na produção de Leonilson e aquela pela qual o artista é mais lembrado. Naquela, é maior a intenção de apagamento do eu para ressaltar o procedimento testemunhal que baseia a produção, conforme dito no excerto teórico acima. Assim, uma ideia de referencialidade não é sequer cogitada com profundidade, ficando as possíveis interpretações de alguns de seus signos a cargo do leitor. Este, sendo conhecedor da obra de Leó, consegue traçar comparações com momentos mais maduros do artista e conjecturar possíveis respostas para a não vinculação do Eu nesta primeira fase dos trabalhos: a experimentação lírica; o interdito interno e social; a vida em estágio de extremo por vir...

Um aparente *vazio* ainda presente na obra de Leonilson na década de 70, entretanto, parece ser consciente ao virar inclusive tema de um dos trabalhos, o qual deixa claro as pistas de um ou mais vetos tornados sombras do sujeito, conforme se vê e lê aqui:

Figura 133 – “Os lugares vazios”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Leonilson organiza blocos de signos pouco reconhecíveis, quase como uma imagem do inconsciente e escreve de modo transversal: “Os lugares vazios lembram aquele medo oculto de realmente ir assistir a [sic] própria sombra” (LEONILSON, 2017a, p.234). Leó fala abertamente sobre medo, trazendo-o nominalmente a seu trabalho. Paradoxalmente ao fato de o temor estar oculto para o personagem ou eu-lírico, o mal-estar por ele causado é confessado publicamente. Também temos uma pista do que se trata o medo: de si mesmo, por meio do componente que se tentou ou tenta esconder, mas que sempre consegue uma forma de vir à tona.

Essa pulsão rebelde, como a própria palavra que se impõe transversalmente em uma imagem conceitual – metáfora da própria inscrição de Leonilson nas artes visuais da sua década – é o grito ainda mudo de um artista diante dos vazios que lhe foram impostos e que ele mesmo cria face a um conjunto de bloqueios: temporais, espaciais e, ficará cada vez mais nítido, também os comportamentais. Para isso, talvez a necessidade de produção cada vez mais intensa. Não apenas para tentar dar voz a esse silêncio, mas para angariar coragem e

linguagem na construção de um discurso contra o que o impõe sempre de modo subjetivo, pois é de dentro dos sujeitos que emergem tanto as assombrações quanto a luz.

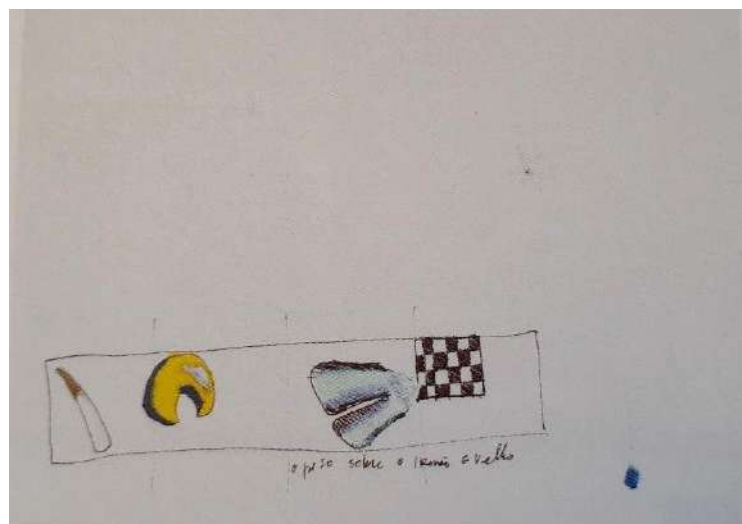
Algumas obras trazidas no catálogo *raisonné* conseguem, entretanto, ainda nesta fase, serem quase ilustrativas com uma relação próxima entre palavra e imagem como o vazio retratado em “As cadeiras de mogno” quando, após inverter espacialmente as disposições naturais de grama e cadeiras, escreve: “Horas a fio esperando ficam as cadeiras de mogno vazias/sós/únicas” (LEONILSON, 2017a, p.235). Mais direta que indireta parece ser a relação entre os objetos algo adolescentes, como calça jeans e tabuleiro de xadrez, de um estudo para obra na qual se lê “o peso sobre o irmão + velho” (LEONILSON, 2017a, p.240):

Figura 134 – “As cadeiras de mogno”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Figura 135 – Estudo para obra



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Uma relação ainda mais interessante se estabelece nos três trabalhos a seguir, os quais se mostram – a partir da leitura do terceiro e último – um desdobramento ou aprofundamento textual uns dos outros, montando uma espécie de continuidade narrativa e lírica. Inicialmente observamos as primeiras duas imagens. Nelas, uma correspondência visual atesta a técnica da produção em sequência de quadros:

Figura 136 – “Geração lançada no espaço”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Figura 137 – “Não é tão cedo o assunto”



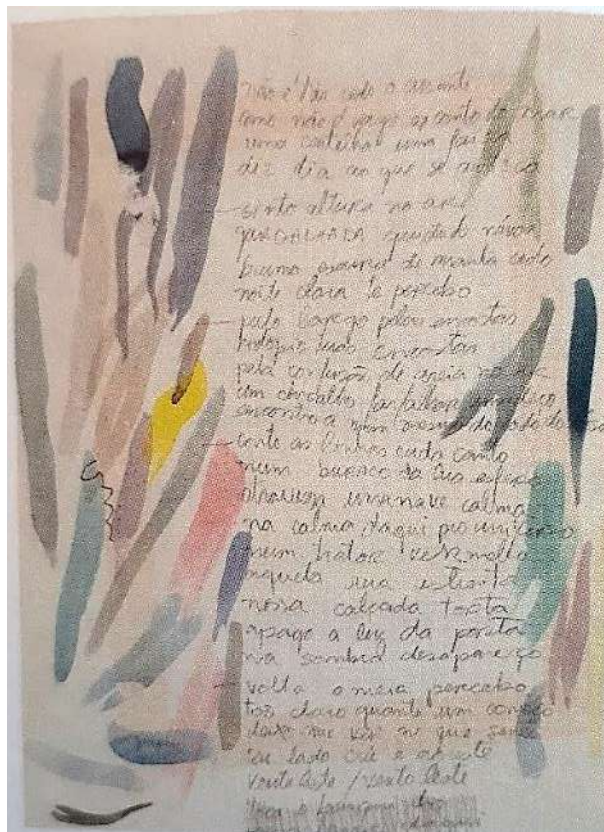
Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

As duas primeiras, visualmente semelhantes, trazem respectivamente como texto: “Geração lançada no espaço. | Volta e meia percebo | tão claro quanto um começo | deixo-me ver no que sente | teu lado cru e agreste | vento leste vento leste.” (LEONILSON, 2017a, p.261) e “Não é tão cedo o assunto / como não é vago o | canto do mar \ uma centelha uma faísca \ diz dia ao | Que se arrisca \ sinto altura no ar” (LEONILSON, 2017a, p.261). Os excertos líricos parecem rodear um espelho, imagem reforçada pela sentença *deixo-me ver no que sente*. Em lampejos, percepções e sensações cruzam Eu-Outro em uma conversa para a qual o assunto tarda.

Há também uma evolução imagética a partir desse símbolo vermelho (similar ao símbolo do Feminino). Primeiramente constituído por formas geométricas, ele lembra azulejos. De dentro do símbolo, na segunda tela, sai um ser com braços e um sorriso, muito similar a um extraterrestre. A partir da imagem de si, elabora-se, portanto, um estrangeiro, um monstro. Seus braços parecem acenar, em uma tentativa de contato, reforçando a ideia da comunicação que tematiza as produções.

Neste próximo trabalho, há uma absoluta mudança visual, porém o texto assimila os textos anteriores e forma um poema entre esses excertos:

Figura 138 – “Não é tão cedo o assunto II”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a. Fotografia: Autoria própria.

Não é tão cedo o assunto | como | Não é vago o canto do mar | uma centelha uma
faísca | diz dia ao que se arrisca | sinto altura no ar | gargalhada quietude névoa |
bruma escura de manhã cedo | noite clara te percebo | pulo largo pelas encostas |
rodopio tuas encostas | pela confusão de areia no ar | um chocalho farfalhar emudeço
| encontro a mim mesmo do lado do avesso | conto as linhas cada canto | num buraco
da lua esfera | atravessa uma nave calma | na calma daqui pro universo | num trator
vermelho | aquela rua estreita | nossa calçada torta | apago a luz da porta | na sombra
desapareço | volta e meio percebo | tão claro quanto um começo | deixo-me ver no
que sente | teu lado crú [sic] e agreste | vento leste/ vento leste (LEONILSON,
2017a, p.269)

O poema, formado pela expansão de texto já escritos por Leonilson, mostra como o artista também se relê e se altera. Sua escrita é constituída por elementos simbólicos e sinestésicos e versam a respeito de um encontro. O eu-lírico domina a cena, contando-nos o que e como sente os elementos ao seu redor e ao redor de quem ou daquilo que busca. Deste ser almejado não se pode ter certeza de que se trata de um humano. Suas descrições em muito se confundem com o próprio ambiente, remetendo-nos ao desejo de Leonilson pelo conhecimento de geografias. Elementos como o mar, a bruma, a encosta e a areia mesclam pessoas e espaços na intensificação da carga poética.

Também o corpo está em destaque com ênfase descritiva dos modos sensoriais de percepção do exterior. Os sons – em elementos como chocalho e gargalhada – aparecem de forma bastante acentuada, bem como os elementos visuais. Estes apresentam oxímoros como *bruma escura e noite clara*. Essa junção da capacidade imagética utópica e a sonoridade atestam um lirismo contundente, especialmente quando se percebe que o texto não apresenta uma narratividade, mas uma descrição sensível.

As manchas gráficas de diversas cores em tons pastosos reforçam o teor simbolista na mistura também de elementos como gotas tanto d'águas como em forma de pequenas chamas. A metáfora do fogo aparece textualmente em *centelha* e em *faísca*. Mais ainda, está subscrito na potência erótica de versos em pulos e rodopios em busca do encontro. De modo profundamente psíquico e lírico, o resultado é, em verdade, uma união consigo mesmo. No entanto, ele está do lado avesso, ou seja, é um Eu-Outro e, mesmo, um ser de autossatisfação. Tal configuração afetiva é coerente com o que se conhece de Leonilson e sua necessidade de utilizar o desejo em prol da sua produção pessoal.

Após isso, o universo particular é conectado ao mais amplo deles: o astronômico. Signos como *lua* e *nave* se intercalam com *rua* e *calçada*. Assim, os elementos da fusão afetiva se expandem e dialogam com o Cosmos (ou com a divindade). Não deixam, entretanto, de pertencer intensamente ao universo íntimo como atestam os marcadores de primeira pessoa do plural e singular em *nossa calçada torta* e a frase *apago a luz da porta*. Uma dramaturgia sexual, assim, é encenada, deixando em um entrelugar a definição dos sujeitos nela envolvidos. O aparecimento e o sumiço se intercalam. Entre claro e escuro, deixa-se ver o lado animalesco, cru e agreste, do objeto desejado.

Aqui o trabalho com palavras é muito contundente em Leonilson. Muito diferente do que possa parecer para alguns pesquisadores e do que é confirmado por algumas análises acadêmicas, a linguagem verbal está presente desde o princípio da produção do artista. Ela é, aliás, bastante intensa, chegando a ocupar a totalidade do quadro, como neste último investigado. Pode-se até mesmo entendê-lo como um grande poema, já que o aspecto verbal prevalece sobremaneira em quantidade e na força poética do trabalho.

Compreende-se, finalmente, que a primeira fase de trabalhos de Leonilson publicados no catálogo *raisonné* é uma tentativa inicial de registro de si muito além de uma mera experimentação estética pela grafia. A imersão nos anos iniciais de Leó atesta uma presença da escrita literária bastante forte acreditando nela como um poder de elaborar mundos a partir da intimidade. Nela, “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita,

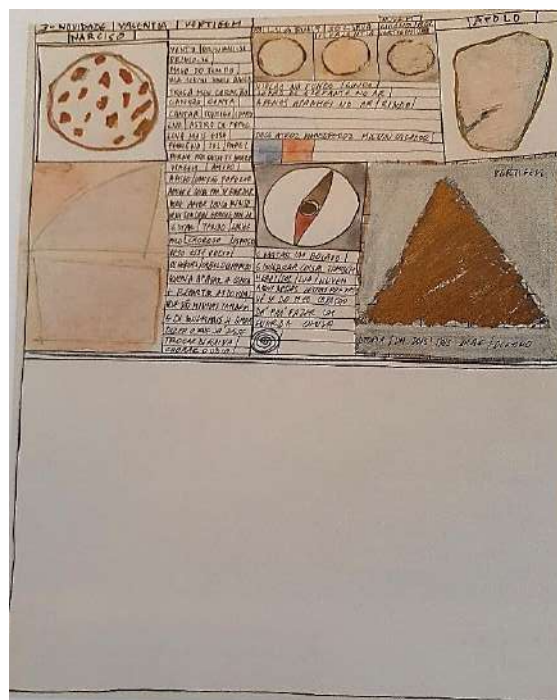
que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p.275). Essa alteração é dada em Leonilson por meio da própria presença das palavras em meio às visualidades a que ele se propõe.

Ao passar do tempo, Leó tanto se conhece como se deixa conhecer. O diário, então, será reafirmado em um jogo de escrita e revelação como um interessante paradoxo: as imagens passam a ser mais contundentes e firmes, muito embora tenham um significado sempre ampliado, e as palavras se reduzem ao mesmo tempo em que passam a contar com mais clareza a respeito do sujeito que as escreve e daqueles e daquelas em seu torno. Esse depoimento que, já sabemos é misto de invenção e de depoimento, “faz do diário empresa de salvação” (BLANCHOT, 2005, p.274). Antes que isso se torne literal, à causa de uma enfermidade, a arte tratará de uma fase na qual a vida aparece em extremo potencial: os anos 80.

4.2 O inconsciente revelado em afetos sociais

No começo da década, no princípio da derrocada de um regime de desumanização, Leonilson conclama divindades clássicas e mitologias para falar de si em “Narciso; Apolo”. As palavras aparecem rodeadas por inscrições geométricas com formas simples e também por uma bússola:

Figura 139 – “Narciso; Apolo”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Novidade
 Valentia
 Vertigem
 Narciso
 Na/lua/rua/9/sol/rua/11/valentia/nuvem/cigano/rol/vertigem
 Apolo
 Vento/brinquei-se/brinco-se/mago do tempo/ que levou minha cabeça|
 traga meu coração/ canção/canta/cantar/ contigo/conto|
 lua/astro de papel|
 leva mais essa/pequeno/sol/papel/perna pra [sic] quem te quero|
 viagem/amigo/amigo/canção popular|
 amigo é coisa prá [sic] se guardar|
 que amor louco penso|
 que saudade grande que dá|
 estar/tendo/longe/pelo choroso espaço|
 vejo esse vulto/olheiras/cabelo comprido|
 queria afagar a cabeça|
 e repartir as dúvidas|
 que são minhas também|
 e de quem mais e amar|
 dizer o que já disse|
 trocar de raiva/chorar o ódio/e matar um bocado/e quebrar coisas também|
 herói/sol/lua/nuvem|
 aqui nessas letras pretas|
 vê se do meu coração|
 dá prá [sic] fazer um|
 guarda chuva [sic]
 Violão no fundo/ lindo/sopro de elefante no ar/apenas apanhei no ar/rindo/
 Doce atroz manso feroz Milton caçador/
 Vertigem
 Utopia/um dois três dias/oceano
 (LEONILSON, 2017b, p.38)

Leonilson compõe uma canção de uma colagem visual. Nela, a lua e sol tem endereço. A vertigem, ponto de morada nos olhos que intercalam interioridade e exterioridade. A mistura do espelho com a criação se firma uma vez mais nas figuras, respectivamente de Narciso e de Apolo. O mito do amor próprio e vaidade se encontra com o deus das artes, da poesia e da cura para tentar dizer do misto de valentia e de vertigem causado pela experiência humana que o eu-lírico vive. As mitologias brincam nas imagens do cotidiano, todas fragmentadas mostrando um cotidiano lúdico.

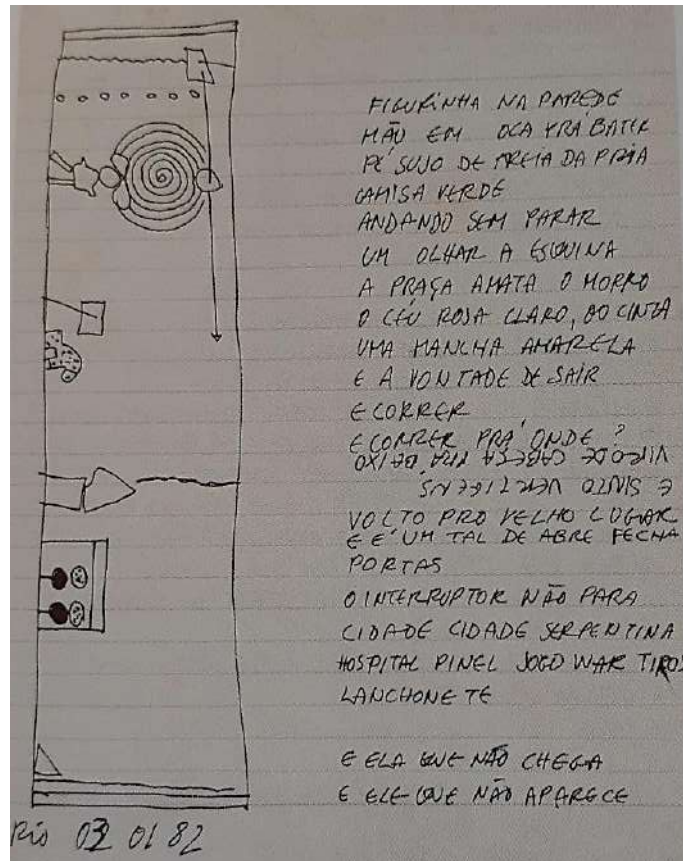
O tratamento “amigo” ainda se faz presente acompanhado de versos de canções de Milton Nascimento. Um violão toca ao fundo e faz o sujeito sorrir doce, atroz, manso e feroz como em “Caçador de mim”. Amor, amizade e saudade formam, desse modo, uma teia de afetos que dói ao mesmo tempo em que inspira. O espaço ao mesmo tempo serve de conexão e de afastamento. Na profusão de signos, a solidão é que sempre se sobressai. De lágrimas ou de suor de gozo, o coração pinga e surge uma indagação se, a partir dele, já é possível fazer

um guarda-chuva. Ao fim das palavras, conclui-se que se chega à utopia de um oceano. Ele acontece de um a três dias de uma vertigem, deixando margem para um renascimento ou ressurreição.

As dúvidas de Leonilson aparecem no texto como ponte. Elas mostram as fragilidades por eles encontradas no espaço-tempo ao seu redor. Elas fazem ressaltar a valentia que é o desejo de afagar a própria cabeça e a cabeça alheia, por meio da sua produção estética, uma cantiga para si mesmo e para o mundo que é longe e dentro dele. Leó mantém algumas das principais características do começo de carreira, embora comece a carregar de símbolos e de fazer intertextualidades diretas inclusive com citações.

A noção do “herói” vai tomando uma proporção contundente, talvez pela consciência da vitória diária diante do caos ao redor. Sobretudo, pela capacidade de amar, apesar dos desafios internos e externos. Há também uma forte reflexão sobre a própria produção. Ela se mostra crescentemente consciente dos extremos que atualiza e das potências que carrega, boas e más, como um mito imerso no cotidiano. Isso se confirma com a publicação no segundo volume do catálogo *raisonné* de escritos em cadernos de anotações, espécies de diários e de borrões que são alçados ao estatuto também da obra, mostrando a indiscernibilidade entre intimidade e trabalho. As duas figuras a seguir contemplam esse paradoxo, mostrando a poesia visual e o trabalho novamente com as mitologias universais em diálogo com a pessoal:

Figura 140 – Anotações de Leó



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Figurinha na parede | mão em oca prá [sic] bater | pé sujo de areia da praia | camisa verde | andando sem parar | um olhar a esquina | a praça a mata o morro | o céu rosa claro, ou cinza | uma mancha amarela | e a vontade de sair | e correr | e correr prá onde?

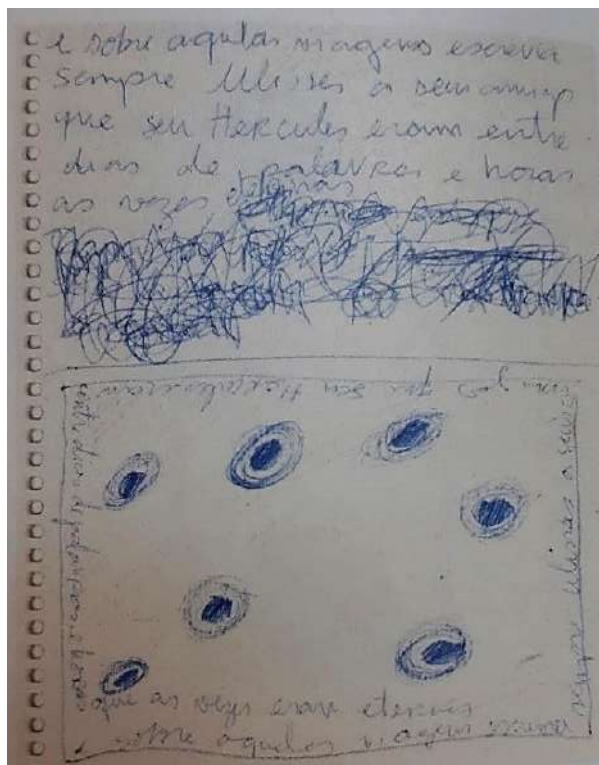
Viro de cabeça prá baixo | e sinto vertigens

Volto pro velho lugar | e é um tal de abre fecha | portas | o interruptor não para | cidade cidade serpentina | hospital pinel jogo war tiros | lanchonete

E ela que não chega | e ela que não aparece

(LEONILSON, 2017b, p.47)

Figura 141 – Anotações de Leó II



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

E sobre aquelas viagens escrevia sempre Ulisses a seus amigos que seu Hercules
 [sic] eram entre dias de palavras e horas as vezes eternas
 E sobre aquelas viagens escrevia
 Sempre Ulisses a seus
 Amigos que seus Hercules eram
 Entre dias de palavras e horas
 Que as vezes eram eternas
 (LEONILSON, 2017b, p.80)

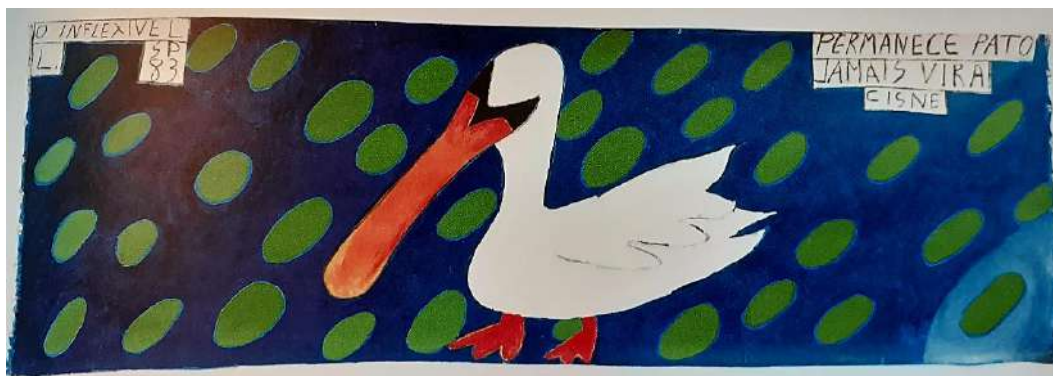
Os escritos, datados de 1982, são pequenas narrativas do Eu e do Outro, da vontade de ficar e de ir, de imagens vertiginosas e de elementos do cotidiano, imiscuídos a uma ideia de rotina que suplanta as questões banais dos sujeitos nela inseridos e dialoga com narrativas maiores como as epopeias nas figuras de Ulisses e Hércules. Há uma recorrência da ideia de deslocamento e da presença de cidades e de itinerários. A viagem parece se assentar aqui como principal temática do artista. No primeiro texto, em um movimento de *abre fecha portas* e de volta para o *velho lugar*. Ela aparece, no segundo texto, sendo narrada entre amigos para os quais as horas parecem eternas, imersas em palavras.

Ricciopo (2010) mostra como a recorrência dessas figuras literárias, em especial a de Ulisses, nomeando sua ideia de romance, dizem respeito diretamente ao que conhecemos (e ao que nos escapa) a respeito de Leó e de sua aspiração a herói mambembe:

Não obstante, se se quisesse atentar para a série de escritos deixados pelo artista, caberia reconhecer que Leonilson demonstrava-se interessado por uma série de temas e personagens da literatura que giram em torno da figura do viajante, destacando-se a figura de Ulisses, à qual refere-se uma dezena de vezes nesses escritos e que terá servido de inspiração ao artista para alguns trabalhos, além de figurar como personagem principal de um projeto de livro, deixado inacabado. Haveria, ainda, uma série de gravações que o artista realizou até 1993, em que comentários a respeito de suas viagens eram bastante recorrentes, sem contar as agendas e diários deixados por ele, nos quais registrava pensamentos breves, anotações e esboços em diferentes lugares do mundo, posteriormente recolhidos em muitas de suas obras. (RICCIOPO, 2010, p.92)

Embora não guardem uma forte presença virtual, nem cheguem a se consagrar como um trabalho, os registros de diários e de agendas atestam a presença tanto do ser viajante, quanto do lirismo nas experimentações de Leó. Os *pensamentos breves, anotações e esboços em diferentes lugares do mundo*, elencados na citação, parecem funcionar como um ensaio para obras em que, aí sim, a imagem ganha centralidade e tons intensos, sempre mantendo relação com textos já conhecidos e acrescentando reflexões bastante pessoais. É o caso de “O inflexível” que, assim como as figuras anteriores, atualiza narrativas e personagens em uma dramaturgia pessoal:

Figura 142 – “O inflexível”



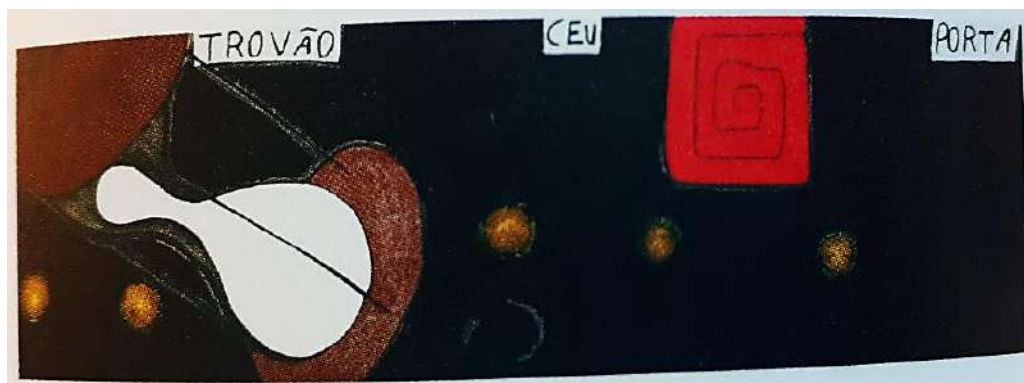
Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

A tela atualiza a história do patinho feio, assumindo uma posição estabilizada na imperfeição. Incapaz de continuar a sequência clássica de sua narrativa, isto é, a descoberta de que é um cisne, o personagem parece aceitar uma condição de subalternidade e/ou não estar confiante para assumir o que, de fato, é, perante o meio que o faz sempre se sentir diferente. A postura *gauche* se reafirma na tela, confirmando que “Sempre houve uma tendência do artista a se reconhecer retirado a um ponto de vista de onde o mundo se apresentaria marcado por uma distância que o tornava cada vez mais inacessível.”

(RICCIOPO, 2010, p.107).

A distância do mundo exterior ao interior é uma das temáticas mais reiteradas por Leonilson que parece sentir-se aprisionado e/ou isolado. Seu vazio está presente mesmo em meio a tantas cores, viagens e palavras. Há neste corpo um desejo que não se sacia, mas que se mostra remexido e renovado pelos signos da natureza, a qual dita como se dará sua condição de ser e estar no mundo. O Cosmos sempre possui uma maneira de o tocar e construir nele uma materialidade em tensão, como é o quadro da dramaturgia visual da tela a seguir:

Figura 143 – “Trovão; céu; porta”



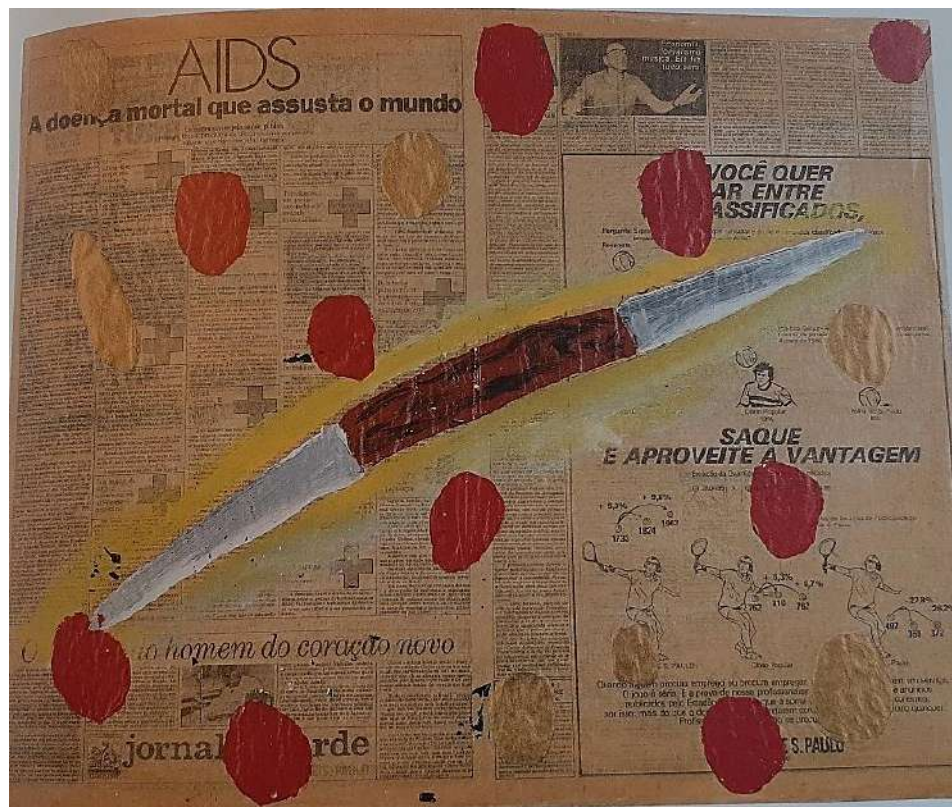
Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

O balanço de uma ampulheta diante do céu noturno e estrelado e de um quadrado – ou porta – com o desenho de uma espiral são signos visuais ao mesmo tempo semelhantes e distante dos signos verbais da tela. Se o tempo pode ser comparado, dado à proximidade com seu ícone na tela, a um trovão, podemos pensar que seu movimento é o de rompimento e, ao mesmo tempo, o de uma iluminação no desamparo da escuridão. A porta para a fuga é um labirinto cuja cor contrasta dramaticamente com o céu.

Tomando a dimensão do quadro como uma reprodução do universo astronômico, é possível inclusive pensar a porta como um planeta, talvez a Terra, ao mesmo tempo uma entrada e um buraco negro. Leó parece brincar com nossos registros memorialísticos, entendendo o conjunto visual elaborado a partir da percepção pessoal de suas abstrações como sendo “não a coleção de nossas recordações que une o cronista, mas sim a memória inconsciente, a que se deixa menos contar que interpretar seus sintomas – a que somente uma montagem poderia evocar a profundidade, a sobredeterminação.”, segundo Didi-Huberman. (2012, p.212).

Esses “sintomas” aparecem até a metade da década de 80 no catálogo *raisonné* de Leonilson de forma quase sempre sutil, brincando com imagens inconscientes e levando a interpretações díspares. Porém, as dores do seu tempo começam a fazer com que essa espécie de patologia visual igualmente ganhe contornos firmes, dialogando diretamente com informações sociais e internas do artista. Elas atravessam temas objetivos e densos. Sua arte, então, confirma que “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos).” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.214) “Saque e aproveite a vantagem” é um dos trabalhos mais contundentes quanto a essas interrupções que a imagem é capaz de provocar no sintoma tanto no saber quanto no caos:

Figura 144 – “Saque e aproveite a vantagem”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Neste trabalho, o elemento verbal não é de autoria do artista. Leonilson se utiliza daquilo que o jornal traz tanto no que diz respeito à aids quanto na escolha do título, retirado de alguns imperativos de uma peça publicitária. Para ficar entre os classificados, segundo o anúncio, deve-se sacar e aproveitar a vantagem. Para ficar entre os classificados, segundo o anúncio, deve-se sacar e aproveitar a vantagem. Ironicamente, Leó faz as palavras dialogarem

com a classificação mortal dos corpos pela doença, enfermidade adquirida por meio do afeto que também é um sentimento retratado na página jornalística por meio do recorte estético de outra manchete na qual se lê “o homem do coração novo”. Em entrevista a Adriano Pedrosa, Leonilson fala sobre esse desenho sobre o jornal. Na entrevista, Leó fala que a produção se deu quando das primeiras informações veiculadas na imprensa sobre a chamada “peste gay” e, de fato, pode ser considerada uma espécie de alerta ou presságio, considerando o que aconteceria ao artista a posteriori.

O elemento circular, presente em outros quadros como “O inflexível” aqui ganha novo sentido na cor vermelha. É o sangue condenável, perigoso, inflamável. Alguns desses círculos são dourados e repetem a um aspecto nobre desse mesmo sangue. A mensagem parecer ser a de aquilo que arde e contamina pode conter também sinais de ouro, fruto de uma riqueza que a materialidade e os conceitos morais prévios não permitem ver. Outro elemento que é dúbio é aquele que centraliza o trabalho é o que se assemelha à obra de madeira “Ponte”, construída três antes. A identificação gera múltiplos sentidos ao instrumento de corte, inclusive a de que ele também se trata de uma forma de conexão humana:

Figura 145 – “Ponte”



Fonte: CASSUNDÉ, Bitu. Sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Ao tomar posse de uma temática gay, Leonilson revela um preconceito que o ronda e, mais, que ronda o mundo pois a doença se mostraria cada vez mais independente da orientação sexual dos contaminados. Assim como a temática se conecta à produção do artista – sendo uma ponte/barreira ao ser desejado, à satisfação corporal e à liberdade idealizada na

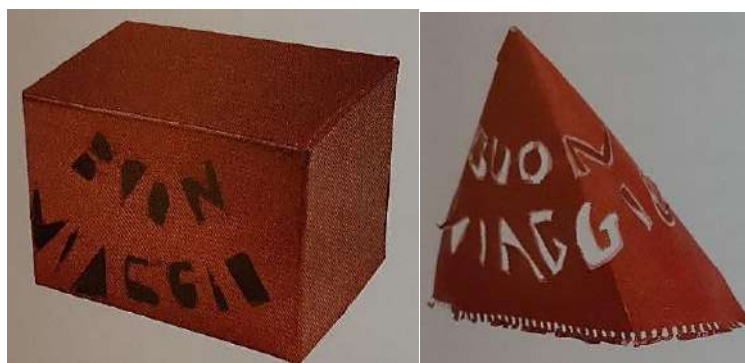
década de abertura sociopolítica – a doença rompeu trâmites sociais e fez revelações dolorosas embora imprescindíveis, conforme atesta Trevisan (2018):

Não por acaso a epidemia da aids foi de imediato associada à peste. No decorrer da história, o imaginário coletivo sempre encarou as doenças de massa como castigos impostos. Tal ideia caiu como uma luva no caso da aids. Seu advento propiciou, na contemporaneidade, esse raro momento de *peste* que derruba as máscaras. Os fenômenos sociais aparentemente novos que a acompanharam constituem, na verdade, apenas a revelação de algo que sempre esteve lá, de modo latente, mas rigorosamente camuflado. A aids nada criou. Ela exacerbou elementos que as convenções sociomoraes não deixaram aflorar à luz do dia. *In peste veritas*: na peste, o momento da verdade. (TREVISAN, 2018, p.399)

“O momento da verdade”, vocábulo final da citação, poderia até mesmo ser um título de obra de Leonilson. Ele é *expert* em promover esses momentos de quebra de máscaras, muito embora tenha algumas ainda bastante resguardadas, mais por resguardo alheio e não dele. Sempre irruptivo diante de um imaginário coletivo para o qual a aids é castigo, conforme argumenta Trevisan (2018), Leó, como vulcão, vomita angústia e propicia uma reflexão social. Ele, em um só tempo, corta, sangra, une e doura, fazendo exatamente aflorar o interdito – pois *a aids nada criou* – em elementos que são de conhecimento público, como os de uma publicação impressa, por meio de uma visão particular.

Conforme acompanhamos na leitura do catálogo, a imagem do vulcão irá aparecer concretamente em 1986 quando da execução de trabalhos que trazem o elemento verbal associado a uma imagem vulcânica. Leonilson deseja a todos e a todas uma “boa viagem”, seja esse trajeto vivido em si mesmo, em alguém ou em um mundo vasto. Esse deslocamento é sugerido pela inscrição verbal em objetos diversos como um cubo, um alfinete de metal sobre papel ou em uma escultura efêmera de areia, fogo e terra, um vulcão encenado:

Figura 126 – Montagem “Boa viagem”





Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Leó (se) experimenta em língua materna, em língua estrangeira e em variadas formas e materiais com seu desejo por uma boa viagem nos vulcões. Eles atestam um movimento de redução e condensação no discurso verbal para que a comunicação seja objetiva e que os elementos visuais ganhem força. Há também uma experimentação por outras artes como a instalação. Leonilson constrói um trabalho precíval. Será dele que nos despedimos ao contemplar o texto? O que os vulcões metaforizam? Seria este um adeus em direção aos afetos temporários e explosivos?

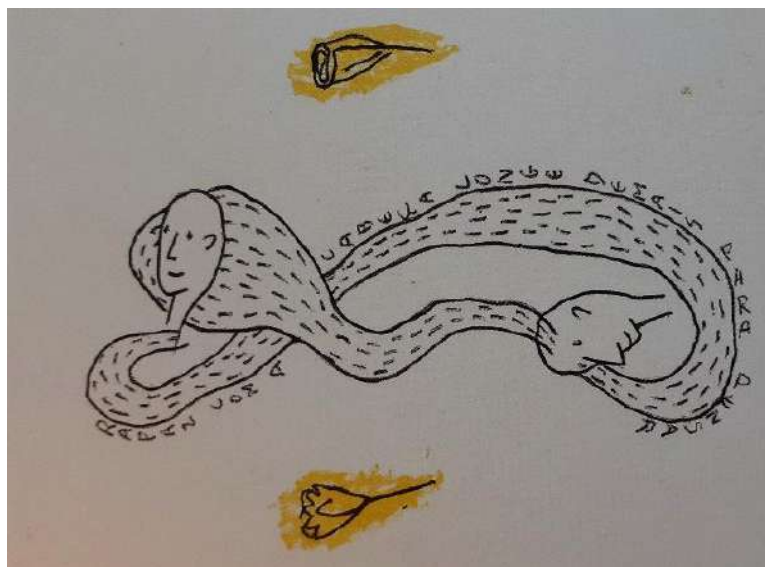
Muito embora esconda sentidos complexos, a simplicidade de Leonilson é intencional, conforme atestam analistas da sua obra como Lisette Lagnado (2019). Para a teórica, o minimalismo visa a uma transmissão da ideia sem se alongar na forma. Dado à popularização desses trabalhos em uma sociedade cada vez mais imagética, pode haver uma ideia de que a palavra aparece para o artista de modo pontual. No entanto, ela dá a base para sua produção e sua síntese não diminui seu potencial. Josefina Ludmer (2007) fala sobre essa transformação do exercício literário contemporâneo ao longo das obras expandidas, ao comentar que:

As escrituras pós-autônomas podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e os tópicos da autorreferencialidade que marcaram a era da literatura autônoma: o marco, as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradoxos, citações e referências a autores e leituras (ainda que sejam em tom burlesco, como na literatura de Roberto Bolaño). Podem situar-se ou não simbolicamente dentro da literatura e seguir ostentando os atributos que as definiam antes, quando eram totalmente “literatura”. (LUDMER, 2007, p.3)

Leonilson parece pertencer a esse movimento de quebra de marcas rígidas e dos atributos citados acima, fazendo a literatura aparecer de modo autônomo. As marcas desse (não)pertencimento estão em referências e complexidade nos seus escritos íntimos junto à simplicidade e redução vernacular nos mais populares. Os suportes passam a ser os mais discrepantes possíveis, passando o leitor ou espectador a buscar a palavra de algum modo e tentar, por si mesmo, construir significados possíveis entre as linguagens acionadas por cada trabalho. Em alguns momentos, também conforme a citação nos confirma, as palavras atestam narrativas ou declarações coletivas, gerando na apropriação dada a elas pelo artista um efeito único.

Na obra a seguir a disposição das letras do título na obra geram o efeito esperado pelo artista: um oroboro, um círculo infinito de desejo e de pensamento:

Figura 147 – “Rapaz com a cabeça longe demais para pensar”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

O título e o texto do quadro no singular, o *rapaz*, entra em choque com a presença de duas cabeças na tela. Cientes de que ela pode significar um reflexo da primeira ou um duplo – o que corrobora com a ideia do ouroboros como início que também é fim – também podemos compreender uma inserção do autor na obra. O rapaz com a cabeça longe demais, não pensa, pois apenas sente, pulsa e existe com seu objeto de desejo. Aqui, as rosas amarelas também desempenham esse papel de signo romântico. Tais características dialogam diretamente com as que são analisadas em textos de natureza autobiográfica ou com um forte componente de

escrita de si, como os de Leonilson. Neles, é possível ver que uma teatralização da literatura posto que:

O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Imaginando uma analogia entre a literatura e as artes cênicas, poder-se-ia traçar uma correspondência entre o teatro tradicional e a ficção, por um lado, e a arte da performance e a autoficção, por outro. (KLINGER, 2008, p.25)

O sujeito duplo do quadro de Leonilson é ratificado por essas mesmas palavras da teórica. A encenação que ela nos sugere não acontece apenas no âmbito dos sujeitos, mas no âmbito das linguagens. Assim, tanto a visualidade teatraliza a palavra, quanto a palavra encena a imagem. Leó pratica a performance que o texto autoficcional tem como característica, conforme a citação atesta, dramatizando-se ao espectador simultaneamente ao impacto que sente por seus dramas e desafios.

Uma série de quadros trazidos pelo catálogo *raisonné* durante o recorte da produção de Leonilson na década mostra essa dramaticidade em que é possível reconhecer noções como personagem e conflito. Leó passa a ser escritor e personagem, muito embora as palavras estejam reduzidas. Vejamos as telas a seguir:

Figura 148 – “Como as cataratas”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Figura 149 – “Cada delícia tem um preço”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Um rio – de pensamentos? – atravessa a cabeça do personagem no primeiro quadro. Ele nos encara, mas seu pensamento, tal a tela da Figura 147, está longe e segue o fluxo das águas. O quadro é pintado com as cores brasileiras e parece ter a temática da queda – ou da entrega! – como bandeira ou baluarte. O próprio sujeito, em cor azul, assemelha ele próprio a uma queda d’água, reforçando a ideia de catarata presente no aspecto verbal, nos detalhes de colinas e nas pedras ao canto do quadro. O sujeito, portanto, outra vez tem sua subjetividade como temática central, porém, imiscuída nesta outra, vemos um possível sentimento de grupo ou até de nacionalidade, tendo em vista a criticidade do Leonilson a respeito de um país que parece estar sempre ladeira abaixo.

O quadro seguinte traz igualmente cores vibrantes e complementares – roxo e amarelo – para retratar uma união que é também um combate ou uma explosão. O entendimento do amor como um perigo volta a aparecer unindo dois mundos, mais uma vez, como um símbolo do infinito. No entanto, a imagem também se assemelha a duas granadas pelo tamanho reduzido e por um achatamento nas suas laterais. Ao redor desse elo incendiário, anéis de brilhantes – significantes de compromisso, aliança? – avolumam-se ao passo que também se parecem com bombas que caem ao chão. No solo, “O porto” está escrito em uma geografia de pedras e de rochedos. No alto, um rascunho avermelhado de vulcão. A mensagem conclusiva é a de que os elos amorosos aos quais o artista se refere e aos quais almeja podem ser destrutivos.

Ambos os trabalhos passeiam por afetos que cruzam fronteiras subjetivas para a implosão de um status quo. O resultado desse desejo ausente e belicoso tem faces cruéis e luminosas. Seu registro, uma vez mais, aproxima-se de um tipo de escrita contemporânea em forma de

uma memória pessoal e autobiográfica que, como uma longa viagem de muitos encontros, amores, vivências e passagens, se entrelaça com aprendizagens na filosofia, na história da arte e nas lutas políticas, propulsando uma discussão teórica que tematiza as condições de possibilidade de seu projeto literário. (SCHØLLHAMMER, 2020, p.47)

Ao pensarmos no conceito de *projeto literário*, citado acima pelo teórico, e tentarmos compreender por meio dele o trabalho de Leonilson podemos exatamente associar as questões também propostas acima. Os âmbitos político, filosófico e artístico se reúnem em um desbravamento interior e exterior. Embora não haja traços autobiográficos diretos nas telas acima, a compreensão de uma *memória pessoal* é entrelaçada nas tintas e letras quando reiteram paisagens e discursos já conhecidos dos espectadores/leitores de Leó. O eu-lírico continua a ser desconhecido, ficando aberto à identificação por parte de quem vê as telas.

Esses resquícios de um testemunho e da ficção são os principais responsáveis pela criação desse projeto de literatura paradoxalmente em ruínas e em expansão. Nela, “os restos, os indícios e os objetos ganham voz e vida implacavelmente, na medida em que a escrita se conduz pelo esforço de seguir e interpretar suas complexas constelações.” (SCHØLLHAMMER, 2020, p.53). Leonilson começa a assentar sua escrita em uma produção contínua de pequenas cenas nas quais o texto verbal e o visual produzem retratos curtos e flamejantes.

As telas a seguir carregam um vermelho sanguíneo e um texto cru, pequeno em extensão e grande em intensidade. A primeira, desfiada, traz uma árvore-mulher e a frase: “E eles não viram que ela corria com a boca vermelha em chamas” (LEONILSON, 2017, p.339). A segunda é uma continuação narrativa da primeira dizendo: “Ninguém tinha visto ela passar tão rápido com a enorme boca vermelha | falando aqueles versos e ela não iria parar [...]” (LEONILSON, 2017b, 343-344). O catálogo não consegue entender algumas das palavras do segundo quadro e as classifica como ilegíveis. Elas parecem ter sido escritas antes do desenho ou o desenho foi propositalmente colocado aí para encobri-las.

Figura 150 – “Com a boca vermelha”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Figura 151 – “Ninguém tinha visto”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Por um lado, as ruínas compreensíveis dos textos acima apontam para um maior detalhamento da cena e da personagem. Por outro lado, os textos visuais tornam ainda mais enigmática a narração, compondo-a com um par de asas e um corpo em queda vertiginosa, no caso da segunda tela. Também retornam os círculos que aqui, sim, ganham tons somente rubros. Este é um dos quadros em que Leonilson começa a elaborar uma construção orgânica nas telas. O corpo aparece como um fundo de tela com humanos e elementos mundanos ao redor funcionando como personagens.

Acontece, portanto, uma espécie de deglutição do mundo que também pode ser compreendido como um vômito de sentimentos. Nele, junto às vísceras emocionais, são encontradas pessoas, lugares e, claro, as palavras. Nesse processo de “comer e cuspir”, entende-se a poética de Leonilson como narradora da seguinte configuração dramática:

Os elementos narrativos residuais como as palavras bordadas ou pintadas são apenas dicas de possíveis narrativas. É difícil contar o que acontece dispondo apenas da experiência de ver os dois trabalhos sem ler nada a respeito do autor, como também é difícil conectar as imagens numa sequência. Apesar disso, os trabalhos caminham juntos como conjunto. Há uma ausência de narrativa permeada pelo que não está presente e pode ser agregado aos trabalhos. (PERIGO, 2014, p.93)

O presente e o ausente; o legível e o incompreensível; a sequência e a descontinuidade são as bases para a construção verbovisual de Leó. Essa narrativa composta de vácuos assume as discrepâncias para se potencializar diante das ausências do seu criador. Quando a teórica expressa uma certa necessidade de conhecer a experiência do autor, vemos não um interesse biográfico, mas um novo caminho significativo para a obra, caso haja um interesse em um possível preenchimento dessas lacunas. No entanto, mesmo conhecendo Leonilson, é possível saber quem é “Ela” que passa com a boca flamejante, por exemplo? Seria a vida? A morte? A arte?

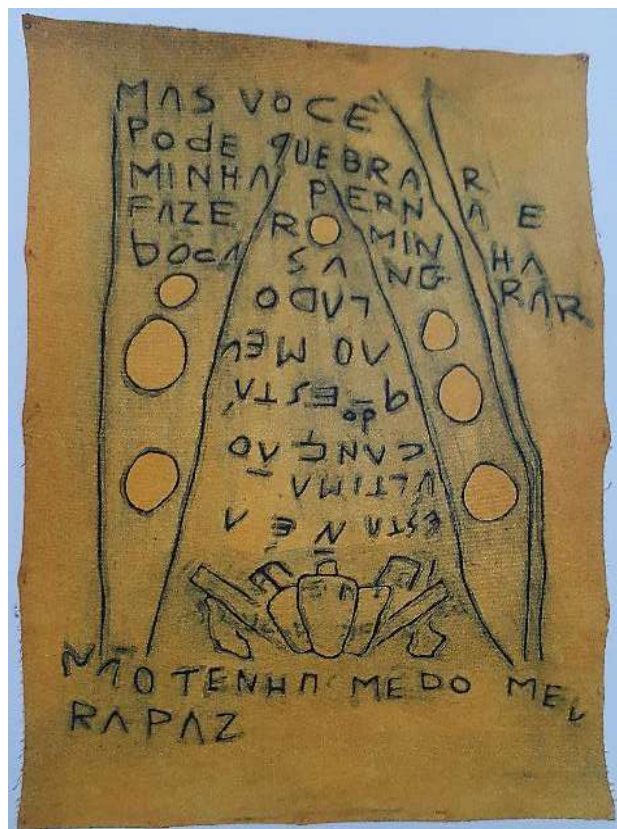
Consideramos mais importante ler, mesmo as obras com certa continuidade de escrita, como obras poéticas cujo sentido está por vezes no vazio e no silêncio. Assim, se é possível ler histórias em alguns trabalhos de Leonilson, é certo pensar, de igual forma, que ele “não o faz de modo linear, com o tradicional começo-meio-fim. São histórias compostas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições. Essas características colocam a produção desse artista alinhada a outras produções contemporâneas ligadas à narrativa.” (PERIGO, 2014, p.93). Quase como flashes cênicos com similaridades líricas, a narrativa de Leó fragmenta e repete signos, reelaborando conceitos literários e não pertencendo a nenhuma

linguagem de modo rígido.

Essa sobreposição de vozes, sentimentos e textualidades segue como uma marca nos quadros a seguir. O primeiro afirma com palavras inscritas de modo difuso, ao redor de um par de pernas esburacado: “Não tenha medo meu rapaz/Mas você pode quebrar minha perna e fazer minha boca sangrar/ Esta ã[sic] é a última canção qdo[sic] está ao meu lado.” (LEONILSON, 2017b, p.344). Mais uma vez, afeto e violência se encontram, deixando marcas físicas e vazios, nos textos verbal e visual. No entanto, o eu-lírico não teme. Do contrário, sua escrita solicita a coragem do rapaz e dela se pode depreender um tom erótico, além da irrevogável potência violenta que o amor carrega, conforme a teoria confirma.

O encontro se dá como letra e música – com *a última canção* reiterando a ideia do lirismo – e confirmando que a despedida não é um final, mas, sim, uma continuidade inescapável, coordenada pelo desejo:

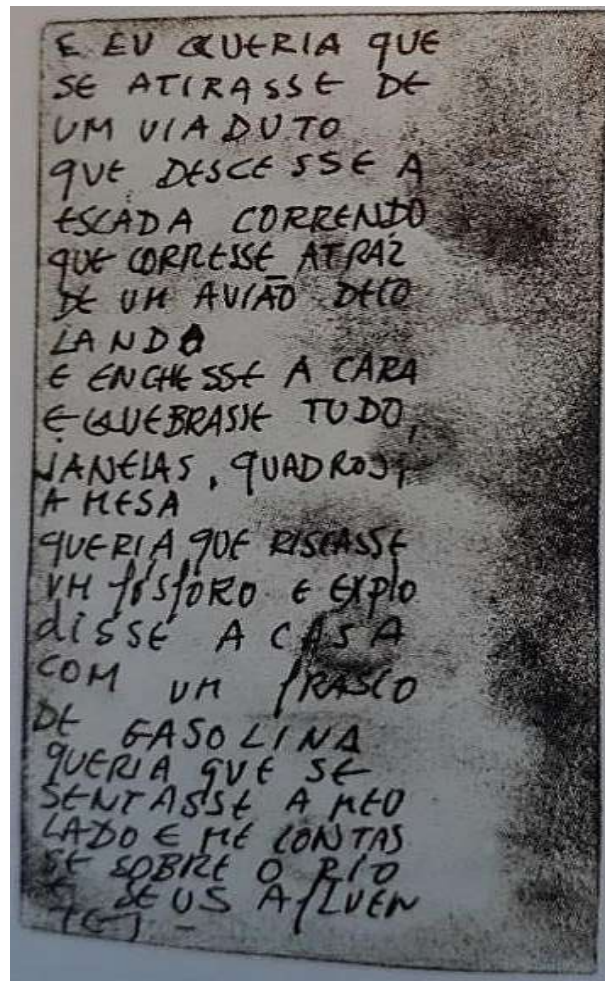
Figura 152 – “Não tenha medo meu rapaz”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Na próxima escrita, Leonilson continua a pensar amor como uma violência:

Figura 153 – Sem título III



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

E eu queria que se atirasse de um viaduto que descesse a escada correndo que corresse atrás [sic] de um avião decolando e enchesse a cara e quebrasse tudo, janelas, quadros, a mesa queria que riscasse um fósforo e explodisse a casa como um frasco de gasolina queria que se sentasse a meu lado e me contasse sobre o rio e seus afluentes (LEONILSON, 2017b, p.345)

Semelhante a uma chapa metálica, quase como um mandamento, o escrito sobre papel é um manifesto do desejo inflamável. A conjunção “E” no início do texto reitera o caráter de continuidade, dando a entender que a fala de Leó está sempre em estado de não-satisfação, querendo, adicionando, conectando algo mais a dizer e ver. A partir desse elo textual tudo é belicoso. Porém, não necessariamente é terrível. O texto parece se constituir de uma receita para declaração de amor. Sem conter nenhum sujeito verbal como “Ele” ou “Você”, o verbo no subjuntivo fica à espera de um ator para sua ação hipotética.

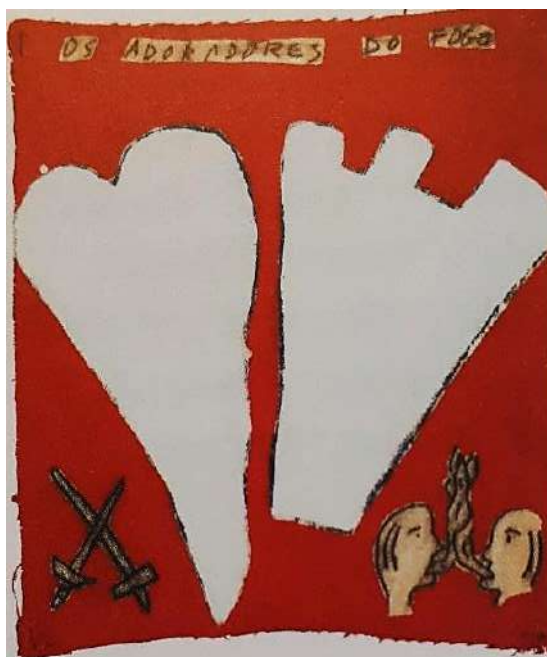
Ela, por sua vez, é cinematográfica. Leonilson nos diz que gostaria de alguém que corresse em sua direção, enquanto ele parece voar para mais uma de suas viagens,

estabelecendo, assim, um paralelo típico do erotismo: a negação e a transgressão. O avião que decola deixa um rastro de possível abandono. Leó gostaria que a sombra entre ele e seu fantasma emocional fosse de álcool, quebra da casa – em especial objetos próprios da poética do artista como janelas e quadros – e finalmente de fogo. O incêndio que destruiria a morada, paradoxalmente, deixaria mais firme a relação que consegue ter um encontro com a palavra. No diálogo, a água aparece como substância fundamental, criadora da vida e signo amoroso. Ela esconde os afluentes que lhe são típicos como, por exemplo, o ódio.

Leonilson convoca aqueles e aquelas que fazem do fogo, especialmente o interior, sua força para a vida. Em “Os adoradores do fogo”, o sintagma nominal que intitula os dois quadros de traços bastante simples a seguir, é o elemento textual que neles aparecem. Trata-se de obras em que o duplo parece ser o foco e, também, um elemento estrutural. Quem adora quem? Quem traz o fogo? O que a chama seria? O próprio encontro?

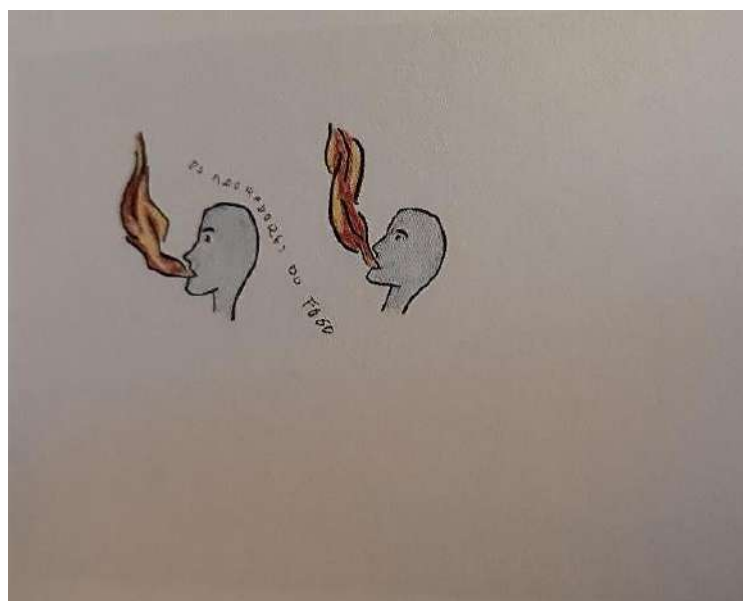
Uma pintura e um desenho, ambos usando lápis de cor além da tinta na primeira figura, trazem pares de sujeitos. As espadas também se duplicam mostrando a guerra bem como as chamas que saem das bocas dos personagens. No primeiro trabalho, elas se encontram e, no segundo, perseguem-se. De branco – um vazio – vemos o desenho de um coração e um rochedo ou coroa no primeiro dos trabalhos homônimos, ratificando o duelo. Na segunda, o minimalismo se exacerba e os amantes estão entregues ao vazio:

Figura 154 – “Os adoradores do fogo” I



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

Figura 155 – “Os adoradores do fogo” II



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

As línguas de fogo banham os trabalhos de amor e de verdade e levantam a pergunta sobre quem são os adoradores: os personagens em cena ou nós, diante do fogo? Leonilson estimula o voyeurismo ao conclamar sem denominar os nomes daqueles que deseja profundamente. Não é possível ainda ver signos claramente identitários, porém na permanência de alguns, “o “real” não é pensado (como ocorre frequentemente na crítica contemporânea) no sentido de um trauma – isto é, o real como aquilo que não pode ser simbolizado – e sim como um “efeito” do discurso” (KLINGER, 2006, p.189).

O discurso de Leó, assim, utiliza-se da própria ausência de referentes pessoais para reforçar ainda mais sua subjetividade secreta, condição para que o desejo tente se estabelecer, em seus conflitos, em suas chamas... Essa tendência da obra é alternada com momentos de alguma proximidade identitária com o artista. Tal itinerância entre mostrar-se e sugerir-se “aponta para um núcleo irredutível, em que a ficção chega a seus limites. São rasurados os limites entre o interno e o externo do texto.” (KLINGER, 2006, p.189). Nesse jogo incessante, Leonilson parece produzir a fim de nos colocar diante de um precipício em forma de interrogação como esta na tela abaixo:

Figura 156 – “Um atalho”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

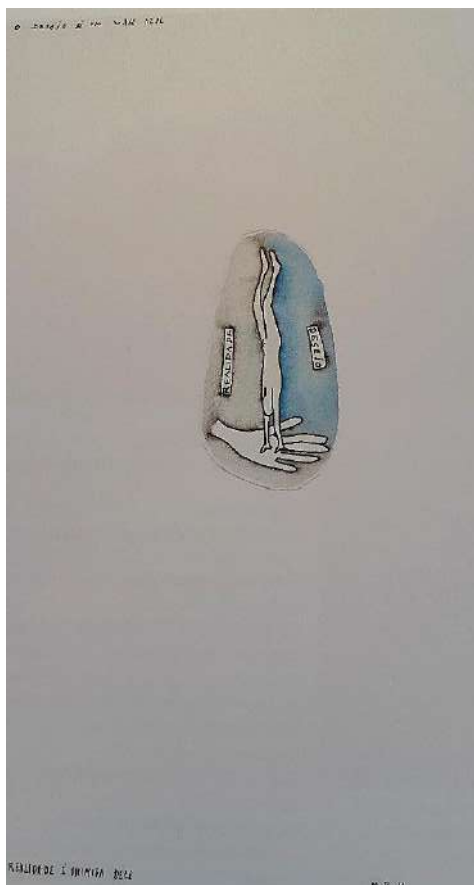
A inscrição-título “Como escolher um atalho que não leve de volta para o abismo?” (LEONILSON, 2017b, p.361) é o questionamento da tela laranja carregada de simbologias. Aqui, imagem e palavra se encontram com igual força apresentando elementos já conhecidos que dialogam em um trajeto para o solo. O deslocamento culmina, como sempre paradoxalmente, com um par de asas. No fundo do poço há uma mola, o artista parece dizer ou: é inevitável não (querer) cair. Como fazer, então, para voltar à superfície? Para voar mais adiante? Pontes, rochedos e pedaços volantes na cor branca completam a composição. Nela, cada palavra simula um bloco vertical ou horizontal e faz uma construção imagética pela sua própria disposição.

O vocábulo “abismo”, transcrito com a disposição de letras na horizontal, já simula uma queda e confirma a plasticidade de forma. Leonilson protagoniza e nos faz participar de um esquema de construção visual entre os elementos díspares pensando em uma apreciação na qual “O jogo estabelecido entre figura e palavra se faz sobre uma imagem esquemática e uma palavra, em certa medida, enigmática. Ambas, somente aos poucos, ao traírem os preceitos atribuídos a seus sistemas, indicam os espaços que dominam e configuram.” (BECK, 2004, p.162). Essa configuração contraditória e em jogo é perceptível também na

disposição da palavra “leve”, na tela, exatamente entre os rochedos.

O salto é, portanto, além de uma imagem corriqueira, um pedido de Leonilson. A sensação de estar em queda livre, de não encontrar segurança e finalmente de estar perdido é a pulsão do artista. Não é difícil compreender como e porque *o desejo é um lago azul*. Essa sentença é um texto e título de um dos quadros de Leó no final da década de 80 e um dos mais marcantes de sua produção:

Figura 157 – “O desejo é um lago azul”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b. Fotografia: Autoria própria.

O desejo é inimigo da realidade, também escreve Leonilson no canto esquerdo inferior do quadro. No centro, há um corpo que cai ou que “planta bananeira” em uma mão de suporte e/ou de controle. A queda pode ser um divertimento, portanto, um prazer. Assim também o desejo promove um mergulho profundo e suave, marcado pelo azul claro de um dos lados do corpo, porém, da mesma forma, pode estar instantaneamente seco e cinza, como pedras guardadas no fundo de um lago. Trata-se de um convite final e irresistível à tentação do afeto. Ao amar, o chão é a previsão mais realista. No entanto, não é a única.

O amor para Leonilson parece ser aqui sintetizado, encerrando uma década de exploração íntima e compartilhada na descoberta do mundo. Como na tela acima, há um vazio de proporções relevantes ao redor do sujeito e de seus afetos. O branco do quadro ressalta e promove uma contemplação ainda mais forte do isolamento e da entrega que o ato – e/ou o pensamento - de desejar consegue provocar em quem o sente. Sem uma mão amparadora, nada mais resistiria senão a vertigem. Ela não possui palavras ou imagens, dizendo-nos que, sem o amor, não haveria arte para Leó. Por outro lado, a ilusão parece acompanhar o sentimento sendo diretamente vinculado a ele o poder de criação artística. O desejo, afinal, é inimigo da realidade.

Um amor que surge como tábua de salvação diante do abismo da dor de uma existência não poderia ser vivido plenamente sem um percentual de sonho. A realidade mesmo não autoriza a que sujeitos de ideais tão grandiosos como interditados socialmente consigam enxergar uma possibilidade materializável de felicidade. O coração aperta, esmaga, estraçalha o acontecimento em prol de uma realização minimamente concreta. Aqui já não vale tanto aquilo que se vive, mas o que tem potencial de representar uma esperança, sendo esta a mantenedora de uma vida cujo destino trágico parece certo.

Sequer a liberdade, muito enunciada e promovedora de um amor contemporâneo, é aqui ressaltada. Não, o amor precisa provar-se extremo, espiritual até, para ser o mínimo diante de uma sequência de fins dolorosos. Ao desejar, o sujeito consegue esquecer esta cadeia de sofrimentos ainda que, entrando em uma nova sequência de afetos, siga angustiado e aprisionado. Se assim o faz, parece ser a forma que possui de se sentir vivo pois é como compreende o ato de amar/criar.

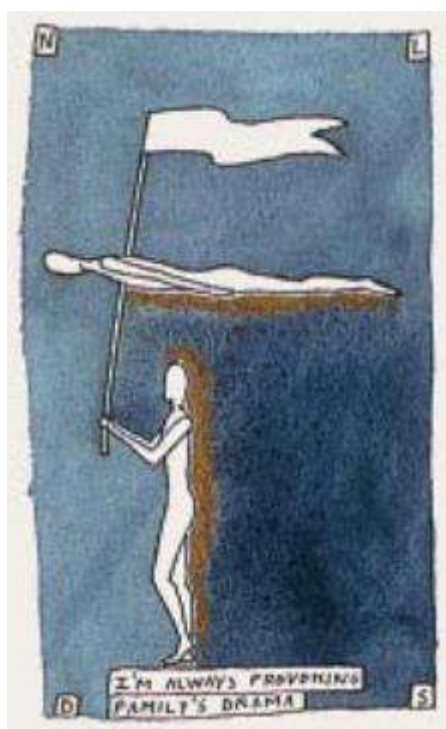
Em termos técnicos, o catálogo *raisonné* mostra que a arte da década de 80 produzida por Leonilson encerra-se aqui já com o principal componente temático e estrutural do que o consagraria: a concisão. O vazio se encontra com pequenos símbolos verbais e visuais para dar conta de um coração em teste. É preciso suportar o silenciamento contínuo sem se deixar emudecer. Há, em outro nível de leitura, também um grito mudo. Leitores e espectadores necessitam também de uma pausa para escutar os sussurros perigosos e passionais.

Aqui, finalmente, pode ser compreendido o título dado a esta seção. Ao tratar do “inconsciente manifesto em afetos sociais”, Leonilson traz temas e sujeitos já conhecidos de modo ora gritante ora abafada pela voz subjetiva que ele mesmo precisa expor. Leó adentra em dimensões muito sutis para fazer pensar e sentir. Impulsionado quem o acompanha a desejar, a sair de si e a proteger-se quando possível, porém especialmente a entregar sua emoção para que nem a queda represente medo, nem a felicidade represente uma paz.

4.3 A Arte diante da morte

A década de 90 começa como um prenúncio de fim a Leonilson. Essa dramaticidade dá o tom do terceiro volume do seu catálogo *raisonné*. Tornada praticamente uma pandemia, a aids assombra e isola. A sensação de vazio emocional e existencial assola a experiência artística e pessoal do artista que viria a se descobrir portador da doença e um narrador dela. O enfoque desta seção, entretanto, estará não na discussão sobre a morte, mas na potência descoberta pelo artista diante de uma tragédia coletiva e individual. Para Leó, a questão é absolutamente séria desde antes do diagnóstico, dado ao medo que a doença viesse a provocar também a nível familiar. Essa é a tensão retratada na tela abaixo, um ano antes da descoberta de ser portador de HIV:

Figura 158 – “I’m always provoking family’s drama”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

O quadro é um mapa com coordenadas de norte, sul, leste e oeste. Ao centro, entre sombras e luz, um corpo de pé sustenta uma bandeira branca. Ela atravessa e é atravessada por um corpo que também plana horizontalmente no ar. Ao solo, o eu-lírico fala: “Estou sempre provocando drama familiar”. A partir de então, uma série de leituras podem ser desenvolvidas a partir da questão novamente conflitiva causada pelo sujeito no eixo familiar.

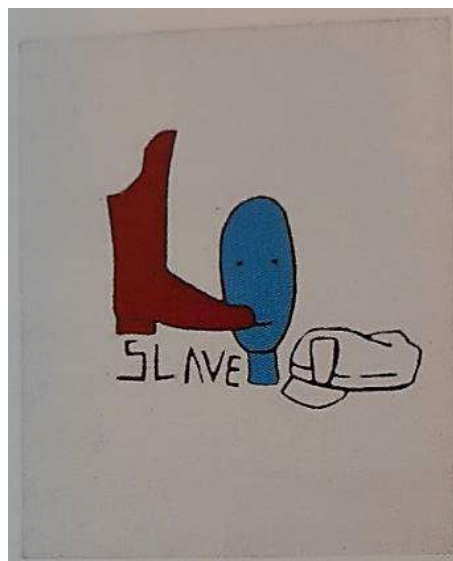
O corpo que é protagonista visual da cena volta a corporificar o discurso de Leonilson, assumindo a posição imagética do seu texto verbal. Mas e o segundo sujeito? Quem é carregado paralelamente ao símbolo da paz? Seria um Outro, que pode ser facilmente associado ao sujeito amado? Ou seria o próprio sujeito que é perfurado à altura do coração? Porque a vivência afetiva provoca o drama? A culpa é irmã da liberdade? Seria ela o espaço roxo escuro na parte inferior dos corpos, funcionando como uma grande sombra?

As experiências de Leonilson partilham sempre de uma mediação simbólica, uma moldura que deixa o leitor ou espectador incapaz de estabelecer uma prerrogativa direta embora deixe-o a par de uma remontagem de significações. Também a cultura mundializada, dita pelo teórico, é fortíssima nos anos finais de Leonilson aqui analisados com textos em línguas estrangeiras que corroboram ainda mais com o caráter cifrado do texto.

Os dois quadros a seguir são formados por ilustrações centrais e sequências de palavras que norteiam a atenção do leitor e o sentido dos quadros. No primeiro, a palavra “escravo” escrita em inglês recebe o desenho em cores complementares azul e vermelho de um rosto azulado sendo calado por uma bota ou por ela sendo manipulado. Os objetos de poder e de erotismo, como esses, são presentes nesse período no qual o eu-lírico parece se colocar conscientemente em uma posição de diminuição para com aquilo que deseja.

Por outro lado, a segunda figura mostra o que poderia ser a interioridade do sujeito que outrora deseja e apresenta ao leitor sua complexidade. O sorriso dá lugar a uma gama de sensações e percepções contraditórias e conflitantes. O protagonista da arte é o “amigo”, o Outro, e isso faz com que a descrição subjetiva seja uma análise externa, reconhecendo mais uma vez a relação intrínseca entre todos os envolvidos na questão afetiva. O quadro, como diz o título, é composto por siglas numéricas e vocabulares. Os números preenchem todo o espaço corporal, tendo o “24” como posição central, no chakra cardíaco:

Figura 159 – “Slave”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

Figura 160 – “O amigo em meio a números e palavras”



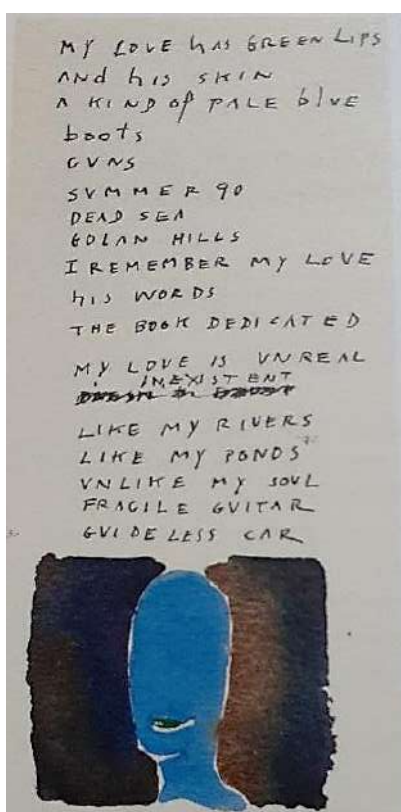
Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

Ao redor do corpo que esconde seu órgão genital, as palavras são todas próprias do léxico do artista como “Hoje”; “Amor”; “Posse”; “Liberdade”. Outras são pequenos signos de interdição como “Errado” e “Recusa”. Não deixam de existir também aquelas contraditórias entre si como “Kms” e “Junto” ou “Saúde” e “Confusão” e até os antônimos diretos: “Abrir”

e “Fechar”. Os vocábulos, assim, compõem a falta de clareza com a qual um membro da teia de afetos compreende o outro e, claro, como ele próprio se compreende. Desse modo, também precisamos dizer que a visão deste amigo é também a nossa diante de Leó, já que o artista costuma se mimetizar com seus amores. Quem será, por fim, este *amigo em meio a nós e palavras*, que a tela traz? A verbalidade compensaria a sexualidade reprimida pelo gesto dos braços? O que é segredo em meio a tantas confissões entrecortadas?

Leonilson exige de nós um olhar verdadeiro e intenso tanto a nível estrutural, com expressões diminuídas e às vezes sobrepostas, quanto nas temáticas com o efeito enigmático produzido pela sua imagem-palavra. O jogo erótico se dá muitas vezes pelas palavras cujas referências não se nítidas, também por meio dos títulos e até pela presença de línguas estrangeiras. Esse é também o caso do quadro a seguir, todo ele escrito em língua inglesa:

Figura 161 – “My love has green lips”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

O meu amor tem lábios verdes
 E sua pele
 Uma espécie de cor azul pálido
 Botas
 Armas

Verão 90's
 Montes Golã
 Lembro-me de meu amor
 Suas palavras
 O livro dedicado
 Meu amor é irreal
 Inexistente
 Tal como os meus rios, como os meus lagos
 Contrariamente à minha alma
 Frágil guitarra
 Conduzir carro
 (LEONILSON, *online*¹⁴)

O quadro é uma descrição lírica do ser amado. Aqui Leonilson rompe a neblina ou o véu e mostra com contundência o que cerca seu desejo e do que ele é feito. Um dos versos mais contundentes é o que descreve aquele o ser desejado pelo eu-lírico como algo irreal e mesmo inexistente. Isso é confirmado pela composição corporal: os lábios verdes, o azul na pele. O amor seria algo impossível e extraterrestre? Há possivelmente uma correspondência com os trabalhos trazidos no primeiro volume do *raisonné* (Figuras 136 e 137).

Assim, existindo e não existindo, o amor escorre do sujeito que ama, assim como os rios e lagos que os cercam. O seu amor é uma irrealidade, uma lembrança. Não por isso é fraca. Do contrário, pode, por ser assim, estar presente em espaços e tempos diversos. É forte em contraponto a como o eu-lírico fala de sua alma. Lírica, ela se equipara ao som de uma guitarra na condução de um carro. A velocidade com que os afetos se apresentam é também a que eles se vão. Isso gera uma sensação de vazio ao passo que é também de produção tendo em vista a energia criadora que a incompletude gera em Leonilson.

Essa fugacidade é uma das premissas básicas do mundo homoafetivo para o qual é necessária uma investigação profunda dos rastros ou dos escombros de instituições como o amor conforme argumenta Trevisan (2018):

Uma análise histórica da homossexualidade tal como os brasileiros a vivem deveria ser menos a história da permissividade emanada dos mecanismos de controle social (evoluindo da Inquisição e censura policial para a psiquiatria, o saber universitário e a mídia) e mais o levantamento de um desejo indômito, que floresce de modo subjacente, seja nos quintais da província, seja nos banheiros públicos das grandes cidades. Com certeza, o que se lerá aqui não pretende ser um trabalho acabado nem definitivo, mas uma viagem, com impressões (às vezes sentimentais), pelos intestinos eróticos do Brasil. (TREVISAN, 2018, p.57)

Essa espécie de clandestinidade constante no modo afetivo faz da experiência gay um sofrer em torno de um desejo disruptivo ou indômito, como o chama Trevisan (2018). A arte de Leonilson parece aponta-lo bastante bem. Ela o emoldura temporariamente, enquadrando-o

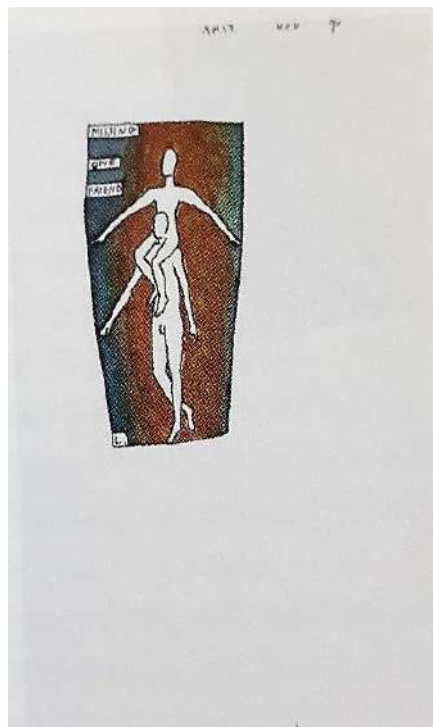
¹⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/montage/1180654/traducao.html> Acesso em 20 fev 2021.

e expondo-o como pode para que consiga passar pelo filtro mínimo e particular do entendimento consigo mesmo. No entanto, não se trata de uma confissão puramente terapêutica, mas de uma transcrição poética dessa hibridez sentimental. Lê-la, por meio de Leó, é executar a viagem pelos intestinos eróticos do Brasil, conforme o escritor e teórico acima nos conta.

Os dois quadros a seguir exprimem corretamente as questões apresentadas. Em textos verbais em língua inglesa, ambos trazem panoramas da relação afetiva e sexual que se estabelece entre parceiros sob o ponto de vista de Leonilson. Sempre chamado de “amigo”, o parceiro presente visualmente na tela e no título do trabalho tem ali o seu registro. Funciona o quadro, portanto, como uma fotografia de um amor volante que apenas deixa marcas na psique e na arte do artista.

O corpo, ao contrário do sentimento e das tintas, sofre de extremas ausência, ratificando o sexo como possibilidade única de conexão. Entretanto, Leonilson aborda a questão de modo obtuso, mesmo com a maturidade de seus mais de trinta anos, sua pulsão gay é mostrada com signos brandos diante da questão. Ele a trata em forma de uma parceria como amizade ou, com um veto ainda mais contundente, ao mostrar um encontro heteronormativo entre genitálias. Tais gestos não assustam de todo ao acontecer “num país onde o mais importante é muitas vezes o mais mascarado.” (TREVISAN, 2018, p, 54):

Figura 162 – “Missing one friend”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

Figura 163 – “Extreme necessity between two people”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

No primeiro quadro, outra vez, um corpo masculino eleva o outro. Ambos estão nus e parecem ser suporte para o voo alheio. O que seria instigante ganha tons sombrios a partir da inserção do texto verbal/título e do entendimento de que os sujeitos, os amigos, estão se perdendo um do outro. Mais ainda: que o momento do afeto é o modo processual e contínuo – dado ao uso do modo verbal gerúndio – de promover a perda da relação, uma realidade terrivelmente solitária e, por isso, erótica e criativa.

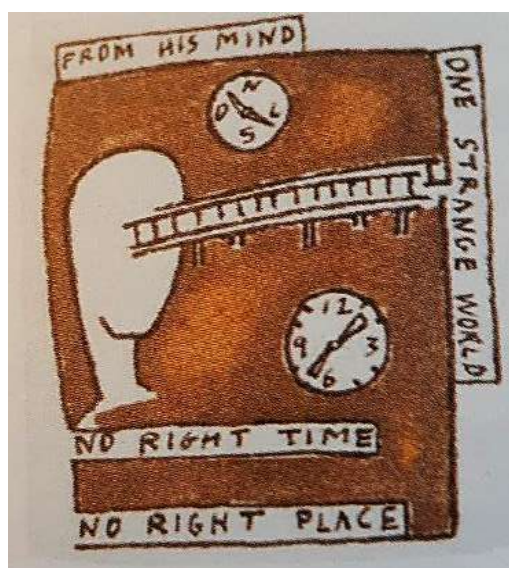
O segundo quadro é, da mesma maneira, profundamente revelador pois mostra as três cores básicas separando três seções corporais de duas pessoas. O amarelo e o azul se penetram em um posicionamento que mostra uma penetração vaginal. O homem e a mulher que se encaixam parecem ser a extrema necessidade entre duas pessoas, isto é, a forma de satisfação interpessoal. A imagem, assim, parece consagrar o sexo tradicional como forma de encontro e

consagrar a pulsão de vida conforme se estabelece paradigmaticamente. No entanto, um signo verbal reiterado muda toda a leitura.

A palavra “No” – “Não” em inglês – forma uma parede entre as duas pessoas e nega tudo o que está sendo dito e visto em uma perspectiva mais ampla do quadro. Leonilson constrói um muro que nega verbalmente tudo o que se mostra a nível visual. O artista interdita o estereótipo e sutilmente constrói uma ponte para uma nova possibilidade de existência entre duas pessoas, uma forma que não se torna uma barreira ou um tabu de modo sexual, afetivo e social. Esse também pode ser um grito de resistência ao modo de existir que a pandemia do vírus HIV provocou ao restringir a sexualidade sadia a essa conduta entre homem e mulher.

Uma série de interditos começam a pulular dos quadros, em uma tormenta mental e de comportamento. Prestes a conhecer seu diagnóstico soropositivo, Leó parece fazer com que, a partir de sua obra, possamos adentrar em uma questão a ela subjacente, o padecer social. Um dos exemplos desse conflito mental e interpessoal é o desenho a seguir, feito ainda antes do diagnóstico:

Figura 164 – “From his mind”



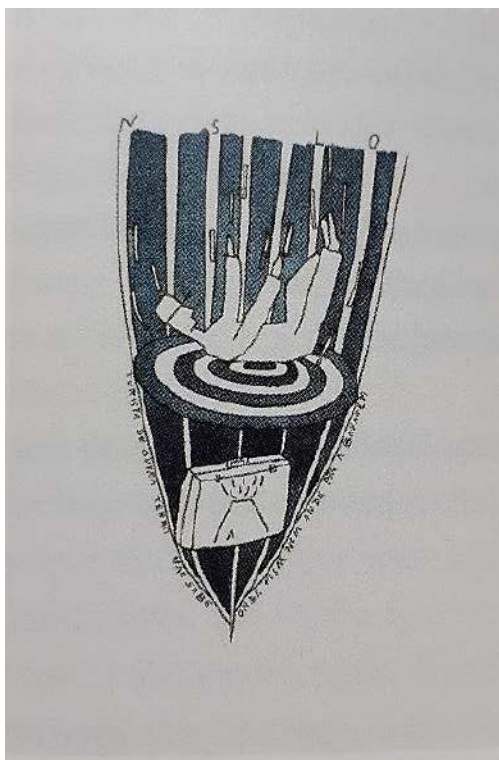
Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

Sai *da mente dele*, conforme a frase mais alta e título do quadro, uma gama de símbolos e vocábulos que demonstram confusão. Escrito em língua inglesa, a textualidade compõe *um mundo estranho* no qual o protagonista, ser que é narrado e/ou poetizado em terceira pessoa, encontra-se *sem hora certa e nenhum lugar certo*. Entre a bússola e o relógio, uma ponte nasce do olhar do sujeito e, como um binóculo, relaciona-o diretamente com a

estranheza do mundo. Nesta estrada, a travessia acontece turbulenta e transformadora, confirmando que entrelugar é a morada tanto da dor quanto da inventividade.

Um sentimento de estrangeiro também passa a percorrer os trabalhos enchendo o coração em um mundo em desconcerto. A figura a seguir retrata bem essa condição de clandestinidade diante da própria existência. Um homem com trajes formais a quem identificamos como “turista” à causa do título sofre uma queda vertiginosa. Seu movimento abismal parece ser predestinado pois tem mira correta, ele é alvo e novamente os quatro pontos cardinais estão presentes em uma indicação também nominal de Leonilson:

Figura 165 – “Turista de outra terra”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* - volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

O texto verbal confirma: “Turista de outra terra não sabe/Onde pisar nem onde por a bagagem.” (LEONILSON, 2017c, p.56). No entanto, não se trata de uma mera mala, mas, sim, de seu próprio vulcão interior acomodado na bagagem e também em trânsito. Ao contrário da força vermelha e sanguínea de seu magma, o homem-vulcão em queda é azul índigo, melancólico e todo o seu jogo cênico é formado por uma estrutura de seta, pássaro ou barco indo em direção ao mar profundo, talvez o oceano de si mesmo, para onde todas as águas correm dele e para com ele.

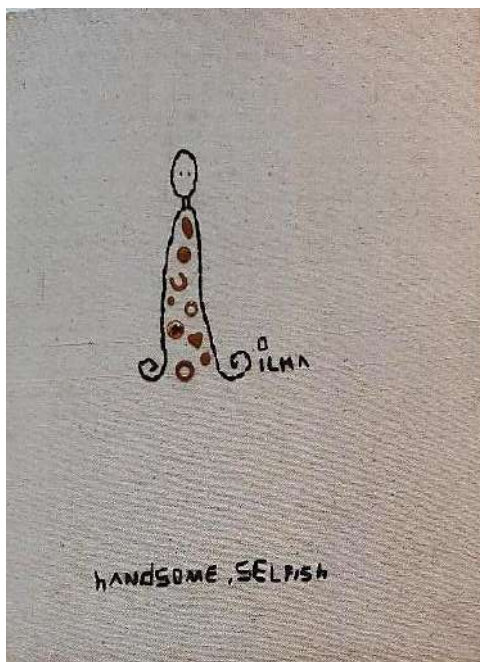
O amor para Leonilson, portanto, suplanta a questão afetiva e se mostra como um posicionamento diante do mundo. Assim, não poder ou não conseguir amar, desloca o sujeito em seu senso de presença, tornando-o estranho a si. Esse pode ser um posicionamento já esperado e até festejado como uma entrega aos olhos sociais, porém em Leó ganha, pelo menos nos trabalhos, contornos quase sempre bastante soturnos. Isso, pois:

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 [...]. 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 [...] (BECK, 2016, p.112)

Beck (2016) confirma a intenção empática e compassiva de Leonilson ao expor a si e a apresentar com bastante profundidade a experiência afetiva alheia confundindo-a até com a dele próprio. Da experiência autocentrada, avança-se para uma exigida realização social para a qual a compaixão se mostra necessária. Ambas aparecem com falhas em um momento crítico. No entanto, é também a desconexão que promove um mergulho no corpo social. Esse entrecruzamento de esferas chega ao ápice com o ano de 1991 e o diagnóstico de Leó como soropositivo. Agora o sentimento de distinção diante do mundo é o risco diante de si gerando um isolamento como se vê no bordado “O ilha”.

Ele traz um corpo cravejados de signos ao longo de si, dentre eles o do coração e outros pigmentos. Não há braços, não contato humano nos traços, ao contrário de outros trabalhos do artista. O resultado é alguém bem trajado, bonito, porém egoísta, conforme os adjetivos em língua inglesa na parte inferior do quadro. A beleza do sujeito não pode ser compartilhada. Ele deve permanecer isolada, preservar-se. E preservar? Sem resposta, como um eremita, resta partir para uma via de crescente isolamento até encontrar o deserto:

Figura 166 – “O ilha”

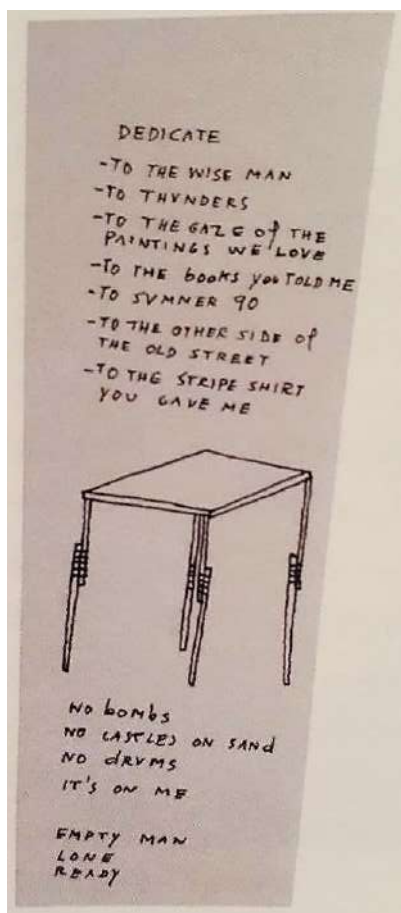


Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

Na tela, alguns dos pilares conceituais da vida e da obra do artista, o amor e a solidão, são temáticas predominantes. A partir daí, a atividade narrativa é a de recontagem de histórias por meio da listagem de memórias, sensações e objetos. O que alguém que está ilhado poderia fazer mais? Leonilson começou uma catalogação de seres e sentimentos antes mesmo de sua morte, muito antes do catálogo *raisonné*. O homem esvaziado de seu coletivo agarra-se a seus elementos primordiais, preparando-se para estar presente diante do nada. O trabalho a seguir, outra vez recorrendo a uma língua estrangeira, cumpre a missão de mostrar o quem, a quem e para que serve a arte de Leó.

Acima e abaixo do desenho de uma mesa com pernas falsamente alongadas, o texto se dispõe em uma série de imagens memorialísticas. Leonilson vai entregando a si e ao seu redor para tudo o que o marca e que com ele segue em vida, como as pernas que não lhe pertencem, porém que o deixam mais elevado até entrar em estado de produção artística, estado que o sustenta. Há uma espécie de narrativa contada pelos signos. Eles falam de uma maturidade com energia por parte do eu-lírico. Esse combo o guia diante do mundo, deixando-o sempre próximo das pinturas, dos livros e de outras formas de contemplação para com a natureza. Novamente geografia e afetividade se intercalam com a menção à rua e à camisa listrada:

Figura 167 – “Dedicate”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson. Fotografia: Autoria própria.

Dedicar

Para o sábio
Para trovões
Para o olhar das pinturas que amamos
Para os livros que você me contou
Para o verão 90
Para o outro lado da velha rua
Para a camisa listrada que você me dá

Sem bombas
Sem castelos na areia
Sem bateria
É por minha conta

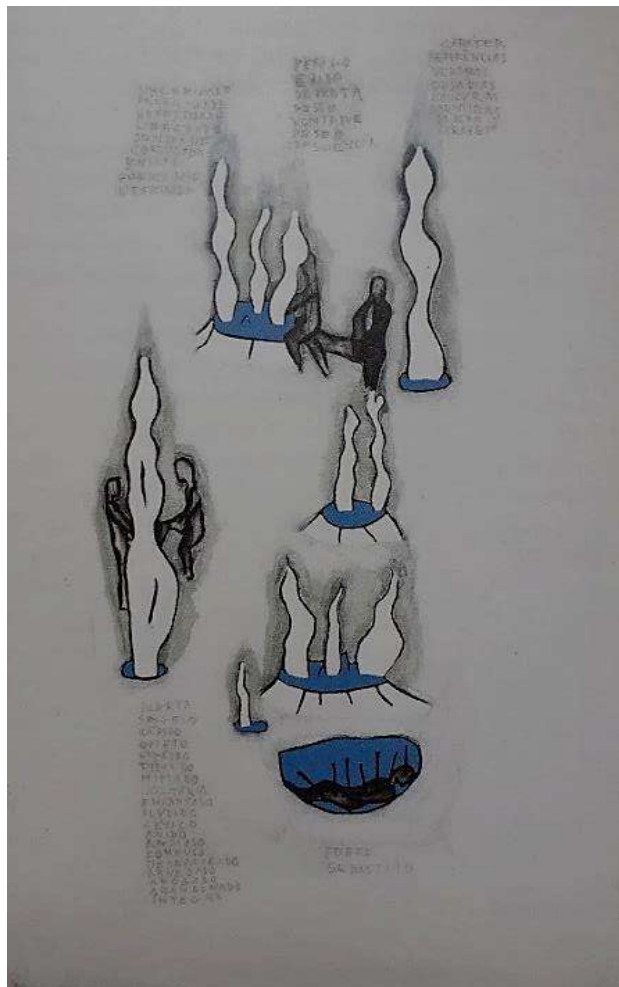
Homem vazio
Solitário
Preparado
(LEONILSON, 2017c, p.89)¹⁵

¹⁵ Tradução nossa.

Nessa declaração, entretanto, tudo parece estar próximo do fim. Não há mais guerra de amor, também inexiste a ilusão dos castelos de areia. Não há mais força e o eu-lírico assume a culpa dessa situação insipiente. Tudo leva a entender que se trata dele o homem vazio e sozinho, porém preparado. Para quê? Estar pronto, para Leonilson, é estar isolado? Esse estado o torna pronto para que ação? A prática artística ou a morte? O trabalho funcionaria, desse modo, como um texto que encabeça ou encerra uma obra. A biografia de Leó e a compreensão de que ali o vírus já se fazia presente em seu organismo levam-nos a pensar na segunda hipótese.

O desenho parece ser um rascunho para o que estava por vir como a obra em bordado de signos semelhantes de nome “Empty man” e, em verdade, para muito dos trabalhos seguintes no quais um sentimento de autopunição atravessa a produção juntamente com a sensação de esvaziamento. Uma penalização também aparece na pintura “Pobre Sebastião” no mesmo ano:

Figura 168 – “Pobre Sebastião”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

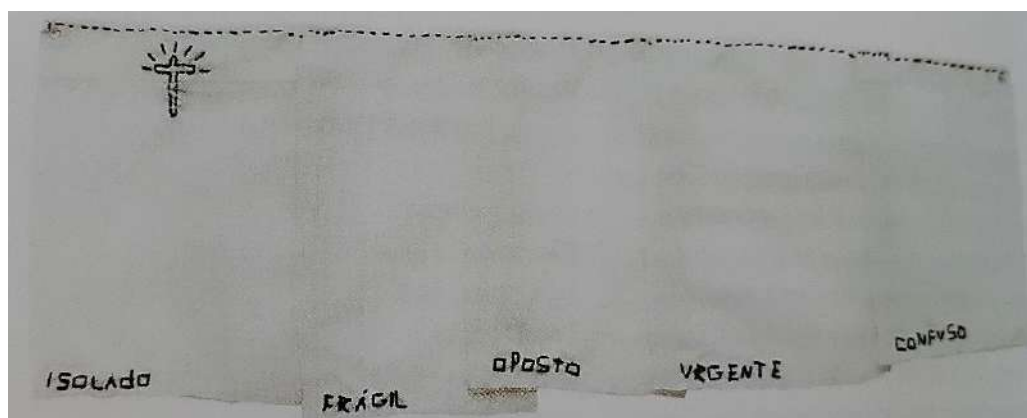
Ao redor de labaredas e de vulcões, pessoas em duplas ou solitárias, estando estas cravejadas de ferros, duelam a cena com chamas azuis. Em um tom claríssimo, quase apagadas ou como um sujo na tela, palavras compõem grupos. Elas representam distintos valores e adjetivos humanos e vão desde blocos formados por: Fragilidade; Honestidade; Liberdade; Dignidade; Cordialidade; Bondade; Generosidade e Integridade. Até grupos como: Alerta; Singelo; Rápido; Quietos; Ligeiro; Tímido; Mimado; Solitário; Encantado; Iludido; Cético; Ávido; Ansioso; Confuso; Desnortado; Abnegado; Afogado; Abandonado e Íntegro.

As características, conforme se vê, são complementares em algumas vezes ou díspares. A pena que o eu-lírico sente do personagem Sebastião, citado no título, parece acontecer em decorrência da multiplicidade de sensações e de comportamentos. Os adjetivos no masculino fortalecem essa relação com o personagem, mostrando-o como um centro de desequilíbrios entre tantas demandas psicológicas e emocionais. Aqui, o fogo que arde não parece ser propositivo. É, na verdade, um chama que se assemelha à água, sendo, portanto, um início e um fim.

Esses tipos de listagens em Leonilson podem ser compreendidos como uma taxonomia infundável dele mesmo, de sua própria arte e dos sentimentos que a percorrem. A ludicidade subverte o princípio meramente organizacional do gênero “lista”. Em Leó, fala-se de um ponto de vista autônomo, pouco vinculado a uma categorização explícita e mais próximo de uma sintaxe emocional. É por meio do afeto que as palavras ganham força textual, porém ultrapassam essa dimensão e passam realmente a ser imagéticas, tanto pela dessintonia racional que os elementos listados têm um para com o outro quanto, estimulando uma apreensão sensorial, quanto pela força de cada imagem que atualiza.

As palavras são, elas próprias, chamas que explodem de modo itinerante e recorrente dentro do eu-lírico e no leitor/espectador. Ainda que a chama pareça diminuir pela nova condição corporal do artista e por um mundo em reconstrução, com o *aparente* fim da ditadura no Brasil, por exemplo, é preciso elencar os motivos da dor e explicitá-los para que eles constituam chama acesa para a arte e para a sociedade. A cruz, carregada por todas e todos, pesa nos ombros de Leonilson. Essa consciência faz com que ele narre seus fantasmas com bastante entendimento de que pode ser entendido emocionalmente por quaisquer pessoas. É o que acontece no caso do duríssimo bordado a seguir:

Figura 169 – “Isolado; frágil; oposto; urgente; confuso”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

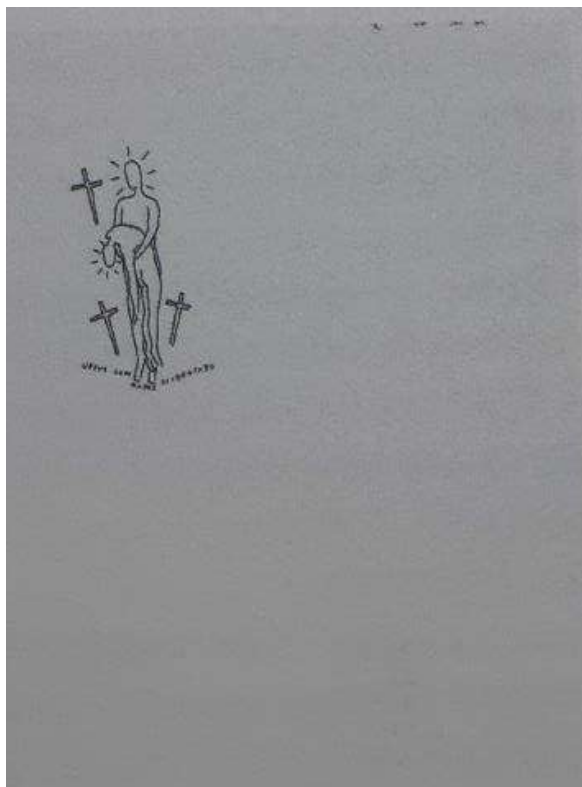
Aqui Leó borda em palavras seu espelho. Ele é vazio e tem uma cruz brilhante, uma luz que aponta para uma encruzilhada e, posteriormente, para um fim. Uma série de pontos limita seu desenvolvimento, como uma imensa cicatriz que não sara. No extremo inferior as feridas ou puses são verificáveis. O eu-lírico tem tumores de isolamento, fragilidade, urgência e confusão. No centro, não há equilíbrio: ele é oposto inclusive a si mesmo, não tendo espaço para ser sua própria cura ou, sequer, um apoio. Assim, a escrita é fundamental. Ela equaliza a morte.

Há muitos motivos para que alguém se sinta assim. Pessoalmente, para Leó o vírus que o fragiliza e mata aos poucos será aqui escolhido como uma razão primordial. A aids devasta o sujeito de si mesmo, torna-o culpado da própria agonia silenciosa que também o silencia e diminui. A existência tornou-se condenada para Leonilson, que sofre emocionalmente e fisicamente. Essa dupla condição se dá pois “Ante o fantasma da morte, elegeu-se um bode expiatório, como sempre acontece nas grandes calamidades públicas e nas fobias daí resultantes. De execrada, a homossexualidade tornou-se maldita.” (TREVISAN, 2018, p.412). Resta ao *perigoso*, ao maldito Leonilson somente sua produção intelectual e estética à qual será adicionada uma condição antiga e familiar: a espiritual.

Leonilson, ex-aluno de escola católica, parece cumprir uma jornada cristã. No entanto, seu olhar para a cruz não tem um teor engrandecedor ou redentor como na narrativa santa. Aqui, a culpa social parece predominar diante de uma convalescência manchada pelo preconceito. Daí nasce o repertório de uma espiritualidade basilar, de origem sobretudo maternal. O catolicismo aparece tanto como uma expurgação ou um autoflagelo como um pedido desesperado de cura. Assim é o momento em que o humano reconhece sua *culpa* e

agarra-se aos símbolos diversificados da fé. Nesse movimento, é igualmente agarrado pelo Sagrado, convertendo-o. Esses desamparo e socorro estão expressos no desenho a seguir:

Figura 170 – “Jesus com rapaz acidentado”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

É na extrema experiência corporal – a enfermidade incurável, véspera da morte – que Leonilson atinge o ápice da experiência divina. Ao redor das três cruzes do calvário, Cristo sustenta, por detrás, o corpo caído, imagem que se aproxima do sintagma *rapaz acidentado* do título. O erotismo interliga essas duas personas, ligando o elemento profano e o divinatório, ao passo que tenta simbolizar uma espécie de esperança. Leó vive aqui exatamente esse acesso ao sagrado por meio de algo maléfico. A violência de sua infração gera também sua salvação pelo menos no plano pictórico. É ali que o eu-lírico tenta sua remissão e torna-se ficcionalmente suspenso de sua grande ferida. Portanto, vê-se que, somente na quebra do interdito, é possível contemplar a face celeste. Assim como é apenas religando-se aos céus que o indivíduo consegue novamente saber-se digno de vida e, em última instância, do amor. Em face da morte, no âmago do eu-lírico, Deus passa a existir.

Um dos outros grandes momentos trazidos pelo volume 3 do catálogo *raisonné* está na atuação de Leonilson, entre os anos de 1991 e 1993, como ilustrador na coluna de Barbara

Gancia no jornal Folha de São Paulo. A catalogação traz muitas páginas com desenhos dessa época, mostrando a relevância dessa produção à obra de Leonilson. Em entrevista, em uma publicação virtual, a jornalista assim conta sobre a relação com Leó e sobre o processo de trabalho do artista em meio à enfermidade que o assomou:

Conheci Leo em uma festa, não lembro bem onde ou quando. Sei apenas que, no dia seguinte ao nosso primeiro encontro, ele apareceu na porta do meu prédio para me entregar o desenho de um piano, que guardo até hoje pendurado na parede. Meio sem saber o que fazer, eu o convidei a entrar. Não deu outra. Passamos a tarde conversando e começamos a ir juntos a festas, fins de semana na praia, esse tipo de coisa que a garotada faz.

Já éramos chapinhas quando Matinas Suzuki Jr., então secretário de Redação, me convidou para escrever uma coluna em um novo caderno que seria lançado pela Folha e pediu que eu lhe sugerisse nomes para ilustrá-la. Adivinhe? Leo topou na hora e suas ilustrações foram um sucesso imediato.

Até mesmo quando já estava muito doente e passava longas temporadas no hospital, Leonilson continuou a fazer as ilustrações. Eu lhe ditava o tema do dia e ele fazia o desenho em nanquim, que tentava levar pessoalmente ao jornal (eram tempos pré-internet). (GANCIA, 2007, *online*¹⁶)

Novamente, a partir do afeto, Leó traça fronteiras de toda ordem para com o mundo inclusive na dimensão profissional. Será neste momento que, talvez mascarado pela assinatura de Barbara como colunista, ele entrará de vez em questões polêmicas, usando um discurso objetivo, o que o associa diretamente com a linguagem jornalística. Aquele artista que pintara tendo como suporte uma folha de jornal, agora pode invadir a produção da página e, tendo como mote o tema dado pela amiga jornalista, consegue invadir também as doenças individuais e coletivas que enxerga a partir de seu isolamento. É curioso saber também que muitas vezes Bárbara não lhe envia o texto completo ou que Leó envia um desenho livre de temáticas vinculadas à colunista, fato que demonstra uma independência dos dois trabalhos e reforça a necessidade de nos debruçarmos sempre nos mais de cem desenhos feitos por Leonilson durante essas atividades.

Na ocasião de lançamento da segunda edição do livro a partir das ilustrações, Barbara também retira véus idealizadores de Leonilson, mostrando bastidores das produções artísticas e jornalísticas da década de 80 em trechos como: ““No mundinho em que vivíamos, na São Paulo dos anos 80, éramos todos jovens artistas. Um mais exibido do que o outro e nenhum, exceto ele, com qualquer talento particular que pudesse sobreviver ao teste da eternidade.” (GANCIA, 2006, *online*¹⁷). Bem distante da imagem frágil e vitimista que o fim da carreira traria a Leonilson, colando-se a ele como uma construção fictícia, vemos aí um jovem na busca por sua colocação dentro do mercado da arte.

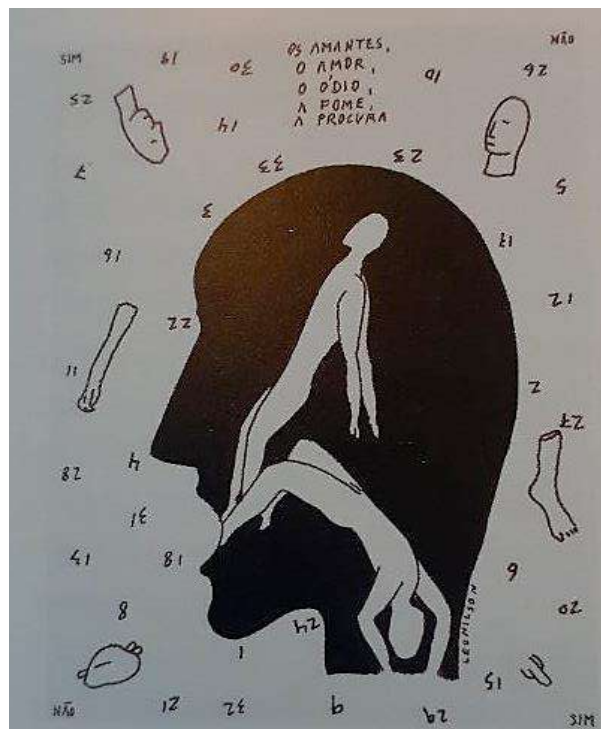
¹⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1304200704.htm> Acesso em 20 fev 2021.

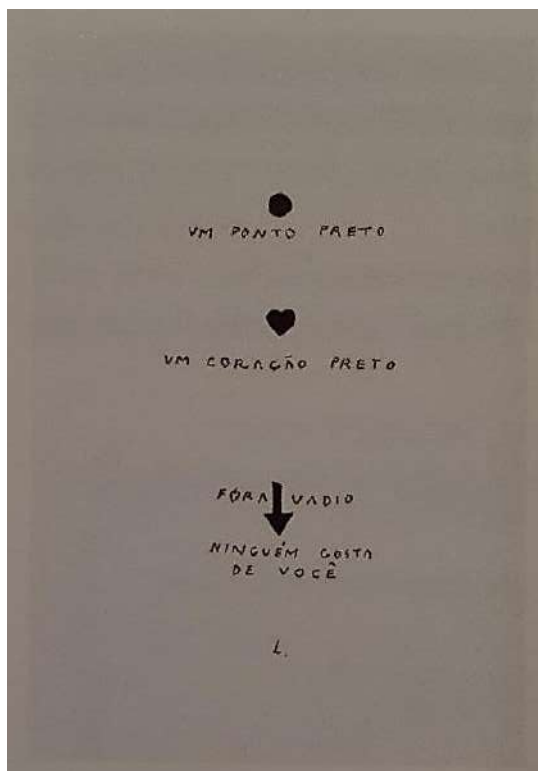
¹⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1505200615.htm> Acesso em 22 abr 2022.

Esse olhar potente e impetuoso também se acentua neste outro trecho da fala da jornalista: "Leonilson era uma pessoa difícil. A gente brigava muito, mas se adorava. A gente se mandava bilhetes; às vezes de amor, às vezes de ódio. O trabalho dele foi crescendo ao longo do tempo, foi limpando." (GANCIA, 2006, *online*). Essa personalidade também vai se mostrando na produção no jornal por meio da “limpeza” anunciada por Bárbara. Ao contrário dos primeiros anos em que o texto visual possuía uma vinculação direta com o verbal, o tempo vai dando uma postura mais crítica ao artista, dividindo o protagonismo com a jornalista até assumir símbolos que falem de sua condição pessoal como a proximidade com a morte.

É também a hora de não mais temer diante do fim aparente e assumir seu posto como cronista visual de uma sociedade que o coloca na posição de perigoso. A partir das artes para a coluna, que sempre agregam o texto verbal e o imagético, Leó faz-se espelho para questões sobretudo éticas de uma sociedade corrompida pela indiferença e por uma desmoralidade. Nada disso permite com que ele deixe de lado sua agenda de temas, tendo o afeto sempre um espaço significativo entre eles. Agora, no entanto, as questões subjetivas se imiscuem nas questões conjunturais. Dentre a centena de produções, as três a seguir são exemplos do que aqui discutimos:

Figura 171 – “Adivinhe quem vem para ser jantado?”





Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

O primeiro dos três desenhos tem a questão afetiva como central. Aliás, os dois corpos regurgitam dentro da cabeça, nas proximidades da boca. A fala metaforizada materializa-se no próprio trabalho que trata do amor. Ele é ao mesmo tempo um gesto erótico. Como uma cena fotografada e encenada em looping, o par rodopia internamente enquanto ao seu redor números e palavras também dançam. Em destaque, cinco vocábulos ou versos sintetizam a questão primordial do desenho: Os amantes/O Amor/O Ódio/A Fome/A Procura. As cinco imagens, já conhecidas da obra de Leó, são aqui confirmadas no espaço vazio que ocupa aquele deixado pela figura principal. São agora rodeadas por pedaços de corpos como que resultantes da guerra simbólica, interior e interpessoal ali traçada.

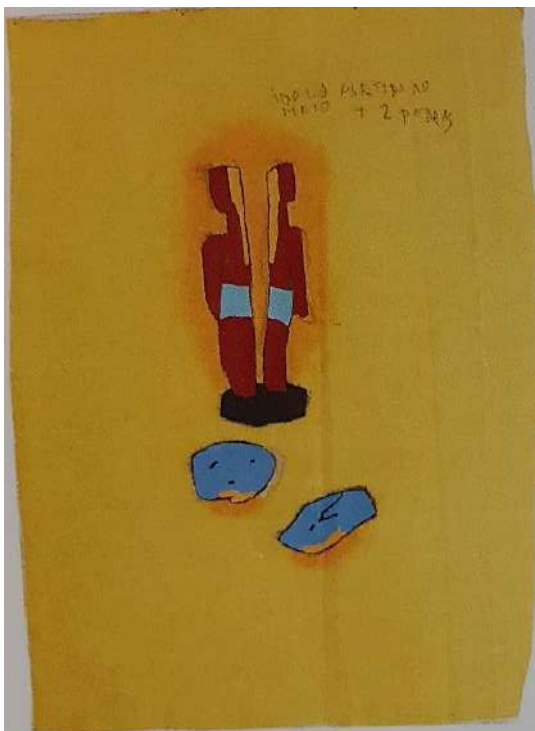
O segundo desenho é, em verdade, uma conjunção com figuras de elementos bélicos: revólver, bomba, faca e bandeiras brancas. Colados a esses signos, estão grupos de palavras como: *miséria; burrice; leviandade e convivência* ao lado do revólver, além de *avareza; desfalques; roubos; corrupção; interesses escusos* ao lado da bomba e *ganância; ignorância; machismo; boçalidade e crueldade* ao redor da lâmina da faca. Por fim, entre as duas bandeiras, uma frase aparece como um grito de guerra: *É mais fácil governar um país de burros*. Aqui, Leó parece mostrar a guerra como resultado à maldade proposital das ações provindas de nossos governantes. Ela é o preço a ser pago pela ignorância dos cidadãos de um

país, o qual se parece mais fácil de ser comandado por tal falta de conhecimento, por outro lado gera conflitos incessantes em todo corpo social.

O terceiro desenho, por sua vez, sintetiza o minimalismo do artista ao ser composto por pequenos símbolos pretos: o ponto; o coração e uma seta indicada para baixo. Os dois primeiros são descritos literalmente. Já o terceiro ganha um texto curto e extremamente significativo. Ele fala diretamente para o “L.”, a assinatura do artista que encerra a obra e manda-o embora... Da onde? Do mundo? Da tela? De si? Do Outro? Diz mais: afirma que ninguém gosta de “você”, um sujeito que é o próprio artista, sintetizado pela primeira letra de seu nome. Outra vez, o(a) Outro(a) que é projeção de si mesmo. A culpa dessa rejeição parece residir na vadiagem, na clandestinidade e na vida que não se coaduna jamais ao status quo.

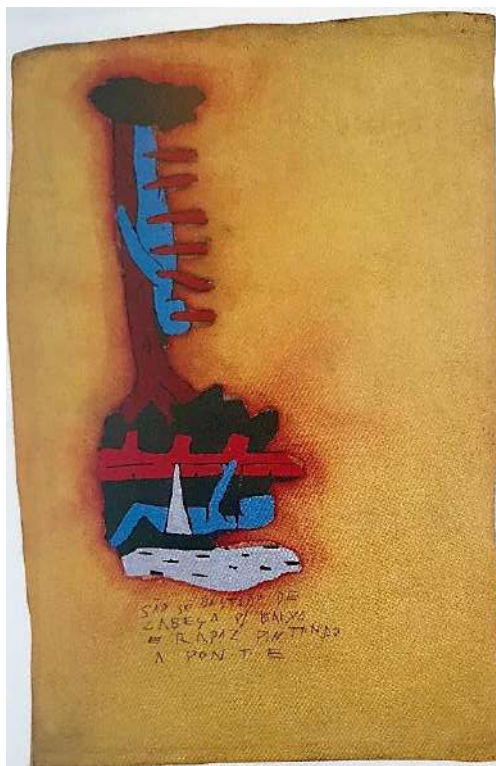
Os anos finais de Leonilson aparecem no *catálogo raisonné* mostrando toda a força de uma doença visceral e uma percepção humana dolorosa a respeito dela. Se há, em algum momento, aceitação desse corpo físico em degradação, embora nunca haja um encerramento das atividades, a psique segue em disputa simbólica. O mundo o invade reiteradamente, acionando lembranças, pudores, degradações e esperanças. Em seus últimos trabalhos, Leó navega em seu próprio organismo tentando entender quem tem (ou não) *a sorte de ter um amor verdadeiro* e deixa explícita sua solidão. Ele é um *rapaz sem rei*, sem forças e sem um corpo por meio do qual consiga novamente lutar em prol de seu amor e do mundo. Sendo deste momento as imagens-palavras mais conhecidas do artista, optamos por escolher estas em que Leó agoniza e poetiza, é santo em declínio e herói partido ao meio, no ano de sua morte, 1993:

Figura 174 – “Ídolo partido ao meio + 2 pedras”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

Figura 175 – “São Sebastião de cabeça para baixo”



Fonte: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo *raisonné* – volume 3: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c. Fotografia: Autoria própria.

Os dois quadros poderiam compor um par, um elo tão forte quanto aquele que Leonilson sempre buscou ao longo da vida. Na primeira imagem, este duplo se redobra. Nele, o personagem se reparte, mas não é qualquer sujeito, é um herói, um ícone. Abaixo dele estão duas pedras, um caminho bifurcado e, também, uma espécie de futuro totem para cada pedaço do ser repartido. Também firmado em uma pedra está um dos dois personagens do segundo quadro. O texto verbal indica que ele pinta uma ponte, mas o que vemos é que ele se agarra ao rochedo ou pontes com as mãos e com um volume por meio da região genital. Desta superfície, surge uma madeira ou árvore na qual um corpo está pregado em uma posição de sacrifício.

São Sebastião, o santo mártir associado à comunidade LGBTQIA+ e um dos corpos mais reproduzidos na iconografia sacro-erótica da igreja, é o protagonista do quadro de Leonilson, conforme ele confirma verbalmente na tela. Aqui o céu e a terra se fundem em um encontro doloroso, porém, como toda oferenda, necessário. Enquanto padece, outro corpo se conecta a seu sofrimento, germinando no solo uma existência também repleta de pulsão de vida. As ideias do fim e do renascimento aparecem como um sinal de fé do artista que, à altura do momento de produção da tela, definhava, fazendo arte a partir da certeza do seu final.

Este é também o fim da investigação do catálogo *raisonné* como recente realização curatorial expansiva da obra de Leonilson. Aberto a infindas interpretações a partir do ponto de vista que se quer investigar no trabalho de Leó, o maior mérito do livro é constituir por si uma exposição contínua de uma reunião considerável do que foi criado pelo artista ainda que financeiramente pareça inacessível à grande parte da população, mas cada vez mais presente em bibliotecas públicas como, para ficar apenas na cidade de Fortaleza, a Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE) e o Museu de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará (MAU-UFC). Em ambas instituições, o projeto “Leonilson Expandido” foi convidado ao longo do desenvolvimento desta tese, para conversas e debates virtuais, disponibilizadas na página do Youtube de ambas e registradas fotograficamente nos anexos desta tese.

Para quem se debruça sobre o catálogo, ganhará certamente um manancial de informações visuais, verbais e operacionais de Leonilson, lembrando, a cada nova página, do potencial encarnado de um artista sensível e intuitivo de seus caminhos de vida, além de uma ampla consciência do mundo ao qual fez e fará sempre parte. Tal compreensão, por vezes, desconhece limites do que é seu e do que é do outro e se há nisso tormenta, há, da mesma forma, empatia em forma de Arte.

Leonilson cumpre sua vocação até o fim como se nele houvesse uma consciência firme de seu propósito pessoal e coletivo, a partir da construção estética que escolhe promover com seus afetos. A doença que contundentemente o tira, pedaço a pedaço, de si mesmo é a que o eleva, quase de modo sagrado, a um status também de mártir em uma guerra visível e visível em que o amor fora trincheira de batalha. Diante de sua clarificada linha do tempo, demonstrada pelos três volumes do catálogo *raisonné*, enxergamos nossas próprias vidas, sonhos e quedas, perguntando-nos o que move alguém a tão farta e intensa produção. Nunca há respostas, só existe a coragem de se perguntar. Desse enigma, nasce a arte e a pesquisa.

O catálogo *raisonné* é, sobretudo, a conquista de um afeto íntimo com mais de 1200 páginas. Ganha-se, por meio dele, um Leonilson que se torna, usando palavras de um afeto seu no livro, “meu amigo – nosso amigo [...] que era um Leó entre muitos possíveis e com quem dividimos uma década de nossas vidas.” (FLELD, 2017, p.305). Ao ser realizado o desejo de Leonilson em escrever uma narrativa, temos algo tão forte quanto a convivência corporificada, restrita ao tempo como se lê acima, temos a chance de conviver com sua vida inteira e contínua. Ela se expande pelas três décadas de existência terrena do artista para que, sendo construção poética, possa seguir vibrando em nós com renascimentos constantes. Desconhecer a presença da vida na morte é, portanto, matar verdadeiramente um artista “cheio de contradições, algo que ele explicitava na vida e no trabalho.” (FLELD, 2017, p.305). Ler faz (re)viver.

A convivência íntima que ganhamos com Leó, como nos demais relacionamentos humanos, mostra cada um e cada uma de nós também como um ser em fragmentação, capaz de fazer dela potência de vida. Atravessando a morte e a vida dos desenhos, esboços, telas, bordados e instalações no catálogo *raisonné*, somos aquele ser que insistia no sonho da liberdade, que “tentava ser direto, simples, livres de dogmas, livre da história, livre da sociedade, da religião, da família; livre para fazer da sua intimidade a sua obra, sem medo e sem nada a esconder.” (FLELD, 2017, p.305). Por isso é tão importante que venham a público os demais escritos e produções poéticas feitas por Leonilson, os quais nem mesmo o *raisonné* trouxe à luz.

A cada momento, novas telas são descobertas mostrando o movimento rizomático da obra em questão. Trata-se de trabalhos cuja posse era tão fluida e intensa como a necessidade de existência que Leó lhes fornecia. Dessa forma, organizar liberdades nem é fácil, nem parece se findar, porém deve se apresentar no horizonte de público e crítica para potencializar o alcance da obra. Se, em algum momento, já falhamos ou possamos vir a falar no intuito

desafiante de tal libertação, Leonilson nos acompanha com afeto e autoridade a fim de recomeçar conosco rumo a uma coletânea sempre aberta ao cosmos e ao caos.

ESCRITO E LIDO (Conclusão)

Escrever páginas conclusivas após uma jornada de investigação que se quer aprofundada é um trâmite para mim quase excedente. A imersão na pesquisa em arte e em literatura tornou esse sentimento mais grave já que aprendemos e treinamos a não buscar respostas e, portanto, não almejar fins resumitivos. Deve-se buscar, com todo trabalho de pesquisa em nossa área, um olhar semelhante ao que lançamos à poesia. Do contrário, perdemos os sentidos de nosso objeto, tentando encontrá-los. Com Leonilson, essa visão só se acentua e obriga a um procedimento que proporcione uma fluidez na escrita com intuito de cumprir com êxito tal trâmite.

Para esta conclusão, escolho responder a mim mesmo, tendo os leitores como *voyeurs* desse diálogo mental, a uma questão: Leonilson é uma expansão? Por quê? Essa interrogação também foi feita aos interlocutores e apoiadores desta tese e tenta ser respondida – sem jamais conseguir ser – em uma seção em anexo, contanto com a resposta de artistas, de pesquisadores e de professores. Opto por também responder a essa indagação como um ato confirmativo de que essas páginas foram escritas a muitas mãos e pensamentos. Todos estes unidos pelo questionamento contínuo proposto por uma obra estética brasileira de fruição interrogativa.

Apoiado pela potência vitalícia dos afetos, minha possível resposta caminhará pelas várias seções do trabalho, tentando, ao passo que o avalio, contemplar as reflexões que cada capítulo ou subcapítulo gerou para a construção de meu intuito em justificar o porquê de ter chamado Leó por expandido. A própria estrutura do texto, creio, colabora com esse objetivo já que traz como centro ou meio estrutural, e não como um anexo, os trabalhos que suplantam a autoria tradicional do artista e o expandem. Leonilson também é analisado em suas produções próprias ao início e ao fim da tese, respectivamente a partir de trabalhos encontrados na internet cujas conceituações consideramos primordiais e com o auxílio da publicação de sua obra “completa”, o catálogo *raisonné*.

Tal pretensão expansionista tem seus fundamentos nos trabalhos nos quais a imagem ora toma posse, ora dialoga e às vezes é suplantada pelo texto verbal na produção de Leó. Não há, portanto, limites definidos, mas fronteiras moventes a nível tanto estrutural quanto de conteúdo. Também é preciso levar em consideração a participação ativa dos apreciadores e estudiosos do artista na busca por um arcabouço cada vez menos rígido, uma demanda que não é apenas texto. Ela é corpo em forma de emoção, depoimento, tatuagem, canção, teatro,

dança... Uma rosa dos ventos, como almejávamos, em movimento, apontando para horizontes e ventos que nos surpreenderam e que certamente seguirão a nos espantar.

Ao analisar a poética de Leonilson dentro do cenário pulsante da arte contemporânea, vemos o cearense-paulista, o familiar-mundivagante, o gay com tradição católica bordar a (sua) impermanência. Nas obras mais difundidas de Leó, presentes e acessíveis em alguns cliques na internet, detectamos conceitos populares nesta segunda década do século XXI, os quais já se faziam presentes nessa arte dos anos 80. De forma especial, é ressaltada a imbricação de linguagem que chega a perder um grau de especificidade e, assim, de identidade. A literatura vira artes visuais; o bordado vira pintura etc.

O homem, que coloca em cena aprendizados adquiridos desde sua mãe costureira até os ensinamentos dos maiores museus e ateliês internacionais, sente e sabe que uma arte apenas conceitual não dá conta de um tempo de tamanhas transformações. E é assim, costurando ideia enquanto forma que Leó pinta e borda em uma produção que mostra hierarquias e faz ver silenciamentos, sempre por meio de interrupções afetivas daquele que produz, acionando sentimentos, memórias e sensações de quem o lê/vê.

Como um coração, Leonilson, apesar de saber-se central, não concentra em si o funcionamento de seu corpo artístico. Ele o expande por entre gêneros e categorias para a construção de um repertório múltiplo. Mesmo tendo sua paixão como temática protagonista e sua vivência diante do mundo como cenário de lirismos e narrativas, faz essa declaração de amor explícita – ao desejo, à arte, à vida – por meio de objetos e meios polifônicos. Dentro dessa dinâmica corporal, o sangue “impuro”, com gás carbônico de um mundo e de uma alteridade diversa, mescla-se ao “puro”, oxigenado e livre.

Nessa dinâmica, palavra e imagem transam formas; beijam-se e, se se apartam, mantêm-se conectadas pelo fio da libido que é o mesmo da linha de costura. A arte, então, atua como o deus Eros a flechar sensibilidades, abençoando-as e condenando-as à convivência. Ter a visualidade como um princípio faz com que possamos apreciar esse encontro irruptivo em ligação direta com nossas solidões e elos. Faz também com que outra via de sentido se mostre para a obra: a de alguém que, em busca por si mesmo, ainda que na intenção de encontrar um ser amado, usa de todos os caminhos para obter do seu fazer artístico o gozo. Prazer esse que aumenta quanto mais vetado é na vida privada do artista.

Prosa e poesia também são atores desse jogo teatral, reforçando o leitor ativo, o cinéfilo, amante de músicas e de línguas diversas que é Leonilson no palco-obra. Na construção de um vocabulário pessoal e amoroso, o tom político, outro extremo que vira objeto de desejo, apresenta-se nos trabalhos. Em todas essas tensões, ao passo que se vê um

esgotamento da ideia tradicional de arte e de literatura, a manutenção dos dilemas humanos como a solidão, o desamparo diante do fim e alguma esperança, mostram um homem sem receio de se expor. Talvez por isso, sua exposição seja contínua e ganhe cada vez mais e diferentes plataformas, especialmente a pele de quem se reveste de sua obra tão acolhedora de subjetividades.

Esse acolhimento não é uma correspondência fidedigna a uma pretensa realidade, ainda que toque em pontos cruciais de identidades como a da homossexualidade. Leonilson é declaradamente uma ficcionista, um fabulador de sua própria biografia, assim como todos os biógrafos. O artista tem consciência da invenção promovida pela consciência e da imprevisibilidade do inconsciente em sua capacidade de fazer despertar sempre o desconhecido. Assim, o teor diarístico de sua obra jamais deixa de ser também uma mentira – aproximando-a da literatura.

Ao entender-se mentiroso, Leó assume-se também como um personagem de si mesmo, um Pinóquio que tem na sua condição humana uma oportunidade de autocriação. Sem essa invenção, parece ser impossível enfrentar uma realidade de perdas, dores, interdições e, especialmente, silenciamentos. Retirado de sua obra, Leonilson sente-se apenas um mero boneco de madeira. É a imagem que, como uma fada madrinha, conduz-lhe à existência e é a palavra que, como um grilo falante, dá-lhe um sopro primordial e criativo.

Nesse sentido, ler os diários do artista e ver suas telas em exposição geram, por meio do público, procedimentos semelhantes. Em ambos, no entanto, ressoa a dúvida sobre a verossimilhança. Não sabemos nitidamente – amadurecidamente, nem nos interessa saber - de que trata Leó ao tratar do Eu que abunda os textos verbais e visuais. Muito menos somos capazes de distinguir de quem ou com quem Leó fala quando diz dos seus desejos e de seu vazio. É preciso ler as entrelinhas e os espaços em branco como símbolos de um sujeito em dissidência que nos provoca um rompimento com critérios artísticos pré-estabelecidos.

Essa predileção pelos rastros, em detrimentos de uma verdadeiramente falsa noção de verdade, constrói um imaginário de um tempo caótico. Sua fragmentação, por mais natural que pareça, vem sendo diariamente suplantada. A irrupção de novas formas de relacionamento humano e do ser humano com o seu entorno – infelizmente com crescente violência – faz com que, no espelho encoberto da arte de Leonilson, possa aparecer o infinito. Nesta visão enxergamos o testemunho de um tempo de prisão junto à libertação; de vida e de morte; de fabulação de si e de documento histórico e artístico.

A partir de diversos conceitos que relacionam esse teor autobiográfico com a expansão de linguagens contemporâneas, questões como uma primazia do ego poderiam ser

identificadas e problematizadas na obra de Leó. É preciso, de fato, reconhecer que, tanto o artista ainda em vida, quanto seus estudiosos e público reconhecem que um mergulho no sujeito por trás da produção artística é fator imprescindível na sua fruição estética. No entanto, os bordados e telas em análise não se resumem a um centro pessoalíssimo e apontam para um universo amplificado em torno das questões que trazem.

Leonilson faz primeira e constantemente esse mergulho em si para descobrir o quanto de Outro(a) há no seu interior. De tal forma que passa a fazer de seu espelho um prisma para o mundo. Nele vemos diversos grupo minorizados que são presentificados na sua condição de nordestino, brasileiro, latino etc. Essa autopercepção faz com que, ao se ver, tal como nós nos vemos em sua obra, Leó desenhe em sua face uma sociedade de menosprezos com aqueles e aquelas que pertencem a algum tipo de margem. Seu sangue condenado jorra esse descrédito, lavando muitas almas.

A obra materializa nominalmente diversos corpos marginalizados e assume, assim, um teor universalista. Consegue-se perceber uma personalidade militante ou uma política dos afetos não de modo óbvio. Sua militância, por exemplo, não se encontra apenas quanto à comunicação de um desejo homossexual, mas, sobretudo, pela empatia e solidariedade entre subjugados. Essa consciência coletiva torna-se mais explícita quando a corporeidade do artista vai sendo abalada pela então “peste gay”. O vírus HIV coloca Leonilson ainda mais próximo da noção romântica a ele associada. Por outro lado, a natureza marginal e, portanto, sem classificação do artista, nunca consegue ser afastada de sua recepção e crítica.

Sem deixar de ser questionável, o teor romantismo ou neorromantismo de Leó poderia, de tal modo, ser verificado a partir da transformação em arte do seu estado fragilizado e, mesmo, mortal. Ao escrever imagens sobre seu fim iminente, faz do elemento trágico uma propositiva questão coletiva. Nesse procedimento, sua subjetividade é mostrada de forma ainda mais intensa, dolorosa e passional. Seus efeitos geram uma conexão direta com o espectador/leitor, o qual experimenta sentimentos como pena, dor, medo, amor e, sobremaneira, contempla uma humanidade em estado vivo, que vence a morte por meio da criação artística.

Leó tornou-se, ao longo do tempo e por meio de recriações e atualizações contemporâneas dos seus discursos e traços, sinônimo ao mesmo tempo de sofrimento e de resiliência. Ele é uma declaração de intimidade e de amor furando o barulho intenso dos anos 80 e 90, acompanhando as notas graves e melancólicas de uma catástrofe na época pouco conhecida que tinha exatamente o desejo como o principal campo de atuação. Criando casos, Leonilson não permite ser identificado apenas pelo seu fim, mas pela sua incapacidade de

perecer diante dos limites sejam geográficos, amorosos e até aqueles impostos pelo próprio mercado da arte.

Seus sucessores apenas contribuem para sua expansão contínua e ganham a cada dia novas formas de estabelecer comunicação com o mundo e com Leó. Ao levarmos para as redes sociais nosso “Leonilson Expandido” conseguimos, tal como ele, entrar em contato com a alteridade e com a multiplicidade a partir de investimentos pessoais. Queríamos não só fazer uma pesquisa, mas olhar para o mundo com a força que a poesia nos dá em tempos também pandêmicos e bélicos. Por meio de imagens, as redes agruparam uma teia afetiva em torno do artista-etc que é nosso *corpus* e criaram para e com ele um catálogo multimídia.

A internet tanto estimula a criação de novos trabalhos híbridos que dialogam e reconstroem Leó continuamente. Com o *Instagram*, técnicas extremamente tradicionais como o bordado ganham novos meios de chegar ao público, mantendo linha e agulha como base técnica. Leonilson aparece nos tecidos, peles e outros produtos audiovisuais em postagem que podem ser de um trabalho ou mesmo do próprio corpo de artistas e público com as diversas tatuagens.

Leonilson é uma face frequentemente recomposta e sua revisita sempre parece revelar um novo ângulo por meio do qual cada artista que o vê mostra-o ao público. Essa espécie de apropriação e refluxo contam a respeito do trabalho de Leó cujo objetivo central é a identificação e a reflexão. Com focos variantes, o olhar, as linhas do rosto e o próprio dorso se expressam com nuances criativas e renovadas. As produções corporificam visualmente o Eu e expressam o Nós. Porém, há nelas também uma reprodução pop e mercadológica a um só tempo natural para o “hit” que se tornou Leonilson e problemática no sentido de que pode tornar a linguagem do artista algo publicitária.

Em que pese haver na obra uma afirmação da subjetividade, conceitos como “autoria” – já tensionados pelo duelo entre real e ficcional em Leó – também são contestados pelo que chamamos de reverberações contemporâneas de Leonilson. A linguagem literária, também participante dessa expansão, contribui para essa indefinição propositiva. Assim, palavras e frases de ou sobre Leó aparecem em poemas publicados em plataformas tradicionais como o livro impresso ou como em letras de canções. Essa quebra da noção de autor acontece ainda mais quando a imagem se impõe, ainda que em linguagens distantes da linguagem verbal, como a da moda, por exemplo.

Acontecem a partir daí alguns dos interditos que, de forma direta ou indireta, também atingiram Leó como o embargo de uma cultura ainda protetiva em face de um cosmopolitismo. Os filmes-documentários, assim, tiveram um papel fundamental para a

popularização da obra de Leonilson, revelando alguns materiais ainda inéditos ou embargados pela família. Essas produções audiovisuais foram fundamentais para a atualidade de Leonilson, ainda que para ele tenham também construído uma máscara um pouco rígida: a de um solitário em busca da última pulsão de vida. Porém, esse resumo biográfico e estético não é suficiente, merecendo também uma expansão.

Para tanto, os espetáculos de dança e, especialmente, os de teatro, parecem conseguir com êxito mostrar novas faces de Leó. Ao assumir a cena como jogo entre Eu e Outro(a), mostram exatamente a mistura entre aspectos biográficos e artísticos, dentre os quais interessa menos saber onde cada um deles deixa de se sobressair que a união de ambos para tentar emular os sentidos mais amplos da obra. As apresentações ora investem em verossimilhança com texto original e caracterização, ora partem para uma formulação abstrata de forma e de conteúdo.

Em algumas das apropriações, são estabelecidas relações com outros artistas como, por exemplo, Caio Fernando Abreu. As vidas se entrelaçam e encaminham ao público dramaturgias que costuram telas, palavras, vida e morte. Ao vivo, em apresentações gravadas e até em plataformas multimídia, Leonilson revive e é revivido tendo acionados novas questões em sentimentos que parecem se manter como basilares a qualquer tempo-espaço. As performances se desdobram acompanhando a multiplicidade de Leó, ganhando oficinas, debates e explorações em meios tanto físicos como virtuais.

Ao gerar seus próprios arquivos e memórias, as apresentações passam também a ser produtos visualmente exploráveis. Em nossa análise, percebemos que o gesto de afeto e resistência da década de 80 não perece, mas participam de debates para os quais liberdades e vetos seguem questionando indivíduos e sociedade. Os novos artistas que expandem Leó tomam posse também de seu corpo a fim de questionar o motivo de sua dor e glória se manterem tão vivas. Uma resposta possível é que falhamos enquanto civilização ao não construir pontes firmes e profundas com nossa própria humanidade. É potente, entretanto, a (con)fusão criada a partir dessa junção de criações. Não saber que obras são ou não de Leonilson faz com que seu discurso seja um grito coletivo, reunido pela experiência da expansão e do afeto de quem lhe é público, além, claro, do traço estético que lhe é cada vez mais marcante.

Isso chega ao extremo da intimidade e da contemporaneidade com a arte da tatuagem. A obra em exposição, em livro ou no computador parece não ser suficientemente significativa. Para dar conta da passionalidade e da entrega de Leonilson só uma paixão equivalente. Ela vira pele e revira paradigmas. O Eu agora é o museu. O corpo vira ateliê de

sentimentos, texto verbovisual e tecnologia de reflexão. Os estúdios de tatuagem simulam editoras ou gráficas a produzir, com variações também fisiológicas, réplicas de uma obra que se interliga em seus signos minimalistas e intensos.

Ao ganhar este que é o lugar último de um mundo em total dissolução, o corpo, Leonilson atende a uma demanda pulsante de se fazer presente em sociedade. Como que pergunta: de que vale uma arte sobre o corpo longe dos sujeitos? De tal modo que a questão que talvez mais o tenha preenchido ao longo da carreira e da vida, a de como se encontrar com a alteridade e fazê-la se encontrar consigo, tem nas tatuagens um apaziguamento. Entre pelos, veias e poros, suas tintas e linhas penetram o mistério do diferente e ganham um universo infindo.

Paradoxalmente, é essa estética minimalista que faz com que seus desenhos sejam *pop* dentre os tatuados. Quase clichês de tão repetidos, embora sem nunca perder a força poética para quem os tatuou e os enxerga com atenção, alguns trabalhos como a garrafa com a inscrição “Inflamável”, o vulcão ou “Favorite Game” ganham sem cessar novas pernas, colos e braços. Os membros fortalecem outro interminável paradoxo do artista: o de permear subjetividades e grupos com muita popularidade e o de carecer às vezes de conhecimento mínimo de grandes extratos sociais. Ao redor da praça que Leonilson nomeia em Fortaleza, cidade em que nasceu, reportagens locais trazem registros de que ninguém do bairro conhece a origem de tal nome, por exemplo, nem sequer se sabe pronunciá-lo.

No entanto, Leó gosta e joga com extremos, ampliando-se a cada vez que um apagamento lhe é imposto. Funciona, assim, como um sussurro repleto de amor e de angústia que de tanto ecoar nas mentes de quem os ouve sutil e despretensiosamente passa a irromper os tecidos do corpo e se fixar para além dele. A partir de então, ocorre um segundo ou terceiro momento de reprodução e expansão: o da fotografia de um quadro ou tattoo e postagem na rede social; o de pesquisa por recentes exposições; o de confecção de adesivos; as homenagens a cada aniversário em primeiro de março ou na data de falecimento do artista etc. É aí que Leonilson consegue atingir um público novo, tendo seu texto verbal e visual entregue sem necessidade de passar inclusive por crivos de curadoria especializada.

O filtro é sobretudo afetivo e a condução se dá pelas ligações emocionais das obras de Leó com os sujeitos que as sentem. É construído um museu dinâmico, aberto a visitas contínuas guiadas por um clique geralmente em uma *hashtag*. Há uma coletânea plural e sempre inconclusa como tudo o que a internet quase sempre produz. Ou que Leó faz, haja vista a grande reunião oficial de sua obra, o catálogo *raisonné*, possuir as mesmas características de multiplicidade e abertura às possibilidades de compreensão que a *web*.

Ao compilar e publicar os mais de três mil produtos artísticos de Leonilson, a família e os pesquisadores realizam um desejo antigo do artista, o de escrever um romance. Sua narrativa, apesar da institucionalização e domesticação que a catalogação pode pressupor, é fragmentária. Em torno de três volumes, em três diferentes décadas, Leó nos conta sua história de modo lírico, com momentos de ensaios, rabiscos e anotações tornados públicos e apresenta obras já conhecidas em detalhes de elaboração técnica e também de análise acadêmica. Alguns trabalhos, por outro lado, são apresentados pela primeira vez e tem seu componente verbal legível pela primeira vez. Outros, por sua vez, seguem sem publicação, confirmando o componente indomado e desinibido da produção criativa de Leonilson.

No afã de agrupar as produções de Leó e, assim, fomentar seu acervo bibliográfico e afetivo, o catálogo *raisonné* dá detalhes, por exemplo, da sua fase inicial de criação ainda nos anos 70. Já ali, mesmo ainda não reconhecido pela crítica, estão alguns dos principais componentes que estariam presentes em suas fases mais conhecidas. Entre essas características está a palavra que talvez tenham alguns dos momentos mais contundentes em tamanho e em expressividade nesses primeiros anos. Ela fala de um sujeito em descoberta de si ainda que camuflado por elementos lúdicos.

A publicação permite que se averigüe com atenção e cuidado o que aparece por trás do véu da inexperiência ou da imaturidade, os quais ainda não permitiam uma declaração pessoal mais explícita. Por outro lado, esses elementos contribuem para alguma afirmação do teor literário que sempre tiveram os trabalhos. O leitor dessas primeiras telas necessita de um movimento de profundidade ao adentrar cada peça, não para conferir que traços do Leonilson popular ali são encontrados, mas para se deixar conectar por uma escrita e uma visualidade não-óbvia.

Ao contrário do que se pode achar dessa aparente neblina, alguns elementos do cotidiano se afirmam, seguindo a pretensão de Leó em não fazer uma arte conceitual. Essa tendência apenas se confirma ao longo do tempo em que um caráter mais maduro, porém com cada vez mais passionalidade, afirma-se na obra do artista. Na década de 80, com as primeiras exposições, os reconhecimentos em coletivos e individualmente, Leonilson adentra na experimentação sólida tanto de linguagens quanto de temas. Nesse processo, a subjetividade se confirma como produtora de bordados, telas e demais escritos. A libido é uma das protagonistas dessa fase, mostrando ao público um inconsciente que, outra vez sem cair em extremismos, reflete igualmente uma pulsão social também em crise.

A crítica de Leonilson em respeito a um mundo de isolamentos e friezas acontece por meio de signos que buscam a alteridade. Sua solidão inclusive passa a encontrar os afetos à

medida que o tempo o afirma enquanto artista e coloca-o em diálogo, por exemplo, com coletivos teatrais e, mesmo, com a amizade e parceria com os integrantes da visual *Geração 80*. A década é marcada, em Leó, pelo esplendor da imagem-palavra com signos icônicos da produção como o vulcão dentro da garrafa ou o navio.

A liberdade como regra carrega os quadros de cores e de fragmentos diversos, frutos talvez de um espaço-tempo em diluição. Leonilson explode em vida, expressando um tempo de luzes e danças que brindam o fim aparente de um regime ditatorial. O movimento de criação, entretanto, não é completamente futurista e guarda memórias e anseios também melancólicos na percepção aguda de que pouco foi alterado na raiz das questões sociais e na visão julgadora com que ele e os seus são tratados. A metade da década traz essa certeza com o assombro da chegada e assentamento da aids.

Ao construir sua ponte – íntimo e constante signo seu – na folha de um jornal que traz uma matéria sobre a doença que futuramente o mataria, Leonilson assume a função social do artista que almeja ser e escancara sua pulsão de vida e de morte. Também é com essa maturidade que faz instalações e performances delicadas e questionadoras. O trabalho passa a exigir uma implicação maior de seu Eu físico e emocional, pois o mundo dá um recado claro de que jamais dará descanso. É preciso ser vigilante e lutar pela própria sobrevivência. Nessa resistência, também a arte deve responder a um leque de demandas sem perder seu lirismo. Para isso, as lonas de Leó, sempre sem chassi, também ganham furos, em um sinal de infinitude e constante escape.

Dividido entre um mundo que o faz amar e sentir-se livre e outro que aumenta a sensação de prisão e a sede de rebeldia, Leó celebra o tempo com números e letras em meio a corpos recortados. Paradoxalmente ao avanço numérico, como na demarcação da idade que cresce, a visão geral é a de uma contagem regressiva. É aqui que a potência artística mais se estabelece, subvertendo a lógica natural e dando mais força à obra na qual o erotismo se configura como pilar de sobrevivência. Seja em símbolos fálicos ou em declarações açucaradas a homens, Leonilson afirma-se como que se se preparasse para um fim marcado igualmente pela dor e pelo desejo.

A imagem do herói humilhado e, no entanto, resiliente, parece tomar os anos derradeiros de vida e obra do artista. A antiga pretensão de escrever um corpo no mundo em estado de libertação individual e coletiva ganha um peso doído, fruto da consciência de que será prisão a qual confundiremos com um portal. Tal percepção vai dando um ar cinzento ao fim de uma década de excessos em todo o mundo e começa os anos 90 com a terrível face da morte escancarada nos jornais, revistas e, sobretudo, no espelho. Muito embora, o artista

afirme verbal e visualmente que é preciso acreditar na bondade humana, que namorar faz bem e que pensar positivo é uma exigência diante da catástrofe, o vazio parece se assomar, tal como o medo.

A esperança e a religiosidade se confundem com a culpa e a interrogação diante de um mínimo contato, extremamente perigoso. Os trabalhos emulam esse isolamento com longos espaços brancos no lugar do prisma multicolor de anos atrás. O silêncio soluça um mundo reduzido a um elemento invisível e mortal: um vírus. Leonilson então passa a escrever, a pintar e a bordar como que para si mesmo, enviando mensagens dentro da garrafa e lançando-as no mar que o separa de um Eu anterior e do futuro. Seja forte, firme, fiel a sua arte, ao ano que virá e ao seu próprio coração são alguns dos autodirecionamentos que passam a ser silenciados ao longo do tempo, sem jamais se calar.

A criação artística o acompanha até o fim e afirma sua pretensão de odiar os limites. Sem parar, talvez consigamos deixar todos os fragmentos necessários para que sujeitos e encontros sejam reconstruídos como os pilares dessa travessia existencial. Ao longe, fazendo da cama de um hospital um ateliê produtivo, Leó vê o mundo com suas montanhas, suas erupções magmáticas e seus rios que confluem em outras águas rumo a um oceano. Todos os fluidos do mundo cabem em uma lágrima, um semem ou em uma gota de sangue. Por elas, o artista garante estar pronto para servir fiel... a seu público. Essa entrega garante que sua vida, em iminente destruição, não se acabe.

Leonilson é a ilha interligada às ruas da cidade mais cosmopolita. Suas esquinas são móveis. Mergulhando nelas, a vida se mostra em pedrarias, linhas, tintas, números e palavras. Embora letras como *L O N S* se repitam constantemente formando o mesmo nome do artista em cada texto e em cada imagem, elas, em verdade, demarcam uma viagem cartográfica pela multiplicidade. Não há rota, como não há demarcação estética. Leonilson não é, ele está nas artes visuais, na literatura, no cinema, na performance, onde for... Assim, se um dia me fosse perguntando, por que Leonilson é uma expansão, eu diria, ainda sem muita certeza embora feliz, que o motivo para fazê-lo fronteira sempre aberta é o amor. E ama-se a nada, a ninguém, por isso apenas se ama, parindo desse gesto a arte.

REFERÊNCIAS

A PAIXÃO de JL. Direção de Carlos Nader. [S.l.]: Itáu Cultural, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III).** Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción.** Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

ANTELME, Robert. **A espécie humana.** In: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III).** Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARAÚJO, Pedro Galas. **Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira.** 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

AZEVEDO, Luciene. Literatura expandida: autoficção. **Revista Alere** - Programa de pós-graduação em estudos literários PPGEL - ano 09, vol. 13, nº 1, jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1705/1609> Acesso em 10 jul 2020.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artista-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.) **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais.** Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf Acesso em 1 Mar. 2020.

BECK, Ana Lúcia. **Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais.** Porto Alegre: Instituto de Artes / PPGAV, 2004.

BECK, Ana Lúcia. **Entre eu e o outro: realidade e desejo no processo de criação de José Leonilson e Louise Bourgeois.** Porto Alegre: Repositório digital - Instituto de Letras UFRGS, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/156414> Acesso em 16 fev. 2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** 4. ed. Tradução de Paulo Neves. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, [1993] 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a palavra plural.** Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **LEONILSON: a natureza do sentir**. 2011. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Sobre o vulcão. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu (org.). **Leonilson: sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. LEONILSON: a natureza do sentir. In: DIAS, Ana Lenice & CLEMENTE, Gabriela Dias (org.). **Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.

CATUNDA, Leda. **Depoimento em documentário**. In: LEONILSON, sob o peso dos meus amores. Direção de Carlos Nader, 43 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TKHN2LcChA> Acesso em 27 maio 2020.

CHARBEL, Felipe. Modos de existir pelas palavras. **Suplemento Pernambucano**, Recife, vol. 156, janeiro, 2020. Disponível em: https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2417-modos-de-existir-pelas-palavras.html?fbclid=IwAR3PXwCL7q9NZBOX2QT9ATK5y9bKNZ_Y3VqT_E943c0UNuiITo_36uunwrY Acesso em 16 jan. 2020.

COM o oceano inteiro para nadar. Direção de Karen Harley. [S. l.]: Mix Nyc: Lesbian And Gay Experimental Film And Video Festival, 1997. (20 min.), color. Biographical portrait of the Brazilian artist Leonilson before he died of AIDS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0cbQcSMXKOc>. Acesso em: 01 mai. 2013.

COSTA LIMA, Luiz. **Júbilos e misérias do pequeno eu**. In: Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

D'ÁVILA, Caroline Maria Gurgel. **Presente ausência: Escrevendo o corpo com Leonilson**. 97f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em estudos contemporâneos das artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2014/2014-caroline-davila.pdf> Acesso em 3 jul. 2019.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

DIAS, Ana Lenice & CLEMENTE, Gabriela Dias (org.). **Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.

DIAS, Ana Lenice & CLEMENTE, Gabriela Dias (org.). **Leonilson: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

DIAS, Ana Lenice & CLEMENTE, Gabriela Dias (org.). **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Teles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FJELD, Jan. Um Leo possível. *In*: DIAS, Ana Lenice & CLEMENTE, Gabriela Dias (org.). **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, [1915] 2013.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. “Saídas da autonomia”. *In*: GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca**: literatura e desencanto. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 227-246.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. *In*: KIFFER, A.P.V. & GARRAMUÑO, F. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

GARRAMUÑO, Florencia. **Depois do sujeito**: formas narrativas contemporâneas e vida ímpessoal. *In*: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 50, p.102-111, jan./abr. 2017.

GÓMES SÁNCHEZ, Darío J. **Pervertidos, bichas e entendidos**: identidade homossexual no romance latino-americano. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JEUDY, Hend-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KIFFER, Ana Paula Veiga & GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**: Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v.10, n.12, p.11-27, 2008.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson – são tantas as verdades**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

LEONILSON, sob o peso dos meus amores. Documentário. Direção de Carlos Nader, 2012, 43 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TKHN2LcChA> Acesso em 27 maio 2020.

LEONILSON & PEDROSA, Adriano. Conversas concentradas. *In: Truth, Fiction*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

LEONILSON. Vogue ideal. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. A boca. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Sem título. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Carta ao amigo. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Carta ao amigo II. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Vejo tudo de braços cruzados. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Como eram cinco sóis somos cinco desejos temos a realizar. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Solposição de choque. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. As folhas da agenda. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Os lugares vazios. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. As cadeiras de mogno. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Estudo para obra. *In*: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Geração lançado no espaço. *In*: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Não é tão cedo o assunto. *In*: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Não é tão cedo o assunto II. *In*: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017a.

LEONILSON. Narciso; Apolo. *In*: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Sem título I. *In*: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Sem título II. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Com a boca vermelha. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Ninguém tinha visto. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Não tenho medo meu rapaz. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Sem título III. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Um atalho. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 2: 1981-1989. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017b.

LEONILSON. Turista de outra terra. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c.

LEONILSON. Dedicate. *In*: **Leonilson**: catálogo raisonné - volume 1: 1990-1993. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017c.

LEVIN, Orna Messer & BRUM, Pedro. Apresentação. *In*: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v.10, n.12, 2008.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução de Flávia Cera. *In*: **Ciberletras** - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> Acesso em 8 mar. 2020.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. *In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MAGRI, Ieda. **Pirilampos em noite de chuva**. Florianópolis: Boletim de pesquisa nelic, v. 15, n. 23, p.95-108, 2015.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia de Letras, 2001.

MATTOS, Marina Baltazar. **Escrever Leonilson: expansão da poesia**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MATTOS, Marina Baltazar & COELHO, Rogério Meira. Favorite game ou a poesia não cabe mais dentro da vulva do poema. *In: Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 34, n. 67 (2019). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/97035> Acesso em 22 fev. 2021.

MORIN, Edgar. O Encanto da Imagem. *In: O Cinema ou o Homem Imaginário*. Tradução de Luciano Loprete Lisboa: É Realizações, 2015.

PATO, Ana. **Literatura Expandida** - arquivo e citação na obra de Dominique Donzalez Foerster. São Paulo: Edições Sesc SP/Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Adriano. Voilá mon cœur. *In: LAGNADO, Lisette. Leonilson – são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

PEDROSA, Adriano. **Leonilson: Truth, Fiction**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

PERIGO, Katiucya. **Leonilson e a narrativa de si**. Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 3, Ano 2, dezembro de 2014.

QUINTELLA, Pollyana. Costurar como quem escreve, escrever como quem costura. *In: MATTOS, Marina Baltazar. Escrever Leonilson: expansão da poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. *In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu (org.). Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. A construção do desenho: sujeito, temporalidades e cartografias em Leonilson. *In: DIAS, A. L. & CLEMENTE, G. D. (org.). Leonilson: catálogo raisonné - volume 1: 1971-1980*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. **Leonilson, 1980-1990**. São Paulo: C. E. Riccioppo, 2010. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações, Universidade de São Paulo (USP).

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **A história natural da ditadura**. Lua Nova [online]. 2015, n.96, p.39-54. Disponível em: <https://goo.gl/ja7DC9>. Acesso em: 6 fev. 2020.

SUSSEKIND, Flora. Coros dissonantes: objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea. *In*: LINS, Vera; PENJON, Jacqueline; SUSSEKIND, Flora (org.). **Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. 2ª ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. A letra como imagem, a imagem da letra. *In*: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

ANEXOS

ANEXO A - RELATO

Relato de visita à Exposição “Leonilson – Arquivo e memória vivos” no Espaço Cultural Unifor de Fortaleza-CE em 2017¹⁸

O resto de meu corpo no aquário

Meus sapatos estão molhados. Chove desde a manhã. As ruas se diluam cancelando as aulas, os afetos, as visitas aos museus e a cidade do Sol. Um caos azul penetra os corpos perplexos de cinza, como minhas vestimentas. Aqui a vida quase fica para amanhã. Prefiro não. Pego o ônibus, largo a sombrinha rompida, atravesso a passarela da Washington Soares. E se começar a chover? Conheço os caminhos da chuva porque sou de água. Ela é meu mapa. A exposição fica no segundo andar e eu já vi. Tudo isso é um relato para a universidade.

Sinto medo. Os guardas da Unifor vigiam em uma punição imaginária. Eu posso cair, deslizar nos meus próprios pés, rasgar com meus dedos tortos um quadro. Ainda bem que eles já têm furos. E não tem vidro. Nem moldura. Ou acabamento. Qualquer aviso de perigo. Por que eu os receio? Quando vim aqui fazia sol, mas as densas nuvens desse artista pisciano, morto no ano em que nasci, tropeçaram dentro do meu corpo, um peixe. A primeira pintura é a derradeira. À direita, no início, está a última. A dor e/é o dom. O que não tem ordem não precisa começar. Nem tem fim.

Sinto uma multidão neste vazio. Só eu e esses órgãos. A folha da minha agenda e o celular que fotografa, rascunha, inventa minha autobiografia em que Leonilson é personagem e autor principais. Caso não fosse assim, eu não teria visto pela primeira vez alguns dos quadros. Quando foi tudo incompleto é que fui mais eu. Há alguém aqui? Há o guarda lá no canto, forte e musculoso. Um homem solitário na ponta oposta da exposição. E eu. O quadro “A coragem da montanha” é um triângulo. Mas é ali, diante de um texto curadorial dos quadros produzidos na década de 90, que eu choro.

¹⁸ Texto produzido para a disciplina “Arte e Cidade” no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (UFC) ministrada pela Profa. Dra. Glória Maria Diógenes no semestre 2017.1.

Quando choro, lembrei que na primeira vez eu já havia sentido vontade. Agora eu tenho mais: eu posso. A cidade inteira chorou hoje durante todo o dia. Encharcou até meus sapatos. Eu quero. A palavra. 1.a. Eu busco a palavra e ela diz “sou imagem”. Correntezas, rios, cachoeiras, montanhas, oceanos. A gente viaja a cidade inteira atrás de uma lágrima que mora dentro do corpo da gente? Eu não consigo ver muito com esta chuva particular. Então sigo no interstício. Não há problema se o relato para a universidade for um grande borrão molhado.

Sinto frio. Não sinto meus pés. Sinto minhas mãos que não param de escrever e de fotografar. Sinto a solidão de um artista que é deste lugar e não é, como este guarda; que morreu e está mais vivo que aquele homem, no lado do saguão; que tem mais corpo que eu, lágrima sob as telas. Água. O quadro de uma anatomia se chama “As ruas da cidade”, a imagem de buraco com escada, “Estômago, medo, coragem”; o lilás, minha cor preferida, predomina na obra “Tempestades no coração”. O que é aquilo? O quadro com “heroi” no título é de um azul o de verdes mares. Como a minha tatuagem. Um corpo flechado, cheio de pontos. No quadro e no chão.

Olho para trás. Pode vir o guarda. Pode vir o homem que já deve ter ido embora. Pode vir um silêncio intempestivo muito pior. Não olho mais. Olho aquele azul-verde no chão. Me aproximo como um zoom da câmera à mão. Tinta? Pano? Rasgo do retrato? Emaranhado de perdas em um bolo de linhas da mesma cor do quadro ali, no piso úmido da exposição. O que nos vê também foge, também se rizoma, também chora. Quer ir embora de onde lhe puseram, organizadamente, à apreciação. Minha tatuagem é a imagem de um coração de mar. A Praia de Iracema é do tamanho do meu tamanho.

O signo é uma inscrição sob a pele. A literatura é a pele de um afeto. Um afeto é o corpo do mundo. Isso já virou uma vertigem. Eu sei. Não, eu sei mais. Eu sinto. Eu sinto é melhor que saber por que é menos fictício, é ficção. A verdade da ficção é melhor que a ficção da verdade. Tudo é narrativa. Por isso que esse homem escreve nesses quadros, sabia? Uma pessoa é uma mistura de azuis e vermelhos, bordas brancas e buracos escuros, quadros sem título e manchas brancas. Remendos sem panos; corpo sem órgãos; potências sem organicidade. Sem conceito, com sangue. “Cuidado”, um aviso móvel e amarelo no chão, “Piso molhado”. Estou chorando enquanto escrevo.

Fotografar é ser pedra na maré alta. O flash é um espigão. O que acontece? Vem o guarda, enorme, bonito, silêncio e passos e eu o interrompo nas primeiras palavras. Falo da contraversão. Me entrego. Estou completamente consciente dos meus erros. E inconsciente de minhas correções. Ele se vai. Desligo a luz. Não tenho mais a visão. Preciso dos outros quinze

sentidos para apreender sem cercar os significantes fluidos das obras de arte. Lambo os aviões, cheiro o ventilador, guardo entre os dedos os pequenos coágulos vermelhos escondidos nos planos de fuga. Ouço os sussurros do documentário “A paixão de J.L.”, uma vez mais, me melarem de lágrima e gozo. Porosidade é uma câmara sem flash: necessita da luz da alteridade.

Não sou poroso. Perdi o azul. Abri um arco-íris. Passo a tracejar internamente inúmeras imagens de quando o princípio de realidade perde para uma incontinência bela. O que pode meu corpo de pesquisador? Sentir e/é sonhar. Sonhar não é metafísico. A exposição é entrecortada por um grupo de alunos da Universidade de Fortaleza treinados a serem mediadores. Como um coração deslocado, habitam um “centro educativo”, espaço de bordado, descanso e diálogo em um fundo-centro da exposição. Passo por tal área, quando sou abordado por uma garota.

“Está tudo bem, contigo?” é o atravessamento. Não é uma predisposição à ajuda objetiva. Não é um falso cumprimento. Não aparenta se quer um gesto de trabalho embora também o seja. Ela pergunta por mim, sobre mim, para mim. Está ali comigo. Certamente se afetou antes mesmo de eu ser afetado por ela. Uma esquina de ruas. Dois corpos que se tocam longe, se tocam antes, se tocam no depois. Perto dali, na visita anterior, era eu quem indagava uma mediadora dizendo-me sentir extremamente sensível a tudo aquilo. Penso em encontros e perdas inerentes. Ouço outro alguém ler um whatsapp do ex-fica, tenho saudades de um amigo distante, esqueço um beijo que dei hoje sem gosto algum, olho os textos híbridos de “Leó”, porque cada vez mais lhe sou íntimo: tudo fala de perda. Fala porque perde e dialoga porque busca. Só no corpo dum outro construo um meu. *Um e não o.*

Ali também está meu projeto de pesquisa. Já que ele, como uma interioridade suprema de todo o mais, objeto que é sujeito em mim, está em todos os lugares. Irrompe verde-azul como uma verde daninha. Cria até flor. Murcha. E vem a chuva. Às vezes de lágrimas. E ele se encaminha para ser a si, frondoso e frágil, brotando do chão ao céu. Me abraça, então? Flui dos braços do homem, gay, artista da exposição, um corpo de uma mulher também cearense, também do mundo, também híbrida, também palavra talhada. Vejo em desequilíbrio inconstante suas mulheres, suas viagens, seus homens, seus cadafalsos. Estão meus colegas, meus medos, minhas pulsões, meus relatos e minhas intuições estão todos aqui. São a chuva. O resto é meu corpo, água da cabeça aos pés, naquele aquário.

Alguns traços simples marcam o último rol da exposição. Desenhos de si e de outrem em que o artista constrói corpos em abismos de potência, fartos de existir, imensos na pequenez. Linha preta e fundo branco formam um desenho. Parece minha investigação?

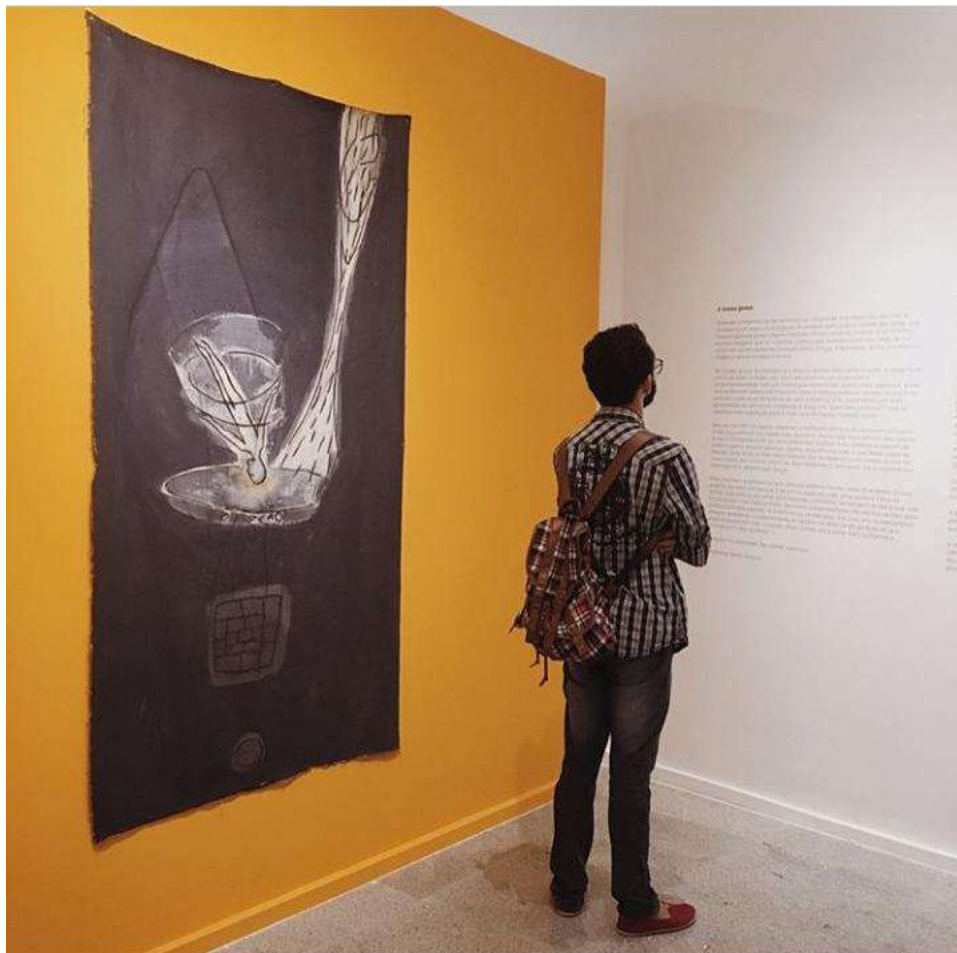
Quero milhões de formatos dentro de um contorno; ponho mil informes em uma silhueta; corporifico uma obra em um papel. Toda esta exposição é como um livro de contos. Uma narração em primeira pessoa. Escrita ficcional de si no corpo-escritura do outro, que lendo, é também texto e pele. Pele e texto. História e multidão. Minha agenda está cheia de marcas. Meu celular carregado de memórias fotografadas. Vou embora. Mas...

Não acabou. Há uma parede dentro da parede. Fundos brancos sub-reptícios, em um jardim dos caminhos que se palimpsestam. A seção das montanhas. O caminho de pedras. Os montes almeçados, como a todos os bons seres d'água, e assustadores. A exterioridade que promove o novo suplanta o intransponível; cai no aquário e em todos os corpos de um mesmo espaço. Olho para trás. Posso ter feito algo de errado em pensar que o sólido poderia me pertencer. E também não estive errado. Conversam amigáveis, na porta da exposição, agora vazia, o guarda gato e a mediadora simpática. Riem, se tocam, se abraçam. O "L" de Leonilson é o mesmo de Lúcio. Inflamável.

Saio da exposição. Camisa, calça e sapatos cinzas. Corpo enxaguado de azul. Fachada lilás com manchas brancas. O nome do artista é o borrão que não vejo direito. Agora a gente precisa seguir. A gente quem? Messejana é uma travessia longe e já não chove mais. Não cruzo a travessia alada por receio aos assaltos da noite. Sinto o corpo doer com o peso de tudo o mais. Escrevo de cabeça, no caminho, um texto que jamais tomará forma porque é só pedaço, memória e volição. Subsiste nas linhas que pinte aqui. Escapo nos bordados destas palavras. É um retrato de mil rostos por trás do corpo que tentei cartografar. Minha etnografia é a poesia dos quadros que não se fixam, partem conosco, dentro de uma lágrima, de volta pra casa.

ANEXO B – LER LEÓ

Figura 176 – Registro da visita à exposição Leonilson: memória e arquivo vivos.



Fonte: Fotografia de Paula Rodrigues

Figura 177 – Pesquisa do Catálogo *Raisonné* - Biblioteca de Acervos Especiais Unifor



Fonte: Lúcio Flávio Gondim

Figura 178 – Plateia da apresentação da Cia da Arte Andanças em apresentação do espetáculo *O Tempo da Paixão ou “O Desejo É um Lago Azul”* na Galeria Multiarte em Fortaleza – CE.



Fonte: Marília Camelo. Disponível na página da pesquisa no Instagram @leonilsonexpandido:

<https://www.instagram.com/p/B8R1icTF1FV/> Acesso em 13 jul 2020.

Figura 179 – Aula sobre o catálogo *raisonné* de José Leonilson no projeto “Travessias literárias” da Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE)

Fonte: Divulgação BECE/Secult-CE. Aula disponível em: <https://youtu.be/ugrrBz-lZq0> Acesso em 29 mar 2022

Figura 180 – Conversa sobre o catálogo *raisonné* de José Leonilson no Museu de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará (MAUC - UFC)



Fonte: Divulgação MAUC-UFC

Figura 181 – Matéria de capa do Jornal O Povo sobre o projeto “Leonilson Expandido”

ANO XV - EDIÇÃO Nº 31.498
FORTALEZA - CE / R\$3,00

TERÇA-FEIRA 28/9/21 WWW.OPOVO.COM.BR 93 ANOS

OPOVO



O POVO MAIS
MAIS OPVO COM BR
Aponte a câmera do celular para o código, navegue pelo O POVO+ e veja esta edição e muitos outros conteúdos

DENÚNCIA DO MPCE

Policiais civis cobrariam até R\$ 1 mi para livrar traficantes

Investigação aponta envolvimento de duas delegadas e de mais 24 agentes da Polícia Civil no esquema que envolvia extorsão e fraude processual. Justiça determinou uso de tornozeleira eletrônica e afastamento de todos os acusados de suas funções públicas **CIDADES, PÁGINA 19**

SENADO

CPI aciona MPCE para obter informações sobre planos de saúde

POLÍTICA, PÁGINA 6

CIDADES

Interações de crianças por Covid-19 em UTIs registram aumento no Ceará

PÁGINA 15

OSWALDO JURINO / AE



Obras e tatuagens inspiradas em Leonilson motivam pesquisa de doutorado

VIDASARTE, PÁGINA 1

ARTISTA plástico Leonilson em registro de 1985

ECONOMIA

Preço do botijão gás de 15 kg chega a R\$ 112 no Ceará

PÁGINA 12



esporte

CURSO GRATUITO
Reservado e disponível

REPORTAGEM

Indicação da origem geográfica de produtos é diferencial no mercado

PÁGINAS 4 E 5

MERCADO ASSINANTE: (85) 3254 1010
acesse www.opovo.com.br/alecomagente ou (85) 99605 2273 (whatsapp)

WHATSAPP DA REDAÇÃO O POVO: (85) 98201 9291
ONBUSSMAN: (85) 99693 9837 (whatsapp) ou
embudaman@opovodigital.com (seg a sex, das 8h às 14h)

EDIÇÃO DE HOJE
Edição fechada à 0h30
36 páginas



Figura 182 – Capa do caderno “Vida e Arte” do Jornal O Povo sobre o Projeto Leonilson Expandido

OPOVO
FONTEALVA - CUIABÁ - TERÇA-FEIRA, 19 DE 31 DE FEVEREIRO DE 2021

EDIÇÃO: RENATO ABRE, CLÓVIS HILANDER E MARCOS RAMPELO
www.opovo.com.br | @opovo | 3593 6177

| ARTE EXPANDIDA |
Novas elaborações da produção de Leonilson - seja em tatuagens ou em obras inspiradas pelo artista cearense - são mote de pesquisa do colunista do V&A e professor Lúcio Flávio Gondim, que realiza live amanhã

JOÃO GABRIEL TRÉZ
joaogabriel@opovo.com.br

É curioso: Leonilson (1959-1994) parece quase um artefeto do paraíso inventado dos administradores da obra do artista visual. “O caráter de individualidade imaginária de si, especialmente, por conta da subjetividade antinética de produções do pintor, desenhista e bordador. Tratado de temas como desejo, violência, conflitos pessoais e temas de êxtase, para muita gente, ao longo de quando reconhecido, a ponto de serca registrada na pele ou elaboradas em novas obras. São justamente as reverberações da produção de Leonilson que interessam ao professor e colunista do V&A Lúcio Flávio Gondim no desenvolvimento de tese de doutorado em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que participa amanhã, às 19h, de live sobre a obra de Leonilson na programação da Biblioteca Estadual do Ceará, disponível ao vivo, processos e questões de estudo.

O próprio Lúcio é um dos fãs que se identifica com o artista e sua obra - “Eu, quando olho ele, sempre tiro uma reação muito forte”, diz ele. “É uma obra absolutamente pessoal, um mergulho numa subjetividade”, compreende, abrigando a escopo de identificação. Interferindo nas relações com outras a partir da obra do artista, ele se reconhece, abrigando a escopo de identificação. Interferindo nas relações com outras a partir da obra do artista, ele se reconhece, abrigando a escopo de identificação.

“Leonilson é uma manifestação também literária porque há uma escrita de si”

LÚCIO FLÁVIO GONDIM
Pesquisador

Os estudos literários foram focados em um circuito próximo a Lúcio, mas o escopo se expandiu a partir da criação de um perfil de Instagram intitulado “Leonilson Expandido” (leonilsonexpandido), no qual ele passou a reunir em postagens as “reverberações” do artista que encontrou. “Eu, quando olho ele, sempre tiro uma reação muito forte”, diz ele. “É uma obra absolutamente pessoal, um mergulho numa subjetividade”, compreende, abrigando a escopo de identificação. Interferindo nas relações com outras a partir da obra do artista, ele se reconhece, abrigando a escopo de identificação.

“Fui recolhendo material e percebendo que havia ali uma manifestação artística, outra forma de apreciação cultural, reverberação de contatos do público com essa obra”, diz Lúcio. Em diálogo com a pesquisa de natureza de professor - que se baseia em estudar o corpo na obra do escritor e cronista do V&A Tereza Montenegro, “ele compreende que as tatuagens nos pés constituem, sim, “uma nova possibilidade de escopoção, de meu aberto público”.

“vulgarizada, dando esta vez outros usos: todos os dias vejo novas imagens de quadros, retratos e tatuagens”, afirma. “Desenvolvida no doutorado em Letras, a pesquisa de Lúcio se dá a partir de uma compreensão expandida do que é e pode ser a literatura. “Para mim, Leonilson é uma manifestação também literária porque há uma escrita de si, um sujeito que se manifesta quase que de maneira compulsiva nas palavras em todos os meios - na voz que grava, no diário, na tela, nos bordados, nas performances”, elenca o pesquisador.

A escrita, porém, também, pela necessidade de trazer novas contribuições ao extenso acervo acadêmico sobre Leonilson já existente. “São boas observações. TUV, muita coisa já desenvolvida. O meu escopo teórico e meu objeto de pesquisa foram recortados desde o desenvolvimento da tese”, explica, referindo-se às atualizações e utilização da obra dele hoje. “Como é que outros artistas atualizam Leonilson? Isso que é que está cara tão solitária, tão individualizada, enquanto ser tão social e universal”, compartilha questionando.

As reverberações de outros de Leonilson estabeleceram a artista como uma espécie de “fôlego”, concretizando em especial pela já citada abundância de tatuagens que expandem artes do cearense. Nesse cenário, questões como apropriação e direitos autorais se tornam difíceis.

“Há uma situação, um cara que está ali no estágio de um não saber produzir e reconstruindo a sua vida e se reconstruindo de uma maneira paralela à própria divulgação e atualização de Leonilson pelo mundo”, compartilha Lúcio. Se o lado mais teórico, como a divulgação e a relação íntima do público com a arte, é possível encontrar também tensões estabelecidas pelo contato.

Entre elas, o pesquisador cita o mistério do tempo de Leonilson em pontos com fins comerciais e as dúvidas da vida de originalidade. “Se não for irá manifestar pela Bece, Lúcio comentei o catálogo racional de Leonilson, tipo de publicação que reúne em si detalhes sobre toda a produção de um artista, como lista, currículo e lista de trabalhos. Isso que eu acho por iniciativa da Bece, a relação “batalha” de obras do sistema, por exemplo, se contrapõe à presença “informal” do artista nas tatuagens, nas bordadas - como o de Tereza Montenegro. Então que sempre a página - mas peguei, mas letras e em outras elaborações que partem de Leonilson.

“Uma das coisas interessantes na tese é a ideia de apropriação. Entre pegue, canteiro e filmes, algumas passaram pela curadoria familiar, que cuida com muito de ferro das obras dele na questão de direitos autorais”, estabelece Lúcio. A discussão reúne em si, nas palavras do pesquisador, o “choque de ideias” que o projeto Leonilson e sua obra não somente foram, mas sempre serão.

“Há tanta coisa de nós, os amigos versus os familiares, versus a forma crítica, versus os caracteres. Isso vai gerando questões e a vontade Leonilson? Dessa expansão é que as fronteiras dessa assinatura, do que é original, vão ficando mais difíceis, compreende Lúcio.

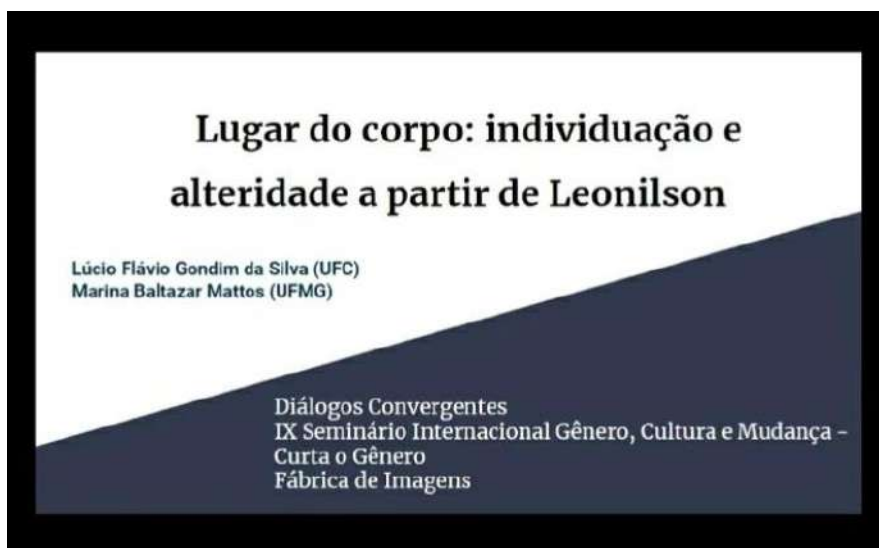
Travessias Literárias - Leonilson
Quando: quarta, 29, às 19h
Onde: www.youtu.be.com.br/leonilsonexpandido
Mais info: @lucio.flavio.gondim@lucioflavio.com

O site Atualidades de Povo.com.br tem um exemplar do catálogo racional de Leonilson para consulta. Ele é composto por 3 volumes e tem 2,4 mil registros de obras, estudos e projetos realizados pelo artista.

NA PELE, NO PELO, NA PONTA DOS DEDOS...

Fonte: Jornal O Povo/ Portal “O Povo Mais”

Figura 183 – Apresentações de trabalhos acadêmicos





Captura de tela de uma transmissão ao vivo no YouTube. O vídeo em exibição é intitulado "Notas sobre o catálogo raisonné de José Leonilson" e é apresentado por Lúcio Flávio Gondim da Silva (UFC). A interface do YouTube mostra o nome do canal "Lúcio Flávio Gondim da Silva - (UFC)", o título da sessão "SESSÃO 17 - 19h: Poéticas escritas e visuais", o número de visualizações (71) e o tempo de publicação (há 9 meses). Abaixo do vídeo, há ícones para curtir (8), não gostar, chat ao vivo, compartilhar, download e clipe. O canal "Fórum de Literatura Brasil..." é mencionado com 503 inscritos e um botão "INSCREVER-SE". A seção de comentários está vazia, com um campo para adicionar um comentário.


Fonte: Página "Leonilson Expandido"

ANEXO C – DIÁLOGOS NA PÁGINA @LEONILSONEXPANDIDO

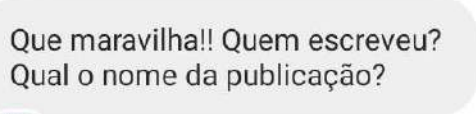
Figura 184 – Diálogo sobre poema de Ricardo Aleixo


←  **dauanavale**
Online agora  





 


 Lembrei de ti

 Que maravilha!! Quem escreveu?
Qual o nome da publicação?







 Um poema de Ricardo Aleixo







 


 Estará hoje mesmo no material para a tese. MUITÍSSIMO obrigado!!


 Mensagem...   

Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 185 – Diálogo sobre Caio Fernando Abreu e Leó

←  **renanreisbraz**
Online há 50 min   

 **leonilsonexpandido**







leonilsonexpandido Ilustração de Leó em nova versão de Caio Fernando A...

Gente eu não sabia que essa ilustração era do Leo

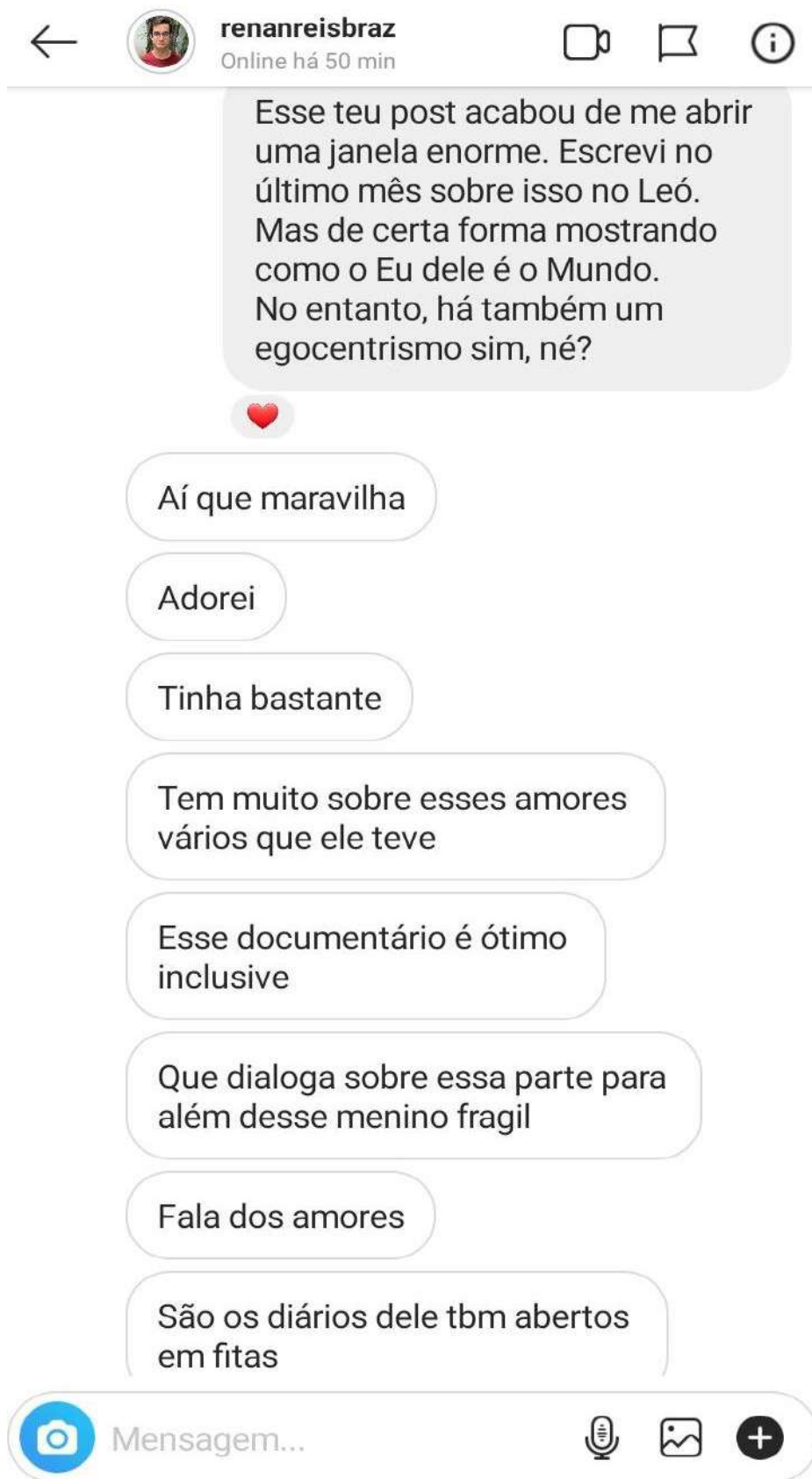
Esse livro já me fez embarcar em muitas viagens densas da mente

Já senti transformações nessas narrativas, aliás adoro ele apesar de ser pouco pontual sobre os fatos mas sensível aos sentimentos que me causa

 Mensagem...   

Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 186 – Diálogo sobre o “Eu” em Leonilson



Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 187 – Diálogo sobre interdito e direitos autorais de Leó

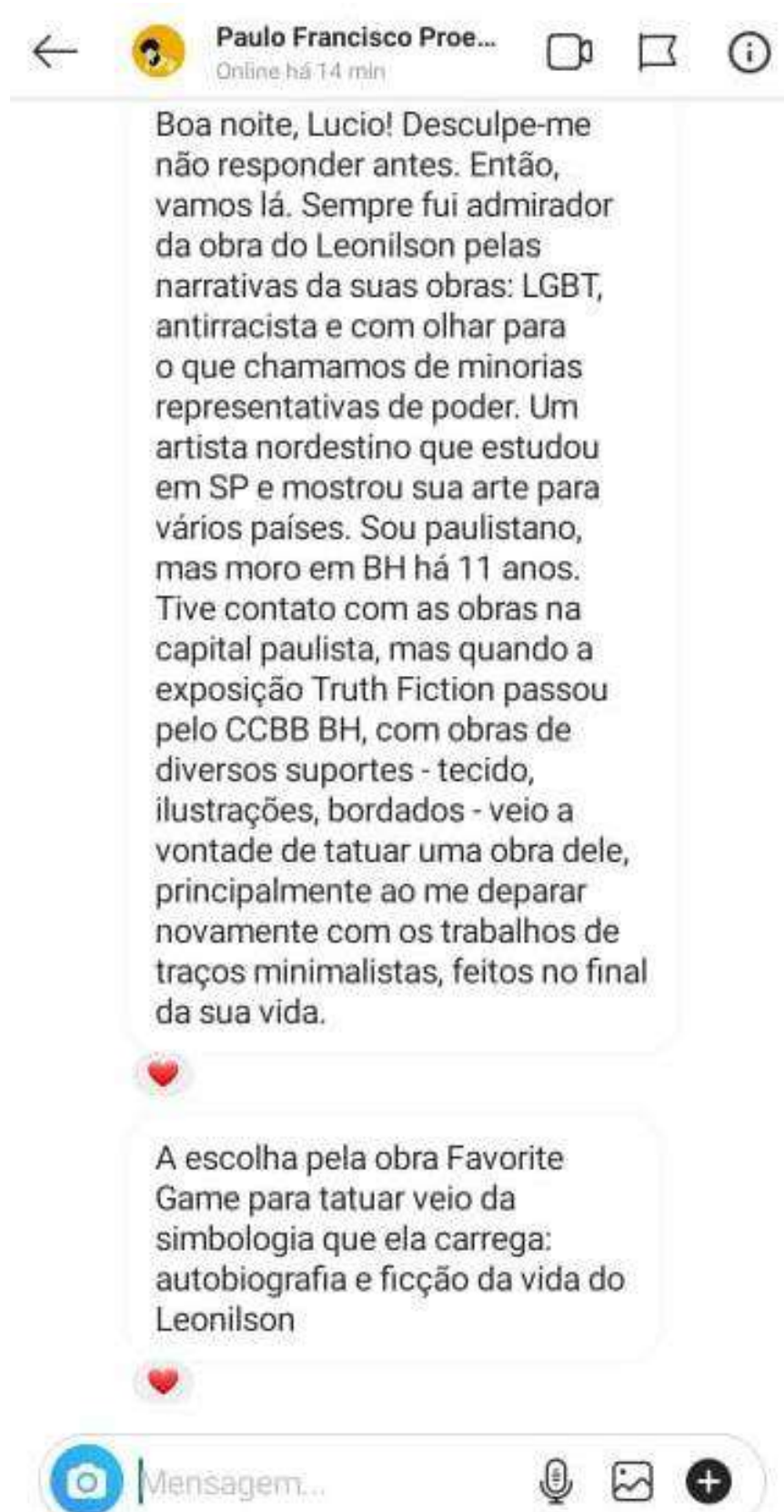
The image shows a WhatsApp chat interface. At the top, the contact is identified as 'iu.costa' with a profile picture and the status 'Online agora'. There are icons for voice call, video call, and information. The chat history consists of several messages:

- Message 1 (from iu.costa): "Eu admiro muito a obra do Leonilson , me emociona bastante"
- Message 2 (from iu.costa): "Tenho um projeto que busca conectar meu trabalho cada vez mais com a minha cidade e a minha pesquisa ancestral e tudo e tal"
- Message 3 (from iu.costa): "Porém na época que lancei essa estampa , q faz releitura de uma obra dele, fui proibido de manter as peças a venda e tive q tirar todo material tanto das lojas qt da mídia"
- Message 4 (from Leonilson Expandido): "Vi "Iracema" em alguns trabalhos seus"
- Message 5 (from Leonilson Expandido): "Imagino. A família dele é bem restrita!"
- Message 6 (from iu.costa): "Até me assustei pq vc encontrou a imagem"
- Message 7 (from Leonilson Expandido): "Eu realmente n lembrava dela"
- Message 8 (from Leonilson Expandido): "Nossa. Desculpe o susto."

At the bottom, there is a text input field with the placeholder "Mensagem..." and icons for gallery, voice recording, and additional options.

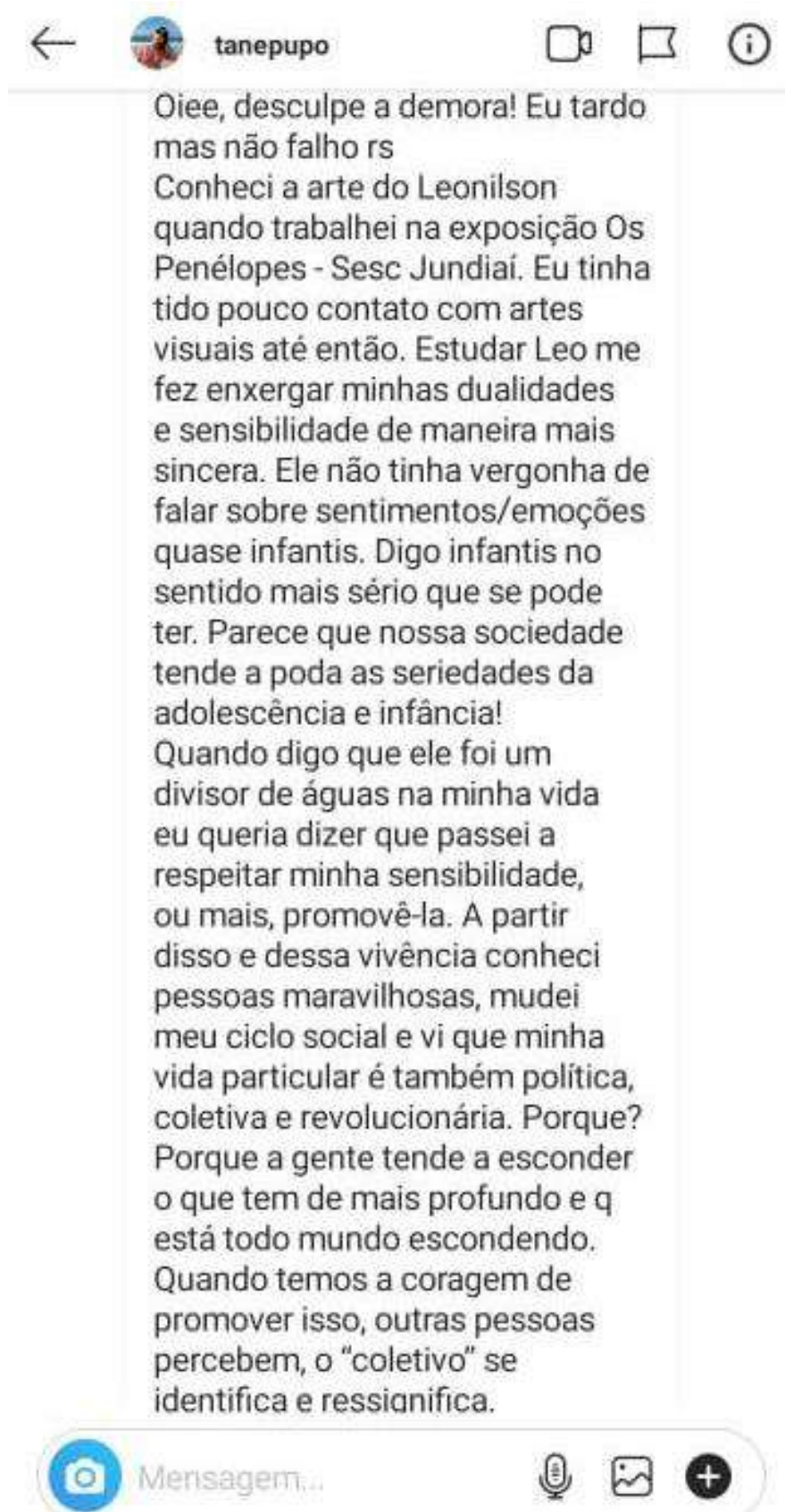
Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 188 – Diálogo sobre relevância pessoal da obra de Leó



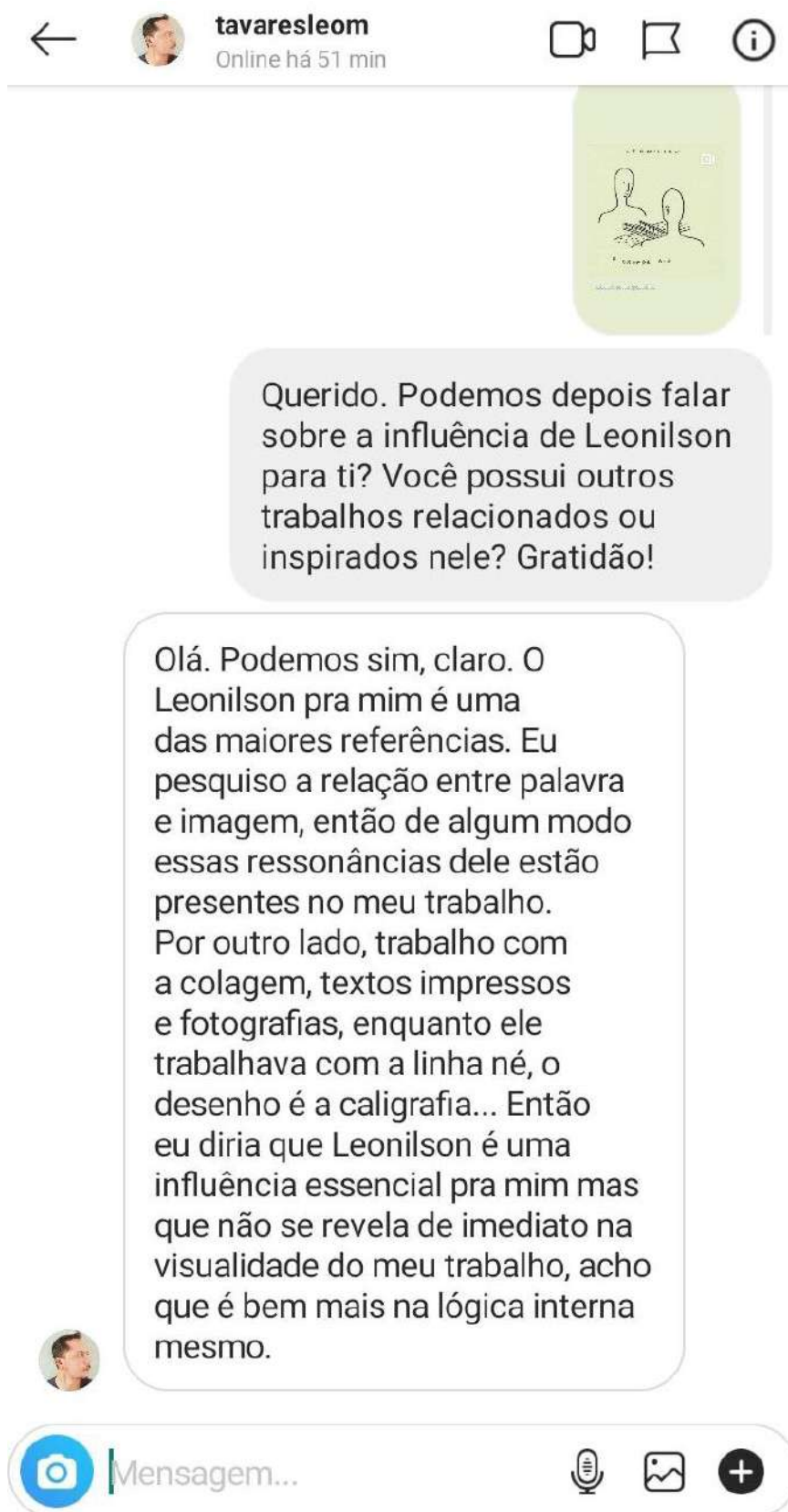
Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 189 – Diálogo sobre a relevância pessoal da obra de Leó II



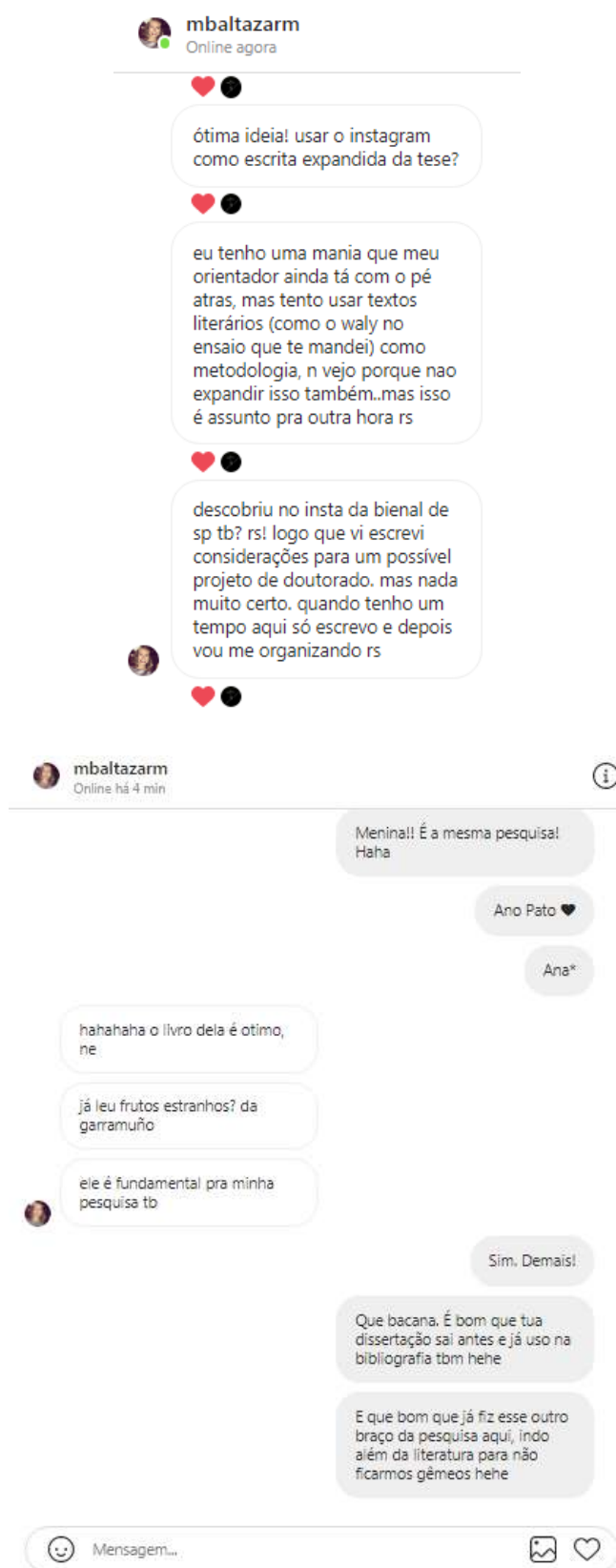
Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 190 – Relevância pessoal da obra de Leó III



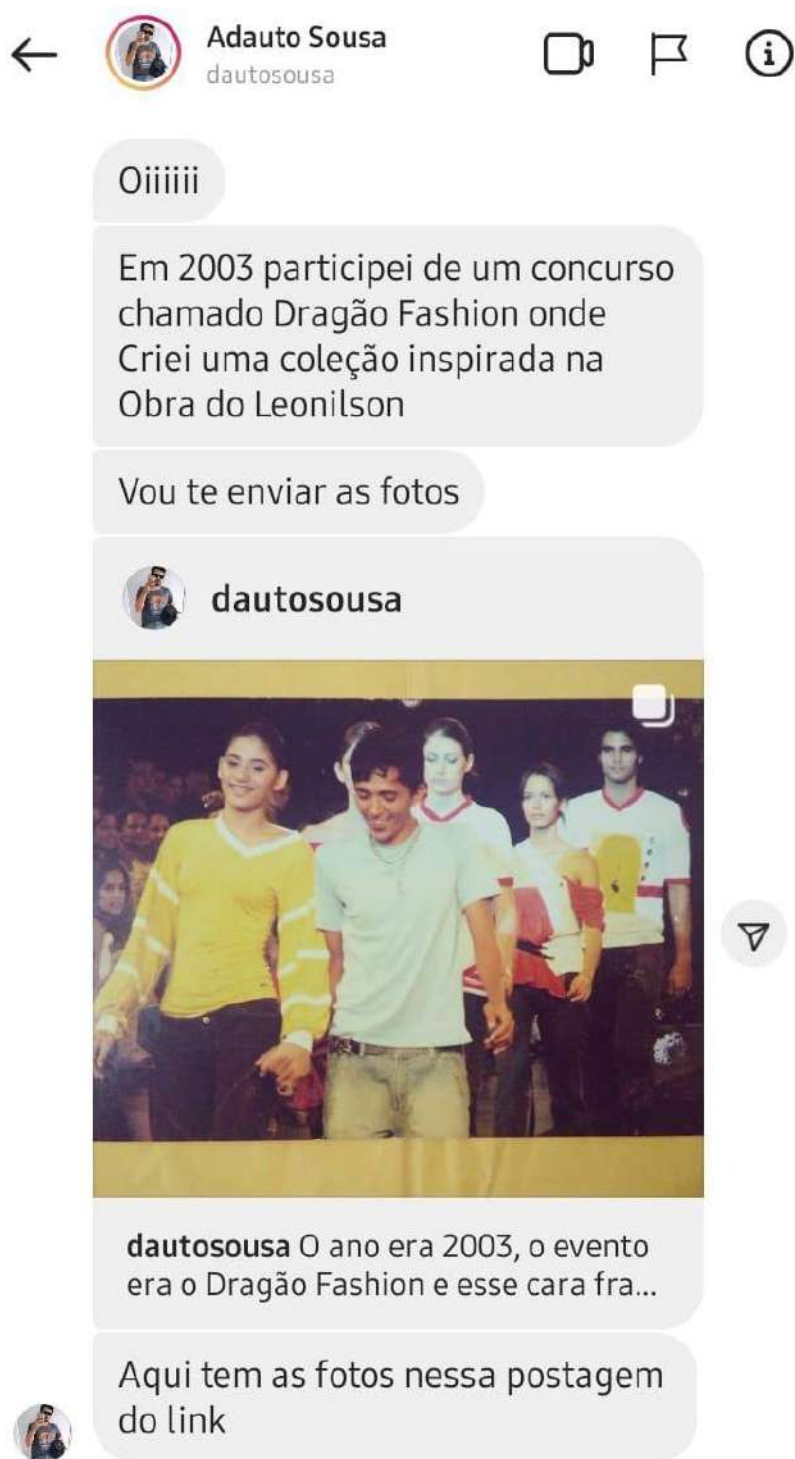
Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 191 – Montagem de diálogos sobre Expansão em Leonilson com a pesquisadora Marina Baltazar



Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 192 – Leonilson e Moda (Dragão Fashion Brasil)



Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

ANEXO D – OUTRAS EXPANSÕES DE LEÓ

Figura 193 – Montagem com imagens de produções não-oficiais de Moda a partir de Leó



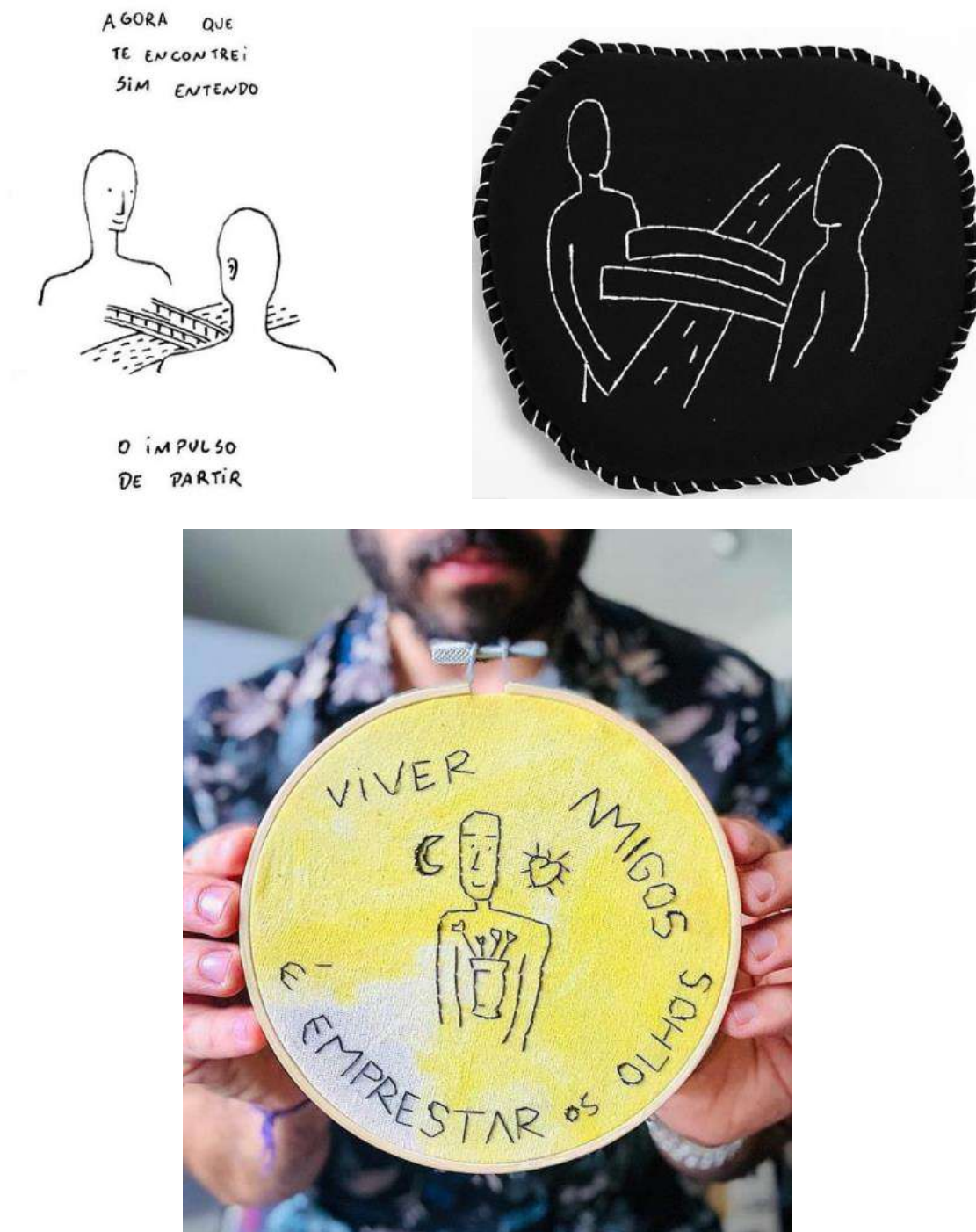
Fonte: Print screen da página Leonilson Expandido.

Figura 194 – Montagem com bonecos de Leonilson



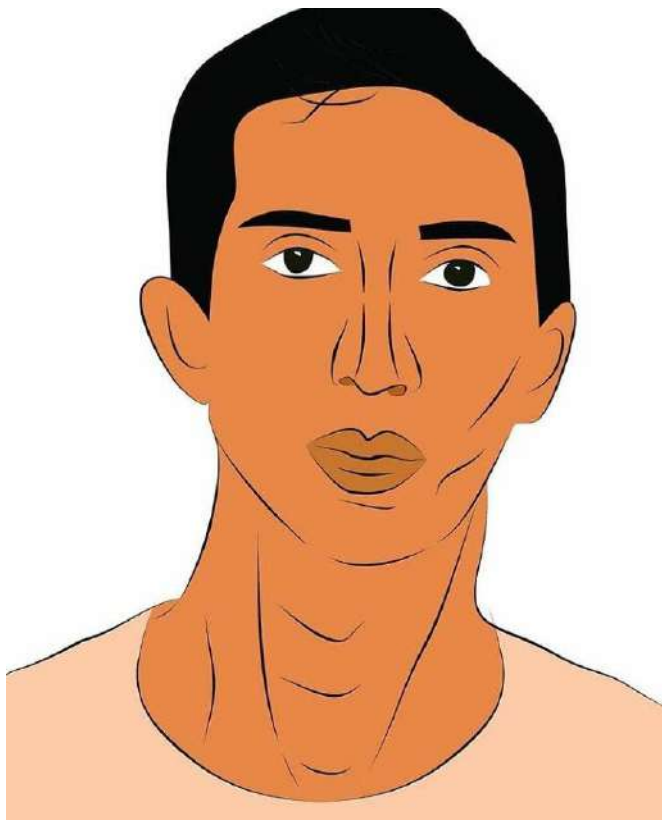
Fonte: Lana Benigno

Figura 195 – Montagem de mais trabalhos expandidos a partir de Leó



Fonte: Página “Leonilson Expandido”. Disponível em: <https://www.instagram.com/leonilsonexpandido/> Acesso em 10 dez 2020.

Figura 196 – Montagem de mais trabalhos expandidos a partir de Leó II



Fonte: Página “Leonilson Expandido”. Disponível em: <https://www.instagram.com/leonilsonexpandido/> Acesso em 10 dez 2020.

ANEXO E - ENTREVISTA COLETIVA

A fim de reunir materialmente as vozes que percorreram o processo de escrita deste texto feito a muitas mãos, pensou-se em um espaço de diálogo. Nele, pesquisadores, artistas, admiradores e outras pessoas importantes para compreender o trabalho de Leonilson escreveram exclusivamente para essa pesquisa. Cada uma dessas pessoas contribui de maneira direta ou indireta para a realização deste projeto e tê-las aqui é motivo de grande honra e alegria.

Sobretudo, essa é uma declaração de que, em vida, nada fazemos de modo isolado. Leó muito nos ensina sobre isso mesmo em momentos de profunda solidão. É sobre ele que cada convidado ou convidada respondeu a uma mesma pergunta. As divagações em torno dela, dadas por cada um e cada uma, encontram-se logo em seguida à questão com a respectiva descrição biográfica e o seu nome na rede social Instagram até o momento de escrita deste trabalho:

“Leonilson” é uma expansão*? Por quê?

*Expansão

substantivo feminino

Ação de expandir, de aumentar, de alargar, de ampliar algo; aumento, alargamento: expansão territorial, comercial, econômica.

Em que há alargamento de fronteiras; aumento: expansão marítima.

Ação de divulgar ou propagar algo; propagação: expansão de sentimentos.

Aumento do volume de um corpo, da matéria, de um gás; dilatação.

Expressão natural e franca dos sentimentos, dos pensamentos; desabafo.

Etimologia (origem da palavra expansão). Do latim *expansio.onis*.

Definição de Dicionário Online de Português. Disponível em:
<https://www.dicio.com.br/expansao/> Acesso em 4 jan 2020.

ANA LENICE DIAS (NICINHA)¹⁹

Expansão como expressão natural e franca dos sentimentos, é o que o Leonilson e suas obras provocam em seus admiradores e até em pessoas que veem seus trabalhos pela primeira vez.

É comum, em exposições, eu me aproximar de pessoas e perceber que eles estão chorando silenciosamente emocionados, frente a suas obras. Algumas vezes eles não conheciam Leonilson e entram em "sintonia" e se identificam com ele.

RACHEL D'AMICO²⁰

Desde que comecei a estudar sobre Leonilson algo ficou, sabe?

Fica repetindo aqui, "com um oceano inteiro para nadar".

Como se fosse um poema, daqueles que sempre voltam. No meu caso é Ana Cristina Cesar.

Junto com isso comecei uma aula sobre narrativas, lendo *Grande Sertão*, e aí lá Riobaldo diz que o sertão é um mundo. Fico então pensando no sertão, no oceano, nos navios que Ana Cristina Cesar não consegue ancorar. O que me levou as heterotopias de Foucault, A Ilha Deserta de Deleuze.

Leonilson pra mim desfez tudo que parecia tão edificado. Acho que não há nada mais potente que o de transformar edifícios estruturados em oceanos possíveis.

Leonilson é isso dentro de mim.

SOFIA RODRIGUES BARBOSA²¹

Por que amar quando tudo está perdido? Por que deixar entrar o estranho? Por que continuar? Por que nos momentos mais incertos, acreditar? Leonilson é expansão.

¹⁹ Irmã de Leonilson e presidente do Projeto Leonilson. Instagram: @projeto.leonilson

²⁰ Socióloga e pesquisadora da relação entre aids e artes visuais. Instagram: @r.damic_o

²¹ Bacharel em artes visuais pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) e pesquisadora de Leonilson. Instagram: @sofiaarb

Me encontro com ele de tempos em tempos, em seu trabalho, em sua fala, em suas gravações, minha maior referência. Quando JL fala sobre você e sobre mim, diz sobre todos, para todos. Me encontro com ele de tempos em tempos, no Instagram, em galerias, debatendo sobre o trabalho de colegas, referência para muitos.

A sensibilidade, a intimidade, a empatia e também o sujeito, os ícones e as palavras. Tantos elementos e reverberações possíveis em cada desenho, cada bordado. Leonilson é expansão.

Através de cada trabalho, me sinto como ele, homem peixe, com um oceano inteiro pronto para nadar; a cada mergulho em sua obra e pensamento percebo no horizonte centenas de novos caminhos para encontrar.

Inevitavelmente me apaixonei por JL.

TOLENTINO FERRAZ²²

Sim, Leonilson é uma expansão. E será cada vez mais. Trata-se de um artista peculiar, sensível, expoente da sua geração. Que compreendeu seu papel no mundo e soube, como poucos, se colocar dentro dos seus trabalhos. Ao expor fragilidades, reflexões e angústias do mundo contemporâneo, Leo aproximou o público do seu universo, estabelecendo assim laços de identificação e afetividade. É como se ele tivesse sido capaz de traduzir o que nós sentimos. Não só pela carga poética, mas pelo material humano que há dentro dela. Cada desenho, bordado, pintura, está carregado de sentidos, sentidos esses que reverberam em cada um ao seu modo.

Eu mesmo, ao primeiro contato com a obra do artista em uma exposição em Belo Horizonte, pude experienciar essa conexão. Ele me tocou desde o primeiro momento. E, imerso, me senti impulsionado a também produzir trabalhos artísticos. Para quem ama arte e se coloca a serviço dela, é um processo muito natural, quando um artista te inspira a criar, e Leonilson faz isso muito bem. Ele provoca, ele criar perguntas, ele se mostra e nos faz querer se abrir também. Quase um processo investigativo: Quem sou eu? O que eu estou fazendo no mundo? Como me relaciono com as pessoas? O que eu ando sentindo em relação a minha família, em relação a um amigo, um namorado?

²² Artista plástico, formado em Artes Cênicas (UFOP) e graduando em Artes Plásticas pela UEMG (Escola Guignard). Instagram: @tolentino_ferraz.

Quando um artista estabelece esse tipo de conexão com seu público, é difícil não desejar seguir seus passos. Eu mesmo comecei bordando palavras, frases. Depois passei para figuras humanas, objetos, animais. E hoje não há nada que eu não deseje bordar. A prática do bordado, do desenho, é quase uma terapia. Ela nos aproxima de nós mesmos. Como um espelho, que por vezes parece distorcido, mas é um espelho, um autorretrato. Se ver, de verdade, dói. Então usamos esses artifícios da arte para tornar a experiência mais suportável, ainda que dolorosa.

Leonilson soube bem trabalhar sua dor. Ela era matéria prima de sua obra. E nós também aprendemos com ele a lidar com nossas inquietações, transformando-as e tornando-as assim algo independente. Por isso acredito que a influência de Leonilson a jovens artistas e a pessoas que gostam de arte seja profundamente fértil, pois sua obra será capaz de despertar a todos aqueles que se permitam sentir sua poética e sua verdade artística, ecoando por muitos e muitos anos.

MARINA BALTAZAR²³

Leonilson é uma expansão? Uma pergunta é sempre um bom começo, pode servir como orientação, delimitação, ou mesmo abertura, como neste caso. Mergulhada e atravessada por uma pesquisa que carrega muito desse vocabulário, procuro responder de maneira mais livre, para não me prolongar: “Leonilson” é e pode ser uma expansão, ou várias, mas não se restringe a isso. Penso, inicialmente, em alguns conceitos de expansão que me vêm à memória, em especial o de Florencia Garramuño (*Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, 2014), o primeiro que li e por isso me é mais caro, trazendo ao meu horizonte de expectativas, dentre vários outros textos, os de Rosalind Krauss (“*Sculpture in expanded field*”, 1979), Marjorie Perloff (“*‘Literature’ in the Expanded Field*”, 1995), e, posteriormente e em outra edição, Ana Kiffer (*Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas*, 2014); além disso, Ana Pato (*Literatura expandida*, 2012), ao olhar para as obras de Dominique Gonzalez-Foerster, me fez olhar com outros olhos também para essa hibridização que atravessa um novo tipo de escrita, um dispositivo singular. Todas essas leituras apontam, justamente, para alargamentos ou compartilhamentos de fronteiras,

²³ Pesquisadora de Leonilson pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da FALE/UFMG. Instagram: @mbaltazarm

hibridismos e heterogeneidades, que podem variar no nome, mas têm como marca comum a perda da especificidade e o ganho do conjunto, a abertura ao comum e a prática da impertinência. Josefina Ludmer (“Literaturas postautónomas”, 2007) também contribui ativamente para o que ela mesma propõe como exercício de imaginação, em uma proposta que nos abre para a confusão, no mínimo, ou não aceitação da dicotomia pré-estabelecida entre realidade e ficção, em uma fissura para a possibilidade de sua confluência “realidadficción”. A própria pergunta, que abre este pequeno texto e organiza, de certa maneira, o que já havia sido escrito ou pesquisado em torno disso, nos antecipa, por meio dessa metonímia artista-obra-vida, a possibilidade de imiscuir o nome do artista como referência a toda uma obra que carrega, em um círculo virtuoso, grande parte de seus dados biográficos, mas sem se esgotar neles. Favorite Game, obra de 1990, sintetiza bem esta questão, ao ocupar minimamente uma folha em branco, com uma figura masculina que tem sua existência dividida ao meio pelos vocábulos, em inglês, “truth” e “fiction”, ou, mais do que dividida, uma existência consciente de suas possibilidades de expansão, do seu entorno – os artistas costumam antever, por meio de seus trabalhos e experiências, o que, algum ou muito tempo depois, críticos e pesquisadores vão tentar explicar. Leonilson carrega, hoje, desde seu nome, e também como único artista contemporâneo brasileiro a ter sua obra reunida em um catálogo raisonné, a marca da impertinência, o uso de variados suportes e línguas e expressões que vêm tomando uma atenção crescente pelo público e se abrindo em interpretações frutíferas. Quando obras de arte carregam essas possibilidades de abertura ao infinito, percursos, diálogos e apropriações – como é o caso das encenações Ser José Leonilson (2020), Leonilson, todos os rios levam a sua boca (2020), Cartografia do afeto – Manifesto Leonilson (2016; 2020), dos filmes “Com o oceano inteiro para nadar” (1997), Leonilson, sob o peso dos meus amores (2012) e “A paixão de JL” (2015), de poemas que carregam seu nome, como “Homens”, de Ricardo Aleixo e “O perde-pérolas”, de Ana Martins Marques, e de bordados que carregam seus pontos, suas palavras, despontando de maneira tão vertente que é difícil rastrear –, é possível não dizer se tratar de uma expansão? Penso em Aby Warburg para fechar esta questão, em um método francamente extenuante e que carrega, por pressuposto, longas pesquisas e outras aberturas, novas montagens – mais do que formas que são tomadas como forças, ativas, fortes ou fracas, reativas, dominantes ou dominadas, o olhar sobre essas formas e seus sentidos também vão se transformar ao longo do tempo e do espaço, logo, a relação que o sujeito estabelece com as formas também vai se transformar. Por isso penso que, hoje, talvez a melhor chave de leitura que haja para o que se denomina “Leonilson” possa ser a expansão, uma ou várias, pois seu conceito mesmo é móvel e se abre

na medida mesma em que se lê ou escreve no contemporâneo, intempestivo. Mas não penso que se esgote aqui, pois acredito que as obras de Leonilson, “Leonilson” seja algo que vá atravessar os tempos, os homens, os conceitos, suas relações com o tempo e o espaço, com a forma e o fundo, e talvez seja justamente por isso que vem se sobrepondo a outros artistas e movimentos – “Leonilson” é, foi, pode ser e será, além de inclassificável, infinito e inesgotável.

BIANCA DIAS²⁴

O Leonilson transita por linguagens muito distintas. Acho que a pergunta fundamental, o ponto fulcral, que rege o trabalho dele é uma interrogação que é: como se escreve um corpo? Então todos os trabalhos, todos os bordados, os filmes vão percorrer esse caminho da escrita de um corpo. Sempre o corpo dele está em jogo... E um corpo social, coletivo, em uma certa medida, porque ele trabalha questões que tocam esse singular e esse comum.

ANDRÉA BARDAWIL²⁵

“Respirar no desconforto, para ganhar espaço por dentro.”

Essa é uma frase que costumo repetir, numa prática de dança ou numa sala de ensaio. E com *O Tempo da Paixão* ou *O Desejo* é um Lago Azul não foi diferente. Até porque o “desconforto” estava ali, previamente exposto e colocado no piso da sala: um chão/mar de pedras e cristais. Antes de tudo, deitar-se sobre o chão/mar, sentir na pele a solidez das pedras e a agudeza dos cristais – puros e duros – e ainda assim escorrer feito água...esparramar-se sobre eles, e sob o peso dos nossos amores. Como ficar e manter-se de pé, nessa condição de equilíbrio sempre instável? Como ficar de pé?

Um pedaço de pano pode ferir mais que uma arma. Estender a visão, desdobrar a pele. Abrir os poros. Dançar com o desnorteio. Brincar. Jogar. Jogos perigosos. Viver é um arrebate. “Olha, você tem todas as coisas que um dia eu sonhei pra mim...”

²⁴ *Crítica de arte, pesquisadora em arte e psicanálise, ensaísta, psicanalista e escritora. Instagram: @biadidas*

²⁵ *Coreógrafa e diretora da Companhia da Arte “Andanças” (Fortaleza-Ce). Instagram: @andreadardawil*

Respirando no desconforto e ganhando espaço por dentro, alargando os espaços internos. Desenhando no espaço. Descolando do chão, das pedras e dos cristais. Voando. Little wing.

Porque, como diria Clarice, “só voa o que tem peso”.

Criar danças, e oferecer a nossos amores. É o que fazemos. Feito Leo.

Sim, Leonilson é expansão.

LEONARDO TAVARES²⁶

Leonilson é uma expansão porque atinge, no seu corpo de trabalho, o limiar exato, o nuclear da relação arte/vida. O universal está no microscópico da vivência humana. O artista olhou para si mesmo sob a lente de um microscópio e nós estamos, desde então, espectadores, a observar os rastros dessa expansão. Podemos pensar na expansão de um território, na expansão da matéria, também no sentido da propagação de ideias. E há uma conotação mais cósmica, observável por lunetas. Quando penso em Leonilson, me vem o termo “atômico”. Creio que Leonilson nos situa diante dessas dimensões variáveis, às vezes antípodas, do micro e do macro, uma vez que enxergamos em seu trabalho a mais exposta intimidade, a poesia insubordinada do sentimento urgente, mas também o aspecto formal de algo que está sendo medido, que será fundado. Em Leonilson me parece que se misturam o projeto e a ruína, o tecido novo, virgem, já é o sudário. O terreno do artista é espaço de convivência da vegetação selvagem e da estufa, as contradições são muitas e especiais: extravasamento da linha pelo desenho eufórico, mas também construção calculada, domada pela agulha; caligrafia e montagem, o linear e o fragmentário, a palavra e a imagem, o diário e o tratado. A combustão de binômios gera atrito, na arte e na vida. Leonilson tem essa natureza ideogrâmica, de junção e síntese, de geração de coisas terceiras, que ainda estamos investigando.

WILMA FARIAS²⁷

²⁶ Artista, pesquisador e escritor. Instagram: @_leonardo_taveira_

²⁷ Produtora cultural e pesquisadora com mestrado produzido a partir da obra de Leonilson. Instagram: @uiufarias

Sim. Leonilson é expansão e expressão. Acredito que a força expansiva de Leo vem da vida e das narrativas que ele teceu em suas obras. Do singelo, do banal, do corriqueiro e também da dor ele extraiu a potência da vida na arte. A expressão da complexidade da vida através de formas com simplicidade, cores fortes, tecidos, desenhos e escritas.

Com sua obra, Leonilson nos aproxima da vida e do tempo que passa. Expande nossos sentidos e compreensões em relação aos mistérios do viver e do sentir. É presença. É intimidade. É força. É fraqueza. É simples. É complexo. É desejo que pulsa.

RAFAELA VILELA DOMINGUES²⁸

Sim, a tarefa de Leonilson implica em um ativismo cultural que aponta para uma dimensão política do uso dos prazeres. Por exemplo, a obra apelidada "Leo não consegue mudar o mundo", é uma pintura cuja superfície é toda recoberta por um vermelho intenso. Na região central surge um arranjo de imagens simplificadas e palavras que compunham um coração em chamas, de onde brotam duas artérias preenchidas pelas palavras solitário e inconformado. Dispostas verticalmente na região central aparecem ainda as palavras abismo e luzes. Essas inscrições que circundam a imagem do coração em chamas nascem da dimensão simbólica do vermelho que recobre o fundo da pintura. As confissões escritas de impotência e inconformismo sugerem todo um campo alegórico de significado, a ideia de um sacrifício do corpo, de uma espécie de imolação do sagrado ou então de uma ascensão religiosa. De um lado resignado, de outro inconformado e com o ímpeto da luta. Eis os sentimentos que demonstram essa dualidade do indivíduo, o que é inteiramente natural e expansivo, já que ele nem pretendia ser coerente. Leonilson retrata, expõe, expande em todas as suas obras: o medo, a coragem, a fragilidade, a presença, a força, o íntimo, a honestidade e o amor de cada indivíduo. O trabalho de Leonilson me faz sentir como se estivesse no coração dele.

LILIANA MONETTA²⁹

²⁸ Apreciadora do trabalho de Leonilson. Instagram: @r.a.f.a_ela

²⁹ Cursando artes visuais na Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP. Instagram: @lilimonetta

Quando pronuncio o nome Leonilson, lembro da primeira vez que chorei em um espaço expositivo. Foi no dia do meu aniversário e eu já conhecia dos livros o trabalho que estava, enfim, tão próximo do meu corpo. Me posicionei sozinha em frente ao bordado até perder a noção do tempo. Fiquei ali, na sala escura com um foco de luz iluminando o trabalho, lendo e relendo as palavrinhas bordadas ponto a ponto com linha de costura preta sobre voile. Declamava as duas frases silenciosamente, como prece, e elas existiam em mim. *Se você sonha com nuvens. A distância entre as cidades.*

O tempo da costura é dilatado. É um tempo outro que passa a ser contado em pontos. O Penélope, tecendo e destecendo, nos entregou seu coração em um tempo próprio que é em si expansivo.

Em sua incessante busca pelo outro, posso me apropriar das confissões, das ficções, me enxergar também como andarilho no filme de Wim Wenders. Desbravando desertos e oceanos, me percebo na distância *entre*, dilatada e vulcânica, que transborda.

TIAGO AMARAL SALES³⁰

Sim, para mim Leonilson, sua vida e suas produções são todas expansões na medida em que se alargam da sua subjetividade, expandindo, aumentando, vazando e permeando tantos outros territórios. Leonilson - aqui vou chamar apenas seu nome me referindo também a sua vida e produções - é expansão pelo poder de afetar os sujeitos que com ele se encontram. É expansão na medida em que é potente e altamente infeccioso, um artista-viral, contaminando subjetivamente quem entra em contato com ele. Leonilson é expansão na medida em que é um ninho de sensações que permeiam a "dor e delícia de ser o que é", a paixão, a crise, o medo, o desejo, o amor, a vida, o sexo, a doença, a companhia e a solidão.

GABRIELLY KUSTER³¹

³⁰ Biólogo, professor e doutorando em educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Instagram: @tiago.amarals

³¹ Escritora e artista visual. Instagram: @011gabrielly

Com certeza Leonilson é uma expansão, e creio que essa é uma boa palavra pra descrever sua obra e sua existência. Leonilson é expansão de sentimentos, expansão de território em novidade e liberdade da própria arte, sem dúvida e sem erro traz "expressão natural e franca dos sentimentos, dos pensamentos; sempre é um desabafo". Entrar em contato com uma obra dele é como estar dentro do coração desse ser humano, que é tão sincero e próximo, que nos identificamos, ele coloca luz nos sentimentos mais dolorosos, evidencia as dúvidas mais cruéis e medos nossos, pra mim Leonilson é o artista mais presente e comovente da arte contemporânea brasileira, digo porque me encanto com a poesia e a estética "simples" e completamente alcançável, é puro, e também é duro, como ele dizia. Leonilson é expansão pois, seu traço é acessível, sua poesia é viva, ele vivia a arte com tanta força e verdade que nos contagia e nos coloca a possibilidade de expressar-se livremente, ele expande os horizontes dos sentimentos, pra mim ele é o anti artista, porque passa por cima de todas as 'regras' e 'padrões' impostos pela arte e a academia, ele transgride e se comunica com muita qualidade e autoridade. Este artista mudou minha percepção sobre poesia, desenho, bordado e sentimentos, desde o primeiro contato, e podem passar anos, quando me encontro com uma obra dele, me comovo e viajo de novo, pra um novo lugar. Isso pra mim é expansão.

ROBERTO REZENDE³²

"Hoje de manhã eu acordei, e eu fiquei pensando que eu queria encontrar alguém novo, sabe?", Leonilson.

Expandir – movimento de ocupar espaço, seja ele físico ou imaginário; que atribua presença com qualidades características e identificáveis, mesmo que pela ausência e/ou parte de um todo, em forma a ser definida na duração da própria ação ou da coisa em ação. Trans(bordar) para outros territórios, mesmo naqueles não previstos ou inicialmente não planejados. É Ser e Estar ao mesmo tempo e em movimento, mesmo que em aparente pausa. Um movimento ocorre na junção de muitos outros deslocamentos, por vezes invisíveis ao olho nu. Para se expandir se necessita também contrair, concentrar, recuar; moldar-se em desejo que navega à deriva e toma forma em um porto nada seguro, mas decidido em ato. A palavra que digito aqui viaja, e se expande, e chega agora aos seus olhos aí do outro lado, e

³² Ator, performer e diretor. É integrante e fundador do Cambar Coletivo. Instagram: @roberto.rezende

toma espaço, e sentido, e forma corpo nesse diálogo do agora presente e do que já se habita de outros muitos tempos aí dentro. E nesse encontro Leonilson, percebo assim essa expansão aqui, no dentro que não habito, mas que sempre estou indo lá; e nessa dança trajetória, de lá e cá e no meio das coisas, tento criar matéria expressiva nos trabalhos que comunique humanidade no existir. O Leó, eu me atrevo assim a ser íntimo, e o reinvento algumas vezes em pausas pelos cafés da cidade, tem uma simplicidade radical necessária em suas obras que inspira e convida a uma dança a dois ou a três, ou em multidão de muitos ou de um só. Sozinho, mergulha ao encontro. A substância líquida envolve todo o contorno do que se nomeia pessoa, transformação, trans_forma_ção. Confiante de que a integridade é o mínimo a ser convocada, o que dirá o máximo, veste-se de frugais pensamentos, boia agora azul no atlântico dos seus olhos - “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”. Ao ler palavras em jorro em um suporte tela que por fim se chama quadro, desvirtua-se a ideia nomeada ou do que se tenta incutir forçosamente como a única possibilidade na cabeça de uma criança. A palavra é pintura, a palavra é imagem, a palavra é bordado, a palavra é. Ao entrar em contato com a poética de Leonilson, percebo uma deriva de sensações e possibilidades tanto em relação aos temas quanto as formas de expressão. Há uma passagem aberta que permite um diálogo íntimo, singular e ao mesmo tempo universal. Mas não seria essa função de toda obra de Arte? Sim, não e talvez. Talvez nem todo artista sustente expressivamente um movimento de transbordamento infinito quanto Leonilson. Para além da imagem que sua obra provoca, interessa perceber cada vez mais as trajetórias no modo de criação de Leonilson.

A obra de Leonilson evoca movimento, mesmo que em pausa; pede grito, mesmo que em silêncio; ganha peso de pedra ou de pena, a depender do vento que sopra naquele instante. Carrega em si o desejo de atravessamento, de transpor o que se faz visível pelo invisível. Convoca relação no sentido mais estrito da palavra que se faz amplificada quando encontra o outro. O outro que seja olho e boca, ou que seja pedra, palavra, penduricalho, bordado, tecido, costuras e amarras, que seja banco de praça ou jornal velho voando no ar. Corpo aqui é relação, extensão sem limites, basta apenas deixar-se em queda, em algum instante se sentirá o impacto, de braço que o recebe u de chão (certeza imponderável). (RESENDE, 2017, p.127³³)

Em “Cartografia do Afeto – Manifesto Leonilson”³⁴ –

³³ RESENDE, Carlos Roberto Cavalcante de. **Ele caminha, ele erra:** a prática da deriva como dispositivo de criação para as Artes da Cena. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/330664>. Acesso em: 24 fev 2021.

³⁴ Trabalho cênico do Cambar Coletivo, em parceria com os artistas Sidney Santiago e Ricardo Henrique, realizado no ano de 2016 por meio da 3ª edição do Prêmio Zé Renato de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo. Roberto Rezende desenvolveu esta pesquisa também dentro do programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini, em seu mestrado intitulado: “Ele

www.cartografiadoafeto.com.br³⁵ – acionamos Leonilson pela pele do cotidiano, bordando os acontecimentos nas pequenas brechas do irrisório e do precário, do que se faz brilhar nas “horinhas de descuido”, como diria Guimarães Rosa. Desde convidar 10 pessoas de uma plateia, para um encontro-conversa regada a café com bolo, aos títulos das obras de Leonilson, que já são uma expansão em si, um labirinto de possibilidades se amplifica em significados quando combinados com o que se materializa em panos, lonas, botões, vestido, tecido, papel e vida - “O desejo é um lago azul”, “Jogos perigosos”, “Truth, fiction”, “Hora do coração”, “Leo não pode mudar o mundo”, “Perdido em meio a números e palavras”, “Cheio, vazio” – muitos destes títulos foram usados como programas performativos, acionados pelos atores e plateia, durante as caminhadas em deriva que aconteciam como elemento formal expressivo da nossa encenação em deriva pela cidade de São Paulo.

Durante o processo de criação desse trabalho, numa visita a sede do Projeto Leonilson, Ana Lenice Dias, a Nicinha, irmã de Leonilson e uma das Coordenadoras da associação, oferece-nos mais uma xícara de café. No momento eu estranho, pois já estávamos lá há um bom tempo a nos deleitar a ouvir as histórias e a contemplar as obras do Leo tão de pertinho. Ela oferece novamente com um leve sorriso, e diz: “Seu eu fosse vocês, eu aceitaria!”. Capto ali que ainda ganharemos outro presente. Aceitamos. As mãos trazem um caderno de brochura com páginas pautadas amareladas de tempo, é da década de 80, se não me engano. Folheia – as, escolhe uma e para. Não me recordo agora quem lê, se ela ou eu. Recordo-me da história que em resumo se trata de Leonilson sentado em uma estação de trem de uma pequena cidade alemã, em dúvida, se no tempo que tem para pegar próximo trem, sai para explorar as ruas ou se permanece ali observando o que acontece diante de seus olhos. Ele escolhe permanecer. Narra o que acontece ali com palavras e desenhos. O diário autobiográfico e/ou auto ficcional (escrito e sonoro) é também uma das portas/suportes expressivas que se abrem pela poética de Leonilson, e que reverbera conceitual e formalmente no processo criativo dos artistas envolvidos em Cartografia do Afeto, potencializando assim esse campo expandido.

O modo de operação de Leonilson em suas criações é aspecto fundamental e provocador no processo criativo de Cartografia do Afeto – Manifesto Leonilson. É o que atrai num primeiro momento a querer se comunicar. Ele é aquele que constrói com entrega. A sua criação frui do campo privado e se expande ao

caminha, ele erra: a prática da deriva como dispositivo de criação para as Artes da Cena” - link para download: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330664> .

³⁵ A Plataforma audiovisual interativa: Cartografia do Afeto – Manifesto Leonilson é idealizada por Alice jardim, e criada em parceria com o Cambar Coletivo e os artistas Sidney Santiago e Ricardo Henrique. Seu lançamento oficial aconteceu em novembro de 2020 em celebração aos quatro anos de estreia do espetáculo. www.cartografiadoafeto.com.br

público, revelando rastros e fagulhas de intimidades que não reduzem a obra a um universo hermético e/ou egocêntrico. Há uma integridade neste partilhar que comove. Com as matérias mais íntimas, dos objetos de infância aos depoimentos pessoais, como em seus diários sonoros confessados ao gravador em fitas k7, ele tece pontes para o mundo. (RESENDE, 2017, p.125³⁶)

Em “Para o meu vizinho de Sonhos”³⁷, o primeiro processo criativo do Cambar Coletivo em tentativa de escuta ao espaço/tempo criado em estado de isolamento social na pandemia COVID19, acionamos o espaço da casa em uma deriva interna em que a memória performa a partir de encontros, seja com uma pessoa desconhecida, seja com objetos portais e/ou com gravações sonoras (inclusive da voz de Leonilson).

Ela é uma encenação processual transmídia, com dramaturgia ancorada em jogos, programas performativos e nos princípios da deriva. Seu acionamento e composição remota investem numa relação um-a-um (artista + convidado) e prevê que se escolha durante o próprio acontecimento quem será o próximo participante por meio de um objeto portal na cor amarela, criando-se, assim, uma linha de dramaturgia que se desenvolve também entre e para além do momento da apresentação, estabelecendo vínculos entre elas.

Como território de inspiração afetiva e temática, seguimos nos dedicando ao universo do artista e nos apoiando em alguns recortes: o andarilho solitário, o artista autobiográfico, o colecionador de objetos afetivos, o sonhador, o homem em busca do outro. Tais marcas do homem-artista José Leonilson têm nos colocando a seguir pensando, respondendo e expandindo criativamente sobre a condição do humano em meio às urgências desse tão conturbado início de século XXI.

LEONARDO ARAÚJO³⁸

³⁶RESENDE, Carlos Roberto Cavalcante de. **Ele caminha, ele erra**: a prática da deriva como dispositivo de criação para as Artes da Cena. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/330664>. Acesso em: 24 fev 2021.

³⁷ Título da obra de José Leonilson e título homônimo do espetáculo online transmídia do Cambar Coletivo que estreou no 16º Festival Aldeia Velho Chico do Sesc Petrolina/PE em novembro de 2020, com criação e direção de James Turpin, Flávio Rabelo e Roberto Rezende. Este trabalho também fez parte do TCC de Roberto Rezende intitulado “Para o meu vizinho de sonhos- memória, imaginação, ficção e outras narrativas em tempo de confinamento” no Curso de Pós-Graduação de “Gestão Cultural Contemporânea: da ampliação do repertório poético a formação de equipes colaborativas”, sob a orientação do Professor Jailson Lima, oferecido pelo Itaú Cultural e Instituto singularidades – SP.

³⁸ Psicanalista e Sociólogo. Instagram: @leoraujovs

“Tardes de sábado. Que gosto desgraçado de não acontecer”. Com essas palavras roubadas do poema “a ampola” de Ana Cristina César, começo a inventar a mitologia de um primeiro encontro, já distante no tempo, quando as tardes de sábados costumavam ter gosto de sal e desejo.

Foi numa delas que Leo chegou a mim. Mais precisamente pela história de seu final. Acontece que ele morreria da mesma doença que já havia levado Robert Mapplethorpe, Cazusa e David Wojnarowicz, jovens artistas gays que tiveram igual destino, numa época em que remédios como efavirenz e tenofovir não eram ainda uma possibilidade. Antes de conhecer sua obra, portanto, pensar ou ouvir falar de Leo me punha triste.

Mas não demorou muito para isso começar a mudar. Em outra tarde de sábado - ou de domingo, vai saber - recebo a mensagem de uma *crush* marcando de me encontrar nos “Peixinhos” do Leonílson, uma caixa d’água adornada com seres marinhos em azulejo branco e pedra portuguesa preta. Fingindo familiaridade, aceito a sugestão e, surpreso, passo a me dar conta de que Leo fazia parte da paisagem de minha vida muito antes de que eu me desse conta disso.

Algum tempo depois, uma grande amiga apareceu com o “Inflamável” tatuado no pulso, resultado de uma noite de bebedeira, dela e do tatuador. Uma garrafinha traçada em linhas incertas, mas que, em sua fragilidade, parecia o prenúncio de algo perigoso. E com uma diferença de poucos meses, outra passou a levar no peito um novo desenho de Leo, dessa vez um vulcão. Além da cidade, ele agora habitava o corpo de pessoas que eu amava. Olha só. A melancolia do final ia se transformando na potência de um início escrito em linhas ambulantes.

As mesmas que vieram marcar minha pele com a forma de um coração flechado, trazendo de um lado e de outro as palavras “truth” (verdade) e “fiction” (ficção). À época, meu coração machucado pelo fim de um longo e primeiro amor fez das duas uma só, “Crucifixion” (crucificação). “Em nome de Deus, me carregue e me pregue em sua cruz”, já dizia Sérgio Sampaio.

No entanto, após outro término doído e ao voltar às palavras de Leo gravadas em mim me dou conta de que o amor, assim como a vida, é algo entre a ficção e a verdade. Ou, como sua obra, a matéria mesma de uma vida em expansão.

RENAN REIS³⁹

Os Rios que Atravessam meu Coração: Uma proposta entre suportes, poéticas e indivíduo em práticas.

Pensar sobre Leonilson é pensar sobre os atravessamentos que tive ao me deflagrar e trabalhar como mediador de atividades na exposição “Arquivo e memórias vivos” (2019), no Centro Cultural Fiesp em São Paulo. Tudo se inicia durante uma visita ao projeto Leonilson, um preparo para a exposição e onde me conectei a uma atmosfera familiar por onde passaram memórias e lastros fundantes para os traços, alinhavos, pontos e os contos de cada obra proposta pelo artista em suas diversas mídias. Todos eles aparecem entremeados aqui com falas curatoriais e de amigos sobre como cada um tinha a construção de um Leo em seu imaginário.

Nessa miscelânea de contatos, falas, estudos, trocas, memórias e vivacidades, pude adentrar em algo que me era de grande interesse. De tudo o que mais foi marcante em mim seriam os atravessamentos. Aqui não só os diversos espaços que as agulhas e linhas dele atravessaram, mas da ordem simbólica e da minúcia, a subjetividade que os símbolos das águas e o coração permitem na integração de conteúdos internos com narrativas colocadas pelo artista.

Nasce desse momento a proposta “Os Rios que Atravessam meu Coração: Uma proposta entre suportes, poéticas e indivíduo em práticas”. Ela consistiu em uma visita no espaço expositivo com foco nas diversas técnicas que o artista trabalha e também em sua trajetória poética, visto que os rios e o coração são temas recorrentes em seu trabalho. O objetivo era a aproximação do público para uma análise subjetiva sobre esses símbolos do artista e, ao final, desenvolver o que seria esses rios que atravessam cada indivíduo pelas suas afetações: vivências, estar no mundo, diários e sensações.

Uma das primeiras falas foi de uma das senhoras que, ao referir-se, sobre a exposição dizia que enxergava uma grande colcha de retalhos, que via tudo fragmentado e sentia grandes espaços na obra do artista. Ela se referiu sobre certo pesar de uma situação atual na sociedade e isso engatilhou para uma resposta de outra participante que ao tomar o assunto sobre esse

³⁹ Professor, arte educador e arte terapeuta. Instagram: @renanreisbraz

pesar fez uma analogia do artista com as suas pinturas e simbologia. A senhora afirmou que tinha a sensação de que Leonilson colocava certa fragilidade e em alguns momentos a dor sobre o que ele poderia ser por conta de suas questões sexuais, familiares e afins. (aqui o diálogo envereda-se para o bordado)

Trago nesse momento uma situação que achei pertinente e quero ressaltar é que ninguém comentou sobre o fato de nunca ter bordado, ou se estava preocupado com um direcionamento inicial do que seria construído nesse ato de bordar. Aconteceu de uma forma orgânica: as pessoas foram pegando seus bastidores com tecidos, escolhendo suas agulhas, pegando a linha e o diálogo acontecendo ao mesmo tempo. Em um dado momento, comecei a perceber que a fala foi diminuindo e a atenção estava voltada para o ato de bordar e assim perdurou até o momento em que eles sentiram que tinham que encerrar o bordado.

Finalizando a ação, fui solicitando que eles mostrassem seus bordados à medida que lhes fossem convenientes e para que falassem um pouco sobre o que teria acontecido ali. Naquela trama de linhas, surgiram formas e histórias, pode ser que de sorte ou não. Os bordados entre os indivíduos faziam pares opostos que dialogavam entre si. Escritas com a mesma cor de linha e trazendo palavras sobre afetos, havia imagens de um país triste, figuras femininas que dialogam com esse universo propositalmente. Elas foram deixadas inacabadas, assim como a figura de um coração construída pela mulher que estava em minha frente. Também de sorte ou não, foi o primeiro símbolo que bordei durante a exposição e mostrei a ela o bordado.

FERNANDA MEIRELES⁴⁰

Sim, é claro que ele é uma expansão. Por vários motivos... Primeiro porque ele trata de temas que, assim como diz Spinoza, são afetos tristes e alegres: nos afetos tristes a gente se contrai, nos afetos alegres a gente se expande. Leonilson trata do movimento de expansão e retração e expansão e encolhimento chamado vida.

Como são textos muitos curtos, imagens tecnicamente simples com representações de coisas e objetos facilmente identificáveis como navios, montanhas, vulcões, cadeiras, pontes,

⁴⁰ Multiartista e arte-educadora. Instagram: @fernandaealajasemparedes

são objetos muito cheio de simbolismo que ativam em quem vê uma abertura para compartilhar, ou seja, chamar a pessoa do lado e dizer “olha isso!”. Essa é a função da arte: construir uma ponte entre as pessoas e nessa ponte, depois que alguém diz “caramba, olha isso!” ou então “vi isso e lembrei de ti”, muita coisa bonita flui, passa por ela.