

**Escrever Leonilson:  
expansão do corpo, do desejo, da poesia**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Marina Baltazar Mattos

Escrever Leonilson:  
expansão do corpo, do desejo, da poesia

Belo Horizonte

2021

Marina Baltazar Mattos

Escrever Leonilson:  
expansão do corpo, do desejo, da poesia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Belo Horizonte

2021

M444e

Mattos, Marina Baltazar.

Escrever Leonilson [manuscrito] : expansão do corpo, do desejo, da poesia /  
Marina Baltazar Mattos. – 2021.

151 f., enc. : il., color.

Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 139-148.

Anexos: f. 149-151.

1. Leonilson, José, 1957-1993. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Arte e  
literatura – Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Ribeiro, Gustavo  
Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.144



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Escrever Leonilson: expansão do corpo, do desejo, da poesia*, de autoria da Mestranda MARINA BALTAZAR MATTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges - FALE/UFMG

Profa. Dra. Verônica Antonine Stigger - FAAP

Belo Horizonte, 19 de maio de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, Servidora aposentada**, em 20/05/2021, às 20:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Veronica Antonine Stigger, Usuário Externo**, em 20/05/2021, às 20:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 21/05/2021, às 20:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 24/05/2021, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0695406** e o código CRC **651EE0F2**.

para vovó Suely e Tata



[Dedicate], c. 1991.

para Leonilson

## Agradecimentos

Ao CNPq, pela bolsa.

À Universidade Federal de Minas Gerais, ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, funcionárias(os), professoras(es) e colegas, por trabalharem pela defesa e qualidade do ensino e pesquisa públicos e gratuitos, na produção independente de conhecimento.

Ao Gustavo Silveira Ribeiro, que antes de tudo tenho a alegria de chamar de amigo, pela orientação generosa, desafiadora e segura, por partilhar da minha inquietação e afeto pela pesquisa.

Aos membros da Banca Examinadora desta dissertação, Veronica Stigger e Maria Esther Maciel, que, a partir de leituras críticas e atentas, fizeram o texto crescer e, mais uma vez, se expandir.

Ao Projeto Leonilson, pelo apoio desde o início da pesquisa.

Aos amigos: *com os livros atrás a arder para toda a eternidade*, Laura Gabino, Camila Reis e Sofia Guisoli, sempre minhas primeiras leitoras, Pedro Rena, Nathalia Dias, Danielle Freitas, Helena Reis, Iara Magalhães, Filipe de Freitas, Sara Meynard, Joana Andrade, Aléxia Prado, Carina Santos, Rafael dos Prazeres e Gabriela Fernandes– *temos um talento doloroso e obscuro/ construímos um lugar de silêncio/ de paixão*.

Ao Buena Vista Social Clube, primeiro a minha banca, e sua melhor versão, a feminina, aqui inominável por motivos óbvios.

À Ana Clara e à Brisa, que me fizeram acreditar que Brasília não é um planalto tão seco assim.

À minha avó Suely, que sustentava minha caneta, agora sustenta meu espírito, ao lado de vovô Dirceu, Tata, vovó Maria, Antonieta, Nanina, Palma, Enriqueta e várias outras mulheres fortes cujo trabalho e carinho me possibilitaram chegar até aqui.

À minha família, que se afasta um pouco da leitura destas páginas, mas se aproxima daquilo que hoje tenho possibilidade de interpretar como mundo. Ao meu pai, pelo exemplo de obstinação. À minha mãe, por essa coisa bonita que é a fé, pela fibra ensinada em meio a gargalhadas e colos, e pelas noites do pijama com sua neta, que possibilitaram minha escrita. À Vitória, por me lembrar da infância em toda a sua madureza. Ao meu avô Julio, que me lembra constantemente que a vida é boa, mesmo que pelo viés da memória. À Carola e ao Rocco Antônio, pela companhia sempre curiosa nas exposições de Leonilson em São Paulo, traduções e tantas folhas amarelas que ajudaram esta pesquisa. À tia Lulu, pelos cafés, filmes e livros compartilhados. Ao Luiz e à Carla, que me deram mais um lar. Ao Ciro e à Laurance, pela saudade e pelo sonho do reencontro.

Ao Leonardo, por ser amor, companheiro, amigo, abrigo, refúgio e viagem – casa.

À Antônia: ainda que não dedicadas, todas as palavras são para você.

*o que são desvio para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota.*

Walter Benjamin



## Resumo

Esta pesquisa procura discutir a obra do artista José Leonilson de modo a apontar a profunda conexão que mantém com a literatura e as formas poéticas. Prática inespecífica e experimental, seus trabalhos revelam a tendência contemporânea dos transbordamentos dos limites de gênero e das fronteiras discursivas. A incorporação da palavra escrita em sua obra é uma constante em meio aos seus desenhos, pinturas e bordados, que aponta, mais do que para sua inquietação constitutiva – traduzida na diversidade de suas operações artísticas, desenvolvidas em variados suportes, materiais e procedimentos –, para um gesto fundamental: a inscrição de si, do corpo, escritura de vida. O movimento de expansão, assim, aproxima e confunde não apenas as artes e os materiais, mas as barreiras que antes tentavam conter a relação entre forma e vida, realidade e ficção. Tal investigação foi desenvolvida a partir de movimentos teóricos das questões-chave do gesto, do corpo, da escritura, dos diários, da doença, e de leituras que iluminam as afinidades entre obra e vida, realidade e sua ficcionalização. Alguns trabalhos de Leonilson foram tomados como guias do percurso: não apenas reflexões sobre, mas através deles, em um jogo entre visível e sensível, visibilidade que foi possível ser tateada em partes, pois sua existência encontra-se em constante construção.

**Palavras-chave:** José Leonilson; Artes Visuais; Poesia Expandida; Escritura; Gesto.

## **Abstract**

This research seeks to discuss the deep connection that José Leonilson's artistic work maintains with literature and poetic forms. The nonspecific and experimental practice in his works builds upon a contemporary trend of overflowing gender limits and discursive boundaries. The written word incorporation in his work is a constant in the midst of his drawings, paintings and embroidery, which points, more than to his constitutive restlessness – translated into the diversity of his artistic operations, developed in various supports, materials and procedures –, for a fundamental gesture: the inscription of the self, of the body, writing of life. The expansion movement, therefore, brings together and confuses not only the arts and materials, but the barriers that previously tried to contain the relationship between form and life, reality and fiction. This investigation was developed from theoretical movements of gesture, body, writing, diaries, illness, and readings that illuminate the affinities between work and life, reality and its fictionalization. Finally, the route's guide reflects not only over some of Leonilson's pieces, but through them, in a game between visible and sensitive, reaching parts of visibility, because its existence is in constant construction.

**Keywords:** José Leonilson; Visual Arts; Expanded Poetry; Writing; Gesture.

## Lista de figuras

Figura 1 – <i>Ninguém tinha visto</i> , c.1988..	31
Figura 2 – <i>O pescador de palavras</i> , 1986	38
Figura 3 – <i>As oliveiras</i> , 1990	44
Figura 4 – <i>So many days</i> , 1989	60
Figura 5 – <i>Pescador de pérolas</i> , 1991	63
Figura 6 – <i>As cascas de ovo</i> , 1992	75
Figura 7 – <i>As ruas da cidade</i> , c. 1988.	81
Figura 8 – <i>Favorite game</i> , 1990	96
Figura 9 – <i>O perigoso</i> , 1992	115
Figura 10 – <i>O Penelope</i> , 1993	119
Figura 11 – Frente de <i>Voilà mon coeur</i> , c. 1989	125
Figura 12 – Verso de <i>Voilà mon coeur</i> , c. 1989	126
Figura 13 – <i>El puerto</i> , 1992	129

## Sumário

<b>Outra forma de dizer a palavra</b> .....	13
<b>1 O pescador de pérolas, de palavras: recolhimento e expansão na arte contemporânea brasileira</b> .....	19
(Des)limites da experiência poética .....	19
Ler Leonilson .....	28
Uma antigenealogia da palavra na arte brasileira .....	49
Poéticas da indeterminação .....	56
Fragmentos do pensamento poético .....	61
<b>2 Escrever o corpo, bordar a existência: dos modos de ficção e permanência</b>	67
Do corpo, da casca – fragilidades e potências .....	67
A paisagem que circunda (é também) a que preenche .....	79
(Entre) realidade e ficção .....	93
Registrar os dias, preencher o vazio da existência.....	104
Fios: da vida, da narrativa (e seus avessos) .....	116
<b>Abertura</b> .....	132
<b>Referências</b> .....	139
<b>ANEXO</b> .....	149

## **Outra forma de dizer a palavra**

No dia 30 de julho de 2015, me deparei com a verdade e a ficção de Leonilson pela primeira vez. Ao entrar no Centro Cultural do Banco do Brasil de Belo Horizonte (CCBB), não sabia que as suas tantas verdades me acompanhariam – e seguem acompanhando – por tanto tempo, e com tantos desdobramentos distintos. O mundo era outro, com mais encontros, com menos máscaras: me acompanhavam Laura Gabino e Gustavo Silveira Ribeiro, que ainda não era meu orientador, “apenas” um amigo, antigo professor, mas que já tinha mais noção do que eu do arrebatamento que aconteceria ali. Alguns anos depois, foi ele quem topou, já na UFMG, orientar minha segunda iniciação científica, uma pesquisa sobre Leonilson, poesia e autobiografia, com alguns rastros que nos levaram ao mestrado, e agora, em um caminho menos linear do que parece ser, até aqui. Grande parte dos meus amigos ficaram conhecendo Leonilson ali nessa mesma exposição, de onde surgiram maneiras distintas de afetos: algumas muitas tatuagens, algumas histórias e esta pesquisa. No entanto, a vontade de estudar suas obras, e suas possíveis grafias para uma vida, sintetizada na figura do multiartista, não foi a única que impulsionou o que antes era projeto. Ver as obras de Leonilson, mais do que fascínio e descentramento que podem ser provocados pela arte, me fez questionar o seu próprio estatuto, e a vertiginosa inserção de palavras, os limites da poesia, que, para mim, então graduanda em Letras, estava ali naqueles desenhos, naquelas pinturas e bordados tanto quanto nos livros de João Cabral de Melo Neto que o professor Roberto Said lia para os estudantes, nas aulas de Teoria da Literatura II.

Por muito tempo, minha pesquisa se baseou em pedir licença: licença para estudar Leonilson na Faculdade de Letras, licença para estudar suas obras como possíveis poemas expandidos. Até começar a perceber que, para um aprofundamento, precisava parar de apenas justificar a pertinência de estudar Leonilson com olhos voltados para a literatura. É claro que continuo recebendo alguns “nãos” algo talvez conservadores, mas deles aprendi a fazer “sim sim” – novos pontos de partida para a pesquisa. Justifico a mudança de postura, também apreendida com o tempo e alguma bagagem de leitura: há já muitos textos, e bons, que pesquisam Leonilson a partir do Instituto ou Escola de Belas Artes – como é o caso de Ana Lúcia Beck (2004; 2019), Carlos Bitu Cassundé (2011), Renata Lopes

(2013) e Caroline D'Ávila (2014), para citar apenas alguns exemplos. Com suas particularidades, todos eles vão tratar da inserção da palavra na composição plástica de Leonilson, do trânsito entre pintura, desenho e bordado. Outro traço comum compartilhado é a maneira com a qual cada pesquisador(a) se propõe a trabalhar (com) Leonilson: a partir da imersão, deixando a própria obra conduzir seu trabalho, até mesmo com o aspecto emocional articulando a concentração de análises e reflexões em torno do artista. Acredito que isso já diga bastante sobre o uso da palavra por Leonilson, que promove, mais do que uma projeção, um encontro quase imediato com o outro, que se torna seu cúmplice, na multiplicidade de suas verdades – e elas são tantas. Há também, e em menor quantidade, alguns textos sobre Leonilson a partir da Letras, como é o caso de Maria Esther Maciel (2012) e Gustavo Silveira Ribeiro (2018; 2019), professores da Universidade Federal de Minas Gerais, e de Júlia Studart (2016), professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Não é preciso ser adivinho para saber que muitos outros ainda virão. Mas o ponto é, para além da importância e centralidade de cada um deles, a possibilidade de deslocamento de sua grande maioria, fenômeno condizente às fronteiras menos rígidas entre os campos, expansivos e em expansão, que buscam pontos de saída e viagem. Daí também decorre o fim de uma justificativa formal: se vou tratar de um campo em expansão, limites que se transbordam até seu esvaziamento, para que reivindicar uma leitura de Leonilson exclusiva da Letras, como se não houvesse uma troca e contaminação constante também entre as escolas da universidade? Apesar disso, alguns fatos da realidade ainda me condicionam: fui e sigo sendo parte da Faculdade de Letras. Por mais que, hoje, faça mais incursões à Escola de Belas Artes, até para buscar um equilíbrio nessa expansão, minha formação em Estudos Literários acaba me trazendo sempre de volta para alguns de seus textos fundamentais. E, novamente, tento recorrer a um exercício que ainda parece distante, de escrever em consonância com essas barreiras que se deslocam, em um movimento constituído justamente pela paradoxal saída de si.

Por isso opto pela escrita de uma dissertação que se propõe como ensaio, gênero fugidio por excelência, em primeira pessoa, a formar aqui uma dança com outros corpos que não de surgir. Para além de seu inacabamento, já que sua escrita acaba por abrir mais questões do que fechar, sua condição plural, entre a própria natureza filosófico-literária, me pareceu mais propícia para tratar da realidade-ficção e suas expansões, mais abertas

do que fechadas em alguma categoria de ensino ou discurso. Além disso, afino-me, em certa medida, à vontade de Foucault, que alega que é preciso menos leitores do que utilizadores – não só leio como peço emprestados, em releitura(s) e escritura(s), vários conceitos para servir de fundo de alguns argumentos, e mesmo contra-argumentos. Assim, o método do tipo impuro é justamente a abolição do conceito tradicional de método, operações que se desenvolvem menos pela sucessão e acumulação do que pela associação e pelos saltos, “por contiguidades, contaminações, deslocamentos, movimentos de absorção” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 113). Ensaçando, tentando novamente, recomeçando e insistindo na releitura, por outras vias e montagens.

Diante dessa inquietação, a pesquisa parte da leitura da vasta obra plástica e visual de Leonilson, reunida, principalmente, nos catálogos *Leonilson - são tantas as verdades* (2019), organizado pela crítica e curadora Lisette Lagnado, assim como a exposição homônima, de 1995; *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto* (1997), organizado por Ivo Mesquita, com a reunião de desenhos que ilustraram a coluna de Barbara Gancia na Folha de São Paulo; *Leonilson: Sob o peso dos meus amores* (2012), produzido por Carlos Bitu Cassundé e Ricardo Resende, por ocasião de exposição homônima; *Leonilson: truth, fiction* (2014), de curadoria de Adriano Pedrosa; e *Leonilson por Antonio Dias - perfil de uma coleção* (2019), organizado por Max Perlingeiro. Embora se tenha conhecimento de novas publicações, como *José Leonilson: Empty Man* (2017) e *Leonilson: Drawn 1957-1993* (2020), ainda não se teve acesso a esses catálogos, para além de informações disponibilizadas na rede. É válido ressaltar a crescente importância que os trabalhos de Leonilson têm tomado, no cenário internacional, como demonstram os dois últimos catálogos supracitados e também a exposição de mesmo nome que ocorria mês passado na Kw Institute for Contemporary Art, em Berlim, bem como no cenário nacional, com o destaque para o primeiro catálogo *Raisonné* (2017) de um artista contemporâneo falecido lançado no Brasil, com cerca de 3.400 obras registradas.

Ainda assim, o catálogo que serve como órbita a esta pesquisa é o mesmo da primeira exposição visitada, que possibilitou o início deste percurso que hoje parece sem fim: *Leonilson: truth, fiction* (2014). A maioria das obras analisadas encontram-se ali, bem como os textos que foram lidos e relidos incansavelmente, assim como as “Conversas concentradas”, entrevistas de Adriano Pedrosa com Leonilson ao final do volume. Os

outros catálogos, também de extrema importância para remontar essas considerações, em especial se tratando de obras anteriores à década de 1990, vão orbitar em torno dessa constelação afetiva. O “Intertexto J.L.”, que acompanha o final do catálogo organizado e escrito por Adriano Pedrosa (2014), abriu alternativas aos modos tradicionais de escrita da arte, ao se interpor entre o escritor e seu objeto – estendo para sujeito – de consideração: para além dos textos teóricos de referência tradicionais, tomar alguns trabalhos de José Leonilson, J.L., como intertexto, refletindo não apenas sobre a obra, mas através da obra, por meio dela mesma como guia do percurso.

Desse modo, a dissertação se divide em dois capítulos, de maneira formal, mas com questões fundamentais que vão atravessá-la do princípio ao fim, como é o caso da expansão da poesia, do corpo e do desejo. O primeiro capítulo, “O pescador de pérolas, de palavras: recolhimento e expansão na arte contemporânea brasileira”, elabora um movimento de reflexão sobre os desdobramentos da experiência poética, como e onde elas têm ocorrido, quais nomes têm recebido, até se chegar à compreensão da palavra poética presente nas obras de Leonilson, as quais se começará a realizar uma leitura, em consonância aos novos modos de ler que vêm surgindo. A incorporação da palavra dentro de obras antes entendidas como plásticas ou visuais também é estudada como uma manifestação de expansão e transbordamento, por meio de uma “antigenealogia”, já que não se tem a pretensão de passar por todos os nomes que fizeram essa incursão, e sim elaborar uma aparição constelar, que depois vem a desbocar nas obras de Leonilson, ponderadas mais detidamente. O movimento de contaminação contrário também é pensado, quando se realiza um passeio por procedimentos poéticos dentro das obras que acenam para parte da literatura brasileira, até a tomada de consciência da poesia enquanto estado de suspensão, a ser lida, refletida e analisada em sua impropriedade, em que suportes e procedimentos podem variar, assim como seu acesso, por pressuposto móvel, sempre em construção.

O segundo capítulo, “Escrever o corpo, bordar a existência: dos modos de ficção e permanência”, é, de certa maneira, uma continuidade pressuposta pelo primeiro, que desborda as barreiras de contenção entre os campos, até sua pós-autonomia, em um desdobramento na compreensão dos modos de ler: realidade e ficção e arte e vida são, mais do que nunca, justapostas, abertas em relação de co-criação. Sendo assim, é natural



que se comece a pensar não apenas o corpo das obras, tomadas também como poemas, mas também o do multiartista, por meio de dados autobiográficos espalhados por suas obras, bem como um estudo mais detido dos chamados gêneros íntimos da literatura, como os diários, a autobiografia e a crítica biográfica. Sua produção artística também é lida como uma reação em cadeia, não linear, mas parte de fenômenos, linguagens e relações de poder em paralelo que se constroem em torno de sua produção, recepção e circulação. O corpo, mais do que mão que pinta, escreve e borda, mais do que escritura, é existência, percepção de gestos atentos ao seu próprio tempo, que se multiplicam até os dias de hoje.

Por fim, é possível perceber que as muitas notas de rodapé presentes neste texto, que variam de pequenas incursões filosóficas a esclarecimentos conceituais a poemas inteiros, acabam por formar, para além de apontamentos horizontais, um outro texto, um ensaio autônomo, também de feição assumidamente constelar, nas margens do ensaio principal. É como se o próprio corpo da dissertação transbordasse para fora de si.

*Escrever Leonilson* é movimento imenso: mais do que escrever sobre, escrever com, escrever a partir, escrever através e inclusive atravessado, atravessada.



# 1 O pescador de pérolas, de palavras: recolhimento e expansão na arte contemporânea brasileira

## (Des)limites da experiência poética

*Por que a poesia tem que se confinar  
às paredes de dentro da vulva do poema?*  
Waly Salomão

É difícil falar do contemporâneo senão por meio do próprio contemporâneo. Buscar na escuridão do presente, os lampejos; no intempestivo, uma saída, ou, neste caso, uma entrada. Escrevo em meio a uma pandemia, e, mais do que pedir licença ao mundo (e a mim mesma), creio ser importante ressaltar que a escritura se faz, também, do desastre. É preciso ressignificar, buscar planos de fuga, elaborar passagens, enfrentar, quando e se possível, os sintomas. Para elaborar o contemporâneo, que acontece e *desacontece*, trilha e se desvia na medida mesma em que se escrevem estas palavras, tudo se torna ainda mais urgente: é preciso estar atento e forte. É difícil falar do contemporâneo senão por meio do próprio contemporâneo. Ainda mais difícil é ignorar o que as escrituras que o perpassam têm elaborado em torno da poesia contemporânea, seus alinhamentos e desalinhamentos, suas potências. Mais difícil ainda é ignorar o que os *modos de usar* a poesia hoje provocam, em se tratando tanto da sua produção quanto da sua recepção. Partindo do questionamento das formas e dos fundos pré-estabelecidos para esse gênero, até mesmo da lei do gênero<sup>1</sup>, passando pela negação, importante processo para uma nova proposição,

---

<sup>1</sup> A escolha vocabular toma não só como empréstimo, mas reflete a leitura e apropriação do texto de Jacques Derrida intitulado “La loi du genre”, apresentado, pela primeira vez, em 1979. Desde o título, a lei, no feminino, é pensada tanto a partir do direito quanto da psicanálise, e o gênero é interrogado a partir das fronteiras da teoria literária bem como da concepção do feminino na teoria psicanalítica. A impossibilidade de separação dos gêneros literários, tendo em vista a leitura de Blanchot [*La folie du jour*], afirma a constituição da narrativa literária imbricada tanto ao gênero quanto ao modo e promove a abertura ética, tendo em vista o “sim sim” de Joyce [*Ulysses*], à alteridade, à literatura e à psicanálise. Interroga-se as bordas para articular, em movimento contínuo, a concepção do feminino que borra fronteiras às fronteiras que são questionadas na teoria literária; a perturbação essencial constitui-se, assim, como lei comum e condição compartilhada, condicionada e condicionante de si própria, por repetição. Desde o traço mínimo que constitui o conceito geral de gênero e suas variedades, há uma oposição simples entre natureza e história, mas que tem por princípio a inclassificabilidade, a despeito de sua essência classificatória e genealógico-taxonômica, engendrando vertigens. A lei do transbordamento, da participação sem pertencimento, carrega o paradoxo, o traço suplementar e distintivo: a marca de pertencimento não pertence.

é possível trilhar o percurso não apenas de outros espaços e novas textualidades literárias, mas também de uma outra proposta de leitura; aqui, procurarei seguir este percurso, com especial atenção às expansões poéticas. Observar as novas formas da criação poética, as práticas não-hegemônicas e minoritárias da poesia, pode ser uma estratégia para entender e enfrentar o presente – mergulhar em suas contradições e nas suas múltiplas possibilidades.

Uma série crescente de reflexões acerca do compartilhamento de fronteiras da literatura têm pululado no cenário da crítica contemporânea, na tentativa de elaborar as transformações e os questionamentos dos sentidos e dos limites da noção tradicional de literatura, mapeando outros espaços possíveis de sua criação e inserção, as emergências – na dupla acepção da palavra – de novas textualidades e modos de usar<sup>2</sup> da coisa literária, a poesia em particular. Essas novas abordagens e tentativas de compreensão têm recebido nomes como “literatura fora de si” (GARRAMUÑO, 2014, p. 43), “A escrita e o fora de si” (KIFFER, 2014, p. 47), *Literatura expandida* (PATO, 2012), “Literaturas pós-autônomas” (LUDMER, 2010), *apoesia contemporânea* (PUCHEU, 2014) e *arte e escritura expandidas* (SANTOS; REZENDE, 2011), para citar apenas alguns exemplos que orientarão, de maneira mais demorada, esta dissertação.

Todas essas reflexões têm apontado para uma zona comum, que pode ser sintetizada como uma das marcas principais da literatura contemporânea, que é, justa e paradoxalmente, a explosão dos limites da experiência literária. Ao se consolidar, com bastante força, em gestos e manifestações literárias que se dão para além das formas e dos lugares tradicionalmente associados à literatura, em que suportes como o livro e a voz coexistem, agora, com a instalação e a performance, a palavra<sup>3</sup> poética encontra-se

---

<sup>2</sup> O verbo usar, aqui, será pensado em uma referência dupla e ampla: em primeiro plano, para distinção do verbo ler, que, embora possa estar contido no primeiro, não é mais o único que pode ser mobilizado em se tratando de maneiras possíveis de se acessar a literatura; em segundo plano, de forma alguma hierarquizado, mas podendo ter sido ponte para o primeiro, em menção à revista virtual *modo de usar & co*, relevante expoente de “textualidades conscientes”, como seu próprio subtítulo já diz, que também indica “companhia”, como pressuposto por seu título. Embora tenha encerrado suas atividades, como alegado na última postagem, em que uma das obras é uma peça de Leonilson (*Ninguém*, 1992), deixa um convite (ou vários) à leitura e reflexão. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

<sup>3</sup> “Sob a pele das palavras há cifras e códigos”: Eduardo Sterzi (2021) parte do verso de Drummond (“A flor e a náusea”, 1945) para pensar as preposições que cabem à palavra, mais do que sob, sobre a pele, sua memória material, a dimensão física para a linguagem, que vêm de pergaminhos de peles de ovelha ou cabra,

espalhada por outras artes e outros discursos e, mais do que nunca, vê seus domínios alargados e hibridizados, sendo a questão da forma fundamental para entender novos problemas esculpidos pela experiência literária em nossos dias. Trata-se, é claro, de uma retomada, em outros termos, de propostas e diálogos de épocas passadas (das vanguardas históricas, dos movimentos dos anos 1960 e 1970). A própria performatização do gênero encena, questiona e alarga novas possibilidades do texto poético, na (des)estabilização de um conceito móvel, outro, de poesia.

*Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea (2014)<sup>4</sup>, da crítica e professora argentina Florencia Garramuño, convida a pensar como questionar a especificidade da linguagem artística e a nomear – a partir do título de um trabalho do artista brasileiro Nuno Ramos<sup>5</sup>, exposto no MAM do Rio de Janeiro no ano de 2010, tornado plural tanto no título do livro em questão quanto nas reflexões que este contém – um local que parece estar se construindo para práticas artísticas contemporâneas. O título do trabalho de Nuno Ramos, por sua vez, remete à canção antirracista do sul dos Estados Unidos, “Strange Fruit”, gravada por Billie Holiday, que fala dos negros enforcados em árvores, pendurados como estranhos frutos mortos. Árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica: a combinação de uma série de elementos heterogêneos

---

até o papel vegetal, e, hoje, as telas que, mais do que libertar de suportes que obedecem a uma linearidade, inscrevem mais uma forma de ordenação sob si. Assim, a legibilidade vai existir na medida mesma em que existir o desejo, e isso basta para se ter acesso, como uma espécie de senha, a outra linguagem – uma escritura. Ao mesmo tempo que a linguagem tem fundamentos enrustidos em uma interioridade, como a intimidade e a subjetividade, sua expressão, sobretudo em palavras escritas, se move por um impulso de exteriorização. Um pouco do que é a poesia, ainda segundo Sterzi (2021), se deixa apreender justamente nessa passagem do interior para o exterior, da subjetividade para a superfície, ou do coração para a pele, em constante oscilação. “Poesia talvez seja precisamente o nome que damos para o jogo ou trabalho de quem, ao lidar com as palavras, produz essa superfície – e, sobretudo, chama atenção para ela” (STERZI, 2021, p. 86). Mais do que acesso: atrito e renúncia, a poesia recusa a salvação do mundo, bem como seu próprio limite. Vale lembrar, ainda, em livre associação que parte das preposições sob e sobre, alguns versos de Leonilson, presentes em *Sob o peso dos meus amores* (1990), a circundarem a figura do torso de um homem que carrega o mundo nos ombros: “Sobre o peso dos meus amores/ Eu vejo a distância/ Eu vejo os atalhos/ Eu vejo os perigos/ Eu vejo os outros gritando/ Eu vejo um/ Eu vejo o outro/ Não sei qual amo mais/ Sob o peso dos meus amores”.

<sup>4</sup> Este livro me é caro na medida em que, para além da introdução de reflexões importantes para esta pesquisa, como a questão da literatura fora de si e as práticas da impertinência, ampliou o horizonte de expectativas para vários outros textos, como o de Krauss (1979), Perloff (1995) e Monroe (1987) – alguns que foram, conseqüentemente, lidos em paralelo e citados de maneira a formar um percurso.

<sup>5</sup> Disponível em:

<[http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Artista=110&cod\\_Serie=106](http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106)>.

Acesso em: 21 abr. 2020.

encaminha para o que a crítica argentina nomeia como “Práticas da impertinência”, um modo de estar sempre fora de si, já que a aposta pelo inespecífico parte do entrecruzamento de meios e da interdisciplinaridade. A saída da especificidade do meio é, também, a saída do próprio, da noção de propriedade. Uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção pressupõe um percurso que tem seu início na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte, em que a linguagem do comum, em contrapartida à linguagem própria, constitui modos diversos do não pertencimento, que Garramuño prefere traduzir, em português, como impertinência, assumindo, assim, um sentido mais ativo do que negativo.

A noção de literatura fora de si, ainda segundo Garramuño (2014), parte e se aproxima da ideia da escultura em um “expanded field”<sup>6</sup>, de Rosalind Krauss (1979), no que tange a conotações de implosões internas e constante reformulação e ampliação, mas se distancia no que diz respeito a perspectiva estruturalista do ensaio da teórica americana, elemento que impunha constante conflito entre categorias internas e externas para a compreensão da escultura como forma. A tensão em torno da autonomia se anuncia, mas não se desenvolve plenamente. “Literature in the expanded field” (1995), de Marjorie Perloff, também é apresentado para a construção do campo expansivo com a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, não como esfera autônoma<sup>7</sup>. A tensão e a instabilidade são consequência fundamental da literatura fora de si:

---

<sup>6</sup> “Sculpture in the Expanded Field”: originalmente publicado no número 8 de *October*, em 1979, o texto de Rosalind Krauss é imprescindível ao chamar atenção de categorias ou campos extremamente maleáveis, por isso também transitórios. Partindo de exemplos de obras consideradas como esculturas, para transitar desde sua positividade até sua possível transformação em somas negativas (não-paisagem + não-arquitetura = escultura), Krauss defende uma espécie de ausência ontológica ao traçar o caminho inverso: ao focalizar os limites externos dos termos de exclusão (não-arquitetura pode simplesmente referir-se à paisagem, e não-paisagem à arquitetura), elabora um caminho até a noção de campo ampliado, gerado justamente pela problematização do conjunto de oposições. Ao situar-se dentro dessa expansão, outras categorias irão surgir, previstas e condicionantes do campo propriamente dito, mas não assimiláveis pela condição anterior. A grosso modo: ganha-se, depois desse percurso, “permissão” para pensar outras formas.

<sup>7</sup> Palavra puxa palavra: difícil não relacionar com Josefina Ludmer e adiantar a entrada em seu ensaio “Literaturas pós-autônomas”, traduzido e publicado, no Brasil, na revista *Sopro* em 2010. Por enquanto, começo a realizar o exercício proposto pela crítica e escritora argentina, “imaginemos isto”: realidades cotidianas e “fabricar um presente” cujo sentido é precisamente este, sem esvaziar a ambivalência inerente à literatura, ficção e realidade, implicando novas condições de produção e circulação do livro que também transformam os modos de ler – é isto que dá o nome ao texto e também ao que ela chama de escrituras ou literaturas pós-autônomas. Regidas por dois postulados, as práticas literárias territoriais do cotidiano se fundam sobre a reciprocidade do cultural e literário econômicos e da realidade-ficção.

talvez não seja necessário reter a categoria de campo para pensar a literatura contemporânea fora de si, atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma (GARRAMUÑO, 2014, p. 44).

Para se tratar de poesia e expansividade, é preciso recuar ainda mais no tempo e lembrar de Charles Baudelaire e seu movimento de expansão dos limites da lírica com os poemas em prosa. Mais do que fundar um movimento que permite novas leituras e desdobramentos até os dias de hoje, o poeta e ensaísta – e devedor de aluguel – francês funda um dispositivo de saída<sup>8</sup>. Ao colocar em crise ideais antes inquestionáveis como o poético e o lírico, o poema em prosa foi uma das formas de conferir mais maleabilidade ao gênero – “a critical, self-critical, utopian genre, a genre that tests the limits of the genre” (1987, p. 16), segundo Jonathan Monroe –, e também mais instabilidade.

Em *Ideia da Prosa* (1999), o filósofo italiano Giorgio Agamben sintetiza o *enjambement*, ou encavalgamento, como fenômeno distintivo entre a poesia e a prosa. No entanto, ao fazê-lo, neste mesmo movimento desloca a poesia para um lugar ambíguo:

O verso, no próprio acto com o qual, quebrando umnexo sintáctico, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou *fora de si*: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Neste mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com a sua medida, também a sua identidade (AGAMBEN, 1999, p. 32; grifo meu).

Ao mesmo tempo em que se busca características para a construção de uma especificidade, ou, no caso, duas, a possível especificidade da poesia, distinguindo-a da possível especificidade da prosa, constrói-se, assim, uma ponte inextinguível entre elas, já que se parte da diferenciação para a constituição e, principalmente, se constitui a partir de um esboço daquilo que a outra é, mas finda por ser apenas esboço. O próprio título do ensaio – que também intitula o livro em questão –, “Idea della prosa”, já antecipa a afirmação de que uma definição satisfatória do verso só é possível quando assegura sua identidade em

---

<sup>8</sup> Outro francês, outro dispositivo: Jean-Marie Gleize (2009), em *Sorties*, a partir do próprio título já propõe, de *la poésie* a *lapoésie*, dispositivos de saída para e pela a própria crise que se instaura. Diante de um impasse: a crise é também saída, ato e ação de insubmissão, pluralidade de gestos e de posturas, grande totem histórico de *lapoésie*, que continua.

relação à prosa, justamente por meio da possibilidade do *enjambement*. Ao esboçar uma figura de prosa, a poesia convoca esse outro de si que é a prosa, quase que equilibrando sua identidade meio a tensões. Todavia, há uma resistência à ou da poesia moderna em se circunscrever neste possível campo específico<sup>9</sup>, já que seu movimento fundamental é a implosão: o verso, não só constitutivo mas diferenciador da poesia, ao quebrar-se, lançar-se ao próximo, mergulha na cesura até encontrar o seu verso seguinte, quando há, ou na versura<sup>10</sup>. Neste movimento de quebra, grifo o *fora de si* como fenômeno fundamental da poesia, da busca que o verso realiza para, muitas vezes, completar o seu sentido sintático, chegar ao seu destino, o verso seguinte, ou ao fim – na dupla acepção da palavra – do poema, mas também para chamar a atenção para um fenômeno que atualiza produções poéticas do presente com este nome: literatura, escritura ou poesia fora de si. Para se chegar à poesia, hoje, há que se dar um pulo, justa e paradoxalmente, para fora dela – como na cesura de um verso, o sentido só pode ser completo se a implosão for de fato realizada.

Nesse pulo para fora – que é também um pulo da forma, abandonando a noção estética de limites ou barreiras de contenção e abraçando o não pertencimento, a impertinência –, Ana Kiffer (2014), escritora, pesquisadora e professora da PUC-RIO, em seu ensaio “A escrita e o fora de si”<sup>11</sup>, evoca um deslocamento mais além e profundo do

---

<sup>9</sup> Nas palavras de Garramuño (2014, p.60): “Como se o exercício mesmo da poesia fosse, simultaneamente, o adestramento numa resistência”.

<sup>10</sup> Em ensaio posterior, Agamben (2002) retoma, de certa maneira, a discussão iniciada em “Ideia da prosa” [1985], já com título muito elucidativo, “O fim do poema” [1996]. A poesia é assumida, assim, pela sua negatividade: não vive senão na tensão e no contraste, em que a possibilidade do *enjambement* segue sendo seu critério distintivo da prosa, além de ser definido como a oposição entre um limite métrico e um limite sintático – “será chamado poético o discurso no qual essa oposição for virtualmente possível” (AGAMBEN, 2002, p.142). Essa não coincidência entre som e sentido é justamente onde o verso reside: nesse cisma, sendo uma unidade que se define apenas no ponto em que finda – traço essencial da versura. A versura encaminha também a uma crise decisiva, já que a própria consistência do verso está em jogo, mas é este desarranjo do último verso, seu aspecto fragmentário que carrega o indício da relevância estrutural e não contingente, para um abismo do sentido, uma saída e, paradoxalmente, suspensão do próprio fim.

<sup>11</sup> O texto de Ana Kiffer encontra-se em um livro de suma importância para esta pesquisa: *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas* (2014). A começar pelo título, mas longe de findar nele, a reunião de ensaios evidencia o transbordamento de limites e possíveis mecanismos de passagem. De maneira direta, além do texto supracitado, esta dissertação reflete o ensaio de Florencia Garramuño, “Formas da impertinência”, parte do início e do meio deste percurso permeado pela inespecificidade e pelo não pertencimento, e o ensaio de Wander Melo Miranda, “Formas mutantes”, sobrevivências de artes autônomas e independentes, por isso mesmo partes do mundo. Outro livro importante para a pesquisa é o *Indicionário do contemporâneo* (2018), em que conceitos pensados aqui – como “comunidade”, “contemporâneo”, “pós-autonomia” e “práticas inespecíficas” – são (re)elaborados em seus deslocamentos



que a dissociação entre um eu e algo fora dele, mas um paradoxo fundamental que consiste no fato de que a noção de fora de si abriga, sob sua própria égide, sua condição de possibilidade. A escrita, ao sair de si mesma, deixa de lado sua identidade fixadora para se transformar num procedimento móvel, que, não obstante, ainda não conseguiu fugir de tentativas estabilizadoras ou mesmo libertas de uma “eternidade”. Há, ainda, uma grande procura pelo limite, pela demarcação de fronteiras, ainda que fluidas ou expandidas, quando, na verdade, o deslocamento que interessa é justamente o limite ser “aquilo que antes de tudo não está” (KIFFER, 2014, p.65) dentro de experiências estéticas do fora de si.

Expansão e crise, e sua constante reiteração, são ideias que a professora e pesquisadora da UFF, Celia Pedrosa, em seu ensaio “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão” (2015), coloca em circulação, a partir da própria produção crítica contemporânea, chamando a atenção para algumas tendências importantes. A primeira delas é a noção de crise enquanto esgotamento, tanto da originalidade quanto da representatividade, anteriormente exercitados pelo poético, enquanto a segunda, inicialmente oposta, endossaria esse esgotamento, mas por considerá-lo um tanto autoritário em relação à noção moderna de arte, aceitando, por consequência, a convivência plural em si como índice de vitalidade. Todavia, ambas levam a afirmar uma condição homogeneizante da pluralidade, ora negativa, ora positiva, reduzindo-se a tensões emergentes como um sintoma da dificuldade de enfrentar o heterogêneo, de lidar para além de binarismos, de questionar generalizações e discutir a partir de inflexões, perlaborações, em operações que revisem as dicotomias que moldam a concepção de arte de maneira a substituí-las por contradições irresolvidas<sup>12</sup>.

---

e incidências na imaginação-público-contemporânea, e a literatura é vista a partir de uma temporalidade própria, nutrida por um anacronismo que parece ser um exercício de sua condição, bem como da imaginação, em sua expansão.

<sup>12</sup> Algumas considerações iniciais sobre este texto foram tecidas para a apresentação da comunicação “*Favorite Game* ou a poesia não cabe mais dentro da vulva do poema”, apresentada no XVI Congresso Internacional Abralic, em julho de 2019, que acabou passando por muitas discussões até sua publicação, em conjunto com um colega do Pós-Lit, na Revista Organon. Hoje é possível perceber uma diferente leitura, mas é importante destacar o trajeto que trouxe até aqui. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/97035>>. Aceso em: 20 mai. 2020.

Pensar na questão da crise da poesia conduz, inerentemente, ao livro *Poesia e crise* (2010)<sup>13</sup>, de Marcos Siscar, poeta, tradutor e professor da Unicamp. Ao tratar de questões de tradução, em particular do título do ensaio de Mallarmé, “*Crise de vers*”, suas diferentes versões em português, “Crise do verso” (Ana Maria Alencar, em 2007), “Crise de verso” (Fernando Scheibe, em 2010) e “Crise de versos” (Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, em 2012), encontra campo propício para pensar a heterogeneidade de leituras e usos da tradução como metáfora para a cena brasileira atual. Ao apontar a importância da tradução da preposição francesa “de” para sua homônima, em português, indica a noção de crise enquanto constitutiva do verso, tendo em vista sua exposição constante a forças desestabilizadoras, como sua própria sintaxe, sua versura, e a linguagem considerada própria à da poesia, que tem, em seu cerne, uma constituição dupla, como já visto a partir de Agamben (1999), de diferenciação e inerência à linguagem prosaica. A partir mesmo de Mallarmé, Siscar apresenta a sobrevivência do verso, a formulação da ideia de crise<sup>14</sup> não como conceito fechado, mas como uma saída para a produção poética contemporânea, a expansão de limites que poderia culminar em sua finitude transformada em maneira de lidar, a partir da heterogeneidade, com as ruínas da tradição. Assim o tema da crise e do fim da poesia configura, na e por meio da própria poesia, sua continuidade, suas potências, reelaborações e expansões.

Outro nome que as operações da escritura contemporânea abrigam é, além de poesia expandida ou poesia fora de si, literatura expandida<sup>15</sup>, não se restringindo ao

---

<sup>13</sup> Pensando que a dissertação é um trabalho final a ser apresentado, é válido destacar o percurso, sendo o livro em questão, inclusive, leitura fundamental do edital da área de Literaturas Modernas e Contemporâneas para a entrada neste PPG em 2018.

<sup>14</sup> Ainda sobre a crise, ainda sobre Mallarmé, Décio Pignatari (2004), ao discutir a situação atual [1971] da poesia no Brasil, na espessura de um tempo histórico, em que a complexidade horizontal, acidentada, deve ser somada à vertical de uma situação, defende a crise da poesia, o verso livre, o poema em prosa, como uma crise do verso, isomórfica, única e mesma crise que atravessa os tempos, parcela de uma muito mais vasta, descontínua e simultânea, e sem precedentes históricos. Segundo Pignatari (2004), seria ingenuidade pensar que o advento da burguesia ao poder, a revolução industrial, a contradição do individualismo dentro de propriedades e interesses, os avanços técnicos e científicos e a consciência decorrente da luta de classes deixaram intactos, como algo superior ou verdade supra a-histórica, o verso e/ou a poesia, a arte e suas heranças. Assim, a crise do artesanato do século XIX é pensada a partir do artista, que, primeiro, interioriza essa crise, para depois exteriorizá-la, como um movimento de refluxo que vai e volta, depois na poesia e sua crise, assim sucessivamente – “os dados não estão lançados, mas lançam-se sempre” (PIGNATARI, 2004, p. 113).

<sup>15</sup> A partir da proposta de literatura expandida de Dominique Gonzalez-Foerster, em especial da sua ideia de biblioteca – um grande tapete laranja, com livros de ficção científica dispostos em suas bordas –, Jean-Max Colard (2010) lê este espaço aberto, ao contrário de uma cabine de leitura, uma espécie de

sistema linguístico convencional da escrita, permitindo agregar a produção de imagens e objetos. Ana Pato<sup>16</sup>, gestora cultural, pesquisadora FAPESP e professora, trata, em sua dissertação, que foi transformada em livro – *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster (2012)* –, de um dispositivo singular que permeia um novo tipo de escrita: “uma literatura que se expande para o espaço expositivo, não mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, mas pluridimensional” (p. 40). Nessa hibridização entre literatura e artes visuais, surge uma “literatura expandida”<sup>17</sup>, uma concepção de linguagem constituída por esculturas, filmes e livros; em lugar do gênio criativo, surge um “novo poeta”, aquele que corrompe e perverte o original, em que a busca de novos modos de escrita e modelos de autoria são fundamentais. Por meio de uma escrita benjaminiana, Pato parte de citações de citações de escritores e artistas e cria sua própria montagem, também se valendo, para além do método, de parte da teoria da linguagem do filósofo. A partir da possibilidade de reprodução indefinida da obra de arte, seu estatuto e formas de percepção são alterados, bem como a relação entre a cidade, o homem e a arte, em especial a lírica, no que concerne aqui – a expansão dos limites que balizam o que é considerado arte, desde Walter Benjamin<sup>18</sup>, até e inclusive nos dias de

---

deslocamento da literatura, uma saída de reserva, que escapa à livraria, retraduzida em espaço, em cores, deslocada sobre o chão de um museu de onde não se encontra separada, mas enfim revertida dentro do campo das artes visuais. “La littérature: une art plastique” (COLARD, 2010, p. 67).

<sup>16</sup> Fora de ordem, vale ressaltar que foi Ana Pato (2012) quem abriu esta outra vertente do que ela traduz como literatura expandida, bem como apresentou o que ela denomina como sua prática por Dominique Gonzalez-Foerster e a referência a Colard (2010), “Expanded Littérature”.

<sup>17</sup> A propósito, em especial, da obra da artista francesa contemporânea Dominique Gonzalez-Foerster. *Roman de Münster* (2007), por exemplo, se trata de um romance que, segundo a artista, pode ser preenchido com lugares, personagens, descrições, mas também obras de arte, em uma proposta francamente expandida, já que a narrativa nasce de citações, mescladas a filmes, livros e esculturas, e projeta-se na arquitetura dos espaços expositivos – o passeio, que envolve não só a dimensão temporal, mas também espacial, faz parte do percurso a ser percorrido para a “leitura” deste romance expandido, espalhado por um jardim.

<sup>18</sup> Faço referência, aqui, ao ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-36, presente em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (2012)), mas também pensei, anteriormente, ao tratar de Charles Baudelaire e seus poemas em prosa, em *Um lírico no auge do capitalismo* (2004), onde Benjamin sublinha as marcas que o contexto histórico imprime à produção literária. Constelação, narração, experiência e crise são ideias benjaminianas importantes para a compreensão de uma história não linear e muito menos completa, apresentada sempre nas suas múltiplas possibilidades, dialeticamente oscilando entre polos opostos. À contrapelo, tento me apropriar dessa noção de que o contexto, reelaborado a partir da noção de contemporâneo, implica em uma produção poética *quase* em consonância com seu tempo, intempestiva, heterogênea, pouco ou inclassificável – ou, de acordo com uma proposição benjaminiana, a experiência de *co-temporalidade*, a concordância de todos os tempos históricos no presente, metáfora constelar para o encontro de tempos múltiplos.

hoje, permite abertura para questionamentos e, mais do que isso, reformulações e exercícios de compreensão.

“Imaginemos isto. Muitas escrituras do presente 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, 2010, p.1). A reformulação da *realidadeficção* e suas tensões, o esvaziamento positivo das classificações e o fim do campo (pelo menos tal como proposto por Pierre Bourdieu), que supõe a autonomia das esferas, encaminham através de um percurso cujo fim é a perda voluntária da especificidade e de atributos literários, e o começo é a “mudança no estatuto da literatura, outra episteme e outros modos de ler” (LUDMER, 2010, p.1).

## Ler Leonilson

*escapo das feras por dentro delas  
(as letras que cravo no centro da terra,*

*as letras que implodem a voz do poema)  
círculo após círculo, sigo, investigo  
cada palavra e seus subterrâneos  
Tarso de Melo*

Partindo do paradoxo fundamental do “fora de si” que orienta este texto desde seu princípio, somado, agora, à posição diaspórica de um fora preso em seu interior, em uma espécie de implosão, proponho a leitura, tal como muitos trabalhos têm orientado – no que concerne à abertura de percurso e novos modos de legibilidade –, das obras do artista visual José Leonilson Bezerra Dias como possíveis manifestações da literatura expandida, ou da poesia fora de si, em um exercício francamente aberto, em consonância com as transformações que vêm ocorrendo no estatuto da literatura, e seus consequentes outros e novos modos de ler<sup>19</sup>. Para a escolha de algumas obras que aqui serão analisadas mais

---

<sup>19</sup> “Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea”, da pesquisadora e professora Ieda Magri (2020), entra como nota apenas por ter sido descoberto na fase de revisão deste capítulo. Caso contrário, entraria no corpo do texto, trazendo à tona a importante reflexão do contemporâneo em diálogo com o moderno, que acaba por aproximar arte e literatura, sua evidente dificuldade de nomeação no presente e a continuidade de uma discussão modernista que segue em aberto.

detidamente, dentre as quase quatro mil obras de Leonilson, procurei por algumas interrogações para guiar uma seleção tão complexa. A princípio, me perguntava qual obra mais se parece um poema, o que depois me soou um pouco reducionista em termos de equivalência e similitude, mas, sem esta questão, não poderia chegar à próxima: quais obras narram melhor a incorporação da palavra em seu trabalho, seu possível arco ou trajetória?

De maneira alguma o que se tenta traçar aqui é uma resposta única, mas as hipóteses lançadas carregam um possível passeio pelos bosques do contemporâneo e, posteriormente, até mesmo da ficção. Em primeiro momento, detenho-me em alguns versos e sua teorização:

Ninguém tinha visto  
Ela passar tão rápido  
Com a enorme boca vermelha  
Falando aqueles versos  
E ela não iria parar

---

Além de trazer como referências autoras consideradas aqui, como Garramuño (2014), Pato (2012) e Ludmer (2010), o artigo propõe a literatura como objeto de desejo, práticas de impertinência assinadas por uma característica da produção contemporânea, mais do que complexa, com forte tendência ao espetáculo, como feito no mapeamento de Laddaga (2007), cujos escritores produzem espetáculos de realidade baseados no modelo de arte contemporânea. César Aira (2019) traz seu espetáculo de realidade a partir da trilha de Duchamp, sua novidade definidora, que nasce a partir de uma nova arte que depois vem a ser denominada Arte Contemporânea. E, por fim, o artigo encaminha para a reflexão em torno do deslocamento do adjetivo para a substantivação do contemporâneo, segundo Ruffel (2014): o senso comum da perspectiva de nosso próprio tempo, em abordagem epocal; a abordagem modal, como a de Agamben (2015), próximo à cotemporalidade, um modo de ser no encontro dos tempos múltiplos; a abordagem nocional como um evento discursivo que encaminha para a última abordagem, a institucional, da visibilidade, que inscreve e impõe o nome contemporâneo nas fachadas dos museus, até ser usado por seus próprios autores, artistas, curadores e escritores. Acredito que algumas questões devam ser suscitadas: primeiro, se o uso, o fato de nomear, literatura expandida não estaria, ao mesmo tempo, autorizando seu uso, em mais uma questão histórica, contingente, em que práticas são nomeadas, subtraídas para os mesmos processos, onde estaria a impertinência disso? O texto aponta justamente a mudança no *modo* como a própria crítica e teoria vão responder a isso que as interpelam, dando um passo além da nomeação anterior, em que o uso ia congelando, designando conceitos no mesmo passo que os desativavam, deixavam morrer por deixarem de ser ativados. A leitura, mais do que mostrar uma nova arte, procura ler sem padrões conceituais do moderno, dentro de um paradigma que é o estético. Mas será possível ler o que se quer, sem ficar preso, desbordando leituras obrigatórias dos campos? Abrir o olhar contemporâneo para artes de todos os tempos, borrando-a enquanto produto, investindo um olhar no processo, marcado pela velocidade e pelo combate à ideia de fim parece ser a resposta: se pesa novamente a (re)definição, a partir de uma profusão de obras que investem nesse borramento dos campos. Assim, *ler* entre a literatura e a obra plástica, sem apenas hibridizar as duas, em um regime prático das artes, saindo dos campos para seu uso (comum), habitar e não apenas contemplar, tornado ativa sua palmilhada é também o que se tenta aqui, em uma outra forma de estar com o tempo presente, seus novos e outros modos de ler.

O começo e parte do poema de José Leonilson permitem também um novo começo neste exercício de imaginação proposto por Josefina Ludmer (2010), segundo o qual fronteiras são atravessadas entre o dentro e o fora, ou, como discutido aqui, a partir do paradoxo fundamental do fora de si. Encaminhando, desde o primeiro verso, através de um percurso cujo fim – em seu duplo valor de final e finalidade – é a perda da especificidade, e o começo, por vezes matizado por outras tintas, é a mudança nos modos de ler. “Ninguém tinha visto”, como primeiro verso de um poema, cumpre sua função com um enjambement ao completar seu predicado bem como sua cesura no segundo verso: “Ela passar tão rápido”, com direito à predicativo do sujeito e mais uma cesura: “Com aquela enorme boca vermelha”, seguindo o fio do encavalgamento: “Falando aqueles versos”, e a conjunção aditiva a acrescentar parte importante do que pode ser chamado de estrofe como metonímia para o que se tentará realizar nesta dissertação: “E ela não iria parar” [de falar aqueles versos]. O primeiro verso também pode ser pensado como constitutivo de uma desatenção perante não somente os versos em geral, mas também ao poema<sup>20</sup> como um todo, que se encontra reproduzido a seguir:

---

<sup>20</sup> “Mas o nosso poema não se acomoda no meio dos nomes, nem mesmo no meio das palavras. Ele está, antes de mais, disperso por estradas e campos, coisa para além das línguas, ainda que lhe suceda lembrar-se nelas no momento em que se recompõe, enrolado em bola junto de si, mais ameaçado do que nunca no seu retiro: é quando crê defender-se que se perde” (DERRIDA, 2012, p.7-8).





Figura 1 – José Leonilson. *Ninguém tinha visto*. C.1988. Tinta acrílica e pastel oleoso sobre madeira. 148 x 84, 5cm.  
Fotografia: © Sergio Guerine / Projeto Leonilson.

Mais do que o esquecimento desses versos, sua condição excêntrica no quadro também chama a atenção: eles estão como que secundarizados, tendo desenhos e camadas de tinta sobre eles. Assim provocando um tipo de choque entre texto e imagem, não só passagem, (con) fusão ou complemento. As palavras pintadas – feitas elas também imagem, além de matéria verbal, estabelecem uma *zona de tensão* no quadro, que precisa ser levada em conta. Ao pescar – como um pescador de palavras – o primeiro verso, que é também seu título, pela terceira vez, para pensar a potencialidade das palavras que circundam e compõem esta obra como um todo: *Ninguém tinha visto* (c.1988) e ninguém viu os versos que foram pintados por uma asa. Há, em volta dela, palavras ou parte de palavras – anteriormente indicados pelo aviso de que ela não iria parar, mas também como um enigma: quem conseguirá, seja escutar, seja ler? Um homem plantando bananeira, com os braços no chão e as pernas para cima, sutilmente indicado pela mesma tinta que pintou as grandes asas brancas, com o grande nariz de cabeça para baixo, o falo levemente pintado e uma perna semidobrada, todo ele envolto por círculos azuis, de cor similar ao reflexo da asa branca, indicando que é preciso certo esforço, quiçá malabarismos. Há, também, um trajeto indicado a ser percorrido: no meio da obra, da borda superior à inferior, não necessariamente nesta ordem, em tinta preta, o resquício de uma estrada, de um caminho – só conseguirá percorrê-lo, em meio a tanta tinta, a círculos vermelhos, quem se dispuser a tentar.

Por isso tento, agora em um segundo momento, uma espécie de análise arqueológica, que irá se repetir, em alguns pontos ao longo desta dissertação. Serão levados em conta aspectos relativos à escala – quanto a obra mede, em termos de tamanho, mas também sua proporção e ocupação em relação ao todo, pois é possível adiantar que as obras de Leonilson partem de grandes dimensões de quadros com muitas cores até o mínimo de ocupação latente –, ao material e suporte – diversificados, variados, heterogêneos, surpreendentes –, ao contexto – de produção e até mesmo de circulação nos dias de hoje –, ao verso, sua teoria, até seu desmembramento em palavras, classes morfológicas e relações morfossintáticas e semânticas em torno do signo, possível representação do significado ou grafia de outros traços, que não palavras – posto que nem só de palavras se orienta a leitura.



Parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>21</sup>, doação dos amigos do artista Eduardo Brandão e Jan Fjed, a obra se fez presente em duas exposições importantes para o cenário artístico contemporâneo: *O útero do mundo* (2016), com curadoria da escritora e crítica de arte Veronica Stigger, e *Passado/Futuro/Presente* (2019), com curadoria de Vanessa K. Davidson e Cauê Alves. A primeira mostra reúne cerca de duzentos e oitenta obras do acervo do MAM-SP – dentro de um universo de mais de cinco mil trabalhos de sua coleção – que versam sobre a condição indomável e de metamorfose dos corpos, de autoria de 120 artistas, que se valem de variados suportes e técnicas. Os fios condutores<sup>22</sup> são citações de Clarice Lispector<sup>23</sup> que, segundo a curadora, organiza “um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://mam.org.br/acervo/2006-082-leonilson-jose/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

<sup>22</sup> Os fragmentos de romances de Clarice Lispector são tomados como “guias teóricos” (STIGGER, 2016, p.9) do percurso que a curadora propõe, extraído desses textos “fórmulas conceituais decisivas” (STIGGER, 2016, p.9). Aqui, para além da atenção voltada às obras de Leonilson dentro do contexto de uma exposição tão profícua, tomo, em um movimento de expansão condizente à pesquisa, os guias teóricos propostos por Stigger enquanto método – da literatura enquanto crítica, teoria, possível perspectiva metodológica. Se possível, indo além: algumas, as três extraídas do romance *Água viva* (1998), das próprias citações escolhidas podem servir como fio condutor deste grande texto:

1. “Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada e ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (LISPECTOR, 1998, p. 15);

2. “E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 12);

3. “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

A primeira aponta a entrada no mundo das palavras, os perigos e subterrâneos das letras, uma entrada posterior ao mundo da pintura, ancestral como mãos dispostas nas paredes, a linguagem agora se expande, bem como a concepção de criação, substantivo feminino, dar à luz a algo no mundo. A segunda aponta a corporeidade deste gesto contínuo, da tentativa de pegar com as mãos a palavra, capturá-la, na medida mesma em que encaminha para a terceira, sua impossibilidade. A inclassificabilidade inerente a qualquer gênero, em consonância ao não pertencimento.

<sup>23</sup> Um movimento similar é realizado por Carlos Bitu Cassundé (2011), em sua dissertação sobre Leonilson: “3.3. Entre Leonilson e Clarice Lispector: a coreografia da palavra”. Segundo Cassundé, a escrita clariceana é alicerçada em delicados fios condutores e no diálogo entre as artes, que demonstra seu caráter contemporâneo, em uma escritura permeada pelo fluxo de consciência. Também a partir de *Água viva* (1998), a pintura é pensada como uma natureza secreta, encontrada em grutas e cavernas, enquanto a palavra pode servir de suporte para a apreciação amorosa, método de captura do outro, em uma bifurcação entre linguagens, onde a poesia e seus fluxos criam uma sintaxe que conjuga o eu e o outro. Ainda segundo Cassundé (2011), a utilização de palavras por Leonilson, em seu domínio preciso e teor poético fluente, para além de reger o discurso de um tempo, promove a identificação com o outro, o encontro, que parte de experiências pessoais até chegar a temas universais, projetados.

de êxtase, isto é, de *saída de si* – e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade” (STIGGER, 2016, p.9; grifo meu)<sup>24</sup>.

A segunda mostra apresenta uma perspectiva sobre a prática de artistas considerados pioneiros da sua geração. A relação dialética entre tempos não se restringe ao título, mas conflui passado e futuro por meio de uma arte enraizada em um presente permeado por heterogeneidades e trânsitos. Também a partir do acervo do MAM, esta exposição (agora passível de ser visitada virtualmente<sup>25</sup>) procura pensar o que é e o que pode ser a arte brasileira, com repercussão internacional, devido à colaboração entre o Phoenix Art Museum, local que abrigou uma primeira versão da mostra, em 2017.

É interessante contextualizar algumas das intercorrências desse trabalho de Leonilson para desdobrar, minimamente, sua relevância no cenário artístico brasileiro e até mesmo internacional. Com 1,48 metros de altura e 84,5 centímetros de comprimento, ela não passa despercebida apenas por sua dimensão: com tinta acrílica e pastel oleoso sobre madeira, uma espécie de moldura pintada de preto circunda a suposta tela, com exceção de uma parte da lateral esquerda, com uma pequena abertura em seu centro. Do fundo laranja-amarronzado sobrepõem-se 1. cerca de quinze círculos vermelhos grandes, espalhados, por vezes sobrepostos, sendo que de uma só se vê metade, 2. nove círculos azuis menores, que se situam, tais como astros orbitantes, em torno de 3., uma figura humana pintada de branco, de ponta-cabeça, com as mãos apoiadas em um chão não visível e as pernas para cima, entrecruzadas, 4. sobreposta por traços de um outro azul que formam os contornos de uma asa “oca”, que parece ter um símile logo abaixo, mas escondida por uma 5. grande asa branca, toda pintada, que toma, proporcionalmente, a maior parte da obra e, provavelmente, chama mais atenção em um primeiro vislumbre; atrás dela, da mesma cor do contorno de quase todas as figuras e também daquilo que chamei moldura, há 6. duas linhas pretas como a formar uma estrada que atravessa toda a obra, pontilhada ao meio; há 7. o contorno de uma boca na margem superior direita e 8., do que parece ser uma na margem inferior esquerda, bem como 9., três traços pretos

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

<sup>25</sup> Visita virtual da exposição. Disponível em: <<https://www.3dexplora.com.br/seutour.aspx?codigo=7Ty9HX8p9u4&play=1&hl=0&q=1&wh=0&lp=0&ts=1>>. Acesso em: 15 set. 2020.

sem forma definida que parecem sair da grande asa branca, ou podem ter seu complemento ou forma completa escondidos por ela; e, finalmente, 10. palavras de outro tom de laranja, em maiúsculas, que aparecem desde a margem superior direita, seguindo a ordem da escrita caligráfica ocidental, como se a obra fosse uma página; a partir da figura humana (3), as palavras sofrem recuo para a esquerda e nem todas podem ser lidas, já que outras figuras foram sobrepostas a elas.

Algumas questões podem ser levantadas, tais como: a boca é responsável pelas palavras que se espalham, junto com seu batom vermelho? Algumas palavras e letras estão escondidas, não visíveis, ou, em movimento contrário, estão se tornando visíveis? Os círculos vermelhos podem ser considerados astros a orbitar uma suposta história, sua figuração principal? A ausência do que simula uma suposta moldura em tinta preta, ao redor da obra, do lado esquerdo, bem perto do centro das palavras, indica que elas se expandem para além daquele lugar, que se inscrevem de maneira continuada? Talvez não haja uma resposta para cada uma dessas perguntas, não só no sentido de abrir para a pluralidade as respostas possíveis, mas também de indicar, por meio deste levantamento (poderia ser outro, é infundável o número de elaborações possíveis ao ver/ ler esta obra), mas parece ser comum o seguinte aspecto: todas essas perguntas apontam para o potencial poético-narrativo desse trabalho. Aspectos como a versificação, o enjambement, a cesura, o primeiro verso servir também de título da obra, procedimento comum a muitos poemas, já foram ressaltados; a narratividade, por sinal, vai além da simples percepção de que uma história está sendo contada, passando pela sua forma e diegese, pela codificação temporal e espacial que atravessam a linguagem, bem como permitindo diferentes leituras, a variar de acordo com seu tempo e espaço de inserção, sua recepção.

Se em momentos anteriores da história da arte, e, em especial, da poesia, poderia ser disparatado pensar um “quadro” como uma manifestação poética – muitos perdiam-se na discussão de qual era a melhor irmã<sup>26</sup> – a confluência de teorias, do verso e da

---

<sup>26</sup> Faz-se menção, aqui, a “O Sonho de Filômato”, de André Félibien (1683), em que as irmãs, Poesia e Pintura, loira e morena, exprimindo-se em versos e em prosa, respectivamente, debatem questões não apenas artísticas e estéticas, mas políticas. O texto encontra-se em um livro igualmente importante para esta pesquisa, *A pintura - Vol. 7: O paralelo das artes* (2008), de organização e apresentação de Jacqueline Lichtenstein. O contrassenso causado pelo erro de tradução da máxima horaciana *ut pictura poesis*, retomado de maneira inversa por teóricos do Renascimento, propõe um paralelo opositivo que não pretendo traçar aqui, mas que também não é possível ignorar. Lessing é o primeiro, depois de muito tempo, que

inespecificidade, de espaços, grafados ou irruptivos, como a ressignificação dos museus desde os parangolés de Oiticica que invadem seus corredores, e que, mesmo tendo sido expulsos, já traçaram ali sua presença continuada; e de tempos, de um passado presente que desborda as barreiras do futuro, de suas ficções bem como do *continuum* inexistente de uma história única e categorizada: é no contemporâneo que é possível alcançar, ou *inalcançar*, de acordo com seu vocabulário semântico, outras possibilidades, mesmo que apenas vislumbres de vaga-lumes a piscar até aqui.

Alberto Pucheu, poeta e professor da UFRJ, mantém um site<sup>27</sup>, de domínio público, com todas as suas publicações, contendo desde os seus poemas até os seus ensaios. Em tempos que a literatura pode ser, mais do que regrada, postulada por valores econômicos, essa atitude encontra-se em consonância com certas características da poesia contemporânea, numa espécie de similitude à resistência que a poesia vai adquirindo ao conjugar questões como a impropriedade e o comum. Ao tornar seus poemas e ensaios públicos, de maneira gratuita, não apenas é permitido o acesso àqueles textos, mas eles vão figurar em um lugar mais próximo ao *como viver junto* barthesiano ou à comunidade imaginada por Josefina Ludmer, importante referência também para o autor quando elabora zonas de pensamento atravessadas por imagens-frases-ideias. Em uma de suas coletâneas de ensaios, *apoesia contemporânea* (2014), o pesquisador defende, desde o título, a impossibilidade da desvinculação da poesia de seu negativo, apontando, assim, seu privativo: apoesia é, portanto, a encruzilhada entre o artigo definido feminino (a poesia) e o privativo (apoesia), fusão entre presença e ausência, entre o definido e o indefinido, na tensão provocada pelo oral e visual, suas possíveis leituras distintas. “Não se tem mais controle dos limites da poesia, de seu lugar próprio, de sua identidade, de o quê ela é em si, podendo ela se manifestar das maneiras mais imprevistas, dos jeitos mais ordinários e excêntricos” (PUCHEU, 2014, p. 341).

A liberdade de circulação provocada pelo inespecífico desguarnecimento das fronteiras permite que as produções poéticas flutuem e abram diferentes caminhos. Tal

---

recusa esta lógica comparativa em nome da especificidade das artes, tema que se desdobra de muitas maneiras na modernidade. Por outro lado, aqui, posiciono-me mais próxima a Breton, em uma espécie de reação moderna à ideia de especificidade. Mais diretamente, baseio-me na inespecificidade que permeia a contemporaneidade.

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://albertopucheu.com.br/index.html>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

abertura parte da aposta pelo inespecífico feita por Garramuño (2014) e de sua defesa da impropriedade da arte, mas é lapidada enquanto uma “abertura incondicional ao que, a princípio, a negaria, ao que, instável, *retira de si (sic)* qualquer possibilidade de um próprio” (PUCHEU, 2014, p.343; grifo meu). A impertinência leva, novamente, a pensar o caráter paradoxal das produções poéticas contemporâneas: “apoesia não é idêntica a si mesma e o seu não ser constitui obrigatoriamente o que ela é” (PUCHEU, 2014, p.345). Este *a* que precede o vocábulo *poesia* não deixa de ser um impasse, mas é também uma passagem, um convite às novas formas de arte que rodeiam o tempo presente. Ao abrir caminho e se extraviar da sua autonomia, a potência da poesia multiplica-se enquanto força, pelo “dentrofora” da palavra-ideia de Ludmer, pela liberdade de indeterminação do que é ou pode vir a ser o poético, uma fissura própria do contemporâneo. Ao tecer considerações sobre o grafite e a pichação, convocá-las, tal como Derrida o fez ao escrever uma inscrição anônima vista em um muro de Paris como epígrafe para um texto sobre Jean-Luc Nancy, Pucheu desguarnece as fronteiras, mais uma vez, da resistência das manifestações poéticas, que têm se expandido e vêm crescendo em superfícies, no mínimo, não reservadas ou previsíveis/previstas/prováveis para elas.

Na *Aula* inaugural da cadeira de semiologia do Collège de France, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977, Roland Barthes (2013), a partir da própria linguagem e modo da aula, leitura de um ensaio, gênero tido por ele mesmo como incerto, começa a traçar similitudes com aquilo mesmo que expressa. O poder, ou a *libido dominandi*, está emboscado, mesmo a contrapelo, em todo e qualquer discurso, mesmo em seu plural, social e/ou histórico, e seu lugar de inscrição, segundo o autor, é a língua e seu código. No entanto, esquece-se que toda língua é, também, uma classificação, e toda classificação é opressiva, é repartição e cominação: não podemos, assim, falar sem sujeitar, “senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua” (p.16; grifo do autor), pronunciando, simultaneamente, duas rubricas, repetindo a condição de escravo e de mestre. Se a liberdade só é possível a um preço impossível, como a singularidade mística descrita por Kierkegaard, cabe a nós, “trapacear com a língua, trapacear a língua” (BARTHES, 2013, p.17). A trapaça, ou revolução permanente da linguagem, segundo as palavras de Barthes, é a literatura, e, por literatura, entende-se um grafo complexo de uma prática, a prática de escrever. A partir do interior é feito o combate, o desvio, a partir do tecido do próprio texto, a escritura. Esta irrupção, ir



contra, espécie de desobediência foulcautiana (a quem se dá crédito, por sinal, ao início da aula, ao lado de outros professores da Assembleia), indocilidade, é traduzida como *impostura* na “Lição de Casa” da tradutora e crítica (estatutos indissociáveis, segundo o próprio texto) Leyla Perrone-Moisés, e, aqui, será apropriada como uma implosão, similar tanto ao procedimento, partir do próprio código para construção do seu paradoxo constituinte, quanto à trapaça, que se consolida na e pela escrita, grafia das palavras, escritura de outras semânticas.



Figura 2 – José Leonilson. *O pescador de palavras*. 1986. Tinta acrílica sobre lona. 107 x 95 cm.  
Fotografia: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

*O pescador de palavras* (1986) – em uma pintura, vale situar – desde o título incorpora um movimento de prenúncio e também de resistência. Não deixa de fazer pintura, faz caber as palavras ali. Desde o interior, traça o desvio, a trapaça, a partir do tecido do próprio texto, seja ele verbal, seja não-verbal. Uma obra plástica? Um poema contínuo? Uma leitura esparsa de palavras, ou a tentativa de juntá-las num balde, tal como peixes que, soltos, se debandam pelas águas, em seu nado livre?<sup>28</sup>

Com 1,07 metros de altura por 95 centímetros de largura, tinta acrílica sobre lona – sem chassi –, mesmo com apenas três palavras grafadas em meio a outros traços, a ocupação mínima se sobressai, como se fosse calculada uma sequência de Fibonacci, pela proporção da obra, meus olhos saltam para a lateral inferior esquerda, e se alinham ao aviso semântico do título: procuro pelas palavras, mordi a isca.

---

<sup>28</sup> Seguindo o fio condutor da literatura enquanto método, um poema da poeta portuguesa Adília Lopes (2019), seguido por um verso do poeta espanhol Antonio Machado (2014):

“Arte poética

Escrever um poema  
é como apanhar um peixe  
com as mãos  
nunca pesquei assim um peixe  
mas posso falar assim  
sei que nem tudo o que vem às mãos  
é peixe  
o peixe debate-se  
tenta escapar-se  
escapa-se  
eu persisto  
luto corpo a corpo  
com o peixe  
ou morremos os dois  
ou nos salvamos os dois  
tenho de estar atenta  
tenho medo de não chegar ao fim  
é uma questão de vida ou de morte  
quando chego ao fim  
descubro que precisei de apanhar o peixe  
para me livrar do peixe  
livro-me do peixe com o alívio  
que não sei dizer”(LOPES, 2019, p. 21).

“El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados” (MACHADO apud SALOMÃO, 2014, p. 393).

O pescador pode ser visto, ao que tudo indica, pelo contorno humano em branco, com um chapéu ou um topete vermelho, sentado ao pé direito da página e também em um barranco ou raiz de uma árvore marrom, que vai se estender até o topo da lona, com um galho vazando à sua esquerda. O homem segura uma vara de pescar que remete às águas que tomam todo o resto da pintura, marcada por ondas refratárias em preto, que demonstram o movimento circular – conforme a física, denominado ondulatória. “Brücke” e “haus”, do alemão, respectivamente, ponte e casa, com seus possíveis significantes pintados em lilás, e “rababa” – ou do xona, língua bantu africana, pai, ou do árabe, instrumento como alaúde tocado com um arco, como a própria representação, agora em tinta branca, parece indicar – são palavras a serem pescadas em um rio – ou mar, segundo Lagnado (2019) – tumultuoso, com ondas em movimento. Aparentemente, não há ligação entre as palavras, mas, como uma das traduções possíveis já leva: há ponte<sup>29</sup>, não necessariamente física, embora também o possa ser, mas também metafórica – as palavras estão envoltas por traços que parecem o significado ao qual o respectivo significante parece remeter, mas sem o reduzir a apenas isso. Algumas das palavras podem remeter a mais de uma língua, o que também abre o campo possível de pertencimento da imagem<sup>30</sup>; para a criação de uma constelação de outros universos, e certa demarcação da noção de estrangeiro: aquele que não pertence, mas, ainda assim, tenta se comunicar.

A marca do não pertencimento, e, por conseguinte, da inespecificidade, não carrega apenas a negatividade, mas a possibilidade de trânsito entre mais categorias. Não se trata apenas de arte plástica, assim como não se trata apenas de literatura: pode se tratar de ambas, ou até mesmo de nenhuma, caso o movimento pendular do questionamento, *é isto pintura?, é isto literatura?*, se desloque para questões que vão além de generificações reducionistas, mas para novas proposições. Entende-se, no entanto, a importância de

---

<sup>29</sup> A potência dos trabalhos de Leonilson que puxam outros trabalhos: podem ser lidos/vistos de maneira independente, mas há uma repetição em torno de signos que serão trabalhados e retomados em diversas obras. “Ponte” é um deles, que aparece por meio de traços de desenho, bem como grafada por palavras expressas em diversas línguas – neste trabalho “brücke”, em alemão –, e até mesmo em esculturas, como é o caso de *Ponte*, obra de 1982, em madeira policromada. Parece-me também a palavra mais adequada para remeter a este procedimento de repetição, mesmo que em usos e significações variadas, o qual signos orbitam em torno de um vocabulário constitutivo da obra: *ponte* é construção, física ou linguística, que permite ligar dois pontos antes inacessíveis.

<sup>30</sup> E constitui um procedimento muito utilizado por Leonilson em seus trabalhos – que será pensado, de maneira mais detida, no segundo capítulo – o uso de línguas estrangeiras, espanhol e inglês, principalmente, mas também francês e alemão, além do português.



algumas classificações para que nem tudo se torne inclassificável. Mas é importante não deixar de questionar seus métodos e seu anacronismo frente ao revolvimento de manifestações contemporâneas, em especial as artísticas.

Por meio da incorporação da palavra escrita, para além de uma intervenção plástica, é convocado também um outro nível de interação, o transbordamento dos limites, segundo o qual as letras também fazem parte da imagem visual, mas, ao mesmo tempo, não aparecem soltas, e sim emolduradas, como na criação de um mundo substantivo – vale ressaltar que, em nível morfológico, independentemente da língua em questão, as três palavras indicadas se tratam de substantivos –, que, assim como o próprio termo “substantivo”, não só designa um ser real ou metafísico, mas, ao mesmo tempo que designa, é, do verbo *ser*. O transbordamento – ou expansão – de limites, vai além dos suportes e gêneros tradicionais destinados à palavra, transbordando também em conceitos como a impropriedade – àquilo que é comum – e a autoria. À revelia da forma pré-determinada, no sentido de uma estruturação a ser seguida para se chegar à idealização canônica, da arte em seu sentido clássico, na contemporaneidade tira-se a arte, e também a poesia, dos lugares mais estranhos e variados, sendo estes também, muitas vezes, os mais propícios, como é o caso do recolhimento realizado por Leonilson, “o pescador de palavras”, conforme a crítica Lisette Lagnado (2019) o designa<sup>31</sup>, a partir de um título de seu próprio trabalho, para situar a presença do *verbo* – do latim, palavra ou princípio de tudo – em suas obras.

Não é de hoje a fricção entre escrita e imagem, suas atualizações e reflexões, que giram em torno de questionamentos, desmoronamentos e fissuras. Michel Foucault, em 1968, um ano após o falecimento de René Magritte, e dois anos após a escrita de *As palavras e as coisas*, publica *Isto não é um cachimbo*, colocando, desde o empréstimo do título, o enigma e o(s) desconcerto(s) provocados por Magritte, resultando neste trabalho de natureza arqueológica. Em primeiro plano, analisa duas versões dessa “armadilha”, a

---

<sup>31</sup> Além do aspecto já citado, o título da obra, que também serve como alcunha do artista, serve para se pensar a transformação do conceito de autoria ao longo do tempo: se, no Romantismo, remetia ao criador, agora está mais próximo ao recolhedor, carregando uma nova estratégia de composição, em que o escritor capta palavras alheias, configurando uma nova subjetividade estética ao fragmento, ao inacabado.

primeira, *Sans titre (La pipe)*, de 1926<sup>32</sup>, que, segundo Foucault, é desconcertante por sua simplicidade, e a última, *Les Deux mystères*, datada de 1966, multiplica as incertezas voluntárias. A questão do espaço, aqui, assume grande relevância, ao ser caracterizado como “contenção”, sendo seus parâmetros, largura *versus* altura *vs* profundidade, uma “estável prisão”. É importante, principalmente, o questionamento, e por suposto desmoronamento, da hierarquia entre imagem e palavra, que dominava a pintura ocidental desde o século XV. Para isso, Magritte assume protagonismo com sua “diabrura”: a estranheza não se dá pela contradição, segundo Foucault, mas pelo questionamento da representação, a operação do caligrama, que, ao mesmo tempo, compensa o alfabeto, repete sem o recurso da retórica e prende as coisas na armadilha de uma dupla grafia, acaba por elaborar uma composição que dita ao texto o que o desenho representa. Ao repartir a escrita, sinal e letra que permitem fixar as palavras, linha que permite figurar a coisa, também realiza o apagamento de velhas oposições da civilização alfabética, como “mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e dizer” (FOUCAULT, 2014, p.24). Ao colocar em xeque, duas vezes, aquilo de que se fala, está posta, e reservada, a armadilha: uma dupla entrada, da qual o discurso *per se* ou o desenho puro são incapazes de capturar, em que o próprio nome, *Ceci n'est pas une pipe*, é uma negação do nome, uma fratura sobre o vazio. A distância entre o enunciado-legenda, a aparência e as palavras desenhadas “prolonga a escrita mais do que a ilustra e completa o que lhe falta” (FOUCAULT, 2014, p.26).

Ao lado dos procedimentos pictóricos realizados por Magritte, Foucault relaciona Klee e Kandinsky, com diferenças a parte, para elaborar como estes artistas conseguem burlar dois princípios que vão vigorar desde o século XV até o XX. O primeiro deles é a separação entre representação plástica (semelhança) e referência linguística (exclusão da semelhança): “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença” (FOUCAULT, 2014, p.39). A subordinação dos sistemas, ora regrada pelo texto, ora regrada pela imagem, tem sua hierarquia abolida por Paul Klee, já que ele se vale de um espaço incerto, justaposição das figuras e da sintaxe dos signos. Já o segundo princípio é a “equivalência

---

<sup>32</sup> Apenas cerca de 1928-9 foi pintada a versão mais famosa, ou clássica, da série *A traição das imagens (Le trahison des images)*, a qual o enunciado-legenda também serve de título ao ensaio de Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*.

entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo” (FOUCAULT, 2014, p.41), cuja ruptura se deve ao signo de Wassily Kandinsky e seu duplo apagar simultâneo, pela insistente afirmação de linhas e cores, de suas “coisas”. Magritte, ainda segundo Foucault (2014), não poderia estar mais longe de Klee e Kandinsky, já que sua pintura se prende à exatidão das semelhança até multiplicá-las voluntariamente, como que para confirmá-las; e, no entanto, sua pintura não é estranha ao projeto dos outros dois, uma vez que constitui, diante e a partir de um sistema comum, “uma figura ao mesmo tempo oposta e complementar” (p.44).



*As oliveiras* (1990)<sup>33</sup>: aquarela, caneta permanente e grafite sobre papel, 25,4 por 20,1 centímetros de largura – pouco menor que uma folha A4 mas não tão pequena quanto uma A5. A “técnica” mista já trava perguntas entre a permanência do próprio nome da caneta e do apagamento possível do grafite, feito em traços incertos, bem como a delicadeza da aquarela, tinta que permite entrever, a depender de sua dissolução, o que está por trás. Se tratam de momentos distintos de escrita?<sup>34</sup> Para além dos instrumentos utilizados, a letra de forma, aqui, se diferencia de uma cursiva pouco utilizada pelo artista em seus trabalhos; a aquarela realça, ao invés de apenas esconder, como outra tinta poderia fazer, que há palavras por trás, por baixo ou por dentro do que parece ser um coração pintado. Um negrito “NO” grafado pode remeter a uma negação, se lido isolado, como um advérbio em língua inglesa, ou uma preposição essencial da língua portuguesa (em + o), ainda mais se colocado ao lado e indicando a entrada do coração aquarelado, em que as bordas e artérias têm a mesma cor da palavra em questão. O grande coração ocupa grande parte da folha, no que parece ser um movimento de descida ou explosão, indicado pelas diferentes cores, dentro e ao seu redor. Circulado, e também permeado, por palavras, o coração dita seus possíveis batimentos: a lápis, do seu lado direito, três números, em uma lista, “572/27/ 25” podem ser lidos; “MEUS AMORES”, em letras maiúsculas, vocativo ou sujeito da sentença que segue como que escrita às pressas ou nervosamente, em uma rapidez que encena uma possível ansiedade, “só os/ tenho/ em minha/ cabeça”, sendo que o pronome possessivo está até mesmo rasurado; “WHERE DO”, novamente o início de um possível verso, indicado pela caixa alta, “I can found a boy to/ rest my h...”<sup>35</sup>, sendo que as primeiras três palavras encontram-se misturadas à aquarela, dentro do

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://mam.org.br/acervo/1997-003-leonilson-jose/>>. Acesso em: 24 set. 2020.

<sup>34</sup> Importante para o desdobramento desta questão, e a possibilidade da não hierarquização ou mesmo divisão entre desenho e escrita, foi a visita e conversa com Efe Godoy, em sua exposição-residência “Estranho familiar”, que ocorreu entre março e abril de 2019, na Galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte. Ao ser questionado sobre a ordem de seus trabalhos, se escrevia ou pintava antes, a resposta foi um dar de ombros, como se isso não tivesse importância. A partir do olhar de outro artista, foi possível perceber esse óbvio ululante de que talvez Leonilson também não fizesse tal distinção em suas obras.

<sup>35</sup> Fico me perguntando se não se trata de um trecho de uma música, já que Leonilson se apropria de palavras ou trechos de poemas ou músicas de que gosta e acaba por incorporá-las em sua obra. No entanto, o rastreamento é muito difícil, já que há uma subversão de sentido ao entrarem no mundo construído por Leonilson, na arquitetura de um vocabulário, ao mesmo tempo, próprio e comum, e em constante deslocamento. Desse modo, por mais que o inglês da primeira metade do verso possa denunciar uma escrita realizada a partir da escuta, isso não passa de mais uma hipótese – por um lado, exigindo mais pesquisa e análise, por outro, a demonstrar a abertura que suas obras engendram, mais abertas a interpretações do que a fechamentos.



possível coração, e o verbo, que estaria mal empregado em se tratando de um presente ou futuro (find), pode estar procurando, no passado (found), algo que já esteja ali, em uma última palavra, que pode ser lida como “head” ou “heart”, sobreposta às margens da tinta preta, não é possível ter certeza do que se trata; do lado esquerdo, de baixo para cima, “I’m boarding my T, me [ou we]”, que se encontra com “IF YOU DREAM WITH CLOUDS”, lido de cima para baixo, com as letras garrafais separadas na vertical, além de se tratar de uma frase recorrente em outros trabalhos, repetida ou traduzida em outras línguas (*Se você sonha com nuvens*, 1991). À caneta, brotam listas taxonômicas<sup>36</sup>, geralmente de substantivos, primeiro derivados, depois primitivos mas também abstratos, alguns no plural, seguidos de seu cognato em inglês, da esquerda para a direita, na parte superior da folha. O acúmulo de palavras que se misturam e confundem com imagens e números aproxima-se da não-linearidade e, assim, se distancia de uma temporalidade (em termos de duração e ordem), até o encaminhamento a uma simultaneidade: é preciso ler todo o plano, ao mesmo tempo.

Onde estão as oliveiras, além do simples e até mesmo escondido traço de seu significante? A ausência da figura é compensada pelo alfabeto, em sua aproximação com as linhas das letras, com possíveis ramos de uma árvore? A grafia do desenho e da própria

---

<sup>36</sup> Outro procedimento muito explorado por Leonilson são as listas taxonômicas: podendo variar de classe de palavras, adjetivos e substantivos, principalmente, de línguas, palavras escritas em português e inglês, mas não só, em um exercício de tradução ou de equivalência, e até mesmo números, em uma espécie de organização, mais do que de classificação. Longas ou curtas, escritas à lápis ou nanquim, as listas de Leonilson podem ser vistas como infinitas, pois conseguem ir além das molduras de suas obras. São também, possivelmente, exercícios de escrita (manual ou não), formas de manter ativa, pela repetição de traços e signos, pulsão comunicativa. Segundo Maria Esther Maciel (2012), as listas de Leonilson remetem ao interesse pela palavra escrita, sua inscrição simbólica. Além disso, o dispositivo taxonômico funciona como forma embrionária de texto, arquivo ou grafia das primeiras modalidades de escrita de que se tem rastreo nas civilizações alfabetizadas, e também se forma de maneira paradoxal, contínua, na medida em que enumera ou ordena, e descontínua, na medida em que pode não oferecer nexos de subordinação, bem como oferece flexibilidade de orientação de leitura e inserção ou subtração de elementos. Ainda segundo Maciel (2012), as listas fazem parte dos gêneros textuais fragmentários, figurando ao lado de anotações, dedicatórias e mesmo poemas, esses de elaboração mais rebuscada. Ver também, a respeito das listas, *A vertigem das listas* (ECO, 2010), em que a excitação da pesquisa, segundo o autor, se deu não pela escolha do que incluir na catalogação do livro, mas o que deixar de fora, a constituir um livro que não pode terminar senão com um *etcetera* – mais do que modelos de organização harmônicos que catalogam e se transformam, em estética e expressão, ao longo do tempo, de listas práticas a poéticas: abertura e condução ao infinito. Em certa medida, as listas de Leonilson podem se aproximar da lista de Borges, que colocam em suspensão suas palavras, dobrando-se na própria linguagem de espelhos; por outro lado, refletida e espelhada vertigem, torre de Babel infinita, de línguas, de bibliotecas, de coleções, de mapas, de fragmentos *etc.*

grafia são duplicadas para uma possível captura? Há repetição sem o recurso da retórica, o texto diz o que a figura representa? Em outras palavras, pode-se ler *As oliveiras* como um caligrama? Certamente sua análise não pode se fechar em uma traição de imagens, mas uma possível arqueologia passa por entendê-lo como tal, mesmo que apenas a princípio. Longos processos questionaram, fissuraram e, por vezes, “autorizaram”, por meio da sua própria utilização, a escrita caligráfica em imagens ou espaços antes puros. Mais do que isso, colocaram em xeque um enigma. Sem traçar uma origem (como a intransigente questão: foram os artistas plásticos ou os poetas que fizeram isso antes?), pois o que interessa, aqui, é justamente a mistura e a apropriação desse gesto, não sua possível linha do tempo, por pressuposto excludente e incompleta.

Escrita e imagem também se fundem quando Marcel Broodthaers, segundo Jacques Rancière, em *O espaço das palavras - de Mallarmé a Broodthaers* (2020), vê em Stéphane Mallarmé “o fundador da arte contemporânea”, e o homenageia com suas doze placas, propondo uma imagem do *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [1897], que consiste em apagar o texto todo e substituí-lo por retângulos pretos, obedecendo à sua distribuição plástica-espacial. A partir da dificuldade desta ilegibilidade, Rancière questiona como pensar esse espaço que torna textual e plástico idênticos. Para isso, percorre as dozes placas, suas leituras: “O que as doze placas parecem destacar é, justamente, que não existe espaço próprio das palavras. Existem palavras e existe a extensão” (RANCIÈRE, 2020, p.16). A *impropriedade* fundamental da obra de arte desdobra esse paradoxo para outra questão: qual a ideia de arte que reúne esses dois nomes entre a escrita e o espaço? “O que cria o elo entre Mallarmé e Broodthaers é uma certa ideia de comunidade de signos e formas, da linha escrita e da superfície das formas” (RANCIÈRE, 2020, p. 17). O *comum*, contrário ao próprio, à propriedade, comum à partilha, se opoñdo à visão dominante da modernidade artística. Também contrário à aplicação da lição de Lessing, a partir da qual as artes teriam se tornado modernas rompendo sua correspondência e conquistando, cada uma, seu próprio médium e formas de expressão autônomas – a pintura exploraria sua própria materialidade, livre do paradigma representativo; a música se preocuparia apenas com os recursos puros da sonoridade; a literatura exploraria apenas sua função poética, intransitiva... Esse paradigma só vai ser questionado com o “pós-modernismo”, que o valida no passado,

obsoleto, confirmando, ainda segundo Rancière (2020), uma visão simplista do desenvolvimento linear da história da arte, impedindo, assim, a verdadeira crítica do paradigma modernista, que não se trata de um passar dos tempos, mas da sua não validação desde o princípio.

Quando ruiu o modelo representativo que mantinha as artes apartadas entre elas, segundo as regras da analogia, o que se produziu não foi a concentração de cada arte sobre sua própria materialidade, mas, ao contrário, essas próprias materialidades começaram a cair umas sobre as outras, sem mediação. A recusa das regras da representação que guiavam a comparação das artes conduz não para a autonomização de cada uma delas sobre o seu próprio suporte, mas, ao contrário, para o encontro direto de seus próprios “suportes” (RANCIÈRE, 2020, p.20).

Assim é abordada uma ideia de superfície oposta ao paradigma modernista: “um lugar de troca onde os procedimentos e as materialidades das artes deslizam uns sobre os outros, onde os signos tornam-se formas e as formas tornam-se atos” (RANCIÈRE, 2020, p.21). A performance de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* [1897], seu gesto de singularização enquanto poema não é também de isolamento da arte. Pelo contrário, é uma forma de simbolização de comunidade que é outra forma de espacialização, obedecendo a uma dupla lei, a economia e a estética. Há o espaço horizontal, segundo Rancière (2020), de troca mercadológica, comunicacional e democrático, da eterna equivalência, ao qual Mallarmé opõe o espaço vertical, com sua grandeza comum, um “tipo de novo céu coletivo” (p.30), um outro espaço e economia, mas que não tem outros materiais, apenas os possibilitados pelo acaso. Quanto a Marcel Broodthaers:

Se ele deixa de ser poeta, não é para se tornar artista plástico. É para se tornar *artista*, ou seja, para realizar também uma nova ideia do artista, na qual este se define principalmente por sua “atitude negativa”. O artista *tout court* não é o homem de nenhum *meio*, ele recusa as formas de homogeneização que cada meio oferece aos elementos heteróclitos que ele reúne (RANCIÈRE, 2020, p. 44; grifos do autor).

Sendo assim, ao opor Mallarmé a ele mesmo, contradizê-lo a partir de seu paradoxo fundamental, Broodthaers procede de maneira a utilizar a poética mallarmeana “(a potência espacializante das palavras-ideias que recusa o privilégio plástico da forma) para confrontar essa potência que transforma a potência com a potência comum que transforma em coisas os signos da troca” (RANCIÈRE, 2020, p.52), como num contra-



contra, realizando-se com e contra Mallarmé (vale lembrar que contra carrega, por si só, o duplo sentido de contiguidade e de contradição).

Diante disso, a leitura de Rancière (2020) é muito cara, aqui, para a compreensão do percurso em que algumas palavras de Leonilson serão postas à prova, não apagadas ou apartadas de suas ortografias ou espaços em branco, mas colocadas em suspensão:

Distanciar as palavras de Mallarmé de seu espaço é denunciar a pretensão do devir-espaço para refletir a disposição de um alfabeto de astros. O poema só se espacializa de fato em uma determinada condição: esvaziar-se de suas palavras e de seus sentidos (p.54).

Suspensão como procedimento inerentemente poético, a princípio, por constituir um vocabulário comum ao artista, ressignificado e lido a partir da leitura imanente e também em conjunto à sua obra, mas também espacial. Qual é o espaço da palavra? Ou o espaço que cabe à palavra? Ou o espaço que a palavra ocupa?

## **Uma antigenealogia da palavra na arte brasileira**

*começar de dentro. do interior de onde as coisas começam. onde terminam sua elipse vertiginosa. o interior é o fim da partida. é o começo da volta. sair como quem volta. voltar como quem sai.*  
Marcos Siscar

A ponte para uma revisão “genealógica”, com muitas aspas, pois aqui não se tenta delimitar uma origem, mas apenas aparições constelares – por isso a designação uma *antigenealogia* –, da palavra na arte brasileira, pode começar a ser construída: breve e aberta, em perpétua defasagem com seu próprio tempo. A negatividade que a partícula anterior carrega é, mais do que uma simples recusa, uma reproposição, a compreensão da história da arte como fluxo descontínuo e não linear. Ainda assim, revisitar o século XX, prodígio de artistas híbridos e experimentais, não implica em uma revisão, mas em tentar estimar a importância da filiação brasileira enquanto estuário de uma tradição. A própria tradição brasileira, no que diz respeito ao desague de palavras nas artes plásticas, encaminha para um movimento o qual Leonilson foi um dos seus grandes realizadores – e é preciso reivindicá-lo enquanto tal.

A literatura e as chamadas artes visuais caminham juntas, basta pensar sua conjugação em suportes-plataformas responsáveis por veicular ideias de sua época, como os periódicos *O pirralho*, *Klaxon* e *Revista de Antropofagia*. A comunicação entre linguagens, como escultura e livro, e a convivência que amarra essa rede de produção artística, como o quadro de Tarsila, *Abaporu* (1928), dado de presente ao seu marido, Oswald de Andrade, que, no mesmo ano, vai escrever o *Manifesto Antropófago* [1928], são exemplos de como sempre houve uma zona de contaminação aberta entre as artes, que tentavam se fechar na medida mesma em que se apropriavam de outras maneiras de se constituir. No entanto, na tentativa de tomar a contramão narrativa da história da arte moderna, em que pensamos não apenas em um movimento artístico, mas em um projeto cultural de país, peço emprestado fragmentos para ir contra uma história que foi, está (o centenário da famosa Semana de Arte Moderna está aí a ser organizado, uma espécie de advertência) sempre em disputa.

A relação muito próxima e profícua entre linguagens se dá na primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, quando a poesia encontra mais espaço no meio artístico, expositivo, do que no próprio espaço literário. Vale lembrar, novamente, que aqui ainda se trata de uma tentativa de separação e categorização que vão se desdobrar até seus deslindes, no contemporâneo, em que a fronteira, ou sua ausência, muitas vezes faz não saber do que se trata, justamente da sua inespecificidade. Ainda assim, é preciso situar um debate que sempre se atualiza e parece recomeçar.

A começar por Augusto de Campos, “poetamenos”, a radicalidade parte não só de um poeta que se nega categoricamente como poeta, mas que faz, também, da negação sua plataforma e paideuma, de tal maneira que a negatividade opera a partir da ambiguidade, de modo pendular: negando, de um lado, por meio de destruição, e agindo criativamente, de outro lado, por meio de proposição, da construção. O movimento central deste pêndulo se dá pelo fato de que o que há de construtivo, de um dos lados, está assentado numa negação, ou destruição, como pressupõe o outro lado, seja ela política, ideológica, técnica, lógica e/ou instrumental, do tempo presente. Tal dialética é típica das vanguardas (Cf. BÜRGER, 2012), que surgem como contraponto, negação de algum movimento anterior, na mesma medida em que se afirmam como novo por meio dessa mesma ruptura. Nesse caso, a proposta do “fim do verso” se realiza simultânea à poesia verbivocovisual, sua

contraface inventiva da negação. É a partir do *poetamenos*, com poemas de 1953<sup>37</sup>, e, somente a título de curiosidade, o nome de usuário de instagram nos dias de hoje<sup>38</sup>, que a destruição do passado e a proposição de novas formas se dá de maneira orgânica, inseparável, em que o movimento pendular se radicaliza em um adensamento consciente e militante em direção ao futuro, constituinte de um movimento teleológico, partindo do interesse em narrar de novo a história da arte, do porvir, não bastando, assim, se colocar em recusa ao passado, mas também pensar o futuro. A partir desse não-lugar é que o movimento concreto brasileiro, pensando aqui seus fundadores, os irmãos Campos e Décio Pignatari, vai se construir. Mas a leitura que cabe aqui parte, especialmente, do experimentalismo da obra “Ovonovelo”, de 1955. Constituinte do movimento em que se insere, há o princípio de composição isomórfico, a forma pressuposta pela semelhança, no caso, a forma semântica e gráfica ovalar. O poema persiste, desse modo, em uma mesma imagem, que indica a origem – simbólica, do nascimento, da amamentação, seja da escritura, seja do mundo – de maneira circular: ainda que o verso possa ser perseguido, há sua destruição, já há pergunta, questionamento. A simultaneidade destruição e criação, aqui, é pensada de modo concreto, isto é, de acordo com as propostas do grupo Noigandres, em sua fase dita heroica, de 1953 a 1957, inicialmente, e já em vias de transformação profunda, ao longo da década de 1960. Não há, aqui, pretensão de cobrir a densidade historiográfica e conceitual do movimento, mas pensar a explosão da moldura do poema.

Diante disso, a pergunta se atualiza e lança para trás, ao mesmo tempo: estamos diante de um poema ou de uma peça plástica? Em se tratando de um poema, esperava-se um movimento linear de leitura, obedecendo a uma sequência, da esquerda para a direita, de cima para baixo, uma compreensão temporal, portanto. Em se tratando de uma obra plástica, esperava-se um aspecto da percepção temporal-espacial, um relance que possibilitasse a contemplação de sua totalidade, ainda que sem atenção aos detalhes. Estamos diante de uma arte que renuncia a sua percepção temporal ou que tensiona o espacial e o temporal, leitura e iconicidade? Essas questões não se esgotam nesse poema,

---

<sup>37</sup> Disponível em: <<http://www.augustodecampos.com.br/poetamenos.html>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

<sup>38</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/poetamenos/?hl=pt-br>>. Acesso em: 07 out. 2020.

mas são passíveis de expansão para outras obras aqui já lidas ou a serem analisadas. Como ocorre, então, o modo de ler, ou, em seu plural, os modos de ler?

Outro traço importante – e também antipoético – parte da renúncia ou da crítica não apenas ao verso ou à musicalidade, elementos tradicionais da lírica, mas também à função da poesia, do poeta, e, em especial, do lugar do livro – a problematização do material, do suporte, que não chega a ser renunciado, mas explodido, expandido, secundarizado enquanto lugar na poesia concreta e nos demais movimentos de vanguarda deflagrados na mesma época. A sabotagem ocorre quando o poema passar a ocupar a página de um catálogo<sup>39</sup>, a parede de um museu – uma espécie de reinscrição aurática, diria, possivelmente, Walter Benjamin – antes reservada às artes plásticas. Como consequência, tem-se a relativização do livro como mídia ou suporte privilegiado, que, ao mesmo passo em que se aproxima do catálogo, se abre à experimentação<sup>40</sup>. Se a palavra poética, em suas primeiras inscrições, que chegam até nós por meio de poemas e mitos fundadores da literatura, se espalhava oralmente, por meio do corpo, da presença, e posteriormente, da lira e da voz, a partir do século XVII, no contexto europeu-ocidental, começa a tomar espaço em forma de livro, e apenas na década de 1950, pelo menos no Brasil, com a emergência do concretismo, que textos e manifestações literárias vão se espalhar nas paredes dos museus, em objetos-livros, como caixinhas e livros de artista, e, até os dias de hoje, seguem a se espalhar por corredores, praças, muros e espaços não esperados e muito menos reservados para elas.

Marcada por influência concretista, Lenora de Barros ressignifica alguns paradigmas do movimento, embora expanda significativamente o campo sensível de contato com o observador para além da qualidade verbivocovisual, que tanto lhe interessa. Segundo Augusto de Campos (2011), o que Barros propõe é uma libertação para *fora* das

---

<sup>39</sup> Suporte que gera bastante discussão, por aproximar-se mas não constituir apenas um livro: se trata do resíduo ou do registro de uma exposição? É um objeto que atesta a fragilidade daquilo que carrega ou a tentativa de elaboração de permanência da memória? Algumas destas questões foram suscitadas durante a leitura do já mencionado livro de Ana Pato (2012).

<sup>40</sup> Um bom, e relativamente recente, exemplo dessa abertura à experimentação é o livro *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (2011), (des)organizado por Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende, propondo-se como livro-de-artistas-pesquisadores, trazendo fragmentos de ensaios, citações e obras de artes contemporâneas brasileiras, de maneira misturada, heterogênea, e nem por isso desarticulada. O livro diz por si só, pela mensagem que carrega e pela maneira como carrega – (re)apropriação do objeto livro e até mesmo de pesquisas e escrituras acadêmicas, expandidas para um lugar ainda em construção, mas bem delineado ali.

páginas, e, mesmo que marcada pelo movimento concreto, não se prende a ele. Através de sua proposição artística, também propõe uma ampliação do trabalho do próprio Augusto, de seu pai, Geraldo de Barros, e de muitos outros, como linguagem para debates de temas que atravessam a arte contemporânea, como o espaço, o corpo, a identidade e o posicionamento crítico. Outra grande influência de sua construção artística é a comunhão entre corpo, cor, forma e espaço, proposta por Lygia Clark e Hélio Oiticica a partir da ruptura de barreiras entre observador e obra. Mas Lenora vai, novamente, além, propondo uma comunhão entre a palavra, tanto em relação à pronúncia quanto à escrita, espaço, o corpo do poeta, a imagem e o observador – sua performance imagética assume, assim, uma abertura para o espaço expositivo, em que a palavra segue central em seu trabalho, mesmo quando não aparece: sua suspensão indica justamente uma observação e experimentação cuidadosa, como em *Língua vertebral*, de 1998, e *Linguagem*, de 1979, 1990, 1994 e 2008<sup>41</sup>. Assim, sua prática artística, iniciada na década de 1970, se desdobra a partir da abordagem construtivista, se tornando não só grande expoente da poesia visual, mas expandindo-se em diversas produções em que palavra e imagem aparecem como matérias primordiais. A exploração de vários códigos de linguagem articulados por diversos suportes, como vídeo, performance, fotografia, objeto e instalações abrem o campo de produção da arte brasileira como um todo, apontando caminhos possíveis a seguir – para brincar com suas próprias obras sígnicas, *Contra mão*, de 1994, ou *Procuro-me*, de 2001.

Mira Schendel é outro nome que vai figurar na constelação de artistas brasileiros que têm sua produção marcada pela heterogeneidade de suportes, técnicas, dimensões e formatos. Constituída por múltiplas séries de trabalhos, em que as obras geralmente não têm títulos, apenas as séries costumam ser nomeadas, uma constante a ser considerada é a experimentação: das séries que vêm a ser conhecidas como “Bordados” (1962 – 1964, 1970), em papel japonês, a “Monotipias” (1964 – 1966), em papel de arroz, o desenho pelo verso, as linhas, letras, palavras, frases, símbolos ou caligrafias que interessam, aqui, na medida em que se configuram enquanto uma investigação sobre as potencialidade plásticas dos elementos da linguagem. A palavra, o traço e a letra, de maneira um tanto

---

<sup>41</sup> Datas segundo o *Relivro* (2011) – algumas performances foram realizadas mais de uma vez, por isso os diferentes anos apontados.

quanto diversificada, aparecem para além do suporte livro, em uma livre experimentação e também exposição. A obra plástica é virada ao avesso, e o que se pode encontrar são caligrafias esparsas, signos<sup>42</sup> que se desdobram para além da literatura, formas de escrita residual. *A trama*, da década de 1960, decalque de óleo sobre papel de arroz, constitui uma das mais de duas mil monotípias produzidas, e carrega traços em espirais e linhas retas, misturados a uma caligrafia confusa, marcada por setas e movimentos, grafismos frágeis.

Hélio Oiticica, com seu experimentalismo latente e invenções que buscam fundir os movimentos da arte e da vida, inscreve a palavra escrita em algumas de suas obras. Entre elas, vale destacar a Capa 11 do Parangolé P15 (1967), onde uma espécie de almofada é grafada com o que acaba se tornando, também, seu subtítulo, “Incorporo a revolta”; a *Bandeira-Poema* (1968), que carrega o famoso e tão relido emblema “Seja Marginal, Seja Herói”; e, para não me alongar muito, em seus tão importantes drapeados, dois poemas: o B30 Bólido Caixa 17 (1965-66), com o Poema Bólido 1, “do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá”, versos amarelos sobre plástico pela superfície de uma caixa, e o B47 Bólido Caixa 22, Poema Caixa 4 (1967), “Mergulho do Corpo”, em letras garrafais, sobre uma caixa, palavras cobertas com um pouco de água.<sup>43</sup> Além disso, acreditamos não ser necessário apontar a importância e o abre-alas, literalmente, deste artista: seus parangolés, drapeados, labirintos, movimentos de corpo e presença, bem como a inclusão e reivindicação de espaços marginalizados para a livre produção artística devem ser tomados como inerentes para a arte contemporânea existir e resistir. A interseção com as letras e fronteira da poesia fazem parte do trabalho de Oiticica, um ponto que recupera perspectivas passadas e as desdobra em direções inesperadas.

---

<sup>42</sup> A esse respeito, conferir o artigo de Eduardo Jorge de Oliveira (2019), “Mira Schendel: signo e sigilo”, que elabora uma leitura de duas monotípias da série *Escritas únicas* (1964-1965), levando em conta as palavras manuscritas nelas, por meio de uma materialidade que aproxima traço e escrita como técnica, bem como a constituição de uma ética e estética que cruzam fronteiras entre países e linguagens, símbolo e vivência imediata, campos abertos a interpretação.

<sup>43</sup> Aqui vale a nota de que três dos artistas abordados até então fizeram parte de uma importante exposição, a qual hoje pouco se tem acesso à informação, chamada Palavra Imágica (1987), junto a uma constelação de vários outros artistas que também se valem da escrita em sua arte, desbordando muros e contenções, e que aqui ficam registrados para se expandir uma não-genalogia da aparição da palavra na arte brasileira: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento221540/palavra-imagica>>. Acesso em: 8 out. 2020.

Outro artista importante, que se situa à margem e tão próximo às palavras, é Arthur Bispo do Rosário. Com objetos do cotidiano, como botões, linhas de uniformes desfiados, e por vezes descartados, garrafas pets, pedaços de madeira, cria todo um universo poético, bordando palavras em mantos e bandeiras, escrevendo-as e catalogando-as como que reivindicando um mundo todo para si. Sua obra já foi colocada lado a lado a de Leonilson, em uma exposição intitulada *Os Penélope*<sup>44</sup>, apropriação da elipse de uma obra do segundo artista, que subverte o gênero do mito de Penélope: o curador, ao também omitir o seu plural, no artigo definido que o precede, torna dupla a entrada no mundo dos tecidos, a serem constantemente feitos e refeitos<sup>45</sup>.

Diante disso, desse universo no qual são problematizadas as relações da poesia com o sentido e de seu fechamento numa noção de gênero, Jean-Luc Nancy, em *Resistência da poesia* (2005), a partir da assunção do fragmentário enquanto condição de existência no mundo e da resistência como postura contrária a diferentes formas e ordens de totalização, propondo, desde a primeira parte do texto, “Fazer, a poesia”, de 1996, uma vírgula que abala não só certa expectativa de transitividade, mas também o lugar de um fazer, o próprio lugar da poesia, que é, justamente, a impropriedade do seu lugar, que é, também, em via de mão dupla, o lugar da impropriedade da poesia. “A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (NANCY, 2005, p. 11). Um limiar de sentido só é passível, ou até mesmo possível, de ser acessado poeticamente – somente isso, segundo Nancy (2005), seu acesso, define a poesia enquanto discurso. “É a razão pela qual a palavra ‘poesia’ designa também uma espécie de discurso, um gênero no seio [entre] das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero” (NANCY, 2005, p.9). Sendo assim, a poesia não deixa de ser, também, negação, recusa ao acesso,

---

<sup>44</sup> Catálogo e exposição homônimos, com curadoria de Ricardo Resende (2015). Disponível em: <[https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_jundiai\\_os\\_penelope\\_bispo\\_do\\_r](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_jundiai_os_penelope_bispo_do_r)> . Acesso em: 15 abr. 2021.

<sup>45</sup> Um pequeno parênteses: penso a obra de Leonilson nesta antigenealogia da palavra na arte brasileira não como fronteira fechada ao exterior, mas apenas sob a óptica de uma tradição brasileira, tendo em vista a dificuldade de um rastreo mais aberto – isso daria, por si só, outra e enorme pesquisa. Leonilson, como cidadão do mundo (ver Capítulo 2), também estava interessado em trabalhos de artistas estrangeiros, na verdade, em um nomadismo da arte que não reconhece muito fronteiras. No entanto, sua singularidade é um movimento duplo dentro da arte brasileira – reelaboração de um legado brasileiro, consciente de práticas e métodos que não foram repetidos, mas provavelmente pensados, e realização de, a partir dele mesmo, um legado a ser refletido, até os dias de hoje –, ainda que não se restrinja a esse dentro, meia-verdade, movimentando-se contínua e exteriormente.

difícil, dificultado, mas que constitui sua impropriedade inerente, tal como seu incessante retorno, sua linguagem sempre por vir, que, mesmo podendo, por vezes, não interessar, detêm – “a *própria* poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia” (NANCY, 2005, p.10, grifo do autor).

Já a segunda parte do texto, “Contar com a poesia”, entrevista de 1995, Jean-Luc Nancy (2005) responde o quanto a poesia, o-nome absoluto para o romantismo, é também arbitrário, no sentido do comum, da comunidade, da partilha nos dois sentidos da palavra, difundido em diversidade, misturas e transgressões categóricas. O que é preciso é a reivindicação da ideia da poesia, é preciso contar com ela, com a palavra que exige o que lhe é devido. Assim, a poesia insiste e resiste, a partir mesmo de sua vulgaridade poética, em um movimento duplo, de renúncia, em seu gesto mesmo, sua inflexão é também sua existência. O conceito de poesia, assim, é mais uma vez posto em questão: *fora* do lugar, justamente porque está na experiência de um estar comum no mundo, se faz e refaz a partir de uma linguagem forma mutante, seu campo de expansão permanente carrega questionamento, sua permanência é o movimento.

## Poéticas da indeterminação

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso  
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa  
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever*  
Haroldo de Campos

Em um movimento quase contrário ao proposto anteriormente, é importante uma pequena inserção de Leonilson dentro das formas da literatura brasileira, uma leitura para além da expansão, na tentativa mesma de mostrar que suas obras se constituem também por meio de procedimentos poéticos que acenam para os anos 1960 e 1970, em especial. Alguns elementos que aparecem nas obras e aparentemente fazem ganhar na leitura para além de um movimento expansivo, no entanto, sem excluí-lo, pode constituir, em si mesmo, um dentro-fora proposto por Ludmer (2010), em uma assunção claramente sem fronteiras ou bordas – para além da expansão é, antes de tudo, outro movimento expansivo.



Para além do papel e da voz, Leonilson traz junto ao corpo<sup>46</sup>, inscrições manuais escritas e bordadas, o *desejo* inscrito por meio de uma dicção altamente poética e subjetiva, além de uma inscrição diarística que retoma dados biográficos por meio de uma experiência criativa pessoal, performática e irreduzível. Situar Leonilson dentro da cena poética brasileira é também fazer um passeio por alguns de seus elementos e, conseqüentemente, alguns de seus poetas, em uma leitura possível de ser rastreada, mas, novamente, sem ambição de ser completa – mais uma vez, aparições constelares.

A tendência dominante com o esgotamento ou reproposição do modernismo, o movimento concreto investe na oclusão do eu, no fim do ciclo histórico do verso, na reapropriação da poesia, e na incorporação radicalizada do extremo racionalismo de João Cabral de Melo Neto – em que corpo, sujeito, afetividade e várias outras questões são colocadas em xeque, problematizando a subjetividade. Dos anos 1950, pode-se dizer que Leonilson toma a vanguarda concreta como ponto possível de diálogo, na medida em que incorpora um pouco da sua visualidade e do seu caráter expansivo.

No final dos anos 1960, o Neoconcretismo, seu desvio para o novo desde o nome, para além do deslocamento espacial, de São Paulo para o Rio de Janeiro, dá uma resposta, primeiramente consolidada nas artes visuais, e depois reproposta na literatura, de recuperação do que no Concretismo estava recalcado – o corpo<sup>47</sup>. Embora a poesia desse momento derive e até se confunda, em alguns momentos, com a Tropicália, a marcação aqui é da presença do corpo, não a retomada do eu, do sujeito poético. Assim, Leonilson estabelece algum diálogo com o Neoconcretismo, a partir da presença desse corpo, e chega, de certa maneira, transformado em Torquato Neto e Waly Salomão – expressões literárias do desvio, passagem e extravasamento dos gêneros e formais textuais. As experiências visuais e os “rabiscos”, traços incertos e aparentemente apressados, sugerem uma leitura atenta de *Os últimos dias de Paupéria* [1973], de Torquato Neto, enquanto o elemento manual, presente ao longo de todo o período da década de 1970, sugerem a

---

<sup>46</sup> Encaminhamento para o segundo capítulo: o que escreve um corpo é a pergunta que abrirá discussões sobre a teoria do corpo, do gesto e das mãos, bem como da inscrição de um sujeito nas obras, seja por meio do viés autobiográfico, autoficcional, psicanalítico e/ou performático, inscrição de uma vida escrita por meio de diversas trajetórias e trânsitos.

<sup>47</sup> “A verdade, que a história toda da humanidade (e, particularmente, a história das artes) confirma, é que *o corpo sempre volta*” (STERZI, 2021, p. 90; grifo do autor).

leitura de *Babilaques*<sup>48</sup>, de Waly Salomão, e da revista *Navilouca* [1974], edição única que acaba funcionando como uma antologia de poemas e programas de vanguarda.

A experiência fundamentalmente corporal, de um eu concreto, é somada à confusão entre desejo e prazer, a certo hedonismo, que ganha novo desenvolvimento com a geração do desbunde, alguns dos *26 poetas hoje* [1976], como Ana Cristina César e Chacal. Além disso, da poesia marginal, Leonilson tende a incorporar a rapidez da anotação e a forma diário, o despojamento coloquial e o erotismo rápido, urbano, às vezes quase infantil, o que acaba por se desdobrar em uma confusão entre pintura, bordado e escrita, dialogando com precedentes, ou, no mínimo, sua observação. Outras contaminações podem decorrer da leitura de Paulo Leminski, como seu humor irreverente e coloquial (Cf. MACIEL, 2012).

A obra *So many days*, de 1989, se aproxima muito da forma diário, a começar pela atenção dispensada ao calendário, ainda que de maneira enviesada – onde está a segunda entre “DOM12” e “TER13”? Além de uma datação, que vai ocupar dois pés da cadeira que orienta a obra, o próprio título, em português: tantos dias, aponta para a consciência do atravessar latente do tempo. A cadeira vazia tem ocupação quase central, apesar de pequena, em uma folha de um possível bloco – indicado pelos furos de uma espiral retirada com cuidado – também pequena. A cadeira, vazia, é ocupada “apenas” por palavras: em seu encosto, o título fragmentado, como em versos: “so/ many/ days”; nos dois pés da frente da cadeira, datas imprecisas, de “SEX10” a “DOM18”, com a oclusão de uma segunda sem existência numérico-mensal, e, no pé posterior, na parte externa da cadeira, “SEG20” a “QUA22”, sem possibilidade de nexos mensais com as outras datas. A lista de vocábulos que vai do topo do encosto da cadeira até metade do seu assento, sempre à sua esquerda – direita do desenho – tem como elementos típicos do gênero diário a fragmentação e a repetição, pois se tratam de signos que dão significado ao (vazio, indicado pela cadeira) cotidiano, uma representação dos dias que se dá pela movimentação espacial, da cama para a rua, passando pelos meios de transporte, o trem

---

<sup>48</sup> Performance poético-visual que não pode ser reduzida à poesia visual ou qualquer designação que não se atente à somatória de linguagens, não se reduzindo a uma, apenas. O próprio autor se refere à *multilinguagem* para sublinhar o caráter relacional dos textos e objetos, a palavra como hibridizadora do campo empírico.

e o avião. A inscrição ao lado da assinatura em “L” e da data “NOV 89”, “BRU”<sup>49</sup> pode remeter a um momento de viagem do artista, possível explicação para o uso da língua estrangeira moderna, o inglês, em sua lista diarística. A tinta de caneta permanente sobre papel, dimensões de 29,5 por 21 centímetros, pertencentes à Coleção Bezerra Dias – Projeto Leonilson, indica um corpo presente justamente pela ausência, em uma cadeira vazia, o passar dos dias que se amontoam no calendário até se confundirem em dias da semana e em números incertos, não cronometrados linearmente, dormindo em língua estrangeira, em uma lista que pressupõe afazeres pouco pessoais, mas um trânsito entre espaços comuns, as ruas que se repetem seis vezes em “streets”, a cama que se repete também cinco vezes em “bed”, na dormência de um sujeito que se encontra deitado, e não sentado, e uma vez toma o trem, “train”, duas vezes o avião, “airplane”. Enfim, chega em um possível “you”, em que y e u se confundem, sem dar muita certeza, mas apontando um possível destino nesta espera, um possível encontro com um você.

---

<sup>49</sup> Provavelmente a indicar a cidade onde se encontrava, como recorrente em outros trabalhos, que pode servir também de sigla para designar o aeroporto da respectiva cidade, como uma referência também à linguagem moderna, o modo internacional de nomear cidades e estações a partir de três letras. “BRU” sugere Bruxelas, assim como GRU, Guarulhos, CFN, Confins, enfim, mais hipóteses: a passagem rápida entre os lugares e espaços sugere isso, do mesmo modo, por homologia, a velocidade com que são nomeados os dias, as semanas, de modo ligeiro, como que em código – um diário de bordo, a registrar a paisagem irregistrável da viagem, do estrangeiro? Daí também o inglês, língua das viagens e idioma universal (como os códigos, em certo sentido).

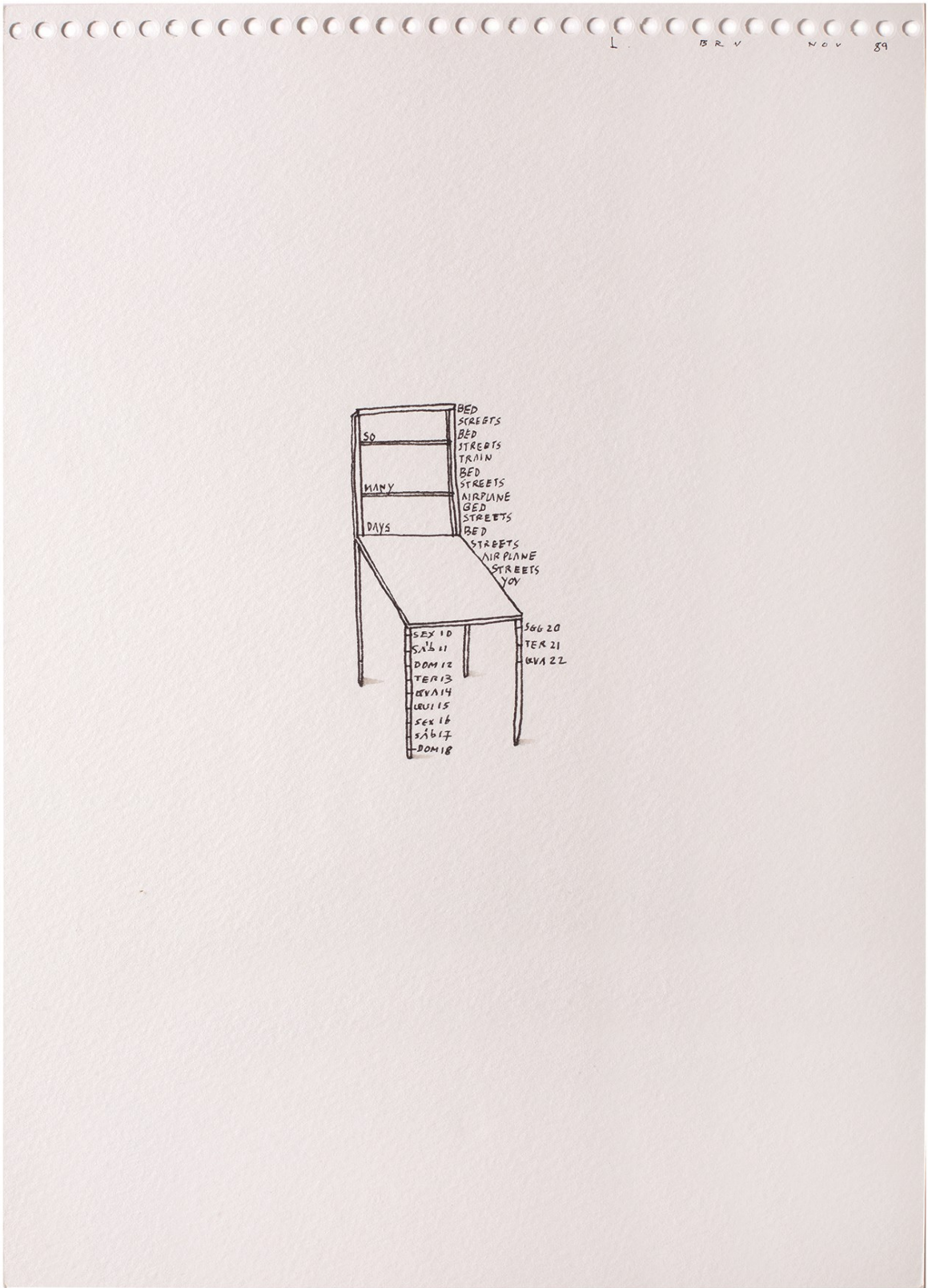


Figura 4 – José Leonilson. *So many days*. 1989. Tinta de caneta permanente sobre papel. 29,5 x 21 cm.  
Fotografia: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

Sendo assim, um deslocamento fundamental apontado por Eduardo Sterzi (2021) encaminha para a compreensão de parte da poesia brasileira “mais interessante” dos anos 1970 em diante não tenha sido escrita mais por poetas, e sim por

artistas plásticos e criadores inclassificáveis, e que neles a palavra escrita esteja sempre entrelaçada com a materialidade complexa dos suportes, que rompem, aliás, tantas vezes com a própria ideia de suporte como instância secundária, e que frequentemente são tecidos ou mesmo roupas. Penso em Mira Schendel, mas penso sobretudo em Arthur Bispo do Rosário, Hudinilson Jr. e Leonilson. Mas a lista poderia ser muito mais extensa. E talvez pudéssemos conectar o que aqui se diz com uma constelação de autores – das mais diversas artes, para os quais corpo e linguagem se mostram inseparáveis (STERZI, 2021, p. 105).

Além disso, a compreensão das relações poesia e arte, a começar pela poesia concreta e marginal, de acordo com Sterzi (2021), deve ser acessada mais por meio de uma dialética complexa, precária e provisoriamente sintetizadas, do que por uma oposição simples. O recuo no tempo também é um recurso de verificação não só de uma tendência física recorrente na poesia brasileira, mas também uma tendência performática que não apenas constitui o modernismo performado na Semana de 1922, mas que aponta o eterno retorno da performance, na literatura, nas artes, sob e sobre as palavras, entre.

## **Fragmentos do pensamento poético**

*Si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura!*  
Aby Warburg

Tomo de empréstimo, ou pesco, o título da parte final do livro que Georges Didi-Huberman (2013) dedica aos estudos de Aby Warburg e seus fantasmas: “Epílogo do pescador de pérolas”. Em meio a uma proliferação maníaca da memória (*Mnemosyne*), em que sempre ocorre a difusão de novas constelações de figuras, e relações possíveis sobre determinações simbólicas e imaginárias de seu *Atlas*, menos que um método nomeado, o historiador das imagens pressupunha uma louca exigência: a de pensar cada imagem em relação a todas as outras, sendo que o próprio pensamento faz, conseqüente e inerentemente, surgir outras imagens, relações e problemas, até então ocultos, mas nem por isso menos importantes. Apelidada de ciência “sem nome” de Warburg, então, se

constitui de exceções, intervalos, sintomas, singularidades fecundas e irreflexões da história, em uma possível análise interminável de uma “história transindividual das imagens”, um drama que sempre vai reconduzir símbolos a sintomas, territórios a migrações, novidades históricas a sobrevivências posteriores.

Não se pode quadricular esse espaço. É necessário correr o risco e mergulhar, empaticamente, num oceano sem limites reconhecidos e se descobrir nas profundezas. Por meio dessa imagem do pensamento, Didi-Huberman (2013) nomeia Warburg como pesquisador do tipo “pescador de pérolas”<sup>50</sup> (p.424), detetive que busca por um tesouro no fundo do mar, enigmas a serem decifrados. A pérola acaba por ser seu troféu, significação ou sentido do mar, supostamente contido no detalhe da pérola. No entanto, o enigma do tesouro volta, assim como o movimento da ressaca marítima, como um mistério, descoberto depois de anos: o fato de o pescador nunca ter *olhado* a pérola, já que, assim que a tem em mãos, faz um reconhecimento imediato. Os versos de *A tempestade*, de Shakespeare, em que a pérola equivale aos olhos de seu pai morto, servem como sinal da sua inquietude, e também como um outro mergulho. Neste outro mergulho percebe que, no fundo do oceano, há um número infinito de tesouros insólitos que se proliferam, não sendo possível pegar ou pescar todos com a mão ou com o olhar. Também percebe que não é no sentido, mas é no tempo que mergulhamos, suas sobrevivências e movimentos.

Fecho este capítulo com a consciência de que alguns desses segredos foram reconhecidas de imediato, mas que outro mergulho está por vir, bem como a infinitude de tesouros que se proliferam perante às obras de Leonilson, sua escritura e inscrição no

---

<sup>50</sup> Expressão que Hannah Arendt (2008) usa para definir o trabalho de Walter Benjamin em *Homens em tempos sombrios*, é sempre bom recordar: “Tratamos aqui de algo que não pode ser único, mas com certeza é extremamente raro: o dom de *pensar poeticamente*. E esse pensar, alimentado pelo presente, trabalha com os ‘fragmentos do pensamento’ que consegue extorquir do passado e reunir sobre si. Como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazer à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los à superfície, esse pensar sonda as profundezas do passado – mas não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para a renovação das coisas extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora vivo, esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas ‘sofrem uma transformação marinha’ e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descerá até elas e as trará ao mundo dos vivos – como ‘fragmentos do pensamento’, como algo ‘rico e estranho’ e, talvez, como um perene *Urphänomene* [fenômenos originários ou arquetipos]” (p. 222; grifos da autora).



mundo, que cabe, aqui, à condição da leitura como um ato de pescar, apreendido por meio de suas obras. Se os artistas detêm essa capacidade de perceber – captar o intempestivo do tempo – certos fenômenos que críticos e pesquisadores vão tentar explicar, ou entender, muito tempo depois, acredito que as “ruínas” e os “templos” bordados no *voile* abaixo se expandam, categórica e dialeticamente, em um fechamento que é, mais do que fim, abertura: inquietude: mergulho.



Figura 5 – José Leonilson. *Pescador de pérolas*. 1991. Linha e tinta metálica sobre voile. 36 x 31 cm.

Fotografia: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

*Pescador de pérolas* (1991), linha e tinta metálica sobre *voile*, 36 por 31 centímetros, da Coleção Orandi Momesso, de São Paulo, segue o fio da pesca, mas de maneira um tanto diferenciada. A ocupação do material é bem menor, em termos espaciais, mas não por isso menos potente, as formas mínimas vêm também com o traço de uma força de concisão muito precisa. Com linhas arrematando a parte de cima da obra, próxima a dois buracos que servem para dependurá-la, apenas na parte central há inscrições, ocupando, no máximo, um terço do suporte. “Pescador de pérolas” é seguido pelo que parece ser um coração, com artérias, mais parecendo fios de fogo ou chama em cima, um círculo de mesma cor dentro, com seis ao redor e abaixo dele, contornados pelos vocábulos “ruínas” e “templos”. As possíveis pérolas, assim, se espalham entre palavras investidas de valor moral e religioso, que buscam construir uma constelação temporal entre símbolos monumentais da humanidade, aquilo que restou, aquilo que se venera e promete algo além. As pérolas, na natureza, são produzidas por alguns moluscos, as ostras e os mexilhões, quando em contato com corpos estranhos que invadem seus organismos, geralmente grãos de areia. O material orgânico, duro e esférico nada mais é do que a reação a uma invasão, a transformação de uma matéria estranha em algo comum àquele corpo, que seja ali bem-vindo. A forma esférica é proteção: o animal envolve o invasor, cerca, cristaliza, recobre o que vem de fora. Os seres que o produzem não poderiam, mesmo que tivessem capacidade cognitiva para tal, imaginar que as pérolas se transformariam, num momento posterior, em objetos economicamente cobiçados. O pescador de pérolas, assim, para além da inserção em águas pela pesca e pelos moluscos, também circunda certo tipo de pirataria, que procura por riquezas. No entanto, as pérolas não necessariamente remetem a bens materiais, nesse caso, podendo ser pensadas, também, em seu sentido figurado, como valores pessoais, sentimentais, em constante convivência com o passado e suas ruínas, com os templos e seus presentes, pervivências e promessas de futuro. Além disso, o procedimento pelo qual é composta a obra, o bordado, carrega também um gesto ancestral, mitológica e compartilhadamente, que inscreve desde os mitos greco-romanos relativos à urdidura, ao tecer e desfazer, encontrar, criar, seguir ou cortar o fio, da linha ou da vida, até a oralidade que perpassa esses mitos e também a comunicação de comunidades que se fundaram a partir da economia doméstica dos tecidos, até mesmo aos marinheiros, que, em alto mar, bordavam e atavam seus nós.



A inserção da palavra nesse gesto, tecido e tecedor, hoje tão latente no cenário artístico, era algo ainda um tanto experimental quando cosido por Leonilson – outro pescador, além de palavras, de pérolas<sup>51</sup>.

Se poesia quer dizer o primeiro *fazer*, é assim que a poesia é acesso, e somente acesso, ao sentido, pois este vai se construindo na medida mesmo em que a poesia se faz. Se é mais do que o fechamento categórico de um gênero, é a abertura plural e dinâmica, heterogênea e imprópria, da própria poesia – é poesias, são modos poéticos. Se se pode viver sem poesia, não é possível não contar com ela. Se a resistência da poesia é um recurso, por vezes inconsciente, do sentido, o que parece ser reivindicado para ela é uma articulação das artes enquanto possíveis acessos de sentido, resistindo, a linguagem, à sua própria finitude, propondo, desde o acesso, novos modos de ler, o passado, contando, com o presente, como presente, bordando um futuro, um por vir, sempre em construção, pois o sentido de poesia nunca está pronto, “o sentido de <<poesia>> é sempre um sentido por fazer” (NANCY, 2005, p.10).

---

<sup>51</sup> Poema-vestígio, da poeta mineira Ana Martins Marques (2011), como mais um modo de ler a obra, para além de Ícaro, Penélope-presságio, abertura para o corpo que vem no próximo capítulo:

“O perde-pérolas

*para Leonilson*

Mãos de seda  
coração de veludo

em navios de pano  
ninguém escapa

beijos bordados  
não são roubados

uma carta  
para o corpo:

logo é tão  
longe

(não o tempo  
mas o sol  
te arruinará  
as asas)

o perde-pérolas

Penélope  
és tu” (MARQUES, 2011, p.47).



## **2 Escrever o corpo, bordar a existência: dos modos de ficção e permanência**

*olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado entre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas*

Ana Cristina Cesar

### **Do corpo, da casca – fragilidades e potências**

Como se escreve um corpo? É partir dessa provocação que começo a inserir, neste trabalho, o corpo, e tudo o que isto implica, acarreta e carrega consigo, de José Leonilson Bezerra Dias. De maneira mais detida, situo-o em um percurso crítico entre o dentro e o fora, a realidade e a ficção, a literatura e a arte, a imagem e a palavra, a vida e suas grafias – bio, auto, psicanalítica, performática e/ou diarística. Ao redor e rodeado por suas obras, o gesto fundamental que envolve sua escritura é também inscrição artística, que passa por trajetórias e trânsitos muito particulares: da pintura ao desenho e à caligrafia; de grandes proporções a um minimalismo latente, entre línguas, citações e apropriações – sempre fecundas de significações, abertas à interpretação e dificilmente fechadas ou lineares – indo e voltando, como em um círculo virtuoso, a construir uma constelação na fissura: a escrita do corpo em Leonilson é única e plural, heterogênea e híbrida, curiosa e ordinária, do singular ao comum.

A partir do conceito de gesto, penso seu desdobramento em possíveis escrituras, enquanto conexões físicas, continuidade do corpo, sua existência, seja em forma de biografia, autobiografia e/ou performance, sempre registros que partem de um eu mas não se findam nele, construindo uma relação subjetiva permeada de lirismo entre o interior e o exterior do sujeito – escritura que se constrói mutuamente com o mundo que o cerca, também situado num processo expansivo de trocas. As derivações do gesto, articuladas em suas diferentes mídias manuais, a pintura, a caligrafia e o bordado, também interessam por carregar a sabedoria dos processos, investindo nosso olhar na visualidade dos eixos midiáticos, que trazem, neles mesmos, uma abertura de perspectiva: a pintura e a geração de 80, o bordado e a cultura popular, o nanquim e os traços

minimalistas, pares que combinam mas que também dançam de outras formas, inclusive a quebrar paradigmas, como a errônea associação simplificada de esgotamento, quando o convite é plural.

Por meio de um outro Foucault (2013), que assume um tom mais confessional e mais próximo da literatura, em duas conferências de 1966, inéditas até pouco tempo, é possível assentar a noção de *corpo* que será atribuída ao longo deste capítulo, *O corpo utópico*, e também a contestação essencial de todos os espaços, sua consequente organização em *contraespaços*, lugares que se opõem a todos os outros como utopias situadas, realidades fora de todos os lugares, *As heterotopias*.

*O corpo utópico* (2013) começa por defender o lugar que Proust ocupa (mas poderia ser algum outro autor que possibilite esse gesto de abertura para uma memória dialética; por exemplo: aqui poderia ser, como acaba sendo, Leonilson) como inescapável. Não porque paralise, já que há possibilidade de movimento, “mover, remover-me [...] movê-lo, removê-lo” (FOUCAULT, 2013, p.7); o que não há é possibilidade de deslocamento sem ele: não é possível isolá-lo e deixá-lo ali para ir a outro lugar – ele estará, acompanhará, “está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar” (FOUCAULT, 2013, p.7), junto com seu corpo. A princípio, o corpo é uma *topia* (sufixo de origem grega que exprime ideia de lugar) implacável, o contrário de uma utopia, jamais sob outro céu, “pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo” (FOUCAULT, 2013, p.7). Sempre a mesma presença, a mesma ferida, a inevitável imagem imposta pelo espelho, através da qual é possível mostrar, caminhar, falar, olhar e ser olhado, lugar sem recurso ao qual todos estão condenados a, sob esta pele, deteriorar<sup>52</sup>. Ainda a princípio, é contra o corpo e como que para apagá-lo que se faz nascer todas as utopias, sendo *utopia* um lugar fora de todos os lugares, lugar onde se teria um corpo sem corpo, como se a primeira utopia de todas fosse persistir em um corpo incorporeal. Em contrapartida, há a utopia feita para apagar os corpos, como o país dos mortos da civilização egípcia que

---

<sup>52</sup> É preciso tomar cuidado, a partir deste ponto, para não ler os ensaios de Foucault sob a perspectiva de seu fim, a morte decorrente de uma doença, ainda nos dias de hoje, estigmatizada como a aids. Escrevo isso também como lembrete para não iluminar a vida de Leonilson pelo seu fim, sua morte precoce, mas em um exercício de ir *contra*, como propõe Susan Sontag (1989) em leitura que será abordada adiante. Nota dentro da nota: apenas para situar o filósofo em suas fases: em um primeiro momento mais preocupado com a linguagem, até ser feita a virada da arqueologia para a genealogia do homem de desejo, onde a sexualidade toma outra forma.

deixam as múmias como corpo negado e transfigurado que persiste através do tempo, ou o mito da alma, que apaga a topologia do corpo ocidental. Mas esse corpo que é feito desaparecer não se deixa reduzir assim facilmente: “possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos” (FOUCAULT, 2013, p.10), duas aberturas, duas janelas abertas na cabeça, estranha caverna aberta para o mundo exterior e suas (des)continuidades. E “essas coisas que entram dentro da minha cabeça permanecem no exterior, pois vejo-as diante de mim e eu, por minha vez, devo me adiantar para alcançá-las” (FOUCAULT, 2013, p.10). É por meio deste jogo dentro e fora que se situa o corpo, ponto zero do mundo, que se localiza no mesmo momento em que é localizado, corpo fantasma fragmentário que só aparece para si mesmo na miragem do espelho, na intempestividade; corpo que é incompreensível, aberto e fechado, utópico. “Nada é menos coisa que ele [o corpo]: ele corre, age, vive, deseja, deixa-se atravessar sem resistência por todas as intenções [...] Mas somente até o dia em que adoço” (FOUCAULT, 2013, p.11). Assim, não há necessidade do não-corpo por meio da alma ou de uma morte para que haja, ao mesmo tempo, vida e coisa, desejo e doença, dentro e fora: para que haja uma utopia, basta haver um corpo.

Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele (FOUCAULT, 2013, p.11).

O corpo humano é ator principal de todas as utopias, desde uma das mais velhas, o sonho dos corpos imensos, dos gigantes que atravessam a mitologia ocidental. O grande ator utópico, por meio de máscaras, maquiagens, tatuagens – linguagem cifrada do sagrado ou do desejo –, instala-se em outro espaço, de um fragmento que se comunicará com o universo do outro, onde a carne é um contramundo no interior mesmo do espaço que lhe é reservado, desabrochando, com desenhos, vestimentas ou coroas, utopias seladas nele mesmo. O corpo em sua materialidade, a carne, é produto de nada menos do que seus próprios fantasmas:

Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia.

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino (FOUCAULT, 2013, p. 14; grifo do autor).

Se as crianças levam muito tempo para perceber que possuem um corpo, organizando seus membros dispersos somente através do espelho, os gregos de Homero tampouco tinham uma palavra designatória para a unidade corpo – ela só aparece para nomear o cadáver. Graças ao espelho e ao cadáver o corpo não é simples utopia: primeiro porque a imagem do espelho está inacessível em um espaço virtual, segundo porque jamais será possível estar onde se encontrar um cadáver que não seja do outro – inatingíveis outros lugares. Apenas as utopias podem fazer refluir, retroceder, voltar ao ponto de partida, dentro delas mesmas, escondendo a utopia profunda, soberana, de nosso corpo, ainda segundo Foucault (2013), silenciando-a e serenizando-a, trazendo-a para o *aqui*, ponto de chegada e de partida. De onde começa(m) o desejo, a doença, a escrita, o gesto, o próprio corpo – abertura e clausura para o visível e o invisível, o dentro e o fora.

*As heterotopias* - conferência de mesmo ano [1966] e reunida, não sem relação, na mesma edição brasileira (2013, n-1) - nasceram, segundo Foucault (2013), na cabeça dos homens ou “no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; numa palavra, é o doce gosto das utopias” (FOUCAULT, 2013, p. 19). Ainda assim, em toda sociedade, há utopias localizadas, no tempo e no espaço, situadas geográfica e cronologicamente, medidas de acordo com um calendário. Isso porque grupos humanos demarcam, no espaço onde vivem, lugares utópicos, e no tempo, momentos considerados *ucrônicos*. Já que não se vive em um espaço neutro, branco como o retângulo de uma folha de papel, se vive, se morre e se ama num espaço quadriculado, matizado, com relevos e texturas: regiões de passagem, ruas, meios de transporte, regiões abertas de parada transitória, praias, cinemas, cafés, hotéis, e regiões fechadas de repouso, moradia. Mas entre todos esses lugares, que se distinguem uns dos outros, há os “*absolutamente* diferentes: lugares que

se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p. 20; grifos do autor). Bachelardianamente, Foucault (2013) evoca espaços dos jogos infantis encantados, e sua organização, pela sociedade adulta, de seus *contraespaços*: “utopias situadas, lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2012, p.20). A ciência sonhada por Foucault (2013), então, “estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros” (2013, p.21; grifo do autor). Essa ciência, forçosamente “heterotopologia”, seria regida por alguns rudimentos fundadores: o primeiro princípio postula que as heterotopias são constantes de todo grupo humano, que podem assumir formas diversas, sempre apontando para outro lugar, além de serem inconstantes dentro de seus próprios postulados. Um exemplo são as heterotopias de desvio, constituídas, por sua vez, por lugares dispostos à margem, nas paragens vazias que rodeiam a sociedade, reservadas aos indivíduos cujo comportamento pode ser considerado desviante em relação à média norma exigida. (Pergunto-me se a poesia cabe nesse lugar outro e, se os “aidéticos”, associados, em um primeiro momento, a um comportamento sexual desviante e maldito, não formam sua identidade comum a partir deste primeiro princípio, lugar outro e do desvio. Por enquanto, guardo essas questões para diante). O segundo princípio se vale da capacidade inventiva ou de apagamento de toda sociedade em relação a suas heterotopias: em qualquer momento de sua história, pode diluir e desaparecer uma heterotopia, bem como pode organizar uma outra que ainda não existe. Além disso, a heterotopia teima em justapor espaços que deveriam ser incompatíveis, como o teatro, o cinema, o jardim ou o tapete, já que em todos eles ocorre a sobreposição de cenas, lugares, dimensões e/ou lendas, e também podem ser ligadas a recortes temporais, como o cemitério, lugar onde o tempo não pode escoar mais, ou as bibliotecas e os museus, tempos acumulados ao infinito. Em contrapartida, outras heterotopias são ligadas ao tempo de maneira crônica, ao modo da festa, o teatro novamente, e também as feiras e as colônias de férias, ou ao modo da passagem, transformação, regeneração: antigamente, os colégios internos; em nossos dias, as prisões. O quinto princípio proposto por Foucault (2013) diz respeito ao sistema de abertura e/ou de fechamento que isola as heterotopias em relação ao que as circunda. Entra-se em uma heterotopia ou porque se é obrigado, como nas prisões, ou

quando se é submetido a ritos. Ao contrário, há outras que não constituem esses tipos de fechamento ao mundo exterior, mas pura e simples abertura: no entanto, se todo mundo pode entrar, uma vez que se entrou, entrou-se em parte alguma, trata-se de uma ilusão, como um livro aberto com a propriedade de nos manter do lado de fora. (Por que se entra em constante movimento e mutação, como uma noção de contemporâneo inatingível, vagalumes que cintilam por apenas alguns instantes na escuridão, a apontar que estão iluminando esse lugar outro?) Por mais simples e expostas que as heterotopias pareçam ser, se tratam mais de um mistério, partindo sempre da contestação essencial de todos os outros espaços, uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como mesmo ilusão, ou seu contrário, criando outros espaços reais tão perfeitos quanto o real é desordenado. De qualquer maneira, seja pela via da ilusão, seja pela via da realidade tão perfeita que acaba por desembocar também na ilusão, há um empuxo para certa impossibilidade de classificação – uma heterotopia muito próxima ao campo em movimento da expansividade.

É nesse contexto, de inserir um corpo, da obra e do artista, e suas relações recíprocas de criação que começam a ser pensadas, pelo menos no Brasil, a partir da década de 1980, com a abertura da crítica literária para os estudos biográficos<sup>53</sup>, mas sem perder de vista as heterotopias, este lugar outro que segue a ser criado e repostulado constantemente, como a própria relação entre a literatura e a arte, que insiro um trabalho chave de Leonilson: *As cascas de ovo* (1992). Embora faça parte de sua produção tardia, e final, carrega questões inerentes à sua poética como um todo, sendo um bom ponto de

---

<sup>53</sup> Tomo como base teórica para a questão da biografia, na pesquisa, os textos de Eneida Maria de Souza, presentes em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (2011). A autora defende a abertura da crítica biográfica a partir da abertura política do Brasil, nos anos 1980, década na qual houve uma proliferação de escritas de cunho autobiográfico dos exilados. Assim, configurou-se, de maneira definitiva, a ligação entre autor e obra, política e escrita, não mais a separação anterior entre biografia e literatura, história e escrita – a autonomia do texto agora soma-se ao contexto de sua produção, problematizando-o. Diante disso, a biografia literária, que toma maior impulso por meio da publicação da correspondência modernista, no Brasil, é uma das fortes vertentes da crítica atual até hoje. Já Walnice Nogueira Galvão (2005), em “A voga do biografismo nativo”, recua para a década de 1970 a tendência do biografismo no Brasil, apesar de situá-lo como decorrência de um mesmo acontecimento histórico originário, a ditadura civil-militar brasileira, mas cujo o enfoque não está nas autobiografias de exilados, e sim em uma resposta, “o resgate da saga da esquerda, duramente reprimida pela ditadura militar que se implantou por golpe em 1964. Depois se ramificaria em várias direções [...]” (GALVÃO, 2005, p. 351). Algumas dessas ramificações serão estudadas, de maneira mais detalhada, ao longo deste capítulo, como a autobiografia e a escrita dos diários.



partida para se começar a pensar a dinâmica interior-exterior, ou dentro-fora, em uma poética expansiva que vai se derramar em vida e obra, *realidade*ficção que não é linear e muito menos retrospectiva aqui.

Bordado ou linha sobre lona, de dimensão 65 por 23 centímetros, *As cascas de ovo* traz em quase todos os seus pontos, em especial suas arestas, certo potencial narrativo, carregado, literalmente, de palavras bordadas, inscritas de maneira detida e frágil, ao mesmo tempo, por meio de substantivos, vários elementos que podem vir a nomear possíveis personagens, como “os soldados”, “o músico”; suas vestimentas, “a camisa branca”, “a calça azul”, “os sapatos”; a paisagem, “as pedras”, “as estrêlas”, “as oliveiras”, “as águas salgadas”; o local, “o mar morto”, e até mesmo ações, inesperadamente combativas, “os tiros”, “as bombas”. No entanto, apesar dessa riqueza de detalhes, não há dados ou mesmo verbos suficientes para que se elabore uma montagem, uma reconstrução da possível cena narrativa que aí estaria sugerida. “As cascas de ovo”, título apropriado ou dado a partir do que considero também um verso inscrito nessa obra, nessa cena poética, nesse poema expandido, são também a única imagem do trabalho, povoado por palavras: em seu centro, duas metades do que figuraria um ovo, e uma outra metade ao lado superior, com o que parece ser o conteúdo desse ovo logo abaixo, sua clara, ou sua gema, espalhadas. Para além da ocupação das palavras e de uma única imagem no poema, interessa pensar seu suporte: um feltro cortado de maneira displicentemente torta, bordado em um primeiro plano e depois com retalhos tracejados em volta, como é o caso de “as alturas” e “a sorte/ os tiros”, por exemplo, e de uma emenda de mesmo tamanho, que começa em “os soldados” e acaba em “as águas salgadas”, e um arremedo menor, que começa no retalhado “o músico” e termina no também arranjo “a lira”. Quanto menor o remendo, menor é o espaço que essas palavras vão ocupando em termos de proximidade, e, embora possa ser lida de maneira não linear à escrita ocidental, acaba por culminar na “lira”, signo que se repete ao longo de outras obras do multiartista cearense, bem como remete ao surgimento da poesia, que nas origens se confundia com a lírica – “no princípio era a música e ela se fez poesia e habitou entre nós” (VASSALO, 1969, p.3).

O corte incerto dos panos e o traço torto dos bordados aproxima de um gesto manual que, ao mesmo tempo que pode ser performado por um artista que sabia mais do que deixa perceber em termos de precisão, comprova o limite tênue entre mundo exterior

e interior. O que pode ser mais frágil do que as cascas de um ovo? Carregar uma vida, seus nutrientes e possibilidades por dentro de um corpo, redondo, amarelo e branco, potente e, ao mesmo tempo, delicado, vulnerável: ao quebrar, o dentro torna-se fora, o fora entra dentro, a vida se dá de outra forma. Não mais ovo, tampouco galinha, muito menos seu dilema de causalidade de precedência: em duas metades, não mais inteiras, circundadas por palavras que têm tudo para formarem uma cena narrativa, acaba por constituir uma heterotopia: um lugar outro, nem do ovo, nem da narrativa, um lugar do corpo, do poema, aberto para outro corpo, da vida, frágil, exterior e novamente interior.

“O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se” (LISPECTOR, 1998, p.50). Ler Clarice, ler Leonilson: movimentos similares, escritas difusas, a continuação de um exercício da imaginação, de uma literatura que se propõe aberta e oferece seus próprios fundamentos filosóficos<sup>54</sup>. Continuo: “Só entendo ovo quebrado: [...] É deste modo indireto que me ofereço à existência do ovo: meu sacrifício é reduzir-se à minha vida pessoal” (LISPECTOR, 1998, p.54), a casca do ovo enquanto derradeiro vestígio *intraexterior*. “Quebro-lhe casca e forma. E a partir deste exato instante nunca existiu um ovo” (LISPECTOR, 1998, p.55): apenas as cascas de ovo, este mistério aberto: nunca existiu é já ter existido? Dos subterfúgios: enquanto se fala sobre o ovo, “o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras” (LISPECTOR, 1998, p.59), tal como *As cascas de ovo* (1992), fratura aberta entre o dentro e o fora, atestação de uma continuidade entre vida escrita, bem como da dificuldade de remontá-la.

---

<sup>54</sup> Agamben (2002) joga com Wittgenstein, que diz: “a filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la”: a poesia, então, deve-se apenas propriamente (ou impertinentemente, de acordo com Garramuño (2014)) torná-la filosófica.

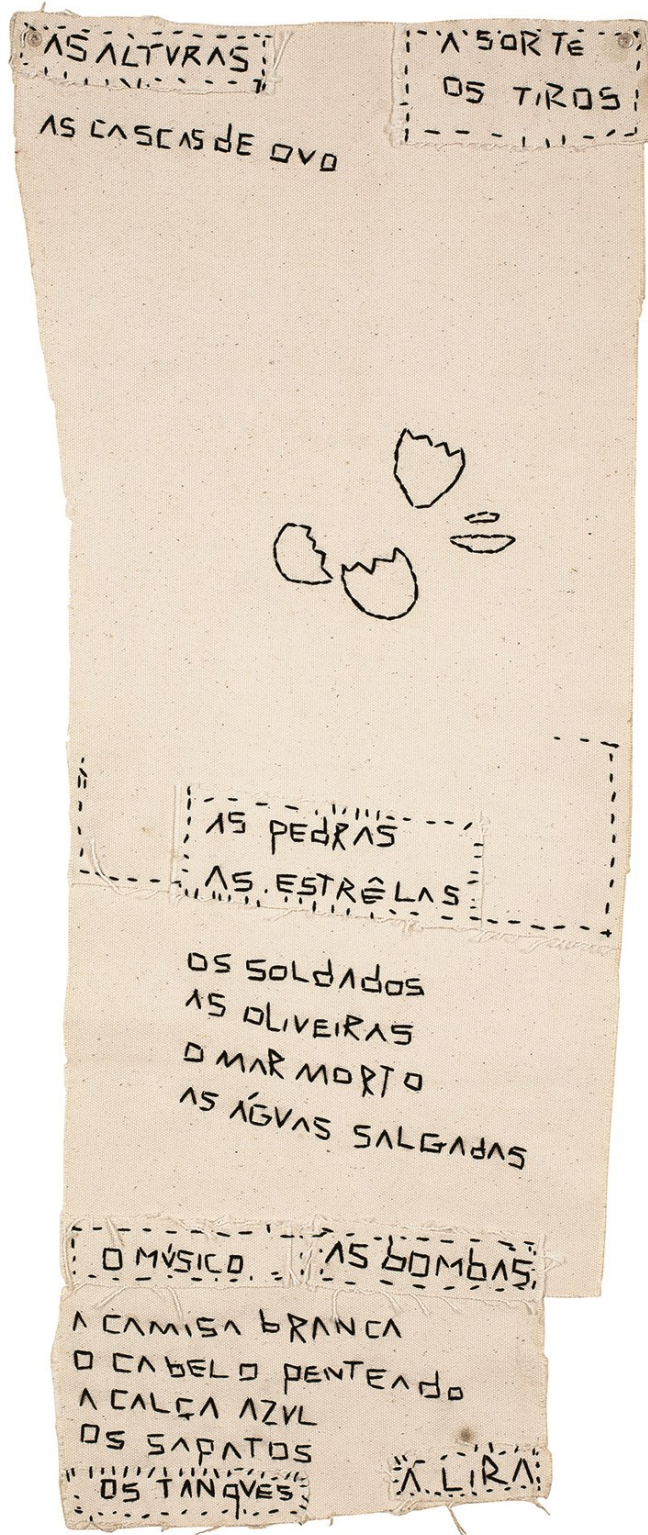


Figura 6 – José Leonilson. *As cascas de ovo*. 1992. Linha sobre lona. 65 x 24 cm.  
Fotografia: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

Neste movimento de pensar o corpo, a utopia de ter e não ter um, controlar e depender, ser e não ver, em uma relação com o mundo moldada por e a partir do corpo mesmo, até chegar em outras formas e discursos, pensar como o fora acontece, em espaços outros, que estão também interligados ao aqui do corpo presente, o corpo atesta uma espécie de entidade: habitado e a habitar a fragilidade entre o dentro e o fora, suporte que carrega, possibilita, abre no mesmo compasso que aprisiona, fecha, encerra. O escultor italiano Giuseppe Penone exterioriza bem esse lugar que habita e incorpora o corpo, suas formas: “A paisagem que nos circunda possuímos-la dentro dessa caixa de projeções. É a paisagem dentro da qual pensamos, a paisagem que nos envolve” (PENONE, 1994, p.7). Ao contrário de Leonilson, que faz uso de muitos substantivos, Penone se vale dos verbos, segundo Didi-Huberman (2009), na construção de um “ser lugar” ao esculpir, revirando o espaço. Uma heterotopia pelo revolvimento? Mas mais do que situar um lugar, por pressuposto móvel, inconstante e plural, *outro*, é importante pensar a mão<sup>55</sup>, continuar um dever de amizade proposto por Henri Focillon (2010), sua forma, inscrição milenar cavernal, o domínio tátil do, mais do que membro, órgão<sup>56</sup> mudo e cego do corpo, cujo “verso [da mão] é um receptáculo” (FOCILLON, 2010, p.8).

Embora o ensaio “Elogio da mão” seja do mesmo ano, 1934, da publicação de *A vida das formas*, é bem mais do que um escrito introdutório, segundo seu tradutor, Samuel Titan Jr., estendendo e radicalizando algumas ideias presentes no livro. Por exemplo: amplia, expande a noção de *pensée ouvrière* (pensamento trabalhador, em livre tradução), que é apenas esboçada no livro, atestando a necessidade das mãos, mais do que o olhar, para se produzir uma experiência tátil, entre os dedos, de contato com o peso das coisas. Além disso, traz o trabalho manual do artista para perto do trabalho humano em geral, rememorando o passado de experiências primitivas, onde o artista é um homem antigo, que, por meio de suas mãos, “recomeça, perpetuamente, um formidável outrora” (FOCILLON, 2010, p.19). Por meio de uma anatomia poética da mão, Focillon (2010)

---

<sup>55</sup> “O instrumento do toque é a mão, a epiderme das mãos. Os centros de captação sensorial de nosso corpo situam-se principalmente na superfície e não no interior” (PENONE, 1994, p.6).

<sup>56</sup> Se a mão é pensada como órgão, ela é um órgão envolvido por outro órgão, a pele, mais que protetora ou reguladora, relacional: limite, lugar de diferenciação do resto que se encontra dentro, no mesmo movimento de diferença que é capaz de estabelecer contato, lugar da existência. “Aquilo que é mais exterior fala daquilo que é mais interior” (COCCIA, 2010, p. 78). Interioridade como fábula ou mito, segundo Coccia (2010), que a forma não para de narrar – faculdade e potência, não propriedade.

defende que ela é ação, cria e até mesmo pensa: meditam nela o hábito, o instinto e essa vontade de agir, a tal ponto que é um pressuposto óbvio adivinhar seu próximo gesto. Por meio de seu par, as mãos, no plural, forma e figura foram dadas ao ser humano, precisão lhe foi conferida, libertando-o de uma antiga e natural servidão. Em contrapartida, o homem também fez a mão, ferramenta viva que, a partir dos gestos, contatos e usos, foi sendo humanizada, possuindo o mundo através de seu faro tátil, onde todo objeto faz parte de uma experiência, presa para e pela mão, a ponto de seus gestos emprestarem ímpeto à linguagem, modelarem-na. “Os gestos multiplicavam o saber, com uma variedade de toque e de desenho cuja potência inventiva é ocultada pelo hábito milenar” (FOCILLON, 2010, p.11). O artista, assim, ao mesmo tempo que representa a espécie humana mais evoluída, dá continuidade ao homem pré-histórico: conserva o sentimento mágico pelo desconhecido, sua desfamiliarização, prolonga a curiosidade infantil para além da idade, recomeça todas as experiências primitivas, sobretudo a poética e a técnica da mão<sup>57</sup>, acolhendo o sonho como registro da memória, registrando a lembrança de uma lembrança. “A arte se faz com as mãos. São elas o instrumento da criação, mas também o órgão do conhecimento” (FOCILLON, 2010, p.16). Mais do que recolhendo o que existe, a mão se mete e articula trabalho à invenção, arte à transmutação e metamorfose: mãos que precedem o homem, trazem até hoje um passado, o passado do homem antigo sem o qual ninguém estaria aqui – uma espécie de sobrevivência da era das mãos. Inscritas meio a tentativas, experiências e presságios da mão, encontram-se “as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular” (FOCILLON, 2010, p.19), A retomada da antiguidade eterna, remota e urgente, habita toda obra das mãos, como a pintura, escultura, cerâmica e estamparia, em uma espécie de revanche a um longo ócio civilizado. O concurso do acidente, elemento imprevisível do sentido do risco, mais do que perda, carrega salvação, recursos do acaso que fazem despertar, primeiro e a partir das mãos, o corpo: “que toma posse, rudemente, da forma do objeto e que o modela no mesmo ato de se moldar a ele” (FOCILLON, 2010, p.26). Contra o clichê de uma vida

---

<sup>57</sup> A (re)incorporação da escrita à mão, segundo Sterzi (2021), no contexto da prática textual brasileira de concretistas e pós-concretistas, marca uma virada importante, cuja reemergência é acompanhada por um questionamento intenso, em especial porque interno à prática artística da “categoria” poesia.

simplesmente interior, os acasos da matéria explorados pelas mãos constroem sua visão, conferindo-lhe corpo, ampliando suas perspectivas.

O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo (FOCILLON, 2010, p. 29).

Mão que pinta, escreve e borda: Leonilson detém esse gesto antigo e, ao mesmo tempo, contemporâneo, que habita as obras das mãos, e que, por meio delas, inscrevem seu corpo no mundo, reivindicando um corpo que é, por si só, um universo de possibilidades, e inscrevendo, neste mesmo gesto de exercer uma ação sobre a vida interior, um gesto de registro exterior, no mundo e para o mundo – abertura e grito (outra forma de saída de si) para a humanidade. Dando continuidade há algo que veio muito antes dele e, de certa maneira, continua e continuará depois: protótipos ressignificados de mãos negativas, impressas nas paredes das cavernas, a gritar, eu estive aqui, existi, existiremos, existirão, corpos, mãos. Marguerite Duras traduz tal gesto em *Les mains négatives*<sup>58</sup> (1979), poema-curta-metragem que sobrepõe sua voz e as ruas de Paris às mãos abertas de um homem que foi só a uma caverna, há trinta mil anos, e registrou sua presença na parede de granito. Transcrevo um trecho do vídeo-poema, na voz de Duras (traduzido por Jonatan Agra, segundo descrição):

Chamam-se mãos negativas as mãos encontradas nas paredes das cavernas magdalenianas da Europa Sul-Atlântica.  
Essas mãos eram simplesmente impressas sobre a pedra depois de terem sido contornadas de cores.  
Normalmente, elas eram negras, ou azuis.  
Nenhuma explicação foi encontrada sobre tal prática.

Talvez nenhuma explicação seja possível, ou mesmo necessária. As mãos negativas continuam em suspensão: nunca se mantêm no presente, pois, no próprio instante de se ver, já é a lembrança do grito, sempre adiantado demais para sua época. Tentar entender

---

<sup>58</sup> *As mãos negativas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKr1PvBt7SM>> Acesso em: 19 mar. 2021.

pode ser muito perigoso, “limiar de entrada de ancestral caverna” (LISPECTOR, 1998, p. 15), mas também leva o corpo humano a despertar, tomar posse, se moldar e modelar, ao mesmo tempo, reinscrevendo a vida, a arte, aberta e continuamente, ao longo dos milênios.

Se Marguerite Duras expõe o mistério das mãos, ela também o justifica, em uma de suas possíveis atualizações: a escrita.

Escrever.

Não posso.

Ninguém pode.

É preciso dizer: não se pode.

E se escreve.

(DURAS, 1994, p. 47).

“Escrever”, ensaio-poema de 1993, trata de uma escrita da solidão, solidão povoada pela escrita: ao se encontrar com o reflexo da janela, ela olha para fora ao mesmo tempo que olha para dentro, se abrindo em intimidade com os objetos, com seus afetos, seu entorno. A escrita, assim, em *confusão* com a casa, dissolve o que é autor do seu próprio gesto, fazendo-se, ao fazer, criando-se, ao criar.

### **A paisagem que circunda (é também) a que preenche**

Outro trabalho chave de Leonilson, que exerce uma ação continuada sobre a vida interior, na mesma medida em que promove uma incorporação exterior, é *As ruas da cidade* (c. 1988). Produzido em um ano que pode ser considerado um ponto de transição nas obras do artista, que vinha amadurecendo e tentando novas possibilidades criativas. Embora a pintura ainda seja densa, de vestígio expressionista e grande dimensão<sup>59</sup> (200

---

<sup>59</sup> De acordo com Adriano Pedrosa (2014), é preciso ter cautela ao se considerar as grandes dimensões dos trabalhos de Leonilson, que devem ser contrapostos à escala diminuta de seus desenhos e bordados; e, em relação à pintura, ter em mente o tamanho do tampo de sua mesa de ateliê, que geralmente limitava sua dimensão, por servir-lhe de apoio.

por 95 centímetros), se comparada a outras obras do artista, nela já se inscreve um jogo conceitual potente, feito de texto e corporalidade. Uma espécie de mapa mescla, sobre um fundo violeta, a anatomia humana com ruas de uma cidade: interiores de um corpo, contornos de um possível esqueleto são pincelados em tons não uniformes, imagens de cérebro, coração, pulmão, estômago, intestino e músculos de uma perna são contrapostas a nomes científicos, como “pulmo”, “hepar” (sic), “ventriculus” (sic), “vesica fellea” [do latim], “colon”, “vesica u”, “bexiga” e “reto”. Mas são duas as expressões que vão orientar essa aparente narrativa corporal para outras direções: a primeira aparece logo abaixo do cérebro, entre a caixa craniana e a laringe, “são tantas as verdades”, sentença que também desponta, inclusive intitulado, outra pintura do mesmo ano, outro exemplo desse período de transição, com traços marcantes e ainda espessa<sup>60</sup>. Se tantas são as verdades, no plural, não há uma única, última ou mesmo uma resposta para a possível montagem das imagens, do corpo, dos órgãos, seus significantes e significados, seus interiores, sua vida, pensamentos, sentimentos e entornos. A segunda surge como um remate, logo abaixo do reto e uma parte sobreposta aos músculos da perna direita, também servindo como título não original desta obra, atribuído a partir dessa inscrição mesma no trabalho, “as ruas da cidade”. Mas, em um (des)limite de fronteiras móveis, o que seria o suposto final do trabalho é, na verdade, sua abertura: sobreposição dos interiores de um corpo informe com o espaço que o habita, ao habitá-lo e transitar por ele. O jogo semântico conceitual está posto: o corpo e sua relação com a cidade, as veias e artérias e sua similitude com as ruas, suas passagens. Indo além, os jogos podem se ampliar para leituras entre o interior e o exterior, o individual e o coletivo, o privado e o público, a figura e o fundo e, por fim, a vida e a morte, pares antitéticos mas que dependem um do outro para existirem, e, mais do que isso, para fazer existir.

---

<sup>60</sup> Posteriormente, a obra *São tantas as verdades* (1988) também vai intitular e servir como capa para o catálogo e exposição homônimas póstumas de Leonilson, organizada por Lisette Lagnado (2019, 3<sup>a</sup> edição), em 1995.





Figura 7 – José Leonilson. *As ruas da cidade*. C. 1988. Tinta acrílica sobre lona. 200 x 95 cm.  
Fotografia: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

Trata-se, evidentemente, de uma pintura, produzida ao final da década de 1980 e, embora não seja possível classificar e até mesmo reduzir Leonilson à chamada Geração 80, é incontornável inseri-la dentro da trajetória do artista. Primeiramente, é preciso destacar que não é dali que sua visibilidade começa: Leonilson, antes da polêmica exposição no Parque Lage, já havia sido “lançado”, em 1983, por meio de exposições simultâneas, em duas grandes galerias<sup>61</sup> do Brasil, primeiro a Thomas Cohn, então no Rio de Janeiro, e a Luisa Strina, em São Paulo, além de participar da coletiva “À flor da pele – pintura e prazer”, no Centro Empresarial Rio. Com apenas 26 anos, tinha acabado de voltar da Europa, onde expôs na Espanha e na Itália, em 1981 e 1982, respectivamente, sem contar conexões importantes, tanto para seu próprio desenvolvimento enquanto artista quanto para a repercussão mercadológica de sua produção, como Artur Piza, Antonio Dias<sup>62</sup>, Beuys e Pierre Restany.

“Como vai você, Geração 80?” é a pergunta, em tom casual, que intitula uma grande exposição ocorrida no Parque Lage do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, em 1984, mas, mais do que o termo-síntese e guarda-chuva polêmico que vai abrigar um grupo diverso de artistas que despontou no início da década de 1980, é a primeira parte do título que parece apontar para pontos de convergência de obras tão heterogêneas. Qual é a tua?

---

<sup>61</sup> Fabiana Monteiro (2015), ao dissertar sobre o mercado na recepção da jovem geração de artistas, esclarece: Thomas Cohn foi um dos primeiros galeristas a estimular a internacionalização da arte brasileira, bem como sua circulação no próprio Brasil, cujo circuito era extremamente centrado no eixo Rio-São Paulo. Cohn também tinha como objetivo lançar jovens artistas, tanto no Brasil quanto no exterior, bem como possibilitar a vinda de artistas estrangeiros ao Brasil. Além de a galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea ter abrigado, no mesmo ano de sua abertura (1983), boa parte da produção da posteriormente intitulada “Geração 80”, o que lhe causou prejuízos não apenas monetários, mas também de imagem, já que, à época, não era bem visto lançar artistas tão jovens, na casa dos vinte anos, a primeira individual de Leonilson ocorreu lá, de maneira igualmente inconveniente, a princípio. A galeria perdeu, quando da individual de Leonilson, então com 26 anos e pouco conhecido, os artistas Sérgio Camargo, Tunga, José Resende e Carlos Vergara, que acreditavam não ser condizente expor desconhecidos com artistas já renomados. No entanto, a não dubitabilidade de Cohn, ao expor os desenhos de Leonilson, não tardou para ser confirmada, já que, apenas dois anos depois, Leonilson expunha seus trabalhos na 18ª Bienal de São Paulo, não mais tão desconhecido assim. Ainda segundo Monteiro (2015), a galeria Luisa Strina, que teve início na década de 1970, se afirmou como um caso raro de casa comercial que fazia as vezes de chancela na carreira de um artista quase da mesma maneira que carreiras em museus eram capazes. A “marchande” era conhecida por seu olho clínico, e Leonilson também expôs lá, em uma individual simultânea, coisa igualmente rara, a Thomas Cohn, em 1983.

<sup>62</sup> Vale retomar o catálogo já mencionado *Leonilson por Antonio Dias – Perfil de uma coleção* (2019), bem como a exposição homônima, que tive a oportunidade de visitar, em dezembro de 2019, na Pinakothek de São Paulo, e estar mais próxima de obras nunca vistas, como *Ponte* (1982), bem como de diários de viagem e correspondências trocadas pelos dois artistas-amigos – aberturas biográficas e aprendizados sobre vida e arte.

Como vai você... que cresceu e se formou à sombra de vinte anos de ditadura militar? O curador Marcus de Lontra Costa (1988) relata que a ideia da exposição teve início a partir do Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983, o qual participou, como júri, ao lado de Paulo Roberto Leal, com quem viajou por várias capitais estaduais, por onde perceberam o surgimento de algo novo no circuito das artes plásticas, para além do eixo Rio-São Paulo. Longe de exercícios conceituais vinculados aos anos 1970, novos artistas, no duplo sentido de emergentes e relativamente jovens, em sua grande maioria, investiam em técnicas tradicionais, como processos artesanais do fazer artístico, em especial pintura e gravura em metal. Inicialmente programada para ocorrer no Museu de Arte Nacional do Rio de Janeiro, com um painel de cerca de 60 artistas, problemas burocráticos e pessoais levaram ao seu cancelamento, o que encaminhou os então curadores, Marcus de Lontra Costa e Paulo Roberto Leal, ao Parque Lage, dirigido pelo primeiro desde 1982, convidado por Darcy Ribeiro e Adriano de Aquino para dinamizar aquele lugar tradicional na cidade, em disputa, então, pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal. E foi o que ele fez: aproveitou-se da falta de infraestrutura para propor, ao lado de Paulo Roberto Leal e também de Sandra Magger, que integrou o grupo de curadores, uma exposição pouco convencional, onde todos os espaços fossem ocupados, para além de um museu ou uma instituição, uma expansão da arte e suas possibilidades em lugares inesperados - jardins, corredores, escadas, muros públicos, banheiros etc. Do grupo inicial de 60 artistas, a reunião final assomou uma constelação de 123 artistas, de idades e formações tão distintas quanto suas diferentes mídias e linguagens. Assim, dentro desse caráter de sondagem, a exposição visou trazer à tona a produção variada que fervilhava na década de 1980, em uma espécie de aferição de tendências artísticas, “balanço no calor da hora” (Cf. CHIARELLI, 2014), constituindo-se como uma referência importante para a compreensão dos rumos que a arte visual dos anos 1980 tomava – distante da conceitualidade dos anos 1970 e das vanguardas políticas e experimentais dos anos 1960. Investindo no presente, e em materiais precários, a então Geração 80 parecia estar realizando obras que não pretendiam à eternidade dos museus, e, apesar de seus traços

distintivos, compartilhavam a produção em ateliês coletivos<sup>63</sup>, como a Casa 7 e o Ateliê da Lapa, a retomada da pintura, embora essa seja erroneamente associada como o único compromisso da exposição, as grandes dimensões, quase sempre sem chassis, o enfoque no gesto pictórico, o acabamento bruto e a pesquisa de novos materiais. Embora seja possível localizar algumas dessas movimentações comuns, elas são insuficientes para qualquer classificação tranquila, o que já encaminha para o que se sabe, hoje: a base tempoespacial que esses artistas compartilharam se desdobrou em resultados posteriores muito diversos.

Jorge Guinle (1984), artista e crítico, na edição especial do catálogo da mostra, “Papai era surfista profissional, mamãe fazia um mapa astral legal: ‘Geração 80’ ou como matei uma aula de arte num shopping center”, defende o lado enciclopédico, abrangente da exposição, sua ênfase sociológica no clima artístico, que envolveria seu “corpo astral” num futuro, construído a partir de 1980. A começar pela escolha do local, uma escola de arte cuja ênfase é justamente o lado experimental, precário, juvenil, que aponta para propostas de carreira ainda embrionárias. Apesar de questionar até que ponto artistas tão jovens, longe talvez de um apogeu de criação, podem oferecer um balanço acertado e não apenas circunstancial de uma época ainda a ser definida, em definição, também aponta o legado da prova da existência da vanguarda brasileira, a partir da característica da efemeridade, passível de ser observada nesses mesmos jovens. O aspecto efêmero, e seu sentido experimental, não se operam pelos chassis eliminados, em uma precariedade que não remete a um questionamento filosófico, mas justamente no plano ideológico: a partir da reversão de valores da década de 1970, sem cabedal teórico que o prolongue, negando, de imediato, qualquer *ismo*, propondo, assim, uma quebra na História da Arte de vanguarda brasileira. Tal indefinição ideológica, ainda segundo Guinle (1984), é traduzida por imagens avançadas pintadas sobre telas. Além disso, alguns desses jovens artistas produzem a partir de um experimentalismo codificado, mas ainda assim pessoal, em “um uso sociologicamente novo da história da arte, pois questionam o seu funcionamento dentro de museus e galerias” (GUINLE, 1984, s.p.), seja por meio do aproveitamento

---

<sup>63</sup> O próprio Leonilson integrava um ateliê coletivo, também sua casa, em São Paulo, ao lado de Ciro Cozzolino e Sergio Romagnolo. Ele também fazia parte do grupo de estudantes de Artes Visuais da FAAP, curso que abandona em 1980, por volta do quinto semestre.

arquitetônico do Parque Lage, seja por meio das performances ou *happenings*, seja por meio do redimensionamento tradicional da arte, contra escolas acadêmicas, técnica e pedagogicamente falando. Por fim, Guinle (1984) aponta a ausência de busca de identidade nacional por esses artistas, algo, na verdade, mais próximo ao cosmopolitismo barato dos shopping center, ou o ato de pintar como feito orgástico, dentro do privilégio que ele mesmo engendra.

Outras questões residuais perduram até hoje, como o problemático corpo de artistas proceder, em sua grande maioria, do eixo Rio-São Paulo, em especial da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e da Fundação Armando Álvares Penteado, respectivamente. Em que medida representou, de fato, uma nova – leia-se fora do circuito econômico-artístico-mercadológico – geração? Ademais, há uma associação equivocada, e também reducionista, de que a Geração 80 é constituída apenas pelos 123 artistas que participaram da exposição. Na verdade, fazem parte da Geração 80 vários outros artistas, também de formações, idades e práticas distintas, que não participaram da mostra-ocupação do Parque Lage. Um caso a ressaltar é o grupo paulista Casa 7, integrado pelo já mencionado multiartista Nuno Ramos.

Para além da instalação da exposição em questão enquanto um sítio específico, *site specific*, ou *arte in situ*, em que os trabalhos foram planejados para se darem nos múltiplos espaços (re)apropriados do Parque Lage, e toda a noção de arte pública que isso carrega, movimentando a arte para fora de seus espaços tradicionais, como as galerias e os museus, sua abertura também é singular: uma festa, às 16h do dia 14 de julho (data da Tomada da Bastilha, vale lembrar, revolucionária por excelência), de 1984, reunindo cerca de cinco mil pessoas (eufóricas pelo retorno à democracia), embaixo de uma grande chuva de verão [o batismo da Geração 80, segundo Costa (1988)], e tendo repercussão imediata no Jornal Nacional, que apontava o trânsito das ruas paralelas ao parque em um sábado à noite. Não apenas momentânea: as reverberações da coletiva geraram reconhecimento para boa parte dos artistas participantes, bem como alguns estigmas – o primeiro gira em torno da despolarização do grupo, que se desdobra em rótulos como narcisista e hedonista (Cf. BERTOLOSSI, 2014); o segundo, em um estudo reducionista da exposição, e também da Geração 80, como o retorno à pintura, deixando de lado e reduzindo a multiplicidade e heterogeneidades inerentes ao momento.

Apesar de a nova geração ter representado um marco significativo da nova pintura, o estudo enquanto tal faz emergir questões mais complexas do que apenas uma recuperação saudosista de um meio de expressão. Se voltarmos por um momento ao ensaio de Focillon (2010), “O elogio da mão”, é possível perceber que, mais do que uma anatomia poética do que o autor chama de órgão, se trata de um escrito que defende o toque, o contato contínuo entre a mão e o mundo, que começava a ser contestado pela possibilidade de uma mecanização da arte; mais do que uma nostalgia ingênua pelo artesanato, a desmaterialização da cultura estava sendo pensada antes, sendo já perceptível em 1934, data da escrita do ensaio; estando em pleno curso em 1984, quando da exposição em questão, e ainda hoje, 2021, sob outros espectros de distanciamento e mecanização, a ameaçar nossa experiência no mundo. Assim, o movimento que a mostra realiza é muito mais de um percurso de (re)aproximação com a imagem, que estava constantemente ameaçada pela desmaterialização da arte. A pintura, nesse caso, é apenas um dos muitos meios mais habituais e reiterados para se acessar a imagem.

Segundo Daniela Name (2014), curadora-adjunta do que ela considera “menos feliz” coletiva, “Onde está você, Geração 80?”, que comemorava os vinte anos da exposição do Parque Lage, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2004, houve um vácuo analítico<sup>64</sup> da movimentação da Geração 80, por parte de críticos nacionais e internacionais. Name (2014) acredita que houve uma bipolarização de grupos pró e contra

---

<sup>64</sup> A carência de reflexão crítico-teórica sobre essa época começa a ser suprida, conforme Name (2014), por seus contemporâneos, sendo Ivair Reinaldim um dos nomes que se destaca enquanto pesquisador. Por isso fui à sua tese (2012), que apresenta um novo olhar sobre o período dos anos 1980, levantando aspectos desconhecidos ou recalcados pela história da arte, bem como novos vínculos, tensões e reações, em uma reavaliação mais distanciada, e contemporânea, no que nos diz respeito, da época. Ele alerta que toda pesquisa que se propuser abordar a arte produzida naquela década deve se debruçar sobre o grande cabedal teórico da época, com especial atenção “à diversidade de discursos críticos preocupados com a legitimação de determinadas manifestações artísticas” (REINALDIM, 2012, p. 23) e, ao fazê-lo, considerar a dimensão pública que o discurso enunciado assume, no sentido de capacidade de legitimação que o enunciador alcança, já que os parâmetros são postos pelo mesmo. Uma das hipóteses da tese de Reinaldim (2012), que instrui e amplia minha leitura inicial, é o deslocamento gradual da imanência da obra de arte para o campo ampliado das práticas culturais, em um contexto cada vez mais globalizado da arte contemporânea. Desse modo, se a prática do crítico foi posta em crise, assumindo uma prática mais voltada à mediação, por mais que se busque remontar o panorama da “Geração 80”, controversa desde sua denominação, é preciso ler o que a constitui com a consciência da tentativa da crítica em tentar enquadrá-la enquanto uma especificidade geracional, a partir de uma consciência histórica que se constitui por tentar, e muitas vezes conseguir, enfatizar um presenteísmo. Essa mesma ênfase sobre o presente é responsável pela diferenciação antagônica ao passado mais próximo, seja por meio de uma negação veemente da arte conceitual dos anos 1970 e das vanguardas dos anos 1960 (Cf. MORAIS, 1985; COSTA, 1988; GUINLE, 1984; e PONTUAL, s/d, 1987), seja por meio da tentativa de estabelecimento de continuidade entre esses períodos (Cf. BASBAUM, 1988, 2010).

a própria geração: de um lado, entusiastas que reduziam aquele grupo tão heterogêneo, e desbundado, pós-Anistia, ao prazer de pintar; de outro, os temerosos de que a volta à pintura remetesse a uma onda de arte puramente comercial, optando por um silêncio, ao não dizer nem bem nem mal, que acabaria por cair no esquecimento. Como bem se vê, hoje, essa estratégia não funcionou: os afetos que nortearam aquela produção, com seus múltiplos suportes, rearranjos desierarquizados em arquivos pessoais, bibliotecas íntimas, diários de viagem, todos com carga afetiva evidente, além de uma fatura manual considerável, seguem a ser não só estudados, mas também reapropriados, relidos. Quase 40 anos depois, alguns dos nomes mais importantes da arte brasileira saíram daquela década guarda-chuva, exigindo até mesmo mais respostas para a pergunta inicial – como vão vocês?

“A festa acabou? A festa continua?”, Marcus de Lontra Costa pergunta, em 1988, e toca em alguns pontos pertinentes de articulação por aqui. Inicialmente, justifica o retorno à figuração por meio da ideologia de valorização do corpo, em um viés, acredito, suplementar ao que já foi tratado aqui. O corpo, na impossibilidade de ação subversiva coletiva dentro do contexto ditatorial repressivo, passou a representar a última instância de liberdade e resistência, a própria expressão contida - o corpo volta-se para o sentido suplementar da utopia derridiana<sup>65</sup>, por lidar com uma aporia, em uma saída para fora, e a pintura nada mais é do que um dos registros possíveis dessa formulação: do gesto, da dança. A elaboração aporética possível dessas imagens é, assim, a prática cotidiana, os processos artesanais acessíveis a esse corpo, utópico, logo suplementar, por pressuposto, elaborando o impossível dentro de um espaço onde não há saída, mesmo que sob a égide inicial do narcisismo, até encontrar lugar(s), até realizar a descoberta dessa utopia, e da sua presença, na arte. “Acabou a festa? Ora, basta olhar para o Brasil e ver a resposta

---

<sup>65</sup> A desconfiança pelo próprio termo utopia tinha como base sua possibilidade de estado de imobilidade, renunciando a qualquer tipo de ação (Cf. LOMAN, 2009). Mas é justamente sua impossibilidade fundamental que propicia a criação de não-espacos, problematizando e deslocando o próprio conceito. Assim, a performatização de uma ausência plena de presença leva à recusa de Jacques Derrida (1995) até sua aporia, não como adiamento eterno, mas como um atravessamento que leva a testar um não-espaco, não-lugar, a própria passagem, a própria aporia, abrindo-se à experiência do impossível – uma utopia crítica, contínua desconstrução do presente por fragmentos futuros. A utopia, assim, em seu caráter suplementar, mais do que uma saída de si, empreende “a saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um não-lugar nem um outro mundo, nem uma utopia nem um alibi, mas a criação de um universo que se acrescenta ao universo” (DERRIDA, 1995, p.9).

estampada no rosto dessa miséria imensa, dessa impunidade imensa, dessa falta de dignidade imensa. A “Geração 80” fez a festa para um país que não houve” (COSTA, 1988, p. 38). Assustadoramente atual pode parecer essa afirmação hoje, e também sua resposta:

a nossa vida, a nossa fé, se alimenta da plácida vingança de Amílcar de Castro, poeta de ferro, construtor da utopia, síntese da arte e do silêncio de um povo que resiste ao tempo e espera, contido, a hora de aplicar uma imensa surra nessa gente que se acha dona de toda a terra. E quando isso acontecer, meu amigo, meu camarada, todas as gerações da arte vão se encontrar unidas pelo tempo e não mais existirão temores *pois a arte e a vida caminharão juntas*, presente misterioso que o homem há de se permitir, sempre. E aí, então, a festa continuará (COSTA, 1988, p. 39; grifo meu).

Se a Geração 80 ficou para trás, como bem aponta Frederico Morais (1985) em “Leonilson: A Geração 80 ficou para trás”, Leonilson precisou passar por ela para que a matéria do presente se tornasse passado, constituindo parte inicial de sua obra, sua entrada em um movimento-não-movimento, pelo menos não organizado de maneira a criar uma unidade, quase tão rápido quanto sua saída. Todavia, sua figuração alegre, quase um sentido premonitório à explosão de cores da geração, descontraída, irônica e viva, se aproxima da pintura europeia, em especial da transvanguarda italiana, com o uso de telas grandes, sem chassi ou moldura, presas de maneira a encenar certa displicência, com um acréscimo brasileiro, segundo Morais (1985), de substituir, em algumas das obras, a lona por tecidos banais, cotidianos, e estender essas banalidades para uma desierarquização de momentos, memórias e projeções, marca de afetos que também vão ser consoantes à Geração 80. Não é à toa que, a partir de seus signos, de forma pontiaguda e cortante, começou a circular, como rótulo identificador dos pintores de 80, a expressão “Geração Serrote”, assim como a vinheta do livro de Roberto Pontual, *Explode geração!* (s/d), lançado em 1985.

Como um parênteses, desse livro vale interpelar, em primeiro plano, um panorama realizado pelo crítico carioca Pontual, que alinhava a produção dos jovens artistas da década de 1980 a uma tradição do barroco brasileiro, em contrapartida à produção das duas décadas anteriores e ao contato internacional desses artistas. Ele defende, com o “Pé atrás” de uma escrita pessoal e que se coloca no processo, a “Mão na massa” que rotula, taticamente, a Geração como 80, e seus motivos, a partir de sua situação, um retrospecto, pano de fundo fundamental para sua abertura, ambiente propício para que ela pudesse



libertar a criação plástica de um longo período de mal-estar. Para isso, ele divide o segundo capítulo do livro em três partes: a) “Dentro” do golpe civil-militar e suas implicações na arte dos anos 1960-70 no Brasil; b) “Fora” do país e suas relações artísticas concomitantes ou posteriores ao que era produzido aqui; c) até o “Agora” que remete à arte produzida ao longo dos anos 1980, herdeira imediata do que se acumulou nos últimos vinte anos, e também a primeira que pode encarar a “figura do pai”, metáfora psicanalítica para o contexto político do país, por inteiro. Se de 1968 a 1976, a arte sai dos recintos fechados e passa a gritar na rua, e, em 1970, muitas vezes a raiva e a irritação se dão em um experimentalismo ora brutal e literalista, ora metafórico e puramente cerebral, de 1980 para cá (Pontual assina a introdução do livro em Paris, a 17 de junho de 1984, e acredita-se que o livro tenha sido publicado no ano posterior<sup>66</sup>), ela pode encarar, por meio de seus artistas, a figuração como um todo, derivando em uma negação do conjunto lida como afirmação individual, ou um impulso libertário. É nessa dualidade, entre crise e abertura, que parece existir algo que possa se chamar “Geração 80”, se for analisada a constante reiteração desse termo, de panfletos a exposições. Seu estilo, por pressuposto de natureza contestatória, constituído por uma “série de nadas”, vai resultar no que Pontual considera o melhor do Barroco<sup>67</sup>. Após análise da arte brasileira que se desenrolou

---

<sup>66</sup> Sobre a data de publicação do livro: confrontar a resenha tardia sobre “Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980”, de Tadeu Chiarelli (2010), que recupera o livro e também suas estratégias de legitimação: a tentativa de situar uma geração redentora do país, por meio da antípoda de gerações anteriores, transformando a possível característica negativa dessa tradição, uma filiação internacional à *transvanguardia*, em elemento de ligação com a “tradição brasileira” do barroco. E o esforço de Pontual não para na reivindicação do conceito de barroco como fundamental para a compreensão e alcance de uma produção inquestionável e verdadeiramente brasileira, mas segue a alinhar a geração também ao modelo construtivo e antropófago. “Barrocos e antropófagos, antropófagos e concretistas, os artistas da “Geração 80” ganharam a dimensão de guardiões do conceito de brasilidade nas artes visuais do país. Escrito no calor da hora, esse livro poderia até ser entendido como uma espécie de manifesto, travestido de texto analítico” (CHIARELLI, 2010, p.98).

<sup>67</sup> A série de nadas defendida por Pontual (s/d) se constitui por: nada de frieza, nada de altas teorias e conceituação abusiva, nada de fotografismo, nada de isolamento (vide os ateliês coletivos), nada de patrolhismo e de porra-louquice (advindo da repressão ditatorial e seu posterior fim, respectivamente), nada de um só estilo, e nada da antiga hegemonia Rio-São Paulo – deste último nada vale interrogar sua defesa, que se baseia em uma mudança, apesar de muitos artistas escolherem essas cidades como local posterior de trabalho e residência, de um êxodo que já não é mais maciço, uma vez que muitos ainda ficam em seus cantos de nascença, agora sem estarem necessariamente isolados. “Eis a primeira conclusão a retirar da feira de nadas: a Geração 80 recupera para si o fundamento barroco que espelha, possivelmente melhor do que qualquer outro, a experiência brasileira como um todo” (PONTUAL, s/d, p. 51), atuando como antídoto, por uma geração que está emergindo bem no meio de uma realidade social brasileira de crise e abertura simultâneas, na presença do “monstro” emprestado do cubano Severo Sarduy (Cf. PONTUAL, s/d, p. 51): reencontro ilógico de duas figurações possíveis, mas contraditórias.

ao longo da ditadura, desde 1964, Pontual elabora, na última parte do livro, “Peito aberto”, cerca de vinte perfis de artistas que explodiram, verbo manifesto desde o título do livro, na década de 1980, de maneira a ressaltar as propriedades pitorescas, antropofágicas e prazerosas de suas obras. O primeiro artista a ter o perfil traçado? Leonilson. Para Pontual, ele representaria o “exemplo mais natural, lógico, generoso e cristalino do que fui descobrindo de bom na arte brasileira através da Geração 80 [...] me sinalizou, à frente de qualquer outro, o passo oportuno de sua geração” (PONTUAL, s/d, p.75). O primeiro encontro de ambos, de três relatados no livro, se deu por intermédio de Thomas Cohn, em sua galeria em Ipanema, que expunha desenhos e pequenas esculturas de Amilcar de Castro, mas acabara de abrigar uma individual de Leonilson, sendo que o artista se encontrava lá, bem como algumas de suas obras, na sala do fundo. Embora Pontual busque, ao aproximar Leonilson da fase díspar do uruguaio Joaquín Torres García, justificar a versatilidade de um artista ainda muito jovem e em contato com a pintura internacional de variadas matrizes estilísticas, assentá-lo como pós-moderno, e ainda assim de atitude antropófaga, barroca e construtiva, verdadeiramente associado a uma arte brasileira, parte<sup>68</sup> de sua leitura segue válida, ajudando a compreender esse primeiro momento da produção de Leonilson, bem como alguns índices que vão perdurar ao longo de suas obras.

Nas grandes ou pequenas superfícies de tela, grosseiramente recortadas, sem a menor preocupação com o quadrado ou o retângulo perfeitos, desfiadas nos bordos, livres de chassis e pintadas a gestos imediatos, às

---

<sup>68</sup> O mesmo pode ser dito do texto de Jorge Guinle (1983), “Leonilson: A implosão da imagem”: enquanto a trilha que se traçava até chegar a seus trabalhos negavam metáforas do eterno recomeçar da arte moderna, ou a conciliação entre o erudito e o popular-primitivo, tendo como pressuposto a irredutibilidade das imagens de Leonilson, que, ao mesmo tempo que, aparentemente, se revoltam contra a força cósmica de Klee ou Miró, são intraduzíveis ante a arte Pop desenvolvida no Brasil, de corte sociológico, se desdobram na luta entre o cartunista e o artista. Ora, Guinle, neste texto, levava em conta cem desenhos e quinze quadros, o que pode fazer sentido perante às obras já existentes naquele momento, mas que se perdem ante as quase quatro mil peças que se têm conhecimento hoje – um risco que se corre ao tratar do contemporâneo. No entanto, vale ressaltar que sua leitura sobre objetos corriqueiros retratados, mais do que seu valor afetivo e narrativo (e retirando sua defesa da *gestalt*), encaminham para um autoquestionamento da imagem e sua conseqüente implosão. O uso continuado do branco e as poucas inscrições necessárias para a descrição do objeto provocam uma oscilação constante, espécie de abismo ou tensão, de um revezamento sutil, segundo Guinle (1983), que renova e constitui a espessura do trabalho, intrínseca e sensivelmente contemporânea – e que, hoje, mais distante, mas ainda não mais confortável, é possível dizer que perdurável. Assim, apesar de limitado pelo contexto, a noção de implosão proposta por Guinle (1983) é interessante, aqui, principalmente para o encaminhamento para o bordado, que será descoberto posteriormente.

vezes mal cobrindo as marcas de outros anteriores no mesmo pedaço de pano, cada trabalho de Leonilson armava um jogo com dois times de formas. As primeiras, puras, quase sempre sumárias na sua simples e flexível geometria, como alegres fragmentos soltos no ar prisioneiro do quadro. As segundas, maiores, maciças, imponentes, já designando coisas que a nossa lembrança do mundo podia facilmente nomear, mesmo na estranheza de sua nova configuração. Estas agiam sobre aquelas no sentido de dar-lhes a afetividade efetiva que a pura implantação geométrica mantivera até ali distante ou latente. No primeiro time, jogavam a forma e a cor; no segundo, o personagem, com o seu nome ou apelido e a sua história prontos a sair por todos os poros (PONTUAL, s/d, p. 71).

Vão continuar, em uma espécie de gambiarra performada, os recortes grosseiros, as bordas desfiadas, a profundidade não imposta por um chassi, a encenação de uma economia de gestos apressados, e, especialmente, o jogo, entre o contido e o explodido, ou implodido, nesse caso, seus personagens, impostos e expostos por meio da construção incessante de uma afetividade. A recusa a um estilo também, mais próximo a um recurso deliberado do que intuitivo, de buscar, na multiplicidade, sua unidade constitutiva, vai permanecer ao longo de suas obras. Essa liberdade maior no que não entrega, de bandeja, todo seu sentido, também é o que permite, e até convida, a uma leitura mais plural e aberta. Por isso, quando Pontual alega que “no reino da pintura de Leonilson, que não se separa de seu reino privado, o fragmento tem tanta força, tanta irradiação, que qualquer discurso linear sobre ele termina sendo impossível” (PONTUAL, s/d, p. 75), gostaria de estender pintura para o reino de suas obras, muitas delas inclassificáveis, como um todo, e o discurso linear impossível, até os dias de hoje, mas com um sem-fim de percursos possíveis entre seus trabalhos, trajetórias e trânsitos, em uma poética construída na resistência da poesia.

Dos modos de permanência, ainda que detidos em transitoriedades, detenho-me também em alguns pontos do texto de Frederico Morais (1985), no refluxo de retomá-lo. Com a liberdade da tomada de consciência de que a arte não salvaria o mundo<sup>69</sup>, Leonilson, alcançando a heterotopia de um barco à deriva, no mundo, na arte, cria:

---

<sup>69</sup> Repetição monotemática: *Leo can't change the world* (1989), tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel, de dimensão 30 por 21 centímetros, com uma área ocupada de apenas 3 por 2,5 centímetros, com a legenda-verso-título da obra, abaixo de um lustre e dois abajures, “lamp” 1, 2 e 3, que dão uma luz amarela ao interior que ocupam. Uma espécie de impotência pequenina ante o inominável, reafirmada, primeiro em inglês, em um desassossego inconformado – é já conhecido que todo um vocabulário comum vai sendo

estruturas complexas, superposição de tempos e espaços, diversifica seu vocabulário temático, manipula técnicas pouco ortodoxas. Usa rolos e pincéis, imprime e desenha, às vezes deixa à vista a própria lona, outras vezes cria sutis efeitos de matéria e textura. O ar displicente persiste em alguns trabalhos, ele procura integrar no resultado final do trabalho até mesmo as dobras do tecido. Algumas telas tem uma aparência de lonas de caminhão, sujas de barro, com as marcas de estrada e do tempo. O colorido também mudou, às vezes ele estimula os contrastes violentos jogando os amarelos e vermelhos vibrantes contra tons pardacentos, ocres, terras, tonalidades surdas. O próprio branco emerge com grande força em

---

criado e reiterado até seu deslocamento, nas obras de Leonilson –, depois em português: *Leo não pode mudar o mundo* (1991), bordado sobre *voile*, de 140, 5 por 141 centímetros, ocupado apenas em suas extremidades: de cima, “Leo não pode mudar o mundo porque os deuses não admitem qualquer competição com eles”, e de baixo, nas duas pontas “o deserto”, “o oceano”, e “os rapazes”, “as poesias”, imbricadas a um grande espaço branco – a elaboração que resulta no abandono de uma utopia heroica, a partir da constatação do abismo da linguagem. O trânsito entre línguas, não só português e inglês, mas também espanhol, alemão, latim etc, grande parte das vezes sem o cuidado de uma revisão linguística, aproximando-se a escrita da oralidade – escutar de ouvido e reproduzir graficamente o som de uma vivência –, fazem parte de um nomadismo que também circunda sua obra, cidadão jogado no mundo, aberto a suas experiências, escutas e construções, linguísticas, semânticas e empíricas. Mais do que entender esse entorno, esse exterior passa a ser parte constitutiva de sua obra, enquanto uma língua criada dentro dela e para ela, ao emprestar vocábulos da realidade, construir uma arquitetura e sintaxe próprias, a ditarem a força da obra por meio de uma assinatura muito particular: a de Leonilson, Leo, ou L. No seu limite, a língua propõe e abriga, em si mesma, novas línguas, produção de muitos sentidos, já que não é possível pintar o mundo na sua realidade, tarefa da ciência, pinta-se a construção de uma língua própria, encenada, ficcionalizada, entre a realidade e a ficção. “O limite de uma língua/ é outra língua?” (MARQUES, 2017, p.22):

Sylvia Molloy (2018), vivendo entre línguas, alega: “Ser bilíngue é falar sabendo que o que se diz está sempre sendo dito em *outro* lugar, em muitos lugares. Esta consciência da inerente estranheza de toda comunicação, este saber que o que se diz é desde sempre alheio, que o falar sempre implica insuficiência e sobretudo *doz* (sempre há *outra* maneira de dizê-lo) é característica de qualquer linguagem, mas, na ânsia de estabelecer contato, esquecemos disso. O bilinguismo implícito daquele que domina mais de uma língua - por hábito, por comodidade, como desafio, com fins estéticos, seja simultânea ou sucessivamente - torna evidente esta alteridade da linguagem. Esta é a fortuna do bilíngue, e é também sua desgraça, seu *undoing*, sua desfeitura” (MOLLOY, 2018, p. 52; grifos da autora).

De novo, a poeta Ana Martins Marques (2017), para quem a linguagem (como o mundo) é sempre alheia e própria, particular e estrangeira – como, em registro diverso, para Leonilson. “Devem existir palavras apropriadas/ para cada lugar/ ela ainda não conhece o léxico/ aprender uma língua, conhecer/ uma pessoa/ que não quer se deixa conhecer/ o limite de uma língua/ é outra língua?” (MARQUES, 2017, p. 22). A essa tríade vem, ainda, se somar, na sequência, Pascal Quignard (2018), para quem a palavra poética está sempre a um passo do silêncio e da impossibilidade. Todos eles reverberam, na sua diferença e singularidade profundas, algo do artista cearense e sua relação com imagens, vazios e palavras.

“Jogando com a palavra que se mantém na ponta da língua, não jogo com as palavras [...] A poesia, a palavra reencontrada, é a linguagem que restitui a visão do mundo, que faz reaparecer a imagem intransmissível dissimulada atrás de toda imagem, que faz reaparecer a palavra em seu branco, que reanima o lamento do abrigo sempre demasiadamente ausente na linguagem que a cega, que reproduz o curto-circuito em ato no seio da metáfora. As imagens precisam de palavras reencontradas, tal como os homens, para quem a linguagem é segunda, caem perpetuamente sob a necessidade de serem rearranjados pela linguagem - de serem novamente tomados pela ideia de linguagem, devendo reencontrar a linguagem; ou seja, a verdadeira linguagem; ou seja, a linguagem em que o real falha, em que o inferno sobe ao mesmo tempo que Eurídice, em que a separação os ameaça de perto, em que o desejo ergue novamente o corpo para a frente, erige; ou seja, a linguagem em que a palavra falta” (QUIGNARD, 2018, p.70).

recortes matissianos, parece que vem do fundo da tela, e, no entanto, é o que está mais perto de nós, do nosso olho.

Sua pintura é, hoje, um jogo de virtualidades e latências, de imagens que não se completam ou que se misturam a outras, criando espaços entre e, assim, anulando a oposição mecânica entre fundo e superfície. O trabalho não se esgota mais no aspecto anedótico do desenho, não se entrega assim, de relance, no primeiro lance. É um jogo de descobertas entre figuras e abstrações (MORAIS, 1985, p. 59).

Mais do que apenas pinturas, seus desenhos, bordados e instalações, em suportes diversificados e nada neutros, importando por si mesmos e pelos procedimentos que demandam, vão formando constantes temáticas, formais e diversificadas, como em uma espécie de roteiro, uma linha que conduz a construção de um, ou vários, sentido(s), mais em suspensão do que fixação.

### **(Entre) realidade e ficção**

O jogo e o branco são tensionados ao máximo em uma de suas obras mais significativas: *Favorite Game* (1990), título e inscrição no canto superior da página, ao lado da sua assinatura, “L.”, do local, “Amst.” a indicar Amsterdã, e da data, “Nov. 90”. Fora isso, o restante do espaço, papel de 21 por 13,5 centímetros, é ocupado minimamente por um pequeno e simples desenho – de acordo com Focillon (2010), os desenhos são capazes de alcançar a alegria da plenitude com o mínimo de meios –, mais próximo ao canto superior esquerdo. Os contornos em caneta permanente preta de uma figura humana, com o falo ligeiramente marcado a indicar o gênero masculino, são ladeados por duas palavras: “truth”, à sua direita, e “fiction”, à sua esquerda. Mais do que emoldurar ou dividir a existência do sujeito em dois, como mais uma vítima atormentada entre verdade e ficção, a personagem<sup>70</sup> deseja esse jogo, seu “jogo favorito” (tradução livre do título).

A multiplicação vertiginosa, de técnicas, de verdades, de dois anos anteriores – *São tantas as verdades* (1988) –, são reiteradas até seu ponto máximo de tensão, a expressão

---

<sup>70</sup> “O escritor é uma personagem que se cria diretamente a partir de uma existência empírica e que implica em uma circulação social específica. Reflete-se em um mosaico de fragmentos documentais – testemunhos, fotografias, certidões, assinaturas –, rastros de um corpo que promete uma concretude além do texto, mas que escapa continuamente” (ÁVILA, 2016, p. 17).

“truth” e fiction”, ponto de conexão e construção paradoxal: um movimento de não coincidência posto à prova em forma de jogo, que suspende e cria, ao mesmo tempo, a alteridade de um sujeito poético, não só na e pela imagem, mas também pelo enunciado que o circunda, e que forma uma das dicotomias mais antigas da literatura: realidade e ficção. O transbordamento de limites, para além de ampliar o campo possível de pertencimento do desenho do domínio das artes plásticas, serve como um convite à literatura, que vem se dar fora de seus suportes tradicionais. De maneira extremamente concisa, *Favorite game* (1990) traz à tona a marca de um minimalismo<sup>71</sup> latente, contraposto, em questões de forma, a *São tantas as verdades* (1988), na mesma medida em que não a encerra, pois, dentro de “truth”, entreposta a “fiction”, ainda cabem, para além de um abismo de interpretações, muitas verdades.

Mas essas muitas verdades são engendradas pelo mecanismo tradicional e antigo da ficcionalização, muitas vezes lido de maneira pejorativa por uma falta de compreensão da sua prática e seus muitos sentidos ao longo do tempo. A partir dos modos da ficção, Jacques Rancière esclarece:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes [...] Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenação entre atos [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2009, p. 53-59; grifo do autor).

Assim, não é apenas pela via do antônimo perfeito da verdade, que seria a mentira, mas pela ficção que há uma abertura para a associação entre vida e obra, texto e contexto, na construção de um enredo eventualmente narrativo que, por si só, exige mudanças no modo de ler e sistematizar dados pessoais a produções artísticas. O método biográfico, vale lembrar Eneida Maria de Souza (2011), impõe disciplina e se afasta de aproximações ingênuas ou causais, compreendendo o procedimento de ficcionalização

---

<sup>71</sup> De acordo com Hal Foster (2017), a genealogia minimalista da arte se relaciona com o interesse fenomenológico pelo corpo, que aposta no significado e no sujeito, ambos públicos, contrários ao privado, em vínculo com o mundo real, não apenas antropomórfica ou conceptualmente, mas na presença, cuja implicação encaminha a uma nova percepção e preocupação com o sujeito.

como fundamental para uma interpretação contextual e teórica ordenadas. Ainda segundo Souza (2011), “ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à ‘verdade’ factual” (p.11).

Desse modo, o gesto ficcional desenhado, dramatizado e sugerido por Leonilson, em seu *Favorite game* (1990), é aqui apropriado, por mim, e situado em uma dicção entre a teoria e a ficção, a verdade e sua encenação. Para além de deslocamentos contínuos entre verdade e ficção, do movimento paradoxal de proximidade e distanciamento entre arte e vida, ficção e documento, privado e público, é preciso entrever esses mesmos polos, por meio do critério substitutivo e metafórico, a fim de não reduzir acontecimentos vividos à arte, e vice-versa. A vida não se reflete de maneira direta ou imediata na obra de arte, nem a arte imita a vida como um espelho wildeano, reducionista – há uma expansão que permite a aproximação do encontro entre elas, que se criam de maneira recíproca.

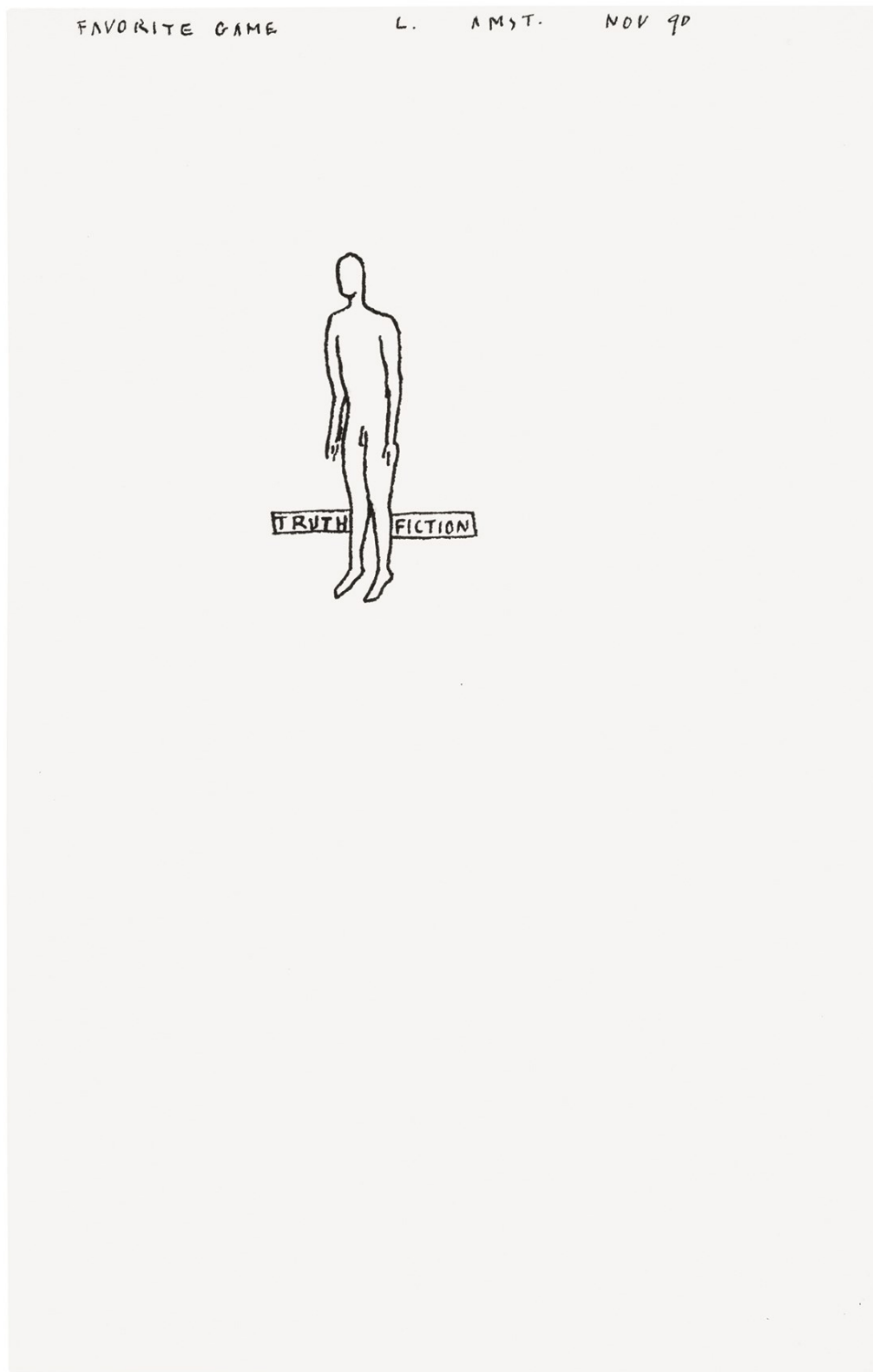


Figura 8 – José Leonilson. *Favorite game*. 1990. Tinta de caneta permanente sobre papel. 21 x 13,5 cm.  
Fotografia: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.



A constituição do sujeito por meio das teorias de ficcionalização de si, psicanalíticas, textualistas ou pós-estruturalistas (barthesianas ou foucaultianas, por exemplo), envolve sempre uma encenação de subjetividades no ato do discurso, fortalecendo a noção de sua incapacidade integral e/ou onipotente ante a complexa relação travada entre realidade e ficção. A retomada de conceitos que estudam e reveem esse vínculo recebeu nomes como “autobiografia”<sup>72</sup> e “autoficção”<sup>73</sup>, envolvendo, muitas

---

<sup>72</sup> Philippe Lejeune, na primeira versão de “O pacto autobiográfico” [1972], define autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Para além de postular seus elementos fundadores, elencados em categorias distintas com hierarquias organizadas, coloca como duas as condições que não comportam graus (é tudo ou nada): 1) a afirmação da identidade autor, enquanto narrador e também personagem, e 2) a posição narrativa assumida a partir da primeira. Além desse nome próprio, objeto profundo da autobiografia, o seu trabalho sobre uma assinatura constitui o chamado “pacto autobiográfico”, um contrato, implícito ou explícito, entre autor e leitor, que vai ter seu efeito contratual historicamente variável. Na segunda versão, “O pacto autobiográfico (bis)” [1986], Lejeune faz uma revisão historiográfica do vocabulário presente nas discussões sobre autobiografia, preenchendo a lacuna deixada por seu leque de significados possíveis. “Autobiografia” foi importada da Inglaterra, enquanto palavra, no início do século XIX, tendo sido utilizada em dois sentidos próximos, mas distintos. O primeiro, que o autor escolheu, foi proposto por Larousse, em 1886: “vida de um indivíduo escrita por ele próprio” (Cf. LEJEUNE, 2014, p. 62). Já o segundo, mais amplo, remete a qualquer texto em que o autor aparenta expressar sua vida, seus sentimentos, independente da forma textual e do contrato proposto - Vapereau, em 1876, é responsável por esse sentido menos conhecido, em que uma obra literária, um poema, um tratado filosófico etc, em que o autor tenha tido a intenção, secreta ou manifesta, de contar sua vida, expor seus pensamentos e sentimentos (Cf. LEJEUNE, 2014, p. 62). Se tivesse que escolher, tal como fez Lejeune, escolheria este segundo, mais aberto e amplo, tido como palavra elástica autobiografia, talvez por condizer mais com um sentido contemporâneo de obra de arte, em crescente descerramento, ou talvez em uma tentativa, tão ingênua quanto a crença de que se trata de um conceito fechado, de tentar seu grau de autenticidade como parte da rubrica “autobiografia”, o que só seria possível perante esse elemento que parece expressar uma vida. Mas me retraio antes que o faça, para não dar vazão ao furor classificatório de certa crítica, por isso procuro o conceito de autobiografia para sua negação enquanto categoria fechada, mais a buscar um sentido de rastros e dados autobiográficos, do que encerrar obras em tais ou quais critérios – motivo pelo qual também fugi das conceituações intermediárias, válidas em muitas leituras, mas que não cabem bem nesta pesquisa. Os diários de Leonilson serão pensados, mais adiante, enquanto elaborações autobiográficas, mas apenas em um sentido adjetivado, que contribui ou complementa, juntando-se ao mundo substantivo de Leonilson para descrever apenas mais uma de suas qualidades, força que naturalmente estabelece trocas e transições com outros gêneros da literatura íntima.

<sup>73</sup> Serge Doubrovsky (1977) cunha o termo autoficção, elaborando sua sistematização, embora defenda que seu surgimento seja anterior. Consta a forma pós-holocausto da autobiografia, ao relatar, mesmo que de maneira detalhada, uma reinvenção do vivido, embaralhando, de maneira paradoxal, ao juntar as categorias de autobiografia e ficção em um mesmo vocábulo, formas de escrita, a princípio, excludentes. Mais do que a autobiografia, reservada aos importantes deste mundo, a aventura da linguagem em seus encontros e fios de palavras, é um meio de ensaiar ou recriar, por meio da escrita, de uma obra, experiências vividas, de maneira inventiva, ou melhor, “autofricção” (DOUBROVSKY, 1977, p.10). Hoje, as práticas de autoescrita, ou da ainda controversa autoficção, se alargaram em discussões e polêmicas, e, apesar dessa etiqueta se estender, mais do que à literatura, às chamadas outras artes, não há um consenso, quer entre os críticos, quer entre os escritores, quer entre os, muitas vezes, agentes duplos que transitam entre essas duas categorias (Cf. NORONHA, 2014).

vezes, pactos que vão derivar em reconstruções ilusionistas, como “A ilusão biográfica”<sup>74</sup> (BOURDIEU, 1998), ou, ainda, “A ilusão autobiográfica”<sup>75</sup> (MIRANDA, 2009). Mais do que nomear e renomear essa prática, interessa entender seu funcionamento.

Silviano Santiago (2008), em palestra sobre o exercício subjetivo da literatura do eu, “Meditação sobre o ofício de criar”, esclarece algumas questões que interessam diretamente aqui, como é o caso dos *dados autobiográficos*, que podem percorrer, alavancar e idealizar suas obras, eventualmente servindo de explicação para o leitor:

Traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam. Do ponto de vista da forma e do conteúdo, o discurso autobiográfico *per se* – na sua pureza – é tão proteíforme quanto camaleão e tão escorregadio quanto mercúrio, embora carregue um tremendo legado na literatura

---

<sup>74</sup> De acordo com Pierre Bourdieu [1986], se o real é descontínuo, uma história, ao ser contada, transforma isso num *continuum*, em uma narrativa. Assim, a propensão de ideólogo da própria vida - suposta autobiografia -, além de partir de uma qualidade defendida como arbitrária, que é a coerência, propõe um encaminhamento e uma mobilidade em torno do nome próprio, que levam à aceitação de uma criação artificial de sentido. O leitor considera a morte para iluminar a narrativa, a partir dos duplos sentidos que orientam sua tentativa de elaborar um percurso linear, unidirecional, cujo fim remete ao término tanto quanto a uma finalidade daquele discurso, daquela vida, e a partida remete não só ao início, mas a um princípio, razão de ser. Assim, tanto o chamado sujeito quanto o objeto da biografia, nomeados investigador e investigado, partem do compartilhamento do interesse em aceitar o “*postulado de sentido da experiência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência)” (BOURDIEU, 1998, p. 184; grifo do autor), se conformando com uma ilusão retórica. Ainda segundo Bourdieu (1998), só é possível compreender uma trajetória se construirmos, previamente, os estados sucessivos no campo em que ela se desenrolou, bem como a relação de vínculo entre os diversos agentes envolvidos e sua confrontação com os espaços possíveis – o desvio pela construção do espaço é tão evidenciado quanto o conceito de envelhecimento social, todos desembocando em mais uma ilusão (bio)gráfica, mas sem a qual não existiriam muitas narrativas. Diante disso, mais do que iluminar a narrativa da vida e/ou obra de Leonilson a partir de sua morte, sigo a tentativa de um movimento distinto, mesmo que ilusório, mais uma narrativa constelar, e mínima e sociologicamente informada.

<sup>75</sup> Wander Melo Miranda [1992], em *Corpos escritos* (2009, 2ª edição), evidencia a autobiografia não como um simples enunciado, mas um “ato de discurso *literariamente* intencionado” (p. 25; grifo do autor), onde a noção de indivíduo reside na complexa relação entre experiência vivida e representação literária, sendo a colocação dessa noção, em cada texto, a confirmação ou o desmascaramento da ilusão auto(bio)gráfica. Por mais paradoxal que possa parecer, os textos autobiográficos se tornam mais criativos quando se contrapõem a essa noção, em sua desconstrução incessante, renovação e transformação operadas por um eu mobilizante e inquiridor. Para Derrida (Cf. MIRANDA, 2009), não é possível saber precisamente o que se trata de um texto empírico e o que se trata de dado empírico de um texto, pois as linhas que demarcam os limites entre vida e obra são incertas. Desse modo, a autobiografia não se confunde com a vida de um homem empiricamente real, o autor, uma vez que o biográfico, pressuposto no autobiográfico, atravessa dois conjuntos, o corpo do sujeito e o corpus da obra. Assim, a autobiografia, enquanto autointerpretação, para além de seu objeto profundo (o nome próprio), é o estilo indicado, o projeto construído em torno de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, envolvendo o desvio ficcional, um caráter seletivo da memória, e um retrocesso que permite a abertura ao caos e à contingência da experiência, podendo reordenar um passado, ainda segundo Miranda (2009), por meio da reflexão, dando-lhe um sentido.

brasileira e ocidental [...] Ao reconhecer e adotar o discurso autobiográfico como força motora da criação, coube-me levá-lo a se deixar contaminar pelo conhecimento direto – concentrado e imaginativo – do discurso *ficcional* da tradição ocidental [...] Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas (SANTIAGO, 2008, p. 174; grifos do autor).

Essa ressemantização do sujeito pelo sujeito, a maneira foucaultiana de dizer força criadora do eu, se dá a partir de parâmetros de uma *verdade poética*, ou seja, “o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção. Trata-se de um óbvio paradoxo, cuja raiz está entre os gregos antigos” (SANTIAGO, 2008, p.178). A mimesis, que vai sendo ressignificada ao longo do tempo, do espaço e das formas emergentes da poesia, abarca desde uma noção de imitação, indo até representação, recepção, semelhança, expressão e construção de um eu. À diferença de um discurso confessional<sup>76</sup>, não manifesto por Santiago, é possível pensar em dados autobiográficos, tal como o termo é empregado pelo crítico e escritor, na construção de uma verdade poética encenada por Leonilson, que soma à constante aparição de sua idade, seu nome ou apelido, e peso, um tom assumidamente confessional<sup>77</sup>. Sua obra é complexa

---

<sup>76</sup> “A expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos [...]” (SANTIAGO, 2008, p. 174).

<sup>77</sup> Alguns dos muitos exemplos de dados autobiográficos que constituem suas obras são: a aparição das iniciais de seu nome, José Leonilson Bezerra Dias, bordadas em um bolso de veludo laranja, seguidas de um peixinho (signo recorrente em sua obra), em *J. L. B. D.* (1992); apenas suas duas primeiras iniciais, “J.L.”, seguidas de sua idade, “35”, enquadradas por pontos bordados em um retângulo dado com pontinhos em torno, em *Saquinho* (1992), título autoexplicativo em *voile* de tom também estridente, também laranja; a inscrição de seu apelido, “LEO”, também bordada, em um cubo de aço envolto por *voile*, *Autorretrato* (1992). Sendo que esta última indica, por meio de seu título, para além de uma possibilidade autobiográfica ou registro íntimo de um diário, a elaboração de um autorretrato, se formos pensar na conceituação proposta por Béatrice Didier (1983). Mais do que uma autobiografia ou um diário, *J.L.B.D.* e *Saquinho* também podem ser vistos como autorretratos, relicários que guardam uma imagem que sobrevive à morte. Se a autobiografia se aproxima do autorretrato por ser um esforço para compreensão de si, o diário se aproxima por tentar guardar os instantes transitórios dos dias de uma vida, à diferença de um registro paratático e insubmisso a qualquer organização. O autorretrato, ainda segundo Didier (1983), ao se organizar por uma pose, pode encaminhar tanto ao engodo quanto a uma ligação com a morte, assumindo um caráter tumular que obriga o artista a resumir aquilo que seria a essência de sua vida, assumindo um tom confessional extremo, quando se tem conhecimento de um final próximo. Ora, não é à toa que *Autorretrato* é de 1992, quando Leonilson já atingia uma evidente maturidade poética e artística, marcada pela concisão, próxima e consciente da finitude de sua vida. A contraposição de matéria dura, um cubo de aço, com o material que o envolve, um *voile* azul bebê, delicado, com uma das faces do cubo a mostrar seu apelido, abre a discussão para além de uma tentativa de reter o fugidio, interromper o instante, mas para um lance de dados. O jogo, realidade-ficção, vida-morte, aqui, é tensionado ao máximo, ao contestar a precisão geométrica própria de um rigor construtivo à delicadeza e suavidade daquilo que cobre o cubo – o que se deixa transparecer? Como

e problematicamente auto(bio)gráfica, abrindo-se para além da interpretação de um nome próprio, ao outro.

Da expressão de seus pensamentos e sentimentos, é possível articular eventos pessoais a alguns dos temas construídos no decorrer de suas obras, como um fio temático enunciativo, seus desejos<sup>78</sup>, suas múltiplas paixões, em uma apropriação metodológica comparativa, ao processar vida e obra por meio da mediação de temas comuns que mobilizam e tecem a produção artística de todos os tempos: a morte, a doença, o amor, a família, a memória, a identidade... Ao considerar que laços biográficos são criados justamente por meio da relação metafórica entre obra e vida, é preciso jogar a partir do que Eneida Maria de Souza denomina “moeda de troca da ficção” (SOUZA, 2011, p.21), não se tratando de converter o ficcional em real, mas na consideração desses dois lados como cara e coroa de uma mesma moeda ficcional. Além disso, a liberdade de uma leitura que envolve vida e arte parte de exercícios de aproximação que não deixam de ser afinidades eletivas, que se desdobram em associações vinculadas ao desejo de melhor compreender e demonstrar essa leitura, ampliando a orientação artística para a biográfica e, conseqüentemente, para a alegórica. Ao se considerar o acontecimento, se ele é recriado, lembrado ou imaginado na ficção, sem julgamentos de teor verídico, há como que um efeito de empuxo para as obras mais tardias de Leonilson, que vão apontando uma espécie de trilha a ser seguida. Não é à toa que seus trabalhos mais conhecidos fazem parte da sua produção final, que conjuga, de maneira concentrada, traços íntimos, pessoais, delicados e poéticos, economizando na cor e no traço; ainda que haja pintura, ela vai cedendo espaço aos desenhos e bordados. Ainda que seja possível identificar elementos da sua produção de 1980, em especial em torno da figuração, pouco restou da Geração 80 na maturidade do artista.

---

o sujeito (auto)retratado, representado minimamente, não por uma figura ou rosto humano, mas por três letras costuradas de maneira incerta, se resume? Seu eu pode, mais uma vez, escapar a qualquer retratação, já que o dado, ao ser jogado, pode apontar para a face que inclui “LEO”, mas sua probabilidade é menor, já que as outras cinco faces são ocupadas pelo vazio, sua ausência – a aposta está feita.

<sup>78</sup> O espaço do desejo da escrita em Leonilson parte não apenas de seus registros fragmentários, em mapas, coleções e poemas, mas se desdobra até mesmo em um projeto de romance (Cf. Maciel 2012), “Frescoe Ulisse”, que começa a ser inventariado, provisoriamente, em fitas de áudio, por meio de ideias que, ao fim, são convertidas em diários.

Se a capa-título-síntese da exposição e catálogos organizadas por Lisette Lagnado, em 1995, se trata de *São tantas as verdades* (1988), é indicativo que a panorâmica de Adriano Pedrosa, quase dez anos depois, recorra à *Favorite game* (1990) – tomada como ponto de inflexão do conjunto das obras, dando título à exposição no lampejo de colocar, onde há o sujeito poético dessa obra, uma vírgula ao meio das inscrições encontradas no desenho: “truth, fiction”. Pedrosa (2014) afirma que a produção desse período tardio, que compõe, em sua grande maioria, a mostra, deve ser compreendida como um diário, uma vez que se constitui a partir de referências íntimas e cotidianas, de um vocabulário próprio e refinado e de um repertório narrativo-temático. “É tentador ler as páginas desses diários como documentos fiéis aos fatos, na tentativa de reconstruir a figura ou a biografia de Leonilson, que se tornou um herói (ou anti-herói) para toda uma geração de jovens brasileiros” (PEDROSA, 2014, p. 15), ele alerta, enfatizando que o próprio Leonilson dá pistas vão nessa direção, ao indicar seu jogo favorito, interpor-se entre a verdade e a ficção. Mas, ao se perguntar se o desenho se trata de um autorretrato ou de um retrato ficcional, Pedrosa (2014) recorre à epígrafe de Barthes em sua meta-autobiografia, *Roland Barthes par Roland Barthes*: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (1975).

Entre verdade e ficção, levar em conta o jogo favorito de Leonilson implica certa abertura a diferentes aproximações da obra. Ainda mais se se considerar a “indistinção progressiva entre realidade e ficção, que já hoje deixaram de existir em uma relação de contraste” (LOPES, 2019, p. 25), mas de constituição inerentes à suspensão do significado, movimento pelo qual o sentido exterioriza-se múltiplo. Os dados autobiográficos, em conjunto com os diários, seus traços confessionais e ficcionais, se desdobram em obras, suas referências e contaminações, até atingirem seu ponto alegórico máximo: a doença. Embora o medo já tenha sido registrado por Leonilson desde 1985, a alegoria é elevada ao seu ápice com o aparecimento dos sintomas no corpo do artista. A urgência da criação agora é também uma empresa pela qual se tenta salvar-se, pela escrita, pelos diários, reter um eu fugidio no mundo em um discurso que se tenta consolidar, mais do que nunca, como verdade – no entanto, sabe-se que essa demanda cai no abismo que a permeia.

Silvina Rodrigues Lopes (2019) alega que o reconhecimento da nossa finitude está enredado no nosso fazer sentido, desautomatização da “pura repetição maquinal e

construção de formas discursivas abertas ao infinito enquanto dispositivos geradores de significância e não apenas de significado” (p.11), em um discurso poético anterior a qualquer necessidade, mas que surge também como uma resposta. Responder ao e pelo mundo não são uma forma de dialogismo apenas, mas a subjetivação de um traçar de relações que são constitutivas da circunstância como uma morada instável, em contínua permanência e alteração. Diante disso, a proposta-dádiva da poesia equivale a um trabalho de singularização do poeta “contra o imaginário, contra o mundo na medida em que ele é verossímil, ou seja, representação construída na reversibilização de imagens e conceitos” (LOPES, 2019, p.16), sendo contra entendido no seu duplo sentido: de contiguidade, como um corpo contra algo (uma parede ou um chão, por exemplo) que o suporta, e de oposição.

O sujeito enquanto devir não pré-existe à sua criação: existe pelo que escreve e no que escreve; não é o centro ordenador de uma determinada matéria verbal, um imaginário, não é o administrador da sua experiência prévia. O seu agir é determinado pela aceitação das forças alternantes desencadeadas pela escrita, aceitação que é ao mesmo tempo passividade radical e esforço de libertação [...] O poeta nasce no poema que é o seu nascer e o do mundo; esse nascimento ocorre pelo fascínio da imagem, pela colocação do exterior enquanto imagem separada e ao mesmo tempo pólo de atracção [...] nascer e morrer em cada momento, ser consciência rítmica, uma consciência que não se define pelas categorias do conhecido e do desconhecido, que não observa nem prevê, mas que se afirma como expectativa criadora, faculdade de englobar o disperso irrealizando-o, isto é, propondo uma forma-composição em que o conteúdo é a própria forma, em que não há distinção entre o real e sua imagem. Esta capacidade de ser uma intermitência no limite do mundo, de estar no lugar em que poder e impoder se confrontam, corresponde a ir ao encontro de si próprio, possibilidade mais íntima, que não a mais certa, do homem [...] o fazer poético em que o “Eu” se afirma como jogo o seu dizer “sim” ao fascínio do exterior (LOPES, 2019, p. 17-19).

Em primeiro plano, vale mais uma defesa em torno da designação literatura, que não só inclui uma multiplicidade complexa como um movimento desencadeador do múltiplo, levando outros domínios do pensamento a questionarem sua própria estabilidade, à custa de rasuras das circunstâncias, enquanto manifestação de uma força de continuidade entre linguagem e mundo, a despeito de discursos que visam contê-la ou negar seus efeitos – o que, aqui, procurou-se chamar literatura expandida, ou em expansão, movimento ainda aberto aos efeitos do contemporâneo, ou poesia fora de si: termos próximos e que indicam a própria dificuldade de nomear a produção do presente. Esclarecida a livre utilização de

termos que tratam, mais uma vez, do poemático, e por conseguinte do poeta, a aceitação da obra implica muitas recusas, dentre elas o automatismo repetitivo, o texto como um dom e o abandono do senso comum, que encaminham para uma implicação que envolve, mais do que um dado, o nosso próprio corpo leitor, já que implicamos, em uma leitura, a nossa vida, nossa maneira de pensar e agir, questionar e se debater, o desaparecimento de um mundo já feito. Lemos, e, mais do que isso, interpretamos, porque nos permitimos o encontro, o deslocamento. Escrevemos sobre isso e, nesse mesmo gesto de escrita, nos fazemos existir pelo e no que escrevemos. Mais do que um ensaio individual, a primeira pessoa da escrita se abre para o seu plural.

A experiência poética não é um processo de rememoração que vise a construção de um “Eu” como mesmo. Através da sua persistência na continuidade temporal ela não deixa porém de nos colocar a hipótese de um movimento de subjectivação, indeterminável porque pertence ao próprio poema, o qual faz o dom da existência a quem não existe ainda e persistirá no poema como uma voz potencial, uma fuga à História (LOPES, 2019, p. 24).

Assim, mais do que retirar fragmentos de textos que nunca se acomodaram aos lugares os quais foram sendo submetidos, em constante movimentação e expansão, retirada do poder e partilha do sensível, a experiência poética não se subordina por completo a objetivos, tampouco a uma vida. O pertencimento do poema apenas ao próprio poema, ao mesmo tempo que distancia o meu corpo do de Leonilson, é o que possibilita nosso encontro. Veja bem: Leonilson morreu em 1993, e eu nasci em 1994, o encontro dos nossos corpos não foi possível, mas o resto sim. Não apenas por isso insiro seu corpo, de artista que segue a se multiplicar em suas obras, e de seus poemas, seu corpus, que seguem a nascer e fazê-lo nascer, apenas no encaminhamento final deste capítulo, mas porque acredito ser uma leitura extremamente reducionista alcançar Leonilson apenas pelo viés da doença, ou sua vida através de seu fim precoce. Muitas vezes pensei em inverter e colocar sua “Cena Final” (*Instalação sobre duas figuras*, 1993, exposta na capela do Morumbi como um testamento impossível) como uma abertura para um fim que não houve, como um modo reinventado de permanência no mundo. Em um outro ensaio<sup>79</sup> até

---

<sup>79</sup> Manuscrito ainda inédito, primeiro ensaio escrito ao longo do mestrado, “Leonilson e a poética da gambiarra”, que pensa o contraste entre uma precariedade, encenada ou não, dos trabalhos, em oposição ao

cheguei a fazê-lo, mas apenas para compreender a necessidade de desestabilização da morte como ponto central, parte de uma abertura maior: da vida, dos desejos, das paixões.

### **Registrar os dias, preencher o vazio da existência**

Leonilson inda está vivo, fugindo da História: podemos encontrá-lo em suas palavras, pinturas, desenhos, bordados, instalações reinstaladas, a nascer de novo em suas obras e a ditar o ritmo do seu tempo. Muitas vezes os artistas são considerados, pelo senso comum, como profetas que adivinham o futuro, quando, na verdade, apenas – e esse encontro, por si só, é uma alegria difícil que não compete a todos – se encontram em seu próprio tempo, em um *presenteísmo* que é o mesmo que permite dizer esse tempo em que vive, um tempo também de mudança, de memória e metamorfose, abertura ao outro que não indica apenas o futuro, mas o improvável, aquilo que funda, mais do que antecipa, na liberdade, sua necessidade.

Sendo assim, opta-se por ler Leonilson, suas verdades e ficções – dentre elas, inclusive, a latência da doença, do medo, e também das alegrias – como partes constitutivas da sua criação: enquanto ser no mundo, que se cria e é criado, em uma consciência rítmica indeterminada, uma intermitência no limite do mundo, em que o jogo favorito se abre desde o sim que contrapõe realidade e ficção, nos permitindo essa leitura, e outras tantas que já vieram e virão. Ao mesmo tempo, faz-se necessário ler as obras e suas linguagens encadeadas em uma reação em cadeia, para tentar compreender as relações de poder em paralelo que se constroem em torno da produção, recepção e circulação, dentro dos circuitos que a atingem e são por elas atingidos.

---

refinamento e sofisticação dos materiais, seus pinceis, tintas, tecidos e linhas, que buscam reter o fugidio, o vulnerável. “Trabalhos artísticos que são gambiarras porque são meios sem fim. Desativam o uso anterior e definitivamente não são reciclagem nem se colocam em termos de espetacularização. São *gestos* que colhem rastros, ruídos, o efêmero” (SEDLMAYER, 2017, p.31, grifo meu). Até o alargamento do conceito de gambiarra enquanto uma sobrevivência e formas de vida, a própria existência, sua astúcia: “atenção dada aos aspectos formais da passagem ao ato inventado por cada um, qualquer um, que tenha utilizado de astúcia para sanar a adversidade do presente” (SEDLMAYER, 2017, p.37). Por fim, o jogo, capaz de questionar os desígnios e as formas de uso: “Gambiarra, como operador conceitual, envolveria transgressão, fraude, tunga, aquilo que tentei recuperar com a etimologia da palavra: saber usar as gâmbias, astúcia para empreender uma espécie de jogo ambíguo, que não descambasse tão facilmente para o exotismo nem tampouco para o regionalismo” (SEDLMAYER, 2017, p.23).



Desse modo, quando Leonilson alega, em entrevistas, que suas obras constituem algo extremamente pessoal<sup>80</sup>, e que um de seus críticos-curadores (PEDROSA, 2014) constrói um núcleo de obras nomeadas como “diários”, que vai servir como base para formação e trânsito de outros núcleos, é preciso, por mais difícil que seja, se distanciar, e colocar em operação o próprio conceito de ficcionalização, na tentativa de construir uma leitura que não caia em mais do mesmo que já foi dito, ou em operações simplificadoras. Tendo consciência de que minha própria formação foi e é estofada pela literatura, bem como atravessada por um processo de subjetivação que cabe apenas a mim, ordeno alguns dados de maneira a tentar organizar essa narrativa.

O primeiro deles parte de um outro devir – *O livro por vir* (2018), de Maurice Blanchot – e, a serem estabelecidas as distinções necessárias, busca pensar em que medida os diários de Leonilson, espalhados para além de um núcleo formativo, em suas obras e em seus posteriores depoimentos gravados em fitas cassetes<sup>81</sup>, consistem em diários íntimos. Embora se trate de uma forma híbrida que tem como pressuposto uma armadilha, já que se escreve para salvar os dias, mas, conforme confiamos a salvação à escrita, que altera o mesmo dia que salvaria, se trata de um reflexo ilusório: não se vive nem se escreve, duplo malogro a partir do qual o diário reencontra seus pontos de tensão e gravidade. Em meio a essa arapuca, Blanchot (2018), em “O diário íntimo e a narrativa”, nos define isso que parece ser tão livre de forma, mas que é submetido a uma cláusula aparentemente leve, e perigosa: o respeito ao calendário, que vai constituir o pacto que o diário íntimo assina – escrevê-lo é colocar-se sob a proteção dos dias comuns, bem como

---

<sup>80</sup> Trecho retirado de “Conversas concentradas”, do dia 6 de março de 1991. As falas em negrito são de Adriano Pedrosa, as respostas, de Leonilson:

**“Você acha que seu trabalho é um diário?”**

É, os trabalhos são completamente diários.

**E então são completamente pessoais?**

São completamente pessoais. Mas mesmo assim, quando uma pessoa olha pra isso, você não acha que a pessoa estabelece uma relação com as coisas dela? Porque isso acontece na vida de todo mundo, né? A gente está sempre tendo desilusões amorosas. Eu fico falando sobre isso. Eu sou o... Como é que a gente diz? Eu fico falando sobre mim, sobre as minhas relações. É o diário” (PEDROSA, 2014, p. 235).

<sup>81</sup> Acessíveis apenas por alguns filmes, dentre eles, o do diretor brasileiro Carlos Nader, *A paixão de JL* (Documentário, Brasil, 2015, cor, 82’). A esse respeito, conferir o ensaio “Dois filmes, infinitas constelações: *Pan-cinema permanente* e *A paixão de JL*”, escrito por mim e pelo professor-orientador desta dissertação. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15155>>. Último acesso em: 28 mar. 2021.

colocar a escrita sob essa proteção, de uma regularidade feliz e aparentemente sem ameaças, delimitada pelo cotidiano, pela sinceridade como exigência primordial, assim como a superficialidade, em um jogo entre profundidade e verdade. Além disso, Blanchot (2018) alega que o interesse do diário reside justamente na sua insignificância, uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, ao desespero, ao esquecimento, ao extremo da palavra, um pequeno recurso contra a solidão, em que anotamos e preservamos aquilo que foi anotado, operação duplamente vantajosa, ao fazer-nos viver duas vezes. Assim, chegamos a concepção de diário que se caracteriza como uma empresa da salvação:

escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita, para salvar o nosso pequeno eu (as vinganças sobre os outros, as maldades que destilamos) ou para salvar o nosso grande eu fazendo-nos passar pelo que não é, e então escrevemos para não nos perdermos na pobreza dos dias ou, [...] para não nos perdermos nessa prova que é a arte, a exigência sem limites que é a arte (BLANCHOT, 2018, p. 209).

Assim, já que não há uma forma tradicional de diário, há sua abertura ante variadas possibilidades, o que permite a compreensão de parte da obra de Leonilson como uma escrita, de fato, diarística, uma vez que há uma regularidade do seu registro, por mais singulares formas que possam assumir, grande liberdade em detalhar uma vida íntima, certa descontinuidade e imprevisibilidade, uma tendência à repetição e até mesmo à duplicação, em uma construção fragmentária da linguagem, própria aos excertos diarísticos. Há também o respeito ao calendário, por meio da predominância de uma ordem cronológica dos dias que são registrados nos cantos superiores ou inferiores de seus trabalhos, em uma datação e localização que vão assumindo um lugar cativo ao final de suas obras<sup>82</sup>. Mais do que isso, mais do que estender a pergunta o que se trata ser *fiction*, ou ficção, ao que se trata ser *truth*, ou diário, é a noção de empreendimento de salvação proposto por Blanchot (2018) enquanto característica desse gênero. Poderia ser uma saída muito cômoda pensar a salvação de Leonilson por meio dessa escrita que, por si só, é um recurso contra o amontoado dos dias, de sua sucessão que nos encaminha, assim como o

---

<sup>82</sup> De acordo com Maciel (2012), o diário de Leonilson, do mundo em que viveu e também de sua história pessoal, não se coloca sob o amparo das datas, mas encontra-se aberto aos fluxos da contingência e do acaso, como uma tela sem moldura. Além disso, a autora aponta a recusa da monumentalidade em prol de algo mais particular, no esboço de uma narrativa autobiográfica que, por meio do precário e do efêmero, se dá mais como fulguração do que figuração do vivido.

fato de termos nascido, para a morte. E por mais que Leonilson assuma essa postura de escrever para salvar sua vida pela escrita, em uma urgência contra a morte próxima e certa, para salvar seu pequeno e grande eu, em um recurso contra a solidão e contra seu fardo trágico, lemos seus diários na tentativa de desfazer um mistério, e ele nunca se esclarece. Ainda assim, não conseguimos fugir daquilo que Leonilson escreve, pinta, desenha e borda, em uma corrida que começa a ser travada contra o tempo, agora, mais do que nunca, em suspensão: mais do que seu inimigo, a consciência do seu fim próximo faz dele amigo, bem como de seu gravador, dos seus trabalhos, da sua criação, inscrição que continua no mundo, a despeito do seu corpo, e a trazer seu corpo de volta, por meio de outros corpos – dos poemas, de seus poemas.

A segunda ordenação parte, por meio de informações recolhidas desses mesmos diários, de tensionar a construção metafórica da doença ao longo das obras como uma elaboração, do corpo que a vivenciava e processava, e a metonímia do contexto de uma época, em que o diagnóstico positivo para o hiv era considerado sinônimo de uma sentença de morte. Por fim, pensar como essas mesmas obras, hoje, em seu ciclo infinito de nascimento e morte, abertura ilimitada de interpretações que se sucedem, carregam poéticas tão potentes e contemporâneas. Falam ao presente e não mais ao fim. Mais do que um tempo retrógrado que estamos a viver, isso é significativo de um presenteísmo pujante que pode ser estendido ao conjunto das obras de Leonilson, que, mais do que performar e encenar a doença, ao inseri-la em suas obras, ajuda a construir uma discursividade sobre ela a partir de outro ponto de vista (positivo), ironizando-a, afirmando-a com tanta força que ela parece querer se esvaziar de suas metáforas.

A genealogia da doença se faz presente nas obras de Leonilson, antes como assombro, espectros de erupções e inflamações que prenunciam um perigo, moldado por um medo premonitório, depois com sua tomada de consciência, e tudo o que um teste de sorologia positiva acarreta em tempos em que não havia tratamentos eficientes. É justamente no ano do teste que Leonilson encontra sua forma de expressão para a doença, agora sem disfarces metafóricos, como é o caso de *33/34*, *34 com scars*, *Sem título* [Jesus com rapaz acidentado], *Mesma saliva, mesmo veneno*, todas de 1991. Mas é em 1992 que Leonilson elabora uma inscrição do corpo em papel elevada à sua potência máxima: o sangue, uma pequena e simples gota de sangue – contaminado. *O perigoso* (1992) é o

primeiro de sete<sup>83</sup> desenhos feitos (todos de dimensão 30,5 por 23 centímetros), durante uma de suas internações, em caneta permanente e tinta sobre papel, em que são contrastados flores que surgem apenas nos títulos (*Margarida, Prímula, Lisiantros, Copos de leite*), a elementos religiosos (*Anjo da guarda*), mágicos (*As fadas*), hospitalares e corporais. O pequeno epitáfio, escrito logo abaixo da pequena mancha ovalar, pelo tempo tornada preta, de sangue, serve também como seu título, e seu rótulo, a salientar o perigo e a possível exclusão desse corpo. Ditando o tom de uma narrativa, de maneira concisa, violenta e poética, que se desdobra em sete – agrupamento comum nas obras de Leonilson, e talvez coincidente da religião cristã, simbolizando o número do registro dos milagres e também dos sacramentos – a transição do lugar que o corpo do artista vai ocupar na obra, em relação ao gesto, é inversamente proporcional à sua ocupação na página: atingindo uma escala mínima e uma expressividade máxima. A armadilha da literalidade, mais do que de autopiedade, constitui elaboração e afirmação de insubmissão – inscrição do que se exclui, ou desvia, fazendo ver o outro, suas narrativas, à contrapelo da própria História (que registra apenas os vencedores, como se sabe). Os horrores da doença, assim, mais do que uma temática constante, passam a se consolidar ao se expandirem para um discurso questionador em relação à própria condição humana, sua possibilidade de experimentação de um corpo que serve de abertura e também de fechamento, clausura. Mais do que uma subjetividade excludente, Leonilson constrói um discurso capaz de incluir qualquer um: ao aprofundar sua relação com a doença, mais demonstra sua banalidade, e, por conseguinte, sua abertura ao comum, suscetível a todos. O perigoso, dessa forma, assume seu risco, se consolidando, concomitantemente, no limite entre uma escrita pessoal e social: realizada com o gesto, com e apesar do corpo, com o sangue, a dobrar a aposta em um rastro físico, e baseada na consciência de um sangue soropositivo, fazendo funcionar uma cadeia de significantes que encaminham para a doença e seus estigmas perante a sociedade.

---

<sup>83</sup> A série, como consta no catálogo de Pedrosa (2014), fazia parte da Coleção Inhotim. Ante minha ausência de respostas para vê-las, já que nunca cheguei a presenciá-las expostas no Instituto, tomei conhecimento, em visita ao Projeto Leonilson (dezembro de 2019), que haviam sido vendidas para uma coleção particular – uma pena que museus tenham de vender suas peças, antes alçadas a um domínio público maior, mas não cabe aqui essa questão, em especial em torno desse Instituto, tão próximo e querido, mas envolto por tantas polêmicas e jurisdições.

A construção da visão social dessa doença, assim como sua inserção neste texto, seguirá um dos paradigmas principais de Susan Sontag: ir contra, não aceitando, de antemão, os clichês metafóricos que nos foram dados, repetida e reiteradamente. Um desses clichês, e também o começo de seu ensaio *AIDS e suas metáforas* (1989), parte do início do pensamento médico moderno, quando a metáfora militar generalizada se torna específica, a partir da compreensão de que as doenças são causadas por micro-organismos, identificáveis e visíveis ao microscópio - a medicina, ao se tornar eficaz, na substituição de uma doença-invasora para um micro-organismo-invasor que a causa, também elevou, junto à sua alçada, as metáforas militares a outro patamar. O próprio organismo, perante essa “invasão”, reage a partir de operações militares: “defesas” imunológicas, resposta a tratamentos “agressivos”, “lutas e guerras” à doença, que, pelo viés metafórico, acaba sendo temida como um *outro*, “inimigo”, o que carrega uma consequente culpabilização do paciente, embora ele ainda seja encarado como vítima, o que sugere, por seu lado, inocência, o que nos faz retornar, inexoravelmente, à culpa. Ao situar-se em um campo de “guerra”, as metáforas militares formam a estigmatização de algumas doenças, e, conseqüentemente, daqueles que estão doentes. A partir da sua experiência com o câncer, Sontag (1989) constatou que a reputação da doença aumentava consideravelmente o sofrimento daqueles que a tinham, que expressavam sentimentos em torno da repulsa e da vergonha, espécie de responsabilização que advém de mitos e superstições. Por isso, ao relatar a escrita, em 1976, de *A doença como metáfora*, a autora defendia como objetivo tranquilizar a imaginação do doente, ao pensar sobre a doença, sob outras chaves de leitura: ao invés de incitá-la ou conferir mais significado, o que tradicionalmente a literatura faz, ela pretendia esvaziar seu significado, por meio da estratégia quixotesca do *ser contra a interpretação*, agora aplicada ao mundo real, ao corpo – de teor prático, de maneira a desfazer metáforas que impedem até mesmo uma procura de tratamento mais cedo. O tratamento empreendido: encarar o câncer como apenas uma doença, muito grave, mas, ainda assim, apenas uma doença, nada de maldição ou castigo divino. O câncer, ao longo do tempo, perdeu seu estigma de doença mais temida de todas, não por uma tomada de consciência coletiva, mas para uma doença cuja capacidade estigmatizante é muito maior, bem como sua conferência de significado

como sinônimo do mal, gerando identidades deterioradas de pessoas “culpadas” por serem as suas vítimas.

A genealogia da AIDS, ainda segundo Sontag (1989), é metaforicamente dupla: é encarada como o câncer, na medida em que seu microprocesso é visto como uma “invasão”. No entanto, enquanto transmissão, é encarada como a sífilis, por meio da metáfora da “poluição”, já que o “invasor”, o “inimigo” que causa a doença, é um agente infeccioso que vem de fora, do outro, do *perigoso*. A contaminação e a vulnerabilidade, a partir daí, são associadas a estados permanentes de uma doença que é, na verdade, uma inferência de um construto clínico, já que ninguém manifesta todos os sintomas da AIDS, sim um quadro sintomático que cresce. A AIDS, assim, é considerada uma doença do tempo, progressiva, que se desdobra em uma sequência temporal de fases – divisão essencial para a manutenção desse discurso (a pior forma da sífilis é a “terciária”, pouca ou nenhuma coincidência se verá a seguir). Todavia, a AIDS, de fato, só é considerada a partir da terceira e última fase de um processo, cuja primeira é a infecção pelo vírus da imunodeficiência humana (HIV, sigla em inglês, importada para cá, VIH, sigla em português), somada aos primeiros sinais de “agressão” ao sistema imunológico, seguida da segunda fase, um longo período de latência e os sintomas que revelam a terceira e nominal de todo um processo que, na verdade, a antecede: a sigla AIDS (Acquired Immunodeficiency Syndrome), também importada e mais utilizada do que a portuguesa SIDA (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida). O fato de ser constituída por uma síndrome, uma lista de doenças “oportunistas”, e não uma única doença, que justificam seu diagnóstico, torna sua construção mais complexa ainda, o que vai culminar em uma exposição de identidade que poderia, e muitas vezes se pretendia, permanecer oculta da família<sup>84</sup>, dos colegas de trabalho, dos vizinhos e até mesmo dos amigos, ao confinar, em

---

<sup>84</sup> Foi o caso de Leonilson, que teve sua sexualidade revelada à família, católica e tradicional, em especial aos pais e membros mais velhos (as irmãs já sabiam) junto com sua doença, em páginas de um jornal que se abriam também para o país – vide Veja, 14 de abril de 1993: “Com gotas de tinta e de sangue: aos 36 anos, Leonilson suporta a Aids com muito trabalho e a ajuda dos amigos”. A espetacularização da doença, e dos corpos doentes – basta procurar a capa de 26 de abril de 1989 da Revista Veja, com a foto de Cazuza seguida da manchete “Uma vítima da Aids agoniza em praça pública” –, causou sofrimento em muitos artistas, que tiveram sua imagem exposta sem respeito ou autorização. *Saque e aproveite a vantagem* (1985), um jornal aberto com a manchete em caixa alta AIDS e várias manchas circulares vermelhas e ocre pintadas por cima, bem como uma espécie de rasgo ou arma pontiaguda a atravessar a diagonal das duas folhas abertas do jornal: uma antevisão do que ocorreria? No mínimo uma resposta à mídia sensacionalista, que precisava ser denunciada.

um primeiro momento, um conceito errôneo de grupo de risco – os homossexuais masculinos<sup>85</sup>, ou os usuários de drogas injetáveis. Eles eram considerados o próprio risco, bem como atribuídos como responsáveis por um comportamento perigoso e desviante, pelo viés da sexualidade ou do vício – de sujeitos de risco a risco para o resto da população. Estava claro que não demoraria a se atribuir a eles também a responsabilidade da doença. Como se acreditava que todos os infectados pelo vírus seriam, em algum momento, tomados pela doença, os exames cujo resultado era positivo passavam a ser considerados não como soropositivos, mas já aidéticos que ainda não haviam contraído a doença, o que seria apenas uma questão de tempo, cuja condenação ou sentença de morte já estava ditada, por uma época em que não existiam tratamentos ou antirretrovirais efetivos. O resultado positivo do exame de HIV verificava, na verdade, a presença não do vírus, mas da reação dos anticorpos produzidos contra ele - estar contaminado significava estar doente em uma construção ficcional de adiantamento, como se já estivessem também doentes. Diante disso, a AIDS levou pessoas a serem consideradas doentes antes mesmo de adoecerem, de um sinônimo do mal para o qual só havia paliativos, levando muitos a uma morte social que precedia a morte física – ao tormento, à solidão, ao abandono.

A partir dessa definição majoritariamente temporal, de uma doença do tempo, que acontece no e acelerando o relógio contra o tempo, que Eduardo Jardim narra essa experiência, conferindo-lhe certo tipo de acabamento. *A doença e o tempo: aids uma história de todos nós* (2019) parte da pesquisa da “viagem” do HIV desde seu surgimento, há quase cem anos, até sua chegada ao Brasil, bem como de suas manifestações culturais que tomavam a aids como tema ou inspiração, mote para a arte. Sem grandes pormenores:

---

<sup>85</sup> Sublinho que essa identidade foi construída em *um primeiro momento* da aparição do vírus e da doença. No entanto, essa categorização burocrática e equivocada, inicialmente estatística que passa a designar entidades culturalmente definidas, de “grupo de risco” (Cf. JARDIM, 2019, p.44), gerou consequências não só preconceituosas ante a sociedade civil, mas também na própria medicina e na elaboração de políticas públicas, como os programas de prevenção, na propagação de informações verídicas e construtivas em torno de uma desmistificação esclarecida da doença. Por fim, para muitos, a aids forçou uma espécie de “saída do armário”, exibindo sua homossexualidade - algumas populações, como a norte-americana, já se encaminhavam para a construção gradual de uma comunidade *gay*, a partir de uma identidade comum, e desenvolveram grupos de apoio para discussão, disseminação de informação e visibilidade da doença no país – vide ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power), modo americano específico de combate, que contava com uma mobilização popular envolvida diretamente (Cf. JARDIM, 2019, p.21). A pluralidade de classificações identitárias no Brasil dificulta uma identidade ou comunidades *gays*, como se percebia nos EUA ou em países europeus (Cf. SECRON BESSA, 1997, p.38).

uma versão ancestral do HIV já existia entre os chimpanzés que viviam nos entornos do que hoje é a República Democrática do Congo, até o vírus ser transmitido ao homem, no fim do século XIX ou início do XX, possivelmente em alguma caçada ou preparo de comida, até se tornar uma epidemia devido às condições em que viviam os habitantes das colônias africanas, até chegar ao Haiti, por volta dos anos 1960-1970, por meio de trabalhadores que retornavam ao país e carregavam o vírus, que logo se alastrou por falta de informação, até chegar aos Estados Unidos, por meio de três vias: 1) exportação de sangue e plasmas contaminados, por meio de uma organização criminosa que preenchia os bancos de sangue do país, em especial os hemofílicos, 2) prostituição de jovens rapazes procurados por gays norte-americanos que viajavam para o Caribe em busca de sexo barato e 3) onda de imigração de haitianos para o país ao longo da década de 1970. Dos Estados Unidos, os brasileiros “buscaram” o vírus em Nova York, e, em 1982, um ano após a primeira notícia acerca da aids no Brasil, há os primeiros registros da doença, em São Paulo, de dois homossexuais. O sensacionalismo, aliado à desinformação, marcou sua chegada e permanência no país, e a tendência a circunscrever a doença a determinados ambientes causou danos à saúde pública, justificando a discriminação, sobretudo homossexual, e tendo desdobramentos para toda a população: primeiro, atingindo os homossexuais masculinos da classe média e alta, depois, a feminização da doença, por volta da década de 1990, por fim, a pauperização da doença, seu alastramento para periferias e interiorização para o Norte e Centro-oeste do Brasil. Para além da geografia, a doença mobilizou o relógio, que disparou, desde seu início, em 1980-81, sua descoberta, em 1983, primeiras testagens, em 1985, distribuição de AZT, em 1987, e mais uma década até a chegada do primeiro “coquetel” de medicamentos novos - quando o HIV foi descoberto, a maioria dos diagnosticados já tinha morrido, demonstrando uma sobrevida curta. A incurabilidade retoma a constatação da precariedade humana, bem como a intensidade da sua vida e seu valor. O preservativo, inventado na Idade Média para prevenção da sífilis, foi redescoberto e difundido. Apesar de toda espetacularização que circundou a chegada da doença no Brasil, em 1986, foi fundado um programa brasileiro de combate à aids, em 1996, distribuição de medicamentos e tratamento gratuitos, em 2003, extensão dos benefícios também para hepatite, bem como consideração do



programa brasileiro de combate à aids referência mundial de tratamento, e, em 2013, distribuição de coquetel para qualquer estágio.

No entanto, hoje, com a doença já desdramatizada, considerada menos assustadora, é crescente o número de casos de contágio de DSTs, em especial nos jovens brasileiros, segundo dados oficiais - mais um retrocesso causado pela desinformação e educação sexual adequada, cortes em programas de prevenção e testagem do HIV, bem como a desdramatização da doença do ponto de vista médico, considerado agora um problema crônico, não uma doença fatal. Mais do que nunca, é preciso falar<sup>86</sup> sobre a aids<sup>87</sup>, sobre o hiv<sup>88</sup>, sem metáforas mas também sem diminuir a gravidade de uma doença, para a qual já existe tratamento, mas, somada a outras, pode levar a óbito. É absurdo considerar a morte como natural para doenças cujo tratamento ou vacina já existem – isso precisa ser desconsiderado antes que se tente estabelecer uma história natural neste país novamente. “A mais aguda percepção do tempo acontece na experiência de prefiguração da morte” (JARDIM, 2019, p. 64): o que vai repercutir nos modos de experimentação da vida, de um presente alterado enquanto substância de um tempo que deixa de se configurar como instantes que se sucedem até uma intensificação de uma presença. Mais do que perguntas em torno da doença e seus não confinamentos em espaços ou guetos específicos, a aids suscitou questões que se referem, e se prolongam, em torno da mortalidade humana, e a conseqüente reconsideração do valor dado à vida.

---

<sup>86</sup> Sobre a importância de nomear: “pronunciar o nome é sinal de saúde, sinal de que a gente aceitou ser do jeito que é, mortal, vulnerável, não um privilegiado, não uma exceção, afinal; sinal de que estamos dispostos, verdadeiramente dispostos, a lutar por nossas vidas” (SONTAG, 1995, p. 31).

<sup>87</sup> Ler e escrever sobre a aids, doença que, pela demora da descoberta de um tratamento, somado aos inúmeros estigmas que a acompanhavam – e ainda acompanham –, tirou tantas vidas no Brasil, 281.156, número que, em pouco mais de um ano de pandemia, somado a um desgoverno genocida, a covid-19 já superou. Comparar epidemias, ou incluí-las em uma série de doenças de maneira a naturalizá-las é contraprodutivo e longe do que se pretende empreender aqui. No entanto, dadas as ressalvas numéricas incertas (o Ministério da Saúde traz dados pouco precisos dos óbitos decorrentes do hiv, de 1980 a 1995, mais específicos de 1996 a 2019, ainda não constando a atualização da primeira de 2020) das duas doenças, sua transmissão e construção social tão distintas, é de uma tristeza sem tamanho ver um país padecer, novamente, sem resposta – antes de qualquer doença, antes de qualquer número, são histórias, nomes, amores, amigos, avós, narrativas e pessoas que se perdem.

<sup>88</sup> Reforço que aids ou hiv foram escritas enquanto siglas apenas ao seguir os referenciais teóricos mais antigos. Hoje, mais do que seguir a importante tarefa de pronunciar seus nomes, é possível grafá-las em minúsculas, acompanhando o escritor-ativista Herbert Daniel, chamando sua atenção enquanto palavras, diminuindo o protagonismo da doença, na tentativa de criar, cada dia mais, um novo imaginário (Cf. MELLO, 2018).

É em um contexto permeado por estigmas, e do que vai ser denominado como uma “epidemia discursiva”<sup>89</sup> em torno da aids, mas também da reorganização de uma postura diante da intensidade da vida<sup>90</sup>, que Leonilson produz respostas contundentes de esvaziamento metafórico da doença, ao alegorizá-la ao máximo, até seu esgotamento: dizer, falar sobre, elaborar, e repetir: dizer, falar, e, o mais importante, nomear, ser contra metáforas reducionistas cheias de eufemismos, desmascará-las, desgastá-las, até inverter o perigo. A simplicidade dos meios de representação é deliberada: uma tentativa de passar uma ideia sem se prolongar demasiado no discurso da forma.

---

<sup>89</sup> Marcelo Secron Bessa (1997) defende a crise não só da saúde, mas da palavra escrita, dos seus discursos, até resultar em uma epidemia discursiva, mais do que apenas uma questão biomédica. A literatura, em especial o fio literário brasileiro, é tido não apenas como mais uma manifestação que está sujeita à contaminação dessas teias de discurso, mas seu contraponto, outros olhares formativos e quiçá interventivos, espécie de tratamento por meio da literatura, que se abre a outras possibilidades.

<sup>90</sup> Nos versos de Renato Rezende, em “Vírus/verso”: “Quando a vida termina, ela enfim pode começar./ Eles não sabem que estão mortos, mas eu/ estou vivo./A vida se pega por contágio,/ mas é um tipo muito raro de vírus” (apud MELLO, 2018, p. 78).



Figura 9 – José Leonilson. *O perigoso*. 1992. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel. 30,5 x 23 cm.  
Fotografia: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

“Habitar sua própria obra e a obra recolher o corpo, assombrando seu autor, permitem o desencadeamento de uma figura poética, a metonímia. Em algum momento, corpo e obra se encontram num jogo de equivalência” (LAGNADO, 2019, p. 56): de certa forma, o que já era feito ao longo de suas obras, é elevado ao seu ápice, por meio do sangue, elemento que corre nas veias e representa vida, ao mesmo tempo que é soropositivo em um contexto cruel e sem tratamento, representando, até mesmo em sua oxidação, a morte. Confrontar vida e morte ante o nascer e morrer contínuos e inerentes aos poemas, que fazem, por sua vez, nascer e morrer e morrer e nascer com eles seu poeta, é também posto em suspensão por Leonilson: mais do que uma relação antropomórfica, o artista, ao deixar de (re)conhecer seu corpo, sua habitação tempoespacial, sua morada anterior em franca modificação pelos efeitos da doença, vai explorá-lo, mais uma vez, e construir objetos genealógicos, que tendem a fazer nascer uma identidade ao mesmo passo que essa identidade o faz nascer – artista e obra se constroem, mais do que nunca, a partir de um mesmo gesto – em uma atmosfera que borda o fim. Mas não pode ser o fim uma abertura para um novo início? Vida e morte em seu ciclo infinito: pois só vive aquilo que vai morrer, e só morre aquilo que já nasceu.

### **Fios: da vida, da narrativa (e seus avessos)**

Diante e consciente desse eterno recomeço, Leonilson não só se apropria de um dos mitos fundadores da literatura ocidental, como o subverte, construindo sua silepse de gênero. O mito de Penélope, mulher e esposa que passava o dia a tecer a mortalha de Laerte, ainda vivo, e a noite, às escondidas, a desfazer o que havia tecido de dia, mais do que uma fuga aos pretendentes que não paravam de disputar sua posse, já que se desconhecia o paradeiro de Ulisses, dado como morto; mais do que uma tarefa enredada meio à solidão e ao silêncio da noite; mais do que um segredo, que não podia revelar sua artimanha com tempo, seu adiamento ao relógio, se trata de um recurso de reivindicação de seu próprio corpo. Sem saber o que fazer para adiar possíveis pretendentes que lhe roubariam o corpo e o poder, sem a quem recorrer, lança-se a sutil tarefa do tecer, à sua

lentidão inerente, ampliada pelo seu estratagema, à reconquista de mais um tempo de solidão, isolamento, ou ao menos a liberdade de escolha de suas companhias.

*O Penelope* (1993)<sup>91</sup>, sem acento (sic) e com a concordância nominal a apontar que aquele que pega agulha e linha para tecer sua própria narrativa, ou pelo menos parte dela, agora é um homem, indicado pelo artigo masculino que o precede e o define quanto ao gênero. Bordado sobre *voile*, tecido fino e delicado, muito utilizado para fazer cortinas, que pode tanto abrir quanto fechar para o exterior de uma janela, deixa ver quase tanto quanto esconde. Em grandes dimensões, 222 por 83 centímetros, seu tamanho maior, se comparado a outras obras do autor, é contrastado ao tamanho mais diminuto ainda de três inscrições bordadas, extremamente difíceis de ler. Me arrisco: “segundo (ou segredo?) silêncio”, “sentinela” e “o penelope”, que intitula a obra, seguido de uma cadeira, que pressupõe a espera, a paciência e o esforço, a demora subentendida no próprio gesto tecedor. Embora se trate de uma obra maior, o pano não se revela inteiro, sem marcas de alinhavo: pelo contrário, se não se tratasse de um tecido tão delicado, poderia se dizer que de retalhos, pequenos retângulos, em torno de dez, costurados, de maneira a formar, por pequenos pedaços, o todo, sendo o último, de seu canto inferior esquerdo, até mesmo sobreposto a um plissado, emendado com uma linha vermelha, a dar o acabamento da obra. De maneira sutil, os tecidos variam de cor, de um branco-branco, se assim é possível dizer, a um casca de ovo, um pouco mais escuro que o primeiro, não tanto para ser considerado bege. Mais do que um autorretrato construído no branco, que subverte a assepsia e a monocromia do minimalismo do alto modernismo do século XX, aos brancos são conferidos outro significado: não só o vazio ou o silêncio, polêmicos desde a página desocupada e reproposta por Mallarmé, mas seu preenchimento pelo desejo, pela espera, pelo gesto que faz retornar ao corpo, ponto de partida. Além disso, o fato de as palavras se encontrarem bordadas nas margens (como já foi visto também em *Leo não pode mudar o mundo*, 1991), entre um arremedo ou na própria junção de dois panos, no fim de um tecido

---

<sup>91</sup> Indo ao encontro do vocabulário semântico do fazer, desfazer, refazer, encontram-se as variações monotemáticas em torno do mito tecedor, antes expandidas, também para a associação com o mito de Aracne, que não se encontra na obra de 1993: *O penélope, o recruta, o aranha* (1991) e *O recruta O aranha O penélope* (1992).

que é o início de outro, indica um lugar à margem ocupado pelo texto poético, na subversão e solicitação de um poder, em contraste acentuado com o vazio central.

A costura, para além de toda mitologia que a circunscreve, pode ser considerada um procedimento fundamental no percurso de Leonilson – e nos encaminhou, como promessa, até aqui. Mais um corpo é descoberto, agora para a superfície pictórica – outro suporte para uma linguagem, ainda insuficiente, ainda a ser contornada, por meio de palavras, por meio de imagens, ou sua junção, por meio de tentativas.

José Leonilson Bezerra Dias nasceu em Fortaleza, dia 10 de março de 1957. É o quarto de cinco filhos de uma família tradicional católica. Filho de comerciante de tecidos – Casa Saudade –, se muda com a família para São Paulo, em 1961. A disposição para o uso de tecidos vem não apenas daí, mas também dos retalhos do denominado “quarto de costura” da casa materna - mais do que mera explicação autobiográfica, Lagnado (2019) adverte que esse quarto deve ser entendido como um paradigma. A esse universo de panejamentos, somam-se os brinquedos-objetos-poéticos-artesanais, a memória dos drapeados dos parangolés de Oiticica, dos túneis de Clark, da tecelagem de Eva Hesse, do design dos Shakers<sup>92</sup>, do interesse pela alta-costura e, posteriormente, sem uma relação de filiação, a visualidade particular dos trabalhos recém-expostos de Arthur Bispo do Rosário.

O bordado, além de ser uma atividade que Leonilson consegue exercer a despeito de limitações físicas, inaugura uma nova temporalidade: a lentidão, o vagar. Em um último retorno a Focillon (2010): pela metáfora do lado esquerdo, do *gauche*, se pensa, a partir de uma sociedade que não permitia suas crianças serem canhotas, logo, a mão dominante seria sempre a direita, mesmo que contra a natureza, naquilo que podemos aprender com essa mão não dominante, menos hábil – justamente a lentidão e o respeito, que são apreendidos e ensinados por essa mão que não tem o papel principal em gestos

---

<sup>92</sup> Algumas características aproximam os Shakers de Leonilson (Cf. LAGNADO, 2019): a aptidão para o trabalho manual, a presença dos mapas, que incluía o registro de sua datação, as marcações em roupas de cama, objetos de uso pessoal, como camisas, com iniciais e/ou números, e a crença emprestada de que a morte é apenas uma passagem para um estágio superior. Leonilson, assim, bordou seus lenços, suas camisas, seus lençóis e suas fronhas, além de sempre levar objetos de uso pessoal para as exposições, como livros amarrados com barbantes e brinquedos de infância. Ver *O gigante com flores* (c. 1992): lençol bordado e dobrado, semelhante a um livro fechado sobre uma mesa de ferro branca, encerrando a memória do corpo, entre a existência de um sujeito e aquilo que ele projeta em seus objetos íntimos.

rápidos, mas no vagar, no ensinar a tarefa da paciência que envolve o segurar da agulha. A textura – busca constante pela presença levando em conta o elemento da ausência – dos tecidos, *voiles*, feltros e veludos, era permitida sentir, nesse processo demorado, de tentativa e erro, fazer aberto à possibilidade, diferentemente da pintura, do desfazer, e refazer, tendo o mesmo cuidado com o verso do que com seu lado da frente.



Figura 10 – José Leonilson. *O Penelope*. 1993. Linha sobre voile. 229 x 80 cm.  
Fotografia: © Tate, London / Projeto Leonilson.

No entanto, Leonilson não inventa esse procedimento poético<sup>93</sup>, mas o performa, o ritualiza, por meio de gestos recuperados da mão. Assim, é preciso situá-lo para além de clichês já ditos: não é possível ignorá-los, mas estudar cientificamente o paradigma do quarto de costura para além de simples dado autobiográfico, que encaminha para questões do feminino ou de uma vanguarda doméstica (Cf. KAMENSZAIN, 2000). Não digo que a loja de tecidos ou o quarto de costura não tenham importância na formação e disposição de Leonilson para com as agulhas, mas tampouco creio ser possível dimensioná-la. É mais importante pensar em uma tradição oral de uma literatura ocidental que vai incorporar e reiterar metáforas de costura do tecido até o tecido do texto, bem como o recolhimento em uma casa ou em uma comunidade que nos encaminham até uma tradição mais antiga das fiandeiras, ponte para pensar o espaço de trabalho de Leonilson, que se apropria de um conjunto de procedimentos técnicos que já estava dado. Mais uma vez: ele não inventa, mas dramatiza, imprime, ou melhor, borda seu toque

---

<sup>93</sup> Reconfigurações do bordado, segundo o poeta belo-horizontino Ricardo Aleixo (2018):

“Homens

Leonilson  
pintava  
e  
bordava.

Bispo do Rosário  
coleccionava  
delírios  
e bordava.

Lampião  
tocava o terror  
no sertão  
e bordava.

João Cândido  
punha a República  
no curé  
e bordava” (ALEIXO, 2018, p.45).

Poema musicado por Gustavo Galo e Rubi. Disponível em:  
<<https://open.spotify.com/track/OYMgFb28YVisT7LpdPnt7m?si=48f1a9ea48484d25>>. Acesso em: 10 abr. 2021.



pessoal em obras que vão ocupar uma zona de contaminação já entreaberta das costuras e das artes plásticas, aqui entendido também como manifestações poéticas.

Um breve parêntese para pensar a ligação de algumas dessas obras bordadas com a tradição popular. Jerusa Pires Ferreira (2010) abre a chancela de um conceito gerúndio, sendo construído, como uma alternativa à margem: “cultura das bordas”, que também abre caminho para se pensar manifestações artísticas que podem estar relacionadas à tradição popular. Uma delas é a produção de linguagens, literárias ou poéticas, que podem se posicionar entre a literatura ou a arte e as tradições tidas como populares, como a oralidade e o bordado, que representam a narrativa de questões, temas e/ou cenas do cotidiano de uma comunidade.

Há os estudiosos ou apreciadores que segmentam e assumem, por exemplo, o campo literário como um todo de fronteiras rígidas, apegando-se a uma certa fixidez e até, por hábito, preferem chamar *paraliteratura* qualquer outra coisa que pareça fugir ao padrão estabelecido pela instituição “Literatura” ou, no polo oposto, aquilo o que não caiba nos domínios legitimados de uma cultura popular tradicional que se costuma delimitar enquanto Folclore, por sua vez, matéria tornada nobre e justificada. Há, no entanto, quem considere, e que despreze mesmo esses textos de cultura, por não lhes encontrar valor (FERREIRA, 2010, p. 12; grifo da autora).

Ao considerar espaços não-canônicos, periféricos e segmentos não institucionalizados, Ferreira (2010) implica um pertencimento múltiplo bem como a dificuldade de estabelecer limites, em um equilíbrio precário do que se encontra na beira dos sistemas, assim como uma deslocação permanente do que é considerado este fenômeno das bordas. Popular ou experimental, o ponto central, ou melhor, à margem, é a transversalização, sem exclusões, de criações na cultura que se desenrolam em espaços não consagrados, absorvendo e sendo absorvido, por meio de procedimentos, ações e atitudes, que se desdobra em uma grande rede, em constante formação, que vai deslocando as Bordas - que, afinal, além de um conceito, é uma cosmopolítica. Na contraesteira das bordas e dos contíguos provocados pela assimilação desses deslocamentos, há a crítica antropológica do professor Luis Felipe Baêta Neves (1977), mais antiga e ainda extremamente necessária. O antropólogo defende que poucos conceitos são usados de maneira tão inconsequente e frequente quanto a noção de “arte popular”, denunciando alguns vícios que a atravessam, como uma visão “folclorizante”, que busca falsos princípios como

pitoresco, típico ou original, bem como a curiosidade de uma peça popular, que viria a ser salvo por uma cultura mais evoluída/avançada, somando a outra visão, “museologizante”, típica de um evolucionismo vulgar, que acredita que a obra de arte dita popular represente uma etapa anterior da civilização, se desdobrando em tentativas frustradas de historicizar uma peça, ou seu grupo, em ambientes que pintem a cor local, triste memória da museologia brasileira. A partir dos parâmetros de uma arte normal, não-popular, seria possível julgar produções fora daquilo que ela mesma codificou: desse centramento sociológico-cultural surgem as consideradas “artes menores”, de crianças, “loucos”, indígenas ou primitivos, em uma adjetivação externa que considera apenas a arte como verdadeira, com suas normas e parâmetros, e a arte popular, por exemplo, um reducionismo que não permite uma crítica interna mais rigorosa. A fragilidade da crítica de arte, bem como seu caráter transitório, voltada, ainda segundo Neves (1977), para o já feito e já visto, dentro de sua incapacidade prospectiva, além de criar uma permanente defasagem em sua relação como artista, propaga pré-conceitos para o espectador veja “artes não-nobres” como objetos estranhos, a partir de um centramento abusivo e privilegiante de certas correntes e produtos, desembocando em uma fantasmagoria historicista do vício documentalista de usar uma obra para buscar uma informação da sua produção e sua história, como se fosse possível sua reprodução fechada. Ao esquecer que as instâncias sociais possuem ritmos e tempos históricos tanto autônomos quanto articulados, mas sem homologia flagrante de coincidência, chega-se a esquemas ideológicos ilusórios e de conclusões facilitadas. É preciso, ainda hoje, parar de confundir alteridade com inferioridade, na construção de uma visão crítica de si mesma.

Sendo assim, dadas as ressalvas críticas para se pensar as possíveis relações existentes entre os saberes tradicionais e sua utilização por Leonilson, pode-se retornar à recuperação do sentido corporal e as ressignificações que ele vai sofrendo ao longo das obras de Leonilson, em todas as suas trajetórias e com todos os seus parênteses, até chegar na reconsideração da própria noção de escrita. Apesar de traços que sempre traem a vocação para o desenho, a escrita aqui é pensada, para além do desenho pictórico, em um retorno em direção ao corpo, voltado para o sentido manual da palavra. Como propõe Roland Barthes (2004) em “Variações sobre a escrita” [1973], a “escrissão”, posterior “escritura”, ato muscular de escrever e traçar letras, gesto pelo qual a mão segura algum

instrumento, ele diz pena, eu digo caneta, lápis, e estendo para pincel e, principalmente, agulha, avançando em peso ou delicadeza, a traçar formas regulares, em um ritmo sígnico. Mais do que as acepções metafóricas da escrita, é do gesto que Barthes trata, embora acabe por cair nessas mesmas metáforas de que tanto foge (e quem não cai?), implicando um traçado à mão. Inserido em um contexto em que a corporalidade vai assumindo discursos diversos, a volta para o sentido “manual” da palavra, por mais que reinscreva a noção de escrita dentro das dicotomias intelectual-manual, metafórico-literal, espiritual-corporal, abre, por meio do gesto, a fronteira da dicotomia antes existente entre o oral e o escrito. A partir das chamadas duas coordenadas da linguagem, que configuram a fita gráfica da narrativa, o paradigma e o sintagma permitem a livre circulação entre campos heterogêneos, como a escrita e a fala, e também o desenho, o bordado, a poesia, a palavra - abertos à passagem. Por fim, ao indicar a escrita do escriba, e sua consequente exigência corpórea, há uma ressemantização da própria lógica da linearidade da escrita, que perde espaço para o corpo:

A escolha da orientação evidentemente está ligada à natureza do suporte, visto que essa natureza determina a posição de quem escreve. Quando o escriba sumeriano traçava desenhos em tabuinhas que ele segurava obliquamente, fazia pictografias em coluna, de cima para baixo; mas quando pôs diante de si uma tábua maior, inclinada em ângulo reto, a escrita tornou-se horizontal (da esquerda para a direita). Podemos até imaginar duas orientações dissociadas: a da escrita e a da leitura; em estranghelo (antiga escrita siríaca), o escriba vai de cima para baixo, mas para ler é preciso girar o manuscrito 90º para a direita e ler horizontalmente: exemplo precioso de dupla corporeidade: o corpo do leitor não é o corpo do escrevedor: um *vira* o outro; talvez esteja aí a regra secreta de todas as escritas: a “comunicação” passa por um *avesso* (BARTHES, 2014, p. 248; marcações do autor).

É a partir dessas manifestações do avesso, e do “reverso” (BARTHES, 2014, p. 192) da escrita, que podemos encontrar sua verdade. Não em um mito comunicacional, que deve ser desconstruído diante da escrita, tampouco da segregação daqueles que são iniciados nela, na distinção ou na propriedade, mas na sua pessoalidade, considerada de difícil leitura, uma vez que remete ao status impenetrável do escrito - é também ela que vai se desdobrar em “escritura”, escrita de uma vida. A dupla corporeidade de um corpo leitor que vira o corpo do escrevedor é elevada ao seu máximo no duplo avesso de Leonilson: mais do que uma impenetrabilidade ao escrito, a maior elaboração de seus escritos, que

se dão nos e por meio de seus bordados, implica dois avessos: a “comunicação” como indicada por Barthes, bem como sua literalidade - não basta ver a frente, é preciso conferir o verso.

Diante desse sentido manual-corporal da obra, é importante situar, no abismo de uma linguagem literariamente construída, entre verdades e ficções, *Voilà mon Coeur* (c.1989). Aqui está, de fato, seu coração? Ele consiste em um pequeno (de 22 por 30 centímetros) pedaço de lona com uma fita horizontal dourada em sua borda superior e lateral esquerda. Com linha azul clara, vinte seis pingentes de cristal encontram-se bordados e espalhados pela lona, bem como pontos incertos desse bordado azul, que acompanham as sobras do que parece um candelabro, expostos em superfície sem chassi, mas que pode ser pendurado pelos três furos de sua borda superior. O ato de se expor ao público, mais do que um dilema romântico, traz à tona a questão da mercantilização de um trabalho que expõe a condensação entre o público e o privado, ambíguos e contraditórios. O coração pendurado na parede, pronto para ser comprado, mais do que um ato doloroso, demonstra metáforas desse órgão muscular que bombeia sangue e permite a vida, em um abertura que vai de encontro às metonímias de um corpo que vem sendo pensado. A resistência íntima de exposição ao público é superada por um oferecimento ao espectador, mas que não se dá a ver por completo, na construção de uma dialética sutil, que convida e nega, ao mesmo tempo, a entrega desse coração, uma vez que é só no verso do trabalho, que fica escondido sob a proteção de uma parede (acentuada ironia), que se encontra a informação: “il vous appartient”: ele lhe pertence. O perigo de expor ao exterior a fragilidade de um interior, que pode ser estilhaçada, só é possível de ser alcançada em uma comunicação que tem consciência da necessidade de se passar pelo avesso – “(a verdade está no avesso)” (BARTHES, 2004, p. 192).

O coração, que também pode apontar para a morte, essa verdade última em uma cadeia sem fim de metáforas, aponta também para o movimento em circular de uma vida, traçada em pontos incertos, com batimentos que ditam, também escrito à lápis (material passível de apagamento, suspensão ou retração), também no verso do verso: “ouro de artista é amar bastante”. Mais do que várias línguas a indicar (agora em francês), mais uma vez, a insuficiência linguística, até a criação de uma dicção e línguas próprias, que vão fazer sentido dentro do universo construído por Leonilson, a displicência de uma

preocupação ortográfica, voilà (sic), demonstra, também novamente, que a comunicação por um avesso é mais importante do que sua estrutura normativa: eis meu coração, e tudo que ele consegue carregar consigo, suas tantas verdades, suas ficções, sua fragilidade, sua borda entre o dentro e fora - “il vous appartient” -, faça o que puder com isso.



Figura 11 – José Leonilson. Frente de *Voilà mon coeur*. C. 1989. Cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona. 22 x 30 x 2 cm. Fotografia: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.



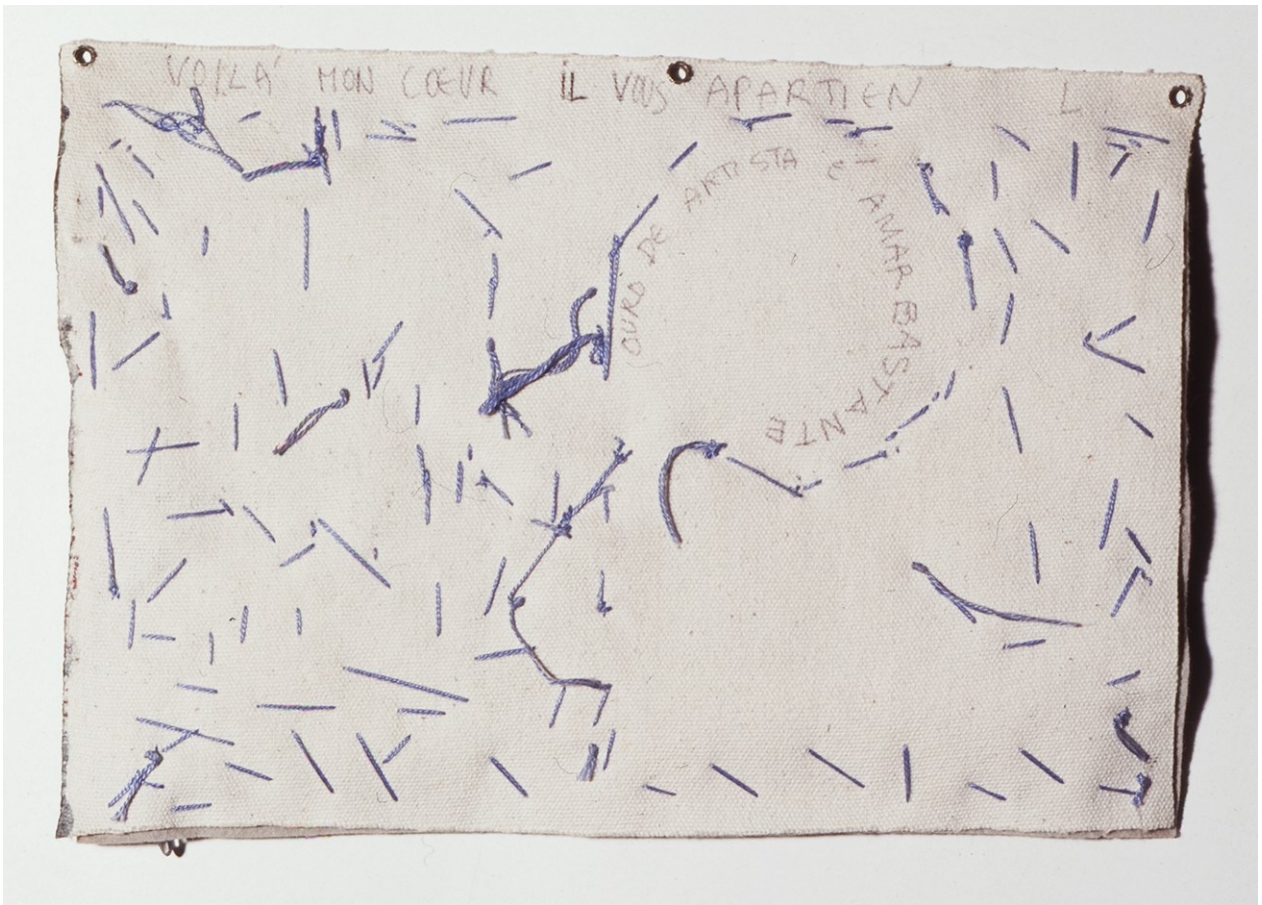


Figura 12 – José Leonilson. Verso de *Voilà mon coeur*. C. 1989. Linha e grafite sobre lona. 22 x 30 x 2 cm.  
Fotografia: © Eduardo Ortega / Projeto Leonilson.

Tarefa de grande responsabilidade, crítica e afetiva, por isso recorro à lição de Barthes [1971], agora a partir de *Sade, Fourier, Loyola* (2005), não apenas para pensar uma língua fundada fora da linguística, que se oferece ao Texto enquanto isolamento, articulação, ordenação e ilimitação de uma linguagem, mas, e principalmente, retomar o Texto enquanto um objeto de prazer e entender quando sua literatura transmigra para dentro da vida, da nossa vida, quando a escritura do Outro passa a escrever pequenos fragmentos da nossa própria existência cotidiana, produzindo uma co-existência. Seu indício de prazer seria a possibilidade de *viver com* – Barthes diz Sade, Fourier, Loyola, eu expando para José Leonilson –, não operando o que foi representado, mas falando sobre, passando para nosso entendimento alguns fragmentos do inteligível, ou suas fórmulas, que não tem uma unidade, mas é constituição simples plural, um canto descontínuo, não chega a ser uma pessoa, civil ou moral, mas é um corpo. Barthes ainda

diz que, por meio de uma dialética atravessada, é preciso que haja no Texto, destruidor de qualquer sujeito, algum sujeito para amar, que seja disperso, como as cinzas ao vento depois da morte, estilhaços de lembrança, de uma erosão que só deixa da vida alguns rastros.

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (BARTHES, 2005, p. XVII).

A camisa bordada de Leonilson, é possível estender. Neste exercício, ler seus textos e não sua obra, arrancar seu caução moral (acredito que tenha sua máxima na doença), por meio de um prazer de uma leitura que lhe garante mais uma verdade, afinal elas são tantas, elas se deslocam, elas precisam ser roubadas e novamente fragmentadas, (re)oferecidas à escritura.

A pesquisa biografemática, creio que em todos os seus modos de usar (Cf. COSTA, 2010), foi colocada em prática ao longo deste texto. Segundo Luciano Bedin da Costa (2010), a noção de biografema se desdobra enquanto uma potente tática para se elaborar a escritura de uma vida, aberta à criação de possibilidades novas de se dizer bem como de se viver uma vida; seu surgimento acompanha uma mudança na postura de leitura, seleção e conseqüente valorização dos signos de uma vida. “Ao invés de percorrer as grandes linhas da historiografia, a prática biografemática volta-se para o detalhe, para a potência daquilo que é ínfimo numa vida, para suas imprecisões e insignificâncias” (COSTA, 2010, p.3). Ao tomar partido de uma *bio-grafia* pelo viés da criação, e não mera representação de uma realidade vivida, coloca-se diante de uma política que vai contra qualquer uso que sufoca essa mesma vida. “Afinal, haveria outro sentido em se escrever uma vida que não fosse o de acreditar na potência da reinvenção desta própria vida?” (COSTA, 2010, p.3).

Leonilson, mais uma vez, nos recebe para esse exercício da imaginação: *El puerto* (1992), o porto, em espanhol, aquele que recebe os marinheiros desavisados que chegam

ou partem para a viagem. De pequena dimensão, 23 por 18 centímetros, um espelho laranja, desses que se compra em feiras, é coberto por um pano listrado de verde e branco, que é bordado, por sua vez, com alguns sinais do tempo de um corpo em mutação, em linha preta circundada por tracejados azuis: “LEO”, “35”, “60”, “177”, “EL PUERTO” – respectivamente seu apelido, sua idade, seu peso, sua altura e o título dessa obra, também de uma característica que considera uma particularidade sua. Essa construção, tensionando ao limite um possível autorretrato, de maneira paradoxal, não carrega uma fotografia, pintura, sequer um desenho, uma vez que o nível de representação foi reprimido. Em seu lugar, o espelho devolve uma imagem, na recusa de uma captura dada de antemão, e podendo ser visto por uma pessoa de cada vez, diante do vislumbre da própria imagem espelhada de uma testemunha do que pode ser considerada o vazio físico do artista, em que a temporalidade é levada ao seu fim, por consequência dessa doença considerada do tempo, mas também a consideração de uma força visionária que, mais do que questionar a ética daquele que olha, permite que quem olhe se torne também escritor.





Figura 13 – José Leonilson. *El puerto*. 1992. Linha sobre tecido de algodão listrado, prego, fio de cobre e tinta acrílica sobre moldura de espelho. 23 x 16 x 2, 5 cm. Fotografia: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

A abertura dessa obra é deixada não só em aberto, mas como uma imagem, literalmente, em processo: o espelho velado, a divisão performada entre Leonilson e seu trabalho, é também entre ele e o outro, um convite para ver além, em consonância com uma estrutura não linear, seja da vida, seja da arte, seja da própria realidade. O efeito sublimático aparece novamente a confirmar a ambivalência inerente que permeia o próprio cotidiano: entre presença e ausência, aproximação e distanciamento. Mais do que uma improbidade narcísica, o espelho que devolve a nossa imagem, nos deixa entrever: ao fim, cabe a quem olha, eu, você, corpos que vieram, corpos que estão, corpos que virão, dizer quem somos, dizer de seus [Leonilson] relicários, agora nossos afetos – corpo como inscrições escritas, escrituras como continuidades do corpo, a nascer e a morrer, aberta e infinitamente. Fio que borda o fim: novo início.



## Abertura

*método é caminho indireto, é desvio.*  
Walter Benjamin

Parece ser um traço comum à pesquisa o desvio. Esta, em particular, se permitiu desvios geográficos, indo ao encontro de algumas obras, incorporando, para além de livros e catálogos, objetos encontrados em acervos e museus, como foi o caso da exposição *Leonilson: Arquivo e Memória Vivos*, em São Paulo, com curadoria de Ricardo Resende, visitada em abril de 2019, bem como a exposição *Leonilson por Antonio Dias – perfil de uma coleção*, que aconteceu na Pinakothek Cultural, também em São Paulo, em dezembro do mesmo ano, e foram de extrema importância para pensar e rever algumas obras de perto. O Projeto Leonilson (hoje localizado na antiga casa de sua mãe, no bairro Vila Mariana) foi estudo de campo nessa última visita a São Paulo e foi fundamental para ver, ao vivo, obras que fazem parte do cotidiano da pesquisa, descobrir outras e entendê-las por meio de outro olhar, tal como conhecer mais sobre a fundação e manutenção de seu acervo, reedições de catálogos e direitos autorais, seu posicionamento no mercado artístico brasileiro e mundial, em que o artista adquire cada vez mais importância. Outro desvio foi a inesperada suspensão do tempo provocada pela pandemia que acometeu todo o mundo, inclusive pesquisadores que deveriam estar escrevendo suas dissertações e afins, e que tiveram que pedir licença, em meio ao caos político e sanitário, em especial do Brasil, para tal tarefa.

Se tivesse que traçar um mapa para a pesquisa, diria que sua constante vem do desvio – de convites que se abrem e estavam fora do traçado inicial, mas somam-se e expandem o horizonte de expectativas. Por outro lado, há que saber fazer algumas questões amadurecer, guardá-las na gaveta, tal como os bons poemas, e até mesmo em projetos futuros. Muitos veem esse caráter rizomático da pesquisa como algo problemático; já eu, acho parte inerente de um projeto que se propõe mínima e cientificamente interessado – novas perguntas não de surgir, brotar, mais do que novas respostas, e isso é bom sinal, terreno fértil para continuação ou começo de novas empreitadas. Isso diz respeito a um movimento duplo: não apenas da própria pesquisa, mas também do gênero experimentado aqui, o ensaio, forma fluida por excelência, que



permite o caráter em trânsito e os saltos entre discussões, mas deve ser tomado como elemento de atenção, sob o risco de se perder, afastar demais do fio condutor do texto. Por isso, ao final, neste gênero que me parece ser o mais inespecífico para se tatear práticas da impertinência, busco observar as questões levantadas na análise das obras de Leonilson, dentro da urgência de chegar a algumas conclusões, mas não fechamentos.

O próprio percurso que encaminha até aqui, as tentativas dos novos modos de ler literatura ou poesia expandida ou fora de si dizem não só da expansão, mas também da reiteração de nomes e classificações que indicam que não estamos preparados para uma radicalidade onde antes exista somente o processo. Temos apego ao paradigma estético, embora já operemos em contradições irresolvidas e perlaborações na trajetória de um campo que foi se expandindo até não haver mais fronteira, ou mesmo autonomia. O fato de ter que justificar o porquê da necessidade, ou mesmo possibilidade, de ler Leonilson já diz muito disso. Bourdieu (2005) alega que escritor é aquele que implica algum efeito sobre o campo literário, não importando se durante sua vida ou já morto. Ora, os conceitos de vida e morte já foram aqui relativizados, talvez até extenuados, bem como o fim do campo tal como supõe a autonomia das esferas, com a perda voluntária das especificidades, contra o poder de vias de constituição, já que os fenômenos artísticos encontram-se em constante transformação, inclusive agora. No entanto, é interessante refletir o efeito que Leonilson (e seus processos de composição poética) é capaz de provocar no que hoje tem como denominação Estudos Literários, não como fim, mas mais uma possibilidade aberta – mais uma vez, penso numa constelação.

O primeiro efeito diz respeito aos gêneros íntimos da literatura. Leonilson registrava diários em múltiplos suportes e procedimentos: papel, tecido, voz, traço, palavra e bordado. Mais do que um respeito ao calendário, com a datação de seus diários esparsos, Leonilson deixou páginas abertas, em permanente disponibilidade, justamente por linhas descontínuas e irregulares. Ao sismografar a passagem do tempo, seu entorno, sua efemeridade, em dias que não têm fim, “não há capítulo final, porque todos o são, e nenhum o é” (MATHIAS, 1997, p.46), a morte assume um esvaziamento da ambivalência perante a vida, pois o próprio caráter fragmentário e em acumulação do diário remete à sua interrupção fundamental, sem que por isso fique incompleto. A singularidade única do diário vem em consonância com a singularidade de um escritor plural: o

(in)acabamento dos diários, a procura recomeçada e frustrada de verdades que se furtam na medida de seu acercamento. Escrever é, afinal, modificar a realidade – conhecê-la, esconjurá-la, ficcionalizá-la. E, assim, acumular os séculos no instante, conferir poesia aos objetos pessoais e hábitos cotidianos.

Inicialmente, a tentativa era de inserir a autobiografia de Leonilson como algo contínuo ao longo do trabalho. Evidentemente, isso não aconteceu, até porque não se trata de autobiografia ou autoficção ou mesmo de biografia *stricto sensu*. Enquanto a autobiografia é supostamente una, o diário é plural, podendo construir-se de várias, breves, repetidas e inacabadas auto(bio)grafias. Assim, da multiplicidade aberta ao devir do diário, nunca pronto, foi feita a ponte para pequenos fragmentos que iluminam detalhes: o biografema barthesiano. Acredito que este trabalho se constitua de pequenos biografemas, espalhados e expandidos ao longo das páginas – leitura arqueológica, análise, método impuro, até chegar à prática biografemática, na tomada de consciência da impossibilidade de remontar toda uma vida, ou mesmo toda uma obra. Tal como o catálogo em torno do qual orbitamos desde o início (PEDROSA, 2014), há, aqui, menos uma retrospectiva do que uma pequenina panorâmica. Aos detalhes barthesianos, prenhes de infra-saberes, somam-se os estilhaços brilhantes de pensamento, possível sinônimo arendtiano que se refere ao trabalho de Benjamin como um reagrupamento do passado, entre vida, ruína e sobrevivência, fazendo nascer novas formas e configurações cristalizadas; e os detalhes warburguanos, retirados do *Atlas Mnemosyne*, do zum de imagens e vidas em movimentos.

Se o próprio Leonilson recusa, apesar do seu impulso expressionista-abstrato decorrente do desejo de marcar uma expressão subjetiva, a pureza e a ordem formalista, se colocando com ceticismo em relação ao projeto abstracionista do modernismo tardio, de maneira alguma tenta-se empreender uma volta no tempo classificatória. É manifesto que classificações *não* dão conta de seus trabalhos: nem figurativos nem abstratos, nem autobiográficos nem diários, apenas. Tudo isso nos encaminha, mais uma vez, aos biografemas, aos estilhaços, aos detalhes de uma obra vasta que podem ser pensados enquanto suas potências. Os próprios fragmentos impõem-se como memórias da mão, de um corpo, ou de um corpus, de experiências poemáticas. Leonilson vai tateando uma resposta, ou várias, à pergunta que atravessa todo seu trabalho – como escrever seu corpo?

A afirmação do sujeito no processo de criação, que vai do singular ao comum, acontece a partir desse corpo, que se posiciona em relação com o mundo, na partilha do sensível, aberto, a preencher e ser preenchido, à comunidade, e, conseqüentemente, em relação ao outro, em um eu que se cria com e a partir desse encontro com a alteridade, em uma afirmação do eu por meio da construção de uma identidade fixada pela diferença. Essa experiência, então, confirma toda sua potência ambígua: ao mesmo tempo, escape e imersão, gesto de escrita para além do suporte, corpo como escritura, ou inscrições escritas, escritas como continuidade do corpo. A escrita, seja por meio da incorporação de palavras em suas obras, seja por meio da escritura de uma vida, também desborda na construção de uma relação permeada por imagens: as imagens de seus trabalhos, e também as imagens que são evocadas por meio de suas narrativas e versos. A imagem e a palavra, assim, potencializam-se de maneira recíproca. A alternância entre seu corpo e o corpo do outro, como em um jogo, permite o mapeamento de espirais vertiginosas, em que imagens do nomadismo, da existência e da experiência orientam as rachaduras de um corpo como produto e produção de saltos e rearranjos, uma câmara de ecos, de ressonância da própria fragmentação da linguagem.

Desse modo, o segundo efeito decorre da fragmentação inerente à linguagem, e a torsão poética da língua construída por Leonilson. Mais do que ressignificar discursivamente metáforas que atormentam a imaginação coletiva, ou arquitetar uma língua própria e móvel, com construções sintáticas estrangeiras e vocabulários reiterados (que vão se repetindo até ficarem diferente, em uma espécie de antídicionário), Leonilson leva a fragmentação da linguagem a seu extremo, por se constituir, basicamente, da exceção: seus registros partem de sonhos, de memórias, de desejos, e de vírus. O trabalho a partir do inconsciente, algumas aglutinações livres, permitem uma saída de si, um grito, que envolve a ilegibilidade do texto literário: lento, ambíguo, resistente, irregular, bem como sua parte legível, sua (re)leitura, seu devir. O próprio vírus, supostamente invisível e indetectável, é elevado ao máximo até ser esvaziado de sua metáfora e realocado no nível de uma linguagem compreendida como perigosa, a ser testada. Nesse mesmo movimento duplo de escrever e inscrever o corpo, Leonilson se vale de uma materialidade fina, no instrumento de laceração e sutura do corpo, que permite, conscientemente, a dimensão do erro, a criação de um sujeito possível, que aproxima a linguagem do cotidiano, do viver

junto. Os registros fragmentários de uma narrativa íntima, somado a um olhar atento aos dias e acontecimentos do país e do mundo, se desdobram em registros que carregam o presente coletivo, de um contexto histórico encarado pelo ritmo do dia a dia, do tempo – Leonilson é, também e de certa maneira, um cronista. Mas de uma realidade ou de um entorno que só podem ser vistos em seus fragmentos fundamentais, em sua transitoriedade e efemeridade. Na grafia de seus mapas e espaços, encontram-se uma força narrativa capaz de (re)significar fronteiras e pontes entre o corpo e o gesto, em um jogo que, mais do que contra o tempo, contra a linguagem, ou sua falsa imobilidade. Expandir seus registros, seu tempo, suas listas taxonômicas sem fim, em um endereçamento e colocação no mundo, coabitando uma solidão e convocação ao outro, levam à inclassificabilidade que permite uma abertura de interpretações, (re)leituras, (re)montagens abertas ao infinito, ao devir filosófico-literário. A descoberta de uma “nova” obra poucos dias antes da minha visita ao Projeto Leonilson, encontrada por acaso em meio a tecidos, demonstra que há, ainda, muito a ser pensado em torno de seu trabalho, seus fragmentos e vestígios, rastros mais do que imagéticos, materiais.

Ao aproximar vida e morte, construir um limiar de suspensão, poética e temporal, das fronteiras que separam o eu do mundo, Leonilson faz do quiasma matéria preciosa: aquela que não para de transformá-los. O trânsito com a literatura vem dessa abertura de fronteiras, mas também demonstra a necessidade de não enquadrar uma leitura como literária ou artística, mas abrir, mais uma vez, a (i)legibilidade de discursos que se atravessam e constroem mutuamente, mais do que em uma disputa narrativa, em uma construção constelar, por pressuposto incompleta e, justamente por isso, passagem aberta, acesso ao sensível.

Quando obras de arte carregam essas possibilidades de abertura ao infinito, seus variados percursos, diálogos e apropriações, é difícil não pensar em suas releituras e novas montagens. A própria expansão, em toda sua impropriedade, pressupõe outros movimentos expansivos, como é o caso das encenações *Ser José Leonilson* (2019; 2020; solo de Laerte Késsimos), *Leonilson, todos os rios levam a sua boca* (2020; solo de Arlindo Lopes), *Cartografia do afeto – Manifesto Leonilson* (2016; 2020; Cambar Coletivo); dos filmes *Com o oceano inteiro para nadar* (1997), curta dirigido por Karen Harley, *Leonilson: tantas verdades* e *O legado de Leonilson*, ambos de 2003 e de Cacá



Vivalvi, *Leonilson, sob o peso dos meus amores* (2012) e *A paixão de JL* (2015), dois documentários dirigidos por Carlos Nader; de poemas que carregam seu nome, como “Homens”, de Ricardo Aleixo (2018), “O perde-pérolas”, de Ana Martins Marques (2011), “Um poema a Leonilson”, de Rafael Iotti (2018); de livros que carregam seus trabalhos como capas, como *Nuvens* (2018), de Hilda Machado (detalhe/ vulcão de *São Paulo não é nenhuma Brastemp*, 1992), e a antologia *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids* (2018), organizada por Ramon Nunes de Mello (*34 com scars*, 1991); e de bordados que carregam seus pontos, suas palavras, despontando de maneira tão vertente que é difícil rastrear.

Mais do que formas tomadas como forças, sua (re)atividade, o olhar sobre essas formas e, por consequente, seus sentidos, vão se transformar ao longo do tempo e do espaço, bem como a relação que o sujeito estabelece com essas mesmas formas também vai se transformar, logo, transformando-as também. Por isso penso que, hoje, ler Leonilson, como expansão poética, uma ou várias, em seu conceito vário e móvel, em consonância ao contemporâneo, intempestivo, é apenas mais uma possibilidade dentre as várias de se adentrar em sua obra, e em sua vida, e vice-versa, sucessivamente, mas não se esgota aqui – há de atravessar outros tempos, recolhimentos e expansões outras, outras formas e fundos, outros artistas e movimentos, deter-se em transitoriedades, inclassificáveis e inesgotáveis.

Todavia, é com e a partir de Leonilson que foi possível chegar até aqui, na perspectiva de ampliar o entendimento da palavra na arte: como multiartistas – ou também poetas, escritores, segundo nossa leitura – tem enfrentado a heterogeneidade, a inespecificidade, e feito dela mesmo pano de fundo, ou de início, para sua criação artística? “Numa exposição de Leonilson/ela se aproximou de um quadro, para ler, / mas não era escrita” (MARQUES, 2017, p.10). As relações entre palavra e imagem, citações e apropriações, montagens e remontagens, estão longe de acabar. Parece-me, na verdade, que estão começando, em uma reivindicação de novos modos de ler, empreendidos e reivindicados no mesmo compasso que escrevo estas palavras – primeiramente, é preciso (tentar) se aproximar. É o risco que se tem que correr quando se trata do contemporâneo: não se distanciar ou mesmo alcançar completamente as palavras, mas colocá-las em suspensão, a brilhar na escuridão do presente, na tentativa de alcançar, no mesmo

instante que constatamos sua fuga, algum sentido – e o sentido aqui é plural, aberto, repleto de provocações, mais do que de respostas. “Todo ensaio que se respeite pressupõe isso: não haverá última palavra, será preciso desmontar tudo novamente, remontar tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.114).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

\_\_\_\_\_. O fim do poema. *Cacto: poesia & crítica*, São Paulo, n.1, p.142-149, ago. 2002.

\_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AIRA, César. *Sobre a Arte Contemporânea*. Trad. Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018. Disponível em: <<https://static1.squarespace.com/static/565de1fe4booddf86boc66c/t/5abo65baa4a991774bocdd6/1521542756036/ZAZIE+EDICOES+PEQUENA+BIBLIOTECA+DE+ENS+AIOS+CESAR+AIRA+2018.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania: antologia poética*. São Paulo: Todavia, 2018.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: ABRE, 2016.

BARROS, Lenora. *Relívio*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. Variações sobre a escrita. In: \_\_\_\_\_. *Inéditos, I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. *Gávea*, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, PUC, n. 6, p.38- 57, 1988. Disponível em: <[https://issuu.com/rlprod/docs/gavea\\_6](https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_6)>. Acesso em 23 mar. 2021.

BECK, Ana Lúcia. José Leonilson e a poesia na fissura. *Palíndromo*, Florianópolis, v.11, n.24, p.11-27, maio 2019. Disponível em:

<<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15029/10124>>. Acesso em: 29 out. 2019.

\_\_\_\_\_. *Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais*. 2004. 180f. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/77868/000468321.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BERTOLOSSI, Leonardo. Quem foi você, Geração 80?: Mercado de Arte, Pintura e Hedonismo em questão. *Ciência Hoje*, v.54, n.321, p.40-44, dez.2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/32492167/Quem\\_Foi\\_Voc%C3%AA\\_Gera%C3%A7%C3%A3o\\_80\\_Mercado\\_de\\_Arte\\_Pintura\\_e\\_Hedonismo\\_em\\_Quest%C3%A3o\\_Ci%C3%AAncia\\_Hoje\\_No\\_321](https://www.academia.edu/32492167/Quem_Foi_Voc%C3%AA_Gera%C3%A7%C3%A3o_80_Mercado_de_Arte_Pintura_e_Hedonismo_em_Quest%C3%A3o_Ci%C3%AAncia_Hoje_No_321)>. Acesso em: 21 mar. 2021.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: \_\_\_\_\_. *O Livro por Vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Augusto de. Lenora, videoformas: de onde se vê e não quero nem ver. In: BARROS, Lenora. *Relívoro*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

\_\_\_\_\_. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CASSUNDÉ, Carlos Bitu. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Leonilson: a natureza do sentir*. 2011. 165f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas. Década de 1980*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

\_\_\_\_\_. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. *ARS*, São Paulo, v.8, n.15, p.92-102, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3086/3775>> Acesso em: 22 mar. 2021.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

COLARD, Jean-Max. Expanded Littérature. In: GONZALEZ-FOERSTER, Dominique, e COLARD, Jean-Max; GHESQUIÈRE, Nicolas; GRASSI, Francesca; LAGNADO, Lisette; LECCIA, Ange; OBRIST, Hans Ulrich; RAHM, Philippe; SCHERF, Angeline (eds.). *Expodrome: Dominique Gonzalez-Foerster & CIE*. Paris: ARC/ Musée d'art modern de la ville de Paris, 2007, Paris. Disponível em: <[http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/dominique-gonzalez-foerster3\\_g6yc.pdf](http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/dominique-gonzalez-foerster3_g6yc.pdf)> Acesso em: 23 jan. 2021.

COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: Escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. 2010. 180f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/27673>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

COSTA, Marcus de Lontra. A festa acabou? A festa continua? *Módulo*, Rio de Janeiro: Avenir, n.98, p.31-39, mai./jun. 1988. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110934#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-36%2C4367%2C2444>> Acesso em: 21 mar 2021.

D'ÁVILA, Caroline Maria Gurgel. Presente ausência: Escrevendo o corpo com Leonilson. 2014. 97f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2014. Disponível em: <<http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2014/2014-caroline-davila.pdf>>. Acesso em: 07 jul.2020.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Narua Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *Che cos'è la poesia?* Trad. Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. Le loi du genre. In: \_\_\_\_\_. *Parage*. Paris: Galiléé, 1986.

DIAS, Ana Lenice; CLEMENTE, Gabriela Dias (Orgs). *Leonilson*: catálogo raisonné. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.

DIDIER, Béatrice. *Autoportrait et journal intime*, colloque Florence, Institut français, 1982, in: *Corps écrit*, n° 5, « L'Autoportrait », 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DURAS, Marguerite. *As mãos negativas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKr1PvBt7SM>> Acesso em: 19 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura das bordas*: edição, comunicação, leitura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. Trad. Samuel Titan Jr. *Serrote*, São Paulo, n.6, p.7-29, nov. 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*: A vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014 [1968].

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico; As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “A voga do biografismo nativo”. *Estudos Avançados*, 19(55), 349-366. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10115>> Acesso em: 25 mar. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. 2009. Paris: Questions théoriques, 2009.

GUINLE, Jorge. Leonilson: a implosão da imagem. *Módulo*, Rio de Janeiro, n.75, p.46-49, 1983. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110504#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>> Acesso em: 12 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: "Geração 80" ou como matei uma aula de arte num shopping center. *Módulo*: Edição especial catálogo da mostra "Como vai você, Geração 80?", Rio de Janeiro: Avenir, jul. 1984. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110971#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-5%2C4367%2C2444>> Acesso em: 12 mar. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

IOTTI, Rafael. Um poema a Leonilson. In: MELLO, Ramon Nunes (Org). *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. Disponível em: <[http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain\\_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf](http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf)>. Acesso em: 11 out. 2019.

KIFFER, Ana Paula Veiga. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Org). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, v. 8,p. 30-44, Spring 1979.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latino-americana de las últimas dos décadas*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson – são tantas as verdades/ so many are the truths*. 3ª ed. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org). *A pintura - Volume 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].

\_\_\_\_\_. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1971].

LOMAN, Lilia. A desconstrução como (im)possibilidade utópica. *Em tese*, Belo Horizonte, v.14, p.6-19, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3189/3133>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

LOPES, Adília. *Aqui estão as minhas contas: antologia poética de Adília Lopes; prefácio e seleção Sofia de Sousa Silva*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOPES, Renata Perim Albuquerque. *José Leonilson: Entre linhas e afetos*. 2013. 112f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/2100>> Acesso em: 23 jul. 2020.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, Desterro, v.20, p.1-4, jan. 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>> Acesso em: 03 mar. 2020.

MACHADO, Hilda. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34, 2018.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. In: CASSUNDÉ, Carlos Bitu. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MAGRI, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. *Matraga*, v.27, n.51, p.529-541, set./dez. 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/48668>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

\_\_\_\_\_. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.143/144, p.41-62, jan. 1997. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=41&o=p>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MATTOS, Marina Baltazar; RIBEIRO, Gustavo Silveira. Dois filmes, infinitas constelações: *Pan-cinema permanente* e *A paixão de JL*. *Cadernos Benjaminianos*, v. 15, n.1, p. 131-143, 2019. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15155/1125612609>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

MATTOS, Marina Baltazar; COELHO, Rogério Meira. *Favorite Game* ou a poesia não cabe mais dentro da vulva do poema. *Organon*, v. 34, n. 67, p. 1-13, 2019. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15155/1125612609>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

MELLO, Ramon Nunes (Org). *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MESQUITA, Ivo. *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Projeto Leonilson/Cosac & Naify, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2a ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Formas mutantes. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Trad. Julia Tomasini, Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.

MONROE, Jonathan. *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987.

MONTEIRO, Fabiana Della Coletta. *Da Geração 80 na Arte contemporânea Brasileira: Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista*. 2015. 157f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/18878/2/Fabiana%20Della%20Coletta%20Monteiro.pdf>> Acesso em: 23 mar. 2021.

MORAIS, Frederico. Leonilson: A Geração 80 ficou para trás. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº84, p.57-59, mar.1985. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110961#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-153%2C4367%2C2444>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

NAME, Daniela. Como vai você, Geração 80: Muito além da pintura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-como-vai-voce-geracao-80-muito-alem-da-pintura-13235615>> Acesso em: 21 mar. 2021.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NEVES, Luis Felipe Baêta. A noção de “arte popular”: uma crítica antropológica. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. VIII, n<sup>os</sup> 1 e 2, p.197-204, 1977. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/44494/162139>> Acesso em: 30 mar. 2021.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Mira Schendel: signo e sigilo. *MATLIT: Materialidades Da Literatura*, Coimbra, v. 7, n.1, p.59-79, nov. 2019. Disponível em: <[https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830\\_7-1\\_4/5854](https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_7-1_4/5854)>. Acesso em: 25 jan. 2021.

PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PEDROSA, Adriano. *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Cobogó, 2014.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p.321-333, 2015. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (Orgs). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PENONE, Giuseppe. *L'image du toucher*. Amiens: Fonds Régional d'Art contemporain de Picardie, 1994.

PERLINGEIRO, Max (Org). *Leonilson por Antonio Dias: perfil de uma coleção*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2019.

PERLOFF, Marjorie. ‘Literature’ in the Expanded Field. In: BENHEIMER, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press. 1995.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

\_\_\_\_\_. *Explode geração!* Rio de Janeiro: Avenir Editora, s/d [1985?].

PUCHEU, Alberto. *apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

QUIGNARD, Pascal. *O nome na ponta da língua*. Trad. Yolanda Vilela, Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espaço das palavras - de Mallarmé a Broodthaers*. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

REINALDIM, Ivair. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. 2012. 269f. Tese (Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica de Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <[https://www.academia.edu/5422453/Arte\\_e\\_cr%C3%ADtica\\_de\\_arte\\_na\\_d%C3%A9cada\\_de\\_1980\\_v%C3%ADnculos\\_poss%C3%ADveis\\_entre\\_o\\_debate\\_te%C3%B3rico\\_internacional\\_e\\_os\\_discursos\\_cr%C3%ADticos\\_no\\_Brasil](https://www.academia.edu/5422453/Arte_e_cr%C3%ADtica_de_arte_na_d%C3%A9cada_de_1980_v%C3%ADnculos_poss%C3%ADveis_entre_o_debate_te%C3%B3rico_internacional_e_os_discursos_cr%C3%ADticos_no_Brasil)>. Acesso em: 23 mar. 2021.

RESENDE, Ricardo. *Arthur Bispo do Rosário e Leonilson: OS PENÉLOPE*. Jundiaí: Sesc Jundiaí, 2015.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. José Leonilson: a poesia fora de si. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif. *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quixote +Do Editoras Associadas, 2018.

\_\_\_\_\_. O desejo é um lago azul. *eLyra*, Porto, n.13, p.31-46, jun. 2019. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/279/321>>. Acesso em: 09 jul. 2019.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.18, p.173-179, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546>> Acesso em: 26 mar. 2021.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.

SEDLMAYER, Sabrina. *Jacuba é gambiarra; A jacuba is a gambiarra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Assim vivemos agora*. Trad. Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STERZI, Eduardo. A pele do poema: a dimensão tátil da poesia dita visual. In: FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo (Org). *Abordagens intersemióticas* [livro eletrônico]: artigos do I congresso nacional de literatura e intersemiose. Recife: Ermelinda Maria Araújo Ferreira, 2021. Disponível em: <<https://www.dropbox.com/s/b5qe6z8y4iin0he/5%20ABORDAGENS%20INTERSEMI%20C3%93TICAS.pdf?dl=0>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

STIGGER, Veronica (Curadoria e texto). *O útero do mundo - The womb of the word*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

STUDART, Júlia. Leonilson: lugar do corpo, do nome. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (Orgs). *Ruinologias: Ensaios sobre destroços no presente*. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

TITAN JR., Samuel. Uma nota sobre o elogio da mão. *Serrote*, São Paulo, n.6, p.30-31, nov. 2010.

VASSALLO, Ligia. Da lírica. In: VASSALLO, Ligia et al. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## ANEXO

### delicadeza:

#### carta de marina baltazar para José Leonilson

*Belo Horizonte, 2 de julho de 2020.*

*Leó,*

fico pensando em possibilidades  
se é possível escrever uma carta  
para alguém que não mais habita  
o seu antigo corpo morada tempoespacial  
onde foram parar as ruas da cidade  
que atravessavam a estrada estreita e longa  
seus ventrículos pulsam outro cep noutra deserto?  
se é possível algum tipo de relação  
entre duas pessoas que nunca se viram ou  
foram à mesma festa certamente já dançaram  
a mesma música leram o mesmo poema  
– amanhã, depois, anos depois, serão  
escritos os versos de que é esta a origem –  
assistiram ao mesmo filme conheceram algumas pessoas  
que já não são mais as mesmas pois os corpos envelhecem as células se renovam  
ou não depois dos 30 as metamorfoses de raul ou warburg  
– não vivemos outra coisa senão a metamorfose –  
acometem a todos que tiveram a sorte  
ou o azar de nascer  
se é possível que haja tanta intimidade  
se importa se eu te chamar de Leó?  
é que antes te chamava Leo  
mas veja bem que confusão meu companheiro  
também o chamo Leo também José só que em outra ordem  
e você não pode imaginar minha alegria  
quando gabi me contou e sua irmã  
lhe chamou Leó e ainda lhe chama parece todos os dias  
algo se organiza nesse atravessamento  
confuso percebi que posso sentir carinho  
por você  
*tudo bem?*  
se é possível ou até mesmo lógico  
escrever uma carta que não pressupõe

resposta  
todas as possibilidades requerem algum argumento?  
não que todas as cartas escritas tenham recebido respostas  
mas o princípio esperança por vezes  
invade como ódio usar metáforas de guerra mas enfrente esta repetição  
não ter esperanças  
que você apareça  
vivo nesta catástrofe  
e por mais que gostaria  
não acredito em psicografia  
em incorporação sim  
por isso meio a tantas dúvidas  
escrevo sigo a grafia torta  
seu bordado com delicadeza  
imagino nossas conversas  
se você iria gostar de mim do que escrevo sobre  
o que você escrevia  
vivo nossas conversas imaginadas  
chá ou café? chassi ou voile? vamos bordar enquanto  
leio que você ainda habita  
outros tipos de presença  
seus homens ladeados estão  
tatuados nos braços de  
meus melhores amigos tristes  
e de alguns estranhos também  
percebo que quando fui à antiga casa  
de sua mãe também entrei em mais um  
universo que você habitava  
habita não há um só dia  
em que não pense que suas inscrições seguem  
se incorporando em vários  
silêncios outras formas de habitá-los  
de compreender os corpos que  
celestes nos rodeiam ou são rodeados por  
toda esta poeira  
de dúvidas e respostas sinto  
que você já permanece permaneceu permanecerá  
naquilo que você escreveu escrevo  
meus amores só os tenho em minha cabeça  
isso acontece  
*comigo também*  
tenho todo um abismo aqui dentro  
voilà mon coeur

que não consigo <to dedicate>  
il vous appartient  
endereçar como você fazia em suas séries mas  
*queria agradecer e se aceitar*  
oceano aceita-me?  
*te dedicar*  
que você habita meu corpo  
e eu nem tenho tatuagem só  
*esta carta desajeitada*  
*cheia de possibilidades que procuram por*  
*silêncios* *e oliveiras.*

*com carinho,*

*marina<sup>94</sup>*

---

<sup>94</sup> Disponível em: < <https://surrealpolitik.cartografia.org/2020/07/04/380/> >. Acesso em: 14 abr. 2021.