



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

Marina Baltazar Mattos

# Escrever Leonilson: expansão da poesia

APOIO:



REALIZAÇÃO:



INCENTIVO:



CULTURA



PREFEITURA  
BELO HORIZONTE

GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

02/27/2021

Neste mais que bem-vindo livro, Marina Baltazar faz uma leitura prismática da obra de Leonilson, voltando-se para as conexões que o artista cearense manteve, ao longo de sua breve e intensa existência, com a literatura e diferentes formas poéticas.

Atenta ao caráter de inacabamento da obra, bem como aos seus movimentos de expansão e abertura, a autora também incorpora essa mobilidade no próprio livro, dando-lhe uma feição desdobrável que o leva a se expandir a cada página. Trata-se de um trabalho construído com uma linguagem inventiva, que se afasta o tempo todo dos pontos fixos através de irradiações e linhas de fuga. Conceitos e referências, em diálogo com diversas e pertinentes vozes crítico-teóricas, nele se disseminam de maneira instigante, o que evidencia a grande paixão crítica da pesquisadora e seu trânsito desenvolvido pelo universo leonilsiano.

Ao percorrer textos e conceitos em campos distintos, como filosofia, poesia, artes visuais, teoria literária e história da arte, Baltazar confere ao livro uma configuração constelar. Isso sem prescindir do uso da primeira pessoa em vários momentos de suas reflexões, já que ela não deixa de encenar sua própria subjeti-

vidade no corpo da escrita, além de marcar a sua presença efetiva e afetiva dentro dele. Dessa forma, revela uma cumplicidade com o artista e cria um espaço íntimo de interlocução com ele.

Treze trabalhos selecionados de Leonilson são analisados ao longo dos capítulos e reproduzidos em um caderno de imagens ao final da publicação. Com um olhar arguto, a autora “pesca” muitos elementos importantes, deixando-se contaminar pelo que extrai tanto de *O pescador de palavras* (1986) quanto de *O pescador de pérolas* (1991) — duas obras do artista nas quais ela mergulha em busca de enigmas a serem decifrados, ainda que estes não sejam de todo desvendáveis. Sua ênfase é a escrita do corpo nesse universo, uma escrita tomada como “única e plural, heterogênea e híbrida, curiosa e ordinária, do singular ao comum”.

Resultado de uma pesquisa consistente, o livro traz, assim, uma inegável contribuição tanto para os estudos acerca desse notável artista brasileiro quanto para a sondagem contemporânea das confluências entre artes visuais e literatura.

Maria Esther Maciel

ISBN 978-65-89889-39-7



Escrever Leonilson:  
expansão da poesia



Marina Baltazar Mattos

Escrever Leonilson:  
expansão da poesia



© Relicário Edições, 2022

© Marina Baltazar Mattos, 2022

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

---

M444e Mattos, Marina Baltazar

Escrever Leonilson: expansão da poesia / Marina Baltazar Mattos.

Belo Horizonte : Relicário, 2022.

156 p. : il. ; 16cm x 23cm.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-89889-39-7

1. Estudos literários. 2. Arte contemporânea. 3. Poesia. I. Título.

2022-2426

CDD 808.07

CDU 821:801.6

---

Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maíra Nassif Passos

EDITOR-ASSISTENTE Thiago Landi

PROJETO GRÁFICO Rita Davis

REVISÃO Maria Thereza Pinel

REVISÃO DE PROVAS Thiago Landi

IMAGENS Projeto Leonilson

PRODUÇÃO Isabelle Chagas

#### Relicário Edições

Rua Machado, 155, casa 2

Bairro Colégio Batista | Belo Horizonte - MG, 31110-080

contato@relicarioedicoes.com | www.relicarioedicoes.com

📧 @relicarioedicoes 📱 /relicario.edicoes

Este projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

*Os himalaias crescem vinte milímetros por ano  
porque a Índia continua a se chocar com a Ásia central  
Mas o que continua a crescer e se chocar  
verdadeiramente não tem nome: nem Himalaia  
nem Índia nem Ásia central nem vinte milímetros nem ano  
até mesmo a ideia de continuação aqui não tem nome  
Nada continua porque nada verdadeiramente começa  
nem tem fim já o início é memória de grandes destruições  
(Também a destruição não tem nome: estamos vivos  
dentro e fora antes e depois do que chamamos  
dentro e fora e antes e depois)*

Eduardo Sterzi



Pequenos fogos: Leonilson, pensamento e paixão por Gustavo Silveira Ribeiro	9
Costurar como quem escreve, escrever como quem costura por Pollyana Quintella	13
Outra forma de dizer a palavra	17
1 O pescador de pérolas, de palavras: recolhimento e expansão na arte contemporânea brasileira	25
(Des)limites da experiência poética	26
Ler Leonilson	32
Uma antigenealogia da palavra na arte brasileira	45
Poéticas da indeterminação	51
Fragmentos do pensamento poético	55
2 Escrever o corpo, bordar a existência: dos modos de ficção e permanência	59
Do corpo, da casca	60
A paisagem que circunda (é também) a que preenche	70
(Entre) realidade e ficção	80
Registrar os dias, preencher o vazio	88
Fios: da vida, da narrativa (e seus avessos)	97
Abertura	107
Referências	115
delicadeza: carta de marina baltazar para josé leonilson	123
Diário aberto	127
Caderno de imagens	137
Dedicatória	153
Agradecimentos	155



# Pequenos fogos: Leonilson, pensamento e paixão

*Gustavo Silveira Ribeiro*

Desde os seus primeiros trabalhos, ainda em registo íntimo e de caráter lúdico, palavra e imagem estão interligadas para Leonilson. A sua versão particular da revista *Vogue*, composta com esmero e em cores vibrantes, exposta neste ano de 2022 no Museu Serralves, na cidade do Porto, como parte da mostra *Drawn 1975-1993*, dedicada ao artista, já revelava a indistinção que o jovem Leonilson fazia entre a escrita e o desenho. Linhas, letras e cores convivem com naturalidade, como se desde sempre indiferenciáveis, partes conexas de um mesmo impulso

expressivo. Inscrita nos brincos da figura feminina que ocupa o centro da página, a coloquialidade das frases “tô na miña” e “saca bixo” reforçava o despojamento *hippie* tropical do desenho, bem como singularizava, mais uma vez, a capa da revista apresentada em relação às imagens que lhe serviram de inspiração.

As palavras estão integradas à figura, não aparecem como elemento externo, em geral sobreposto a ela. São como extensões do traço, formas de continuar a caracterização da personagem. A autossatisfação tranquila, o ar confiante da mulher que olha para o espectador através de óculos escuros confirmam-se nas palavras grafadas, que acrescentam, além de certo ar galhofeiro, um tom de quase desafio à imagem. Estar na sua, expor-se e manter-se independente é um gesto orgulhoso; a altivez, no entanto, não coaduna com qualquer formalidade – o uso da gíria insere a imagem no circuito da rua e da contracultura. A pose, a maquiagem carregada, os adereços e a camiseta, a fita que prende ao alto os cabelos loiros: em tudo está o excesso de cor e a forte presença da fisicalidade, do corpo que marca a cultura daqueles anos (é a década de setenta).

A apropriação muito particular das imagens do mundo da moda que o artista faz revela a originalidade intempestiva do seu traço, do que parece restar nele sempre, até o fim, de espontaneidade infantil e alegria, mesmo quando a tragédia futura veio se impor, ou o erotismo inundou os trabalhos de inquietação e densidade. O interesse do jovem artista pelas imagens ostensivas da cultura de massa está lá, no flerte com a dimensão publicitária da linguagem visual. A presença dos universos da moda e do espetáculo também comparecem, e não são casuais. Eles como que antecipam questões centrais da obra que vai sendo gestada e logo irá explodir. A memória da *haute couture* é decisiva na obra do artista, que combina o refinado dos materiais com as técnicas do bordado popular brasileiro (cearense em primeiro lugar) em composições híbridas de forte apelo comunicativo e evidente ligação com a vida cotidiana.

O desejo de escrever era urgente em Leonilson. Escrever nas suas telas e objetos, bordar letras nos tecidos que utilizou, transformar o próprio sangue em tinta (assumindo-se, ironicamente, um “perigoso”, uma vez descoberta a infecção pelo vírus da aids) – tudo isso foi, para ele, gesto vital, anterior ao conhecimento de movimentos artísticos ou tendências estéticas específicas. A escrita para Leonilson passava por um tipo de necessidade pessoal e política, ao mesmo tempo

narcísica e socialmente interessada, numa ambiguidade que foi um dado comum a tantos artistas surgidos naqueles anos. Narrar-se, inventar e inventariar a si, interpelar o mundo à sua volta, registrar, aos fragmentos, as leituras que ia fazendo foram algumas das operações decisivas no seu percurso. Em pinturas, bordados, pequenos desenhos e instalações o artista fez da escrita um ponto de ancoragem da experimentação que seu trabalho perseguia.

A palavra foi um ponto de partida para muitas das suas criações, e a ela suas peças retornavam com nova legibilidade, lançadas já num circuito que não era mais apenas o das artes plásticas, mas que abrangia também, e talvez principalmente, a poesia. As ficções autobiográficas que criou a partir dos versos soltos, diálogos entrecortados e fragmentos de textos próprios e alheios inscritos com pincel ou linha conferiam novas camadas de subjetividade ao seu trabalho, atravessado, dessa forma, por múltiplas vozes. Trabalhando de modo semelhante ao de uma poeta como Ana Cristina Cesar, por exemplo, Leonilson fez oscilar os limites entre os gêneros e as formas discursivas, construindo uma poética de sutilezas e afecções, cujo mecanismo interno organiza-se por saltos e interrupções, recolhendo e reelaborando cacos de textos e de experiências.

Toda essa rede de saberes que se ergue em torno da obra de Leonilson (e muitas outras questões mais), Marina Baltazar Mattos, autora deste livro, traz bem perto de si, como uma tatuagem que marca a pele e transforma o próprio corpo em superfície escriptível. A relação que ela manteve com o universo do artista, ao longo dos anos de pesquisa que antecederam a escrita dessas páginas, foi marcada pela insistência da paixão e a curiosidade acesa da inteligência crítica. Próxima o suficiente do seu objeto de pesquisa para não deixar de implicar-se no texto e na construção das suas hipóteses, a autora manteve, no entanto, o distanciamento necessário para que a reflexão pudesse se desenvolver com método e cuidado.

*Escrever Leonilson: expansão da poesia* retém (e projeta, e reelabora) da obra do artista cearense aquele que é, talvez, o seu gesto essencial – o entrelaçamento entre palavra, corpo e pensamento poético. A ideia da expansão não é aqui um dispositivo conceitual entre outros, nem mesmo apenas uma reverência canônica. Marina Mattos revela que é a partir da ampliação dos espaços reservados à palavra que Leonilson consegue colocar-se com clareza no panorama da arte brasileira contemporânea. As indeterminações performáticas dos anos setenta,

na sua obra, vão transformar-se, nos anos seguintes, numa máquina de escritura diferencial, ao mesmo tempo rastro físico, arquivo da presença – o traçado irregular do bordado, a letra cursiva e as demais inserções manuais são índices da corporalidade e do caráter concreto, propriamente físico, do seu trabalho – e instância ficcional absoluta, a partir da qual tudo o que foi vivido, imaginado ou refletido se transforma e desvia. Como assinala a pesquisadora, será nesse intervalo incerto, expansão que é saída de si e deslimite, que Leonilson encontrará a sua voz: erótica, taxonômica, substantiva e plural. A ela, a essa voz que, feita gesto, continua a ressoar intensamente na arte e na poesia brasileiras contemporâneas, o olhar crítico de Marina vem se somar, também ele, ao seu modo, inquieto e apaixonado. As anotações de viagem, os diários amorosos, os pesadelos e obsessões do artista ganham uma leitura comprometida e competente. É bom que seja assim.

# Costurar como quem escreve, escrever como quem costura

*Pollyana Quintella*

José Leonilson pôs de pé uma obra que soube desafiar as estruturas convencionais da linguagem, à procura de expandir nossos modos de escrever o mundo e a nós mesmos. Do reconhecimento que teve em vida ao hit pop que é hoje, o artista rendeu uma miríade de leituras que se dedicaram a traçar os delicados e contraditórios encontros entre vida e obra, desejo e linguagem. Leo era mesmo mestre em borrar: nublou as divisões entre intimidade e exterioridade, palavra e corpo, artes visuais e literatura. Mesmo por isso, apesar de celebrada, sua obra também enfrentou os

dilemas da não categorização, não raro encontrando resistência em alguns meios. Por algum tempo, gente das artes visuais achava que Leonilson era assunto da literatura, enquanto gente da literatura achava que Leonilson era problema das artes visuais. Um pingue-pongue a um só tempo sadio e limitante.

Felizmente, hoje notamos um empenho coletivo em transcender as categorias e os limites binários que encurralam a produção de conhecimento em torno das práticas artísticas, e acredito que o presente livro vai ao encontro desse desafio. De antemão, Marina Baltazar se permite contaminar pela ficção autobiográfica de Leonilson para fazer com que ela própria não se esconda tanto por detrás de seu texto, apostando na primeira pessoa como metodologia capaz de fornecer coerência (e intimidade) com seu objeto. Caminhamos com ela por um percurso que elucida não apenas a crescente inespecificidade da poesia enquanto meio, mas a invasão definitiva das palavras no campo artístico – como duas retas que se descobrem, no infinito, menos paralelas do que se supunham. E reconstatamos, com ela, que a poesia não é salvaguarda do poema, antes existe como estado de percepção do mundo; território em expansão através do corpo, da plasticidade e de toda ordem de matéria visual.

O legado de Leonilson, apontado por Marina, é o do investimento na escrita não como mera ferramenta de significação, mas como recurso de *presentificação*. Na trajetória de sua obra, há o esforço constante de aproximar representação plástico-visual de referência linguística, como num jogo de quem costura para escrever, ou escreve como quem costura. Toda escrita em Leonilson é, em primeira instância, um entrelaçamento de fios. Suas palavras e pequenas narrativas (sempre fragmentadas e fragmentárias, recusando verticalmente um projeto de língua totalitária e clarividente) não carregam apenas pistas de sentidos fugidios, antes produzem presença – estão dotadas de corpo e espessura.

Se não é possível existir fora da linguagem, é através dela que sofisticamos uma imaginação que permite organizar o real, testar modos de viver e sonhar coletivamente, ontem e hoje. E este livro nos reforça, com toda delicadeza, que as obras de Leonilson são fragmentos testemunhais de alguém que esteve interessado em corporificar a escrita até que fosse possível fazer caber nela a sua própria vida e vulnerabilidade; e, por consequência, também as nossas. Saio da escrita de Marina com a sensação de que a obra deste grande artista parece ainda mais fresca à luz

das reivindicações improrrogáveis do presente: a necessidade de requerer uma arte à serviço da produção de vitalidade, uma arte que nos ajude, finalmente, a imaginar e produzir um mundo cuja centralidade é a vida.



# 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 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, menos máscaras: me acompanhavam Laura Gabino e Gustavo Silveira Ribeiro, que ainda não era meu orientador, “apenas” um amigo e antigo professor, que, diferente de mim, já tinha mais noção do

arrebatamento que aconteceria ali. Alguns anos depois, já na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi ele quem topou 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, até aqui.

Grande parte dos meus amigos conheceram Leonilson ali, naquela mesma exposição, de onde surgiram maneiras distintas de afetos: algumas (muitas) tatuagens, várias 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 comuns de serem provocados pela arte, me levou a 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: para estudar Leonilson na Faculdade de Letras e 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” 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 bons textos que pesquisam Leonilson a partir do olhar epistêmico das 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 tratam da inserção da palavra na composição plástica de Leonilson, do trânsito entre pintura, desenho e bordado. Outro traço comum partilhado é a maneira com a qual cada pesquisador(a) se propõe a trabalhar (com) Leonilson: a partir da imersão, deixando a própria obra conduzir o trabalho, até mesmo com o aspecto emocional articulando a concentração de análises, traduções 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 um cúmplice na multiplicidade de suas verdades – e elas são tantas! Há também, e em menor quantidade, alguns textos sobre Leonilson que partem do âmbito dos estudos literários, como é o caso das produções de Maria Esther Maciel (2012) e Gustavo Silveira Ribeiro (2018; 2019), professores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 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: já espero os rastros remontados por Gabriela Fernandes (UEA) e Leonilson como fenômeno expandido por Lúcio Gondim (UFC). Mas o ponto é, para além da importância e centralidade de cada um desses estudos, 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, dos limites que transbordam até seu esvaziamento, para que reivindicar uma leitura de Leonilson exclusiva dos estudos literários, como se não houvesse uma troca e contaminação constante também entre as escolas e, até mesmo, ou sobretudo, de saberes que as atravessam? Apesar disso, alguns fatos da realidade ainda me condicionam: fui e sigo sendo parte dos estudos literários. Por mais que, hoje, faça mais incursões nas belas artes em busca de um equilíbrio nessa expansão, minha formação acaba me trazendo sempre de volta para alguns de seus textos fundamentais. Assim, novamente, tento recorrer a um exercício que ainda parece distante, o 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 um texto que se se propõe um ensaio, gênero fugidio por excelência, em primeira pessoa, a formar aqui uma dança com outros corpos que hão de surgir. Para além de seu inacabamento, sua condição plural, entre a própria natureza filosófico-literária, me pareceu mais propício 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 ser preciso menos leitores do que utilizadores – não só leio como também peço emprestados, em releitura(s) e escritura(s), vários conceitos para servirem de fundo a alguns argumentos e 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) – ensaiando, tentando novamente, recomeçando e insistindo na releitura, por outras vias e montagens.

Diante dessa inquietação, a pesquisa partiu 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, baseado na 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 foi possível o acesso a esses catálogos para além de informações disponibilizadas na rede. É válido ressaltar a crescente importância que os trabalhos de Leonilson têm ganhado no cenário internacional, como demonstram os dois últimos catálogos citados e, também, a exposição *Leonilson: Drawn 1957-1993*, que ocorreu em abril de 2020 na Kw Institute for Contemporary Art, em Berlim. No cenário nacional, destaca-se o primeiro catálogo *raisonné* (2017) de um falecido artista contemporâneo lançado no Brasil, com cerca de 3.400 obras registradas.

Ainda assim, o catálogo que serviu como órbita à 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 lidos e relidos incansavelmente, e 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 por Adriano Pedrosa, 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 tradicionais de

referência, 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, este ensaio, expansão de um ensaio primeiro chamado dissertação, se divide em dois capítulos, de maneira formal, mas com questões fundamentais que vão atravessá-lo do princípio ao fim, como é o caso da expansão da poesia, da letra, 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 ela tem ocorrido, quais nomes tem recebido, até chegar à compreensão da palavra poética presente nas obras de Leonilson – das quais se realizará 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, mas 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.

Um dos pontos que saltam aos olhos é a hipótese de Eduardo Sterzi (2021) de que parte mais interessante da poesia brasileira saiu do livro e migrou para outros meios expressivos, assinalando um novo status da poesia no contemporâneo. O poema pode – e não precisa de autorização alguma, sendo sua resistência também sua marca de impropriedade própria – existir de diversas formas, como o romantismo vem nos mostrar e também os anos 1970, no Brasil, com seus poetas solitários e inclassificáveis, na voz, na letra e nas datilografias de Waly Salomão, Torquato Neto e Lygia Clark. Leonilson é um dos resultados dessa perspectiva, de que o poema escapa às margens do livro e consolida outra possibilidade poética, que nunca mais volta às páginas iniciais. Tomando um caminho híbrido, o ato de pescar

é condução de leitura dupla: se pesco palavras e letras, sigo os passos de um bom leitor. Leonilson recorta e cola, escreve e rasura, hibridizando, ao escrever, a leitura da tradição portuguesa, jornalística e homoerótica, agindo como leitor e trazendo procedimentos da escrita, deslocando e apagando marcas de origem, tornando difícil seu rastreio. Essa experiência de leitura, que nas artes plásticas é uma espécie de regra desde o dadaísmo – escrever sem escrever, com cola e tesoura, se apropriando e misturando textos – é da ordem do inespecífico: o que vamos analisar é também uma poética da leitura, também em expansão.

De certa maneira, o segundo capítulo, “Escrever o corpo, bordar a existência: dos modos de ficção e permanência”, é uma continuidade pressuposta pelo primeiro, ao desbordar as barreiras de contenção entre os campos, em um desdobramento da compreensão dos modos de ler: realidade/ficção e arte/vida são, mais do que nunca, justapostas, abertas em relação de cocriação. Sendo assim, é natural que se comece a pensar não apenas o corpo das obras, tomadas também como poemas, mas o do artista, por meio de dados autobiográficos espalhados em suas criações. Do mesmo modo, por um estudo mais detido nos chamados gêneros íntimos da literatura, como os diários, a autobiografia e a crítica biográfica. 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.

Por fim, será possível perceber que as muitas notas de rodapé presentes neste texto, que variam de pequenas incursões filosóficas e esclarecimentos conceituais a poemas inteiros, acabam por formar, para além de apontamentos horizontais, um outro texto, autônomo, também de feição assumidamente constelar, nas margens do ensaio principal. É como se o próprio corpo do texto transbordasse para fora de si. Em suma, este ensaio se propõe a discutir a obra do artista José Leonilson de modo a apontar a profunda conexão que mantém com a literatura e as formas poéticas. Fruto de prática inespecífica e experimental, seus trabalhos revelam a tendência contemporânea de transbordamento 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.

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



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

Não se pode 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. Também é difícil ignorar o que as escrituras que o perpassam têm elaborado em torno da poesia contemporânea. Ainda mais difícil 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, 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 de criação, as práticas não hegemônicas e minoritárias da poesia, pode ser uma estratégia para entender e enfrentar o presente – mergulhar em suas contradições e em suas possibilidades.

## (Des)limites da experiência poética

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

Waly Salomão

Uma série crescente de reflexões sobre as fronteiras da literatura tem pululado no cenário da crítica contemporânea, na busca por elaborar as transformações de sua noção tradicional, mapeando outros espaços possíveis de criação e inserção, as emergências – na dupla acepção da palavra – de novas textualidades e modos de usar<sup>2</sup> a 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, este ensaio.

Todas essas reflexões têm apontado para uma zona comum que pode ser considerada uma das marcas principais da produção contemporânea, que é, justa e paradoxalmente, a explosão dos limites da experiência literária. Ao se consolidar – com bastante força – em gestos e manifestações 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 espalhada por outras artes e outros discursos. Mais do que nunca, seus domínios são alargados e hibridizados, sendo fundamental levantar a questão da forma para entender os 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.

O livro *Frutos estranhos*,<sup>4</sup> da crítica e professora argentina Florencia Garramuño, convida a pensar como questionar a especificidade da linguagem artística e a nomear um lugar que parece estar se construindo para práticas artísticas contemporâneas. A autora nomeou sua obra a partir de um trabalho homônimo do artista brasileiro Nuno Ramos, exposto no MAM do Rio de Janeiro no ano de 2010 – cujo título, por sua vez, remete a *Strange Fruit*, canção antirracista do sul dos Estados Unidos gravada por Billie Holiday, que fala dos negros enforcados em árvores, pendurados como estranhos frutos mortos. No meio dos corredores do museu, próximo a escadas, estavam expostas árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica: a combinação de uma série de elementos heterogêneos encaminha para o que a crítica argentina nomeia “práticas da impertinência”, um modo de estar sempre fora de si, já que a aposta no 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 muros e barreiras de contenção pressupõe um percurso que tem seu início na implosão da especificidade de um mesmo material ou suporte, em que a linguagem do comum, em contraposição à linguagem própria, constitui modos diversos de não pertencimento. 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 a professora, parte e se aproxima da ideia da escultura em um *expanded field*,<sup>5</sup> de Rosalind Krauss, no que tange a conotações de implosões internas e à constante reformulação e ampliação, mas se distancia no que diz respeito à 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*”, de Marjorie Perloff, também é apresentado para a construção do campo expansivo com a ideia de uma literatura que figura como parte do mundo e imiscuída nele, não como esfera autônoma.<sup>6</sup> A tensão e a instabilidade são consequências fundamentais da literatura fora de si:

[...] 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 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>7</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 instabilidade e maleabilidade ao gênero – “*a critical, self-critical, utopian genre, a genre that tests the limits of the genre*” (1987, p. 16), segundo Jonathan Monroe.

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, desloca a poesia para um lugar ambíguo:

O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexos 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 que se buscam 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 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 nomeia 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 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 em meio a tensões. Todavia, há uma resistência da poesia moderna em se circunscrever nesse possível campo específico,<sup>8</sup> já que seu movimento fundamental é a implosão: o verso, não só constitutivo mas diferenciador da poesia, ao quebrar-se, e lançar-se ao próximo, mergulha na cesura até encontrar o seu verso seguinte, quando há, ou na versura.<sup>9</sup> Nesse 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 o fim 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 movimento 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, em seu ensaio “A escrita e o fora de si”,<sup>10</sup> evoca um deslocamento mais além e profundo do 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, 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 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 diz respeito à noção de crise enquanto esgotamento, tanto da originalidade quanto da representatividade, anteriormente exercitado pelo poético; já a segunda, inicialmente oposta, endossaria esse esgotamento 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 as tendências 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>11</sup>

Pensar na questão da crise da poesia conduz, inerentemente, ao livro *Poesia e crise* (2010), de Marcos Siscar, poeta, tradutor e professor. Ao tratar de questões que concernem à tradução – em particular do título do ensaio de Mallarmé, “*Crise de vers*”, e 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 de traduzir a 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 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>12</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 com as ruínas da tradição, partindo da heterogeneidade. 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>13</sup> não se restringindo ao sistema linguístico convencional da escrita, permitindo agregar a produção de imagens e objetos. Ana Pato,<sup>14</sup> gestora cultural, pesquisadora e professora, trata, em seu livro *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*, 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” (2012, p. 40). Nessa hibridização entre literatura e artes visuais, surge a “literatura expandida”,<sup>15</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, aquele para o qual a busca de novos modos de escrita e modelos de autoria é fundamental. Por meio de uma escrita benjaminiana, Pato parte de citações de escritores e artistas para criar sua própria montagem, também se valendo, para além do método, da teoria da linguagem do filósofo alemão. A partir da possibilidade de reprodução indefinida da obra de arte, seu estatuto e suas formas de percepção são alterados, bem como a relação entre a cidade, o homem e a arte, em especial a lírica. A expansão dos limites que balizam o que é considerado arte, desde Walter Benjamin,<sup>16</sup> até e, inclusive, os dias de 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, nos 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, numa espécie de implosão, proponho a leitura 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>17</sup> Para a escolha de algumas obras que aqui serão analisadas mais detidamente, dentre as quase quatro mil do artista, procurei por algumas interrogações que me guiassem em seleção tão complexa. A princípio, me perguntava qual obra mais se parece com 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 arco ou trajetória? De maneira alguma, tento aqui traçar uma resposta única, mas as hipóteses lançadas carregam um possível passeio pelos bosques do contemporâneo e, posteriormente, até mesmo da ficção.

Parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – fruto de doação dos amigos do artista Eduardo Brandão e Jan Fjeld – a obra “Ninguém tinha visto” 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>18</sup> são citações de Clarice Lispector<sup>19</sup> que, segundo a curadora, organiza “um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares 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).

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 organizada a partir do acervo do MAM, essa exposição procurou pensar o que é e o que pode ser a arte brasileira, tendo ganhado repercussão internacional devido à colaboração com o Phoenix Art Museum (EUA), local que abrigou a primeira versão da mostra, em 2017.

É interessante contextualizar aqui algumas das intercorrências desse trabalho de Leonilson para desdobrar, minimamente, sua relevância no cenário artístico brasileiro e, até mesmo, internacional. Em um 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

O começo do poema de José Leonilson permite também um novo começo nesse 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. Desde o primeiro verso, caminhamos por 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. O verso “Ninguém tinha visto” como inaugural do poema cumpre sua função com um *enjambement* ao completar seu predicado bem como sua cesura no segundo verso: “Ela passar tão rápido”, com direito a predicativo do sujeito e mais uma cesura: “Com aquela enorme boca vermelha”, seguindo o fio do encavalamento: “Falando aqueles versos”, e a conjunção aditiva a acrescentar parte importante do que pode ser chamado de estrofe, operando como metonímia para o que se tentará realizar neste modo de ler: “E ela não iria parar” [de falar aqueles versos]. O primeiro verso também pode ser pensado como indicador de uma desatenção perante não somente os versos em geral, mas ao poema<sup>20</sup> em sua totalidade, que se encontra reproduzido na Imagem 1 do caderno que encerra este livro.

Mais do que o esquecimento desses versos, sua condição excêntrica na tela também chama a atenção: eles estão como que secundarizados, havendo 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* na tela, que precisa ser levada em conta. Ao pescar – como um pescador de palavras – o primeiro verso, que é também seu título, pensa-se a potencialidade das palavras que circundam e compõem essa 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 partes de palavras, anteriormente indicadas 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, a indicação de um trajeto a ser percorrido: no meio da obra, da borda superior à inferior, não necessariamente nessa ordem, em tinta preta, o resquício de uma estrada, de um caminho – só conseguirá percorrê-lo, em meio a tanta tinta e a círculos vermelhos, quem se dispuser a tentar.

Por isso proponho agora, em um segundo momento, uma espécie de análise arqueológica, que se repetirá em alguns pontos ao longo deste ensaio. 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 telas com muitas cores até o mínimo de ocupação latente –, ao material e suporte – diversificados, variados, heterogêneos, surpreendentes –, ao contexto – de produção e 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.

De 1,48 metros de altura e 84,5 centímetros de comprimento, ela não passa despercebida apenas por sua dimensão: feita 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, onde há uma pequena abertura em seu centro. Há um amontoado de palavras em letras maiúsculas, em tom laranja mais escuro que o usado ao fundo, que aparecem desde a margem superior esquerda, seguindo a ordem da escrita caligráfica ocidental, como se a obra fosse uma página; a partir da figura humana, as palavras sofrem recuo para a direita 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 infindável o número de elaborações possíveis ao ver/ler essa obra), o seguinte aspecto comum: todas essas perguntas apontam para o potencial poético-narrativo desse trabalho. Aspectos como a versificação, o *enjambement*, a cesura, o primeiro verso servindo 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>21</sup> –, é no contemporâneo que é possível alcançar outras possibilidades, mesmo que apenas vislumbres de vaga-lumes a piscar até aqui.

Alberto Pucheu, poeta e professor, mantém um site de domínio público com todas as suas publicações, desde os seus poemas até os seus ensaios. Em tempos em 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 aos textos, mas eles também passam a 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), Pucheu defende, desde o título, a impossibilidade da desvinculação da poesia de seu negativo, apontando, assim, para o 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. Nas palavras de Pucheu: “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 imprevisas, dos jeitos mais ordinários e excêntricos” (2014, p. 341).

A liberdade de circulação provocada pelo inespecífico desguarnecimento das fronteiras permite que as produções poéticas flutuem e abram diferentes caminhos. Tal abertura pode ser compreendida pela aposta no inespecífico feita por Garramuño e por 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* qualquer possibilidade de um próprio”, como propõe Pucheu (2014, p. 343; grifo meu). A impertinência nos 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  $\alpha$  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, mais uma vez, desguarnece as fronteiras da resistência das manifestações poéticas, que, ao contrário, 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, a partir da própria linguagem e modo da aula, com a leitura de um ensaio, gênero tido por ele mesmo como incerto, começa a traçar similitudes com aquilo que expressa. O poder, ou a *libido dominandi*, está emboscado, ainda que a contrapelo, em todo e qualquer discurso, mesmo em seu plural, social e/ou histórico, sendo seu lugar de inscrição, segundo o autor, 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” (2013, 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 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, este ir contra, espécie de desobediência foucaultiana, indocilidade, é traduzida como *impostura*

na “Lição de casa” da tradutora e crítica (estatutos indissociáveis, segundo o próprio texto) Leyla Perrone-Moisés. Aqui, ela será apropriada como uma implosão, similar tanto ao procedimento (o 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.

*O pescador de palavras* (1986) – em uma pintura, vale situar – desde o título incorpora um movimento de prenúncio e também de resistência, basta ver a Imagem 2 do caderno. 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>22</sup> A obra tem 1,07 metros de altura e 95 centímetros de largura e foi feita em 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.

O pescador pode ser visto sentado, ao que indica o contorno humano em branco, com um chapéu ou um topete vermelho ao pé direito da página, e também em um barranco ou raiz de uma árvore marrom que se estende 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*” – 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 revela: há ponte,<sup>23</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 remete, 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>24</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 somente 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 generalizações reducionistas, expandindo para novas proposições. Entende-se, no entanto, a importância de algumas classificações para que nem tudo se torne inclassificável, chamando atenção para os questionamentos de 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 outro nível de interação, o transbordamento dos limites, segundo o qual as letras fazem parte da imagem visual, mas, ao mesmo tempo, não aparecem soltas, mas emolduradas, como na criação de um mundo substantivo (vale ressaltar que, em termos morfológicos, independentemente da língua em questão, as três palavras indicadas são substantivos), que, assim como o próprio termo “substantivo”, não só designa um ser real ou metafísico, mas, ao mesmo tempo, 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 da arte em seu sentido clássico, no sentido de uma estruturação a ser seguida para se chegar à idealização canônica, na contemporaneidade tira-se arte, e também poesia, dos lugares mais estranhos e variados, sendo eles, muitas vezes, também 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>25</sup> (a partir do título do trabalho do artista), 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, desmorações 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 em um trabalho de natureza arqueológica. Em primeiro plano, analisa duas versões dessa “armadilha”, a primeira, *Sans titre (La pipe)*, de 1926,<sup>26</sup> que, segundo Foucault, é desconcertante por sua simplicidade, e a última, *Les Deux mystères*, datada de 1966, que multiplica as incertezas voluntárias. A questão do espaço, aqui, assume grande relevância, ao ser caracterizado como “contenção”, sendo seus parâmetros, largura vs altura vs profundidade, uma “estável prisão”. É importante, principalmente, o questionamento e, decerto, 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, o que 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, o artista 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 do que se fala, está posta, e reservada, a armadilha: uma dupla entrada, a qual o discurso por 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” (2014, p. 26).

Ao lado dos procedimentos pictóricos realizados por Magritte, Foucault relaciona Klee e Kandinsky, com diferenças à parte, para elaborar como esses 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, uma vez que ele se vale de um espaço incerto, com a justaposição das

figuras e da sintaxe dos signos. Já o segundo princípio é a “equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo” (FOUCAULT, 2014, p. 41), cuja ruptura é operada por Wassily Kandinsky e seu duplo apagar simultâneo – pela insistente afirmação de linhas e cores – das “coisas” por ele pintadas. Magritte, ainda segundo Foucault, não poderia estar mais longe de Klee e Kandinsky, já que sua pintura se prende à exatidão das semelhanças 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” (FOUCAULT, 2014, p. 44).

*As oliveiras* (1990), de Leonilson (Imagem 3): aquarela, caneta permanente e grafite sobre papel, 25,4 x 20,1 cm – pouco menor que uma folha A4 mas não tão pequena quanto uma A5. A obra apresenta a “técnica” mista que já trava perguntas sobre a permanência do próprio nome da caneta e o apagamento possível do grafite, feito em traços incertos, bem como sobre a delicadeza da aquarela, tinta que permite entrever, a depender de sua dissolução, o que está por trás. Tratam-se de momentos distintos de escrita?<sup>27</sup>

Para além dos instrumentos utilizados, a letra de forma, nessa obra, se diferencia da cursiva pouco utilizada pelo artista em seus trabalhos; a aquarela realça, ao invés de esconder, como outra tinta poderia fazer, que há palavras por trás, por baixo ou por dentro do que parece ser um coração pintado. A inscrição “NO” em negrito, se lida isoladamente, pode remeter tanto a uma negação, inspirada pela partícula negativa inglesa, quanto à nossa preposição “no” (em + o), ainda mais se colocada ao lado e indicando a entrada do coração aquarelado, em que as bordas e artérias têm a mesma cor da palavra em questão. O coração ocupa grande parte da folha, no que parece ser um movimento de descida ou explosão, indicado pelas diferentes cores utilizadas dentro dele e ao seu redor. Circulado e permeado por palavras, o coração dita seus possíveis batimentos: a lápis, do seu lado direito, uma lista de três números – “572/27/ 25” – pode ser lida; “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 rasurado; “WHERE DO”, novamente o início de um possível verso, indicado pela caixa alta, “I can found a boy to/rest my h...”,<sup>28</sup> sendo que as primeiras três palavras encontram-se misturadas à aquarela, dentro do possível

coração, e o verbo, que estaria mal empregado em se tratando de tempo 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 sendo possível ter certeza do que se trata; do lado esquerdo, de baixo para cima, “I’m boarding my time”, que se encontra com “IF YOU DREAM WITH CLOUDS”, lido de cima para baixo, com as letras garrafais separadas na vertical – frase recorrente em outros trabalhos, repetida ou traduzida em outras línguas (*Se você sonha com nuvens*, 1991). À caneta, brotam listas taxonômicas,<sup>29</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, como possíveis ramos de uma árvore? A grafia do desenho e da própria letra são duplicadas para uma possível captura? Há repetição sem o recurso da retórica, isto é, 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 plástico-espacial. A partir desta ilegibilidade, Rancière questiona como pensar esse espaço que torna o textual e o 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? Para o autor, “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” (2020, p. 17), ou seja, o *comum* – contrário ao próprio, à propriedade, comum à partilha – se opõe 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, uma visão simplista do desenvolvimento linear da história da arte, impedindo, assim, a verdadeira crítica do paradigma modernista, que não se resume a um passar dos tempos, mas à 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 à do 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).

Na performance de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [1897], o gesto de singularização enquanto poema não é 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, 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” (2020, p. 30), outro espaço e outra economia, mas que não tem outros materiais a não ser os possibilitados pelo acaso. Quanto a Marcel Broodthaers, o professor e filósofo afirma:

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, contradizendo-o a partir de seu paradoxo fundamental, Broodthaers procede de maneira a utilizar a poética mallarmeana “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 é muito cara aqui para a compreensão do percurso ao longo do qual 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. (RANCIÈRE, 2020, p. 54)

Destaca-se a suspensão como procedimento inerentemente poético, a princípio, por constituir um vocabulário comum ao artista, ressignificado e lido a partir da leitura imanente e em conjunto com a sua obra, mas também espacial. Então, 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 busca delimitar uma origem, mas sim aparições constelares, por isso a designação *antigenealogia*) da palavra na arte brasileira começa a ser construída: breve e aberta, em perpétua defasagem com seu próprio tempo. A negatividade que a partícula “anti” carrega é, mais do que uma simples recusa, uma reproposição, a compreensão da história da arte como fluxo descontínuo e não linear. Ainda assim, cabe revisitar o século XX – pródigo de artistas híbridos e experimentais – numa tentativa de 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, se encaminha para um movimento do qual Leonilson foi um dos grandes realizadores – e é preciso reivindicá-lo enquanto tal.

A literatura e as chamadas artes visuais caminham juntas, basta pensar essa conjugação em plataformas responsáveis por veicular ideias de sua época, como os periódicos *O pirralho*, *Klaxon* e *Revista de Antropofagia*. A comunicação entre linguagens, como a escultura e a escrita, e a convivência que amarra essa rede de produção artística, como na tela *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral – dada de presente ao seu marido, Oswald de Andrade, que no mesmo ano escreve 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 emprestados fragmentos para ir contra uma história que segue sempre em disputa.

A relação muito próxima e profícua entre linguagens, no Brasil, 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 vai se desdobrar, até seus deslimites, no contemporâneo, em que a fronteira, ou sua ausência, muitas vezes faz não saber do que se trata, ou seja, constitui justamente a sua inespecificidade. Ainda assim, é preciso situar um debate que sempre se atualiza e parece recomeçar.

A começar por Augusto de Campos, “poetamenos”, cuja radicalidade parte não só de um poeta que se nega categoricamente como poeta, mas que faz da negação a 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, por meio de proposição e construção. O movimento central desse 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 essa destruição política, ideológica, técnica, lógica e/ou instrumental, do tempo presente. Essa 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 novidade 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 (somente a título de curiosidade, esse é o nome de usuário do artista no Instagram nos dias de hoje), 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 – baseando-se em seus fundadores, os irmãos Campos e Décio Pignatari – vai se construir.

Mas a leitura que cabe aqui parte, especialmente, do experimentalismo do poema “Ovonovelo”, de 1955. Constituinte do movimento em que se insere, há nele o princípio isomórfico de composição, 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 e da amamentação, seja da escritura, seja do mundo – de maneira circular: ainda que o verso possa ser perseguido, há sua destruição e reproposição, ensejando perguntas, questionamentos. A simultaneidade de destruição e criação é pensada de modo concreto, isto é, de acordo com as propostas do grupo Noigandres em sua fase dita heroica, de 1953 a 1957, e já em vias de transformação profunda ao longo da década de 1960. Não há, então, pretensão de cobrir a densidade historiográfica e conceitual do movimento, mas tão somente de pensar a explosão da moldura do poema.

Diante disso, a pergunta se atualiza da mesma forma que recua no 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 algum elemento que remetesse à percepção temporal-espacial, um relance que possibilitasse a contemplação de sua totalidade, ainda que sem atenção aos detalhes. Estamos diante, então, de uma arte que renuncia a sua percepção temporal ou que tensiona o espacial e o temporal, a leitura e a iconicidade? Essas questões não se esgotam nesse poema, mas são passíveis de expansão em 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 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>30</sup> a parede de um museu – uma espécie de reinscrição aurática, diria, possivelmente, Walter Benjamin –, espaços antes reservados às artes plásticas. Como consequência, tem-se a relativização do livro como mídia ou suporte privilegiado, que, ao mesmo passo que se aproxima do catálogo, se abre à experimentação.<sup>31</sup> Se a palavra poética, em suas primeiras inscrições – que chegam até nós em poemas e mitos fundadores da literatura –, se espalhava oralmente, por meio do corpo, da presença da lira e da voz, a partir do século XVII, no contexto europeu-ocidental, começa a circular de forma mais vertiginosa em forma de livro. Apenas na década de 1950, no Brasil, com a emergência do concretismo, é que textos e manifestações literárias vão se espalhar pelas 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, muito menos reservados para eles.

Marcada por influência concretista, a artista Lenora de Barros tensiona em suas obras 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, o que Barros propõe é uma libertação para *fora* das páginas e, mesmo que marcada pelo movimento concreto, não se prende a ele. Através de sua proposição artística, também pretende uma ampliação do trabalho do próprio Augusto e de seu pai, Geraldo de Barros, dentre muitos outros, como linguagem para o debate de temas que atravessam a arte contemporânea, a exemplo do espaço, do corpo, da identidade e do posicionamento crítico. Outra grande influência para suas elaborações 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, o 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, mesmo quando não aparece: sua suspensão indica justamente uma observação e uma experimentação cuidadosa, como em *Língua vertebral*, de 1998, e *Linguagem*, de 1979, 1990, 1994 e 2008.<sup>32</sup> Assim, sua prática artística, iniciada na década de 1970, se desdobra a partir da abordagem construtivista, não só tornando-a grande expoente da poesia visual, mas também

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 instalação, abre 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 *Procu-ro-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. Em sua obra, constituída por múltiplas séries de trabalhos sem título (apenas os conjuntos costumam ser nomeados), uma constante a ser considerada é a experimentação, a exemplo das séries que vêm a ser conhecidas como *Bordados* (1962-1964, 1970), em papel japonês, e das *Monotipias* (1964-1966), em papel de arroz. Além disso, o desenho pelo verso, as linhas, letras, palavras, frases, símbolos ou caligrafias nos interessam aqui, na medida em que se configuram como uma investigação sobre as potencialidades plásticas dos elementos da linguagem. A palavra, o traço e a letra, de maneira um tanto quanto diversificada, ultrapassam o espaço do suporte livro, em livre experimentação e exposição. A obra plástica é virada do avesso, e o que se pode encontrar são caligrafias esparsas, signos<sup>33</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 monotipias produzidas por Schendel, 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 buscaram fundir os movimentos da arte e da vida, inscreve a palavra em algumas de suas obras. Entre elas, vale destacar a Capa 11 do *Parangolé P15* (1967), na qual uma espécie de almofada é grafada com o que acaba se tornando, também, o subtítulo da obra, “Incorporo a revolta”; também 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 que integram duas obras maiores: a B30 Bólide Caixa 17 (1965-66), com o “Poema Bólide 1”, “do meu sangue/do meu suor/ este amor viverá”, versos amarelos sobre plástico pela superfície de uma caixa, e a B47 Bólide Caixa 22, com o “Poema Caixa 4” (1967), “Mergulho do corpo”, inscrito em letras

garrafais sobre uma caixa e as palavras cobertas com um pouco de água.<sup>34</sup> Além disso, acredito não ser necessário apontar a importância e o abre-alas, literalmente, desse artista: seus parangolés, drapeados, labirintos, movimentos de corpo e presença, bem como a inclusão e a 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 fronteiras da poesia faz parte do trabalho de Oiticica, um ponto que recupera perspectivas passadas e as desdobram em direções inesperadas.

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 pet e 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 com a de Leonilson, em uma exposição intitulada *Os Penélope*,<sup>35</sup> apropriação da elipse de uma obra do segundo artista, que subverte o gênero do mito de Penélope. O curador, ao também incorporar o plural no artigo definido que precede o nome da personagem mítica, torna dupla a entrada no mundo dos tecidos, a serem constantemente feitos e refeitos.<sup>36</sup>

Diante disso, desse universo no qual são problematizadas as relações da poesia com o sentido e o seu fechamento numa noção de gênero, Jean-Luc Nancy, em *Resistência da poesia*, parte da assunção do fragmentário enquanto condição de existência no mundo e da resistência como postura contrária a diferentes formas e ordens de totalização. Ele propõe, 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, sendo este, em via de mão dupla, o lugar da impropriedade da poesia. Nas palavras do filósofo: “A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (2005, p. 11). Um limiar de sentido só é passível, ou mesmo possível, de ser acessado poeticamente – segundo Nancy, somente 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” (2005, p. 9). Sendo assim,

a poesia não deixa de ser, também, negação e recusa ao acesso, 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, detém – “a própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia” (NANCY, 2005, p. 10; grifo do autor).

Já na segunda parte do texto, “Contar com a poesia”, entrevista de 1995, Jean-Luc Nancy responde o quanto a poesia, o nome absoluto para o romantismo, é também arbitrária, no sentido do comum, da comunidade, da partilha nos dois significados da palavra, difundida em diversidade, misturas e transgressões categóricas. É preciso reivindicar a 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 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 ganham na leitura um caráter que vai além da expansão (sem excluí-la, no entanto) – podem constituir, em si mesmos, o dentro-fora proposto por Ludmer, em uma assunção

claramente destituída de fronteiras ou bordas. Além da expansão, trata-se, antes de tudo, de outro movimento expansivo.

Mais do que o papel e a voz como suportes de sua criação, Leonilson traz, junto ao corpo, 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 numa experiência criativa pessoal, performática e irredutível. 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.

Tendência dominante com o esgotamento ou a 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 daquilo que, no concretismo, estava recalcado – o corpo.<sup>37</sup> Embora a poesia desse momento derive da Tropicália e até se confunda, em alguns momentos, com ela, a marcação aqui é a 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, da passagem e do extravasamento dos gêneros e formas 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 em todo o período da década de 1970, sugere a leitura de *Babilaques*,<sup>38</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 um certo hedonismo que ganha novo desenvolvimento com a geração do desbunde, representado por alguns dos *26 poetas hoje* (1976), como Ana Cristina Cesar e Chacal. Além 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* (vide Imagem 4), de 1989, se aproxima muito da forma diário, a começar pela atenção dispensada ao calendário, ainda que de maneira enviesada – onde está a segunda-feira entre “DOM12” e “TER13”? Além de uma datação que ocupa 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 tem ocupação quase central, apesar de pequena, em uma folha também reduzida, retirada cuidadosamente de um possível bloco – suposição indicada pelos furos de uma espiral.

A cadeira, vazia, é ocupada “apenas” por palavras: em seu encosto, o título fragmentado, como em versos: “so/many/days”; no pé posterior esquerdo da imagem, datas imprecisas, de “SEX10” a “DOM18”, com a oclusão de uma segunda-feira sem existência numérico-mensal, e, no pé posterior direito, as datas “SEG20” a “QUA22”, sem possibilidade de nexos mensais com as outras. A lista de vocábulos que vai do topo do encosto até a metade do assento, sempre à sua esquerda – direita do desenho – tem como elementos típicos do gênero diário a fragmentação e a repetição, pois apresenta signos que dão significado ao cotidiano (vazio, indicado pela cadeira), uma representação dos dias que se dá pela movimentação espacial, da cama para a rua, passando pelos meios de transporte, o trem e o avião. A inscrição “BRU”,<sup>39</sup> ao lado da assinatura “L” e da data “NOV 89”, pode remeter a um momento de viagem do artista, possível explicação para o uso da língua estrangeira moderna, o inglês, em sua lista diarística. Com dimensões de 29,5 por 21 centímetros, pertencente à Coleção Bezerra Dias – Projeto Leonilson, a tinta de caneta permanente sobre papel indica um corpo presente, justamente pela

ausência, em uma cadeira vazia. O passar dos dias que se amontoam no calendário até se confundirem com dias da semana e em números incertos, não cronometrados linearmente, dormindo em língua estrangeira, em uma lista que pressupõe afazeres pouco pessoais, que sugere 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 o avião, “airplane”. Enfim, chega-se a um possível “you”, em que “y” e “u” se confundem, sem nos dar muita certeza, mas apontando para um possível destino nesta espera, um possível encontro com algum você.

Sendo assim, um deslocamento fundamental apontado por Eduardo Sterzi nos encaminha para a compreensão de que 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 entre poesia e arte, a começar pela poesia concreta e marginal, ainda de acordo com Sterzi, deve ser acessada mais por meio de uma dialética complexa, precária e provisoriamente sintetizada do que por uma oposição simples. O recuo no tempo é um recurso de verificação não só de uma tendência física recorrente na poesia brasileira, mas também de uma tendência performática que constitui o modernismo performado na Semana de 1922, além de apontar 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

Para seguir o fio deste ensaio, tomo de empréstimo (ou pesco) o título da parte final do livro que Georges Didi-Huberman (2013) dedica aos estudos sobre Aby Warburg e seus fantasmas: “Epílogo do pescador de pérolas”. Em meio a uma proliferação maníaca da memória (*Mnemosyne*), em que sempre ocorrem 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 surgir, consequente e inerentemente, 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”, 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 nomeia Warburg como pesquisador do tipo “pescador de pérolas”,<sup>40</sup> detetive que busca por tesouros no fundo do mar, por 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. Nesse 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 que mergulhamos, mas no tempo, suas sobrevivências e movimentos.

Fecho este capítulo com a consciência de que alguns desses segredos foram reconhecidos de imediato, mas que outro mergulho está por vir, bem como a infinitude de tesouros que se proliferam perante as obras de Leonilson, sua escritura e inscrição no mundo, que se oferecem aqui à condição da leitura como um ato de pescar. Se os artistas detêm essa capacidade de perceber certos fenômenos que críticos e pesquisadores vão tentar explicar ou entender muito tempo depois, acredito que as “ruínas” e os “templos” bordados no *voile* se expandem, categórica e dialeticamente, em um fechamento que é, mais do que fim, abertura: inquietude, mergulho.

*Pescador de pérolas*, de 1991 (Imagem 5) – linha e tinta metálica sobre *voile*, 36 x 31 cm, da Coleção Orandi Momesso – 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 pretas arrematando todo o lado superior da obra, em cujas pontas há um buraco para dependurá-la, há inscrições apenas em sua parte central, ocupando, no máximo, um terço do todo. O enunciado “Pescador de pérolas” é seguido logo abaixo pelo que parece ser um coração, do qual brotam artérias que mais se parecem a chamas. Dentro dele, há um pequeno círculo; ao seu redor e no plano inferior, mais seis que parecem estar caindo. Os vocábulos “ruínas” e “templos”, dispostos entre esses círculos (como que contendo-os), completam o quadro imagético. 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 ostras e mexilhões, quando em contato com corpos estranhos que invadem seu organismo, 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 imersão em águas pela pesca e pelos

moluscos, também circunda certo tipo de pirataria, em sua procura por riquezas. No entanto, as pérolas não necessariamente remetem a bens materiais, 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 remonta tanto aos mitos greco-romanos relativos à urdidura, ao tecer e desfazer, encontrar, criar, seguir ou cortar o fio, da linha ou da vida, quanto à oralidade que perpassa esses mitos e, também, à comunicação de comunidades que se fundaram a partir da economia doméstica dos tecidos – inclusive 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>41</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 à medida que a poesia se faz. Mais do que o fechamento categórico de um gênero, é a abertura plural e dinâmica, heterogênea e imprópria, da própria poesia. 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 possível acesso de sentido, resistindo, a linguagem, à sua própria finitude, e propondo, desde o acesso, novos modos de ler o passado, contando com o presente, como presente, bordando um futuro, um porvir, sempre em construção, pois o sentido de poesia nunca está pronto. Como diz Nancy, “o sentido de <<poesia>> é sempre um sentido por fazer” (2005, p. 10).



# 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

Como se escreve um corpo? É a partir dessa provocação que insiro, neste trabalho, o corpo – e tudo o que isso 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 – (auto)biográficas, psicanalíticas, performáticas, diarísticas. 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, continuidades do corpo, sua existência, seja em forma de biografia, autobiografia e/ou performance: sempre registros que partem de um eu mas que 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.

Partindo de um Foucault 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 trabalhada ao longo deste capítulo na ideia de 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*. A noção de corpo utópico elaborada por Foucault começa por defender o lugar que Proust ocupa (mas poderia ser algum outro autor que possibilite esse gesto de abertura para uma memória dialética, a exemplo do próprio Leonilson) como inescapável. Não porque paralisa, 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>42</sup> Ainda a princípio, é contra o corpo e como que para apagá-lo que se fazem 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 deixa 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 para 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 desse jogo de 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 adoecer”

(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 em si. 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 essa unidade – 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 encontra um cadáver que não seja o 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: 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 Edições) – nasceram, segundo Foucault, 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 lugares utópicos no espaço onde vivem 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, moradias. 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 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, 2013, p. 20). A ciência sonhada por Foucault, 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 “heterotopia” – 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 soropositivos, associados em um primeiro momento a um comportamento sexual desviante e maldito, não formam sua identidade comum a partir desse princípio, lugar outro e do desvio.) O segundo fundamento se vale da capacidade inventiva ou de apagamento de toda sociedade em relação a suas heterotopias: em qualquer momento de sua história, pode-se diluir e desaparecer uma heterotopia, bem como 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. Elas podem também estar 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, compondo, assim, seu terceiro princípio. Em contrapartida, há o quarto princípio, em que heterotopias estão ligadas ao tempo de maneira crônica, ao modo da festa, do teatro, novamente, e também das feiras e das 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 diz respeito ao sistema de abertura e/ou de fechamento que isola as heterotopias em relação ao que as circunda. Entra-se em determinada 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 são pura e simples aberturas: no entanto, se todo mundo pode entrar, uma vez dentro, 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 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 igualmente ilusória, 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 o corpo, da obra e do artista, e suas relações recíprocas de criação que começam a ser pensadas a partir da década de 1980 no Brasil, com a abertura da crítica literária para os estudos biográficos,<sup>43</sup> mas sem perder de vista as heterotopias, esses lugares outros que seguem sendo criados e repostulados constantemente, como a própria relação entre a literatura e a arte – que insiro um trabalho chave de Leonilson: *As cascas de ovo*, de 1992 (Imagem 6). Embora faça parte de sua produção tardia – e final –, a obra carrega questões inerentes à sua poética como um todo, sendo um bom ponto de partida para se começar a pensar a dinâmica interior-exterior, ou dentro-fora, em uma poética expansiva que se derrama em vida e obra: *realidadeficção* que não é linear e, muito menos, retrospectiva.

Bordado ou linha sobre lona, de dimensão 65 x 23 cm, *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. Por meio de substantivos, vários elementos podem vir a nomear possíveis personagens, como “os soldados”, “o músico”; também 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 verbos suficientes para que se elabore uma montagem, uma reconstrução da possível cena narrativa que, ali, 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 desse trabalho povoado por palavras: em seu centro, duas metades do que figuraria um ovo, e uma outra metade no lado superior, com o que parece ser o conteúdo desse ovo logo abaixo, espalhado. Para além da ocupação das palavras e da única imagem no poema, interessa pensar seu suporte: um feltro cortado de maneira displicentemente torta, bordado em um primeiro plano e, depois,

composto com retalhos tracejados em volta, como é o caso das inscrições “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”, além de 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 e vulnerável: ao se 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-se por construir 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>44</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 e escrita, bem como da dificuldade de remontá-la.

Nesse 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, até chegar em outras formas e discursos –, de 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 possuímo-la dentro dessa caixa de projeções. É a paisagem dentro da qual pensamos, a paisagem que nos envolve” (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>45</sup> continuar um dever de amizade proposto por Henri Focillon, sua forma, inscrição milenar cavernal, o domínio tátil do, mais do que membro, órgão<sup>46</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 da publicação de *A vida das formas* (1934), do mesmo autor, é bem mais do que um escrito introdutório, segundo seu tradutor, Samuel Titan Jr., estendendo e radicalizando algumas ideias presentes no livro. Por exemplo: 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 a do olhar, para se produzir uma experiência tátil, entre os dedos, de contato com o peso das coisas. Além disso, o ensaio traz o trabalho manual do artista para perto do trabalho humano em geral, rememorando o passado de experiências primitivas, no qual 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 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 seu próximo gesto torna-se óbvio, não sendo necessário adivinhá-lo.

Por meio desse 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>47</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 o trabalho à invenção, a arte à transmutação e à 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 em meio a tentativas, a 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, a escultura, a cerâmica e a estamparia, em uma espécie de revanche a um longo ócio civilizado. O concurso do acidente, elemento imprevisível da ordem 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 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 arcaico e, ao mesmo tempo, contemporâneo que habita as obras das mãos e que, por meio delas, inscreve seu corpo no mundo, reivindicando um corpo que é, por si só, um universo de possibilidades, e inscrevendo, nesse 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 a algo que veio muito antes do corpo 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 esse gesto em *Les mains négatives* (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):

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 que as vemos, já são a lembrança do grito, sempre adiantado demais para sua época. Tentar entender 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 que promove uma incorporação exterior, é *As ruas da cidade* (c. 1988) – produzido em um ano que pode ser considerado ponto de transição nas obras do artista, que vinha amadurecendo e tentando novas possibilidades criativas.

Embora a pintura ainda seja densa (Imagem 7), de vestígio expressionista e de grande dimensões<sup>48</sup> (200 x 95 cm), 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 um cérebro, coração, pulmão, estômago, intestino e de músculos de uma perna são contrapostas a nomes científicos, como “pulmo”, “hepar” (sic), “ventriculus” (sic), “vesica fellea”, “colon”, “vesica u”, “bexiga” e “reto”. Assim, são duas inscrições poéticas 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>49</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 de uma parte sobreposta aos músculos da perna direita, também servindo como título não original da 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 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 interpretativos 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 que dependem um do outro para existirem – e, mais do que isso, para fazerem existir.

Trata-se, evidentemente, de uma pintura produzida ao final da década de 1980 e, embora não seja possível classificar ou reduzir Leonilson à chamada Geração 80, é incontornável inseri-la dentro da trajetória do artista. Primeiramente, é preciso destacar que sua visibilidade não começa ali: Leonilson, antes da polêmica exposição no Parque Lage, já havia sido “lançado” em 1983, por meio de exposições simultâneas em duas grandes galerias<sup>50</sup> do Brasil, a Thomas Cohn, então no Rio de Janeiro, e a Luisa Strina, em São Paulo, além de ter participado 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>51</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 indicar pontos de convergência entre obras tão heterogêneas: Qual é a tua? Como vai você... que cresceu e se formou à sombra de vinte anos de ditadura militar? O curador Marcus de Lontra Costa relata que a ideia da exposição teve início a partir do Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983, do qual participou como júri ao lado de Paulo Roberto Leal, com quem viajou por várias capitais brasileiras e percebeu 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 na pintura e na 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 de outras ordens levaram ao cancelamento da exposição, o que encaminhou os então curadores, Marcus de Lontra Costa e Paulo Roberto Leal, ao Parque Lage, dirigido pelo primeiro desde 1982, a convite de Darcy Ribeiro e Adriano de Aquino a fim de dinamizar aquele lugar tradicional na cidade, em disputa, então, pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal. E foi o que Costa fez: aproveitou-se da falta de infraestrutura do parque para propor, ao lado de Paulo Roberto Leal e 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 daqueles anos 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 a eternidade dos museus e, apesar de seus traços distintivos, compartilhavam a produção em ateliês coletivos,<sup>52</sup> como a Casa 7 e o Ateliê da Lapa. Alguns dos traços comuns àqueles trabalhos foram: a retomada da pintura – embora ela 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 tempo-espacial que esses artistas compartilharam se desdobrou em resultados posteriores muito diversos.

O artista e crítico Jorge Guinle, 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 o projeto da mostra ser passível de questionamento sobre 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, ele também testemunha a 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*, e propondo, assim, uma quebra na História da Arte de vanguarda brasileira. Tal indefinição ideológica, ainda segundo Guinle, 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 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 aponta a ausência de busca de identidade nacional por esses artistas, observando algo, na verdade, mais próximo ao cosmopolitismo barato dos shopping centers, ou ao ato de pintar como feito orgástico, dentro do privilégio que ele mesmo engendra.

Outras questões residuais perduram até hoje, como o problemático fato de a seleção 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 tal escolha 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 do caráter “sítio específico” da exposição (site specific, ou arte in situ) – segundo o qual trabalhos foram planejados para serem expostos nos múltiplos espaços (re)apropriados do Parque Lage – e de toda a noção de arte pública que isso carrega, movimentando a arte para fora de seus espaços tradicionais, sua abertura também foi 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 despolitização do grupo, que se desdobra em rótulos como narcisista e hedonista (Cf. BERTOLOSSI, 2014); o segundo, baseado em uma análise reducionista da exposição, e também da Geração 80, anuncia o retorno à pintura, deixando de lado e reduzindo a multiplicidade e heterogeneidade 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, “O elogio da mão”, é possível perceber que, mais do que uma anatomia poética daquilo 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, já perceptível em 1934, data da escrita do ensaio – encontrando-se em pleno curso em 1984, quando da exposição, e ainda nos dias de 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 essa imagem.

Segundo Daniela Name, curadora-adjunta do que ela considera uma “menos feliz” exposição coletiva, “Onde está você, Geração 80?” (CCBB-RJ, 2004), comemorativa dos vinte anos da exposição do Parque Lage, houve um vácuo analítico<sup>53</sup> da movimentação da Geração 80 por parte de críticos nacionais e internacionais. Name acredita que houve uma polarização de grupos pró e contra 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 pelo silêncio de não dizerem nem bem nem mal, o que faria com que o evento caísse 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 sendo não só estudados, mas também reapropriados, relidos. Quase quarenta 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 para a articulação proposta aqui. Inicialmente, o crítico justifica o retorno à figuração por meio da ideologia de valorização do corpo, em um viés, acredito, suplementar ao que já foi tratado. 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>54</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 –, elaborando o impossível dentro de um espaço onde não há saída, mesmo que sob a égide inicial do narcisismo, até encontrar lugar(es), 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 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 Moraes em “Leonilson: A Geração 80 ficou para trás” (1985), 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 rápida 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. A essas características, Morais ainda sugere um acréscimo brasileiro, o de substituir, em algumas 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 pontiagudos e cortantes, 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!*, lançado em 1985.

Como um parêntese deste 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” (título da primeira parte de seu livro), em uma escrita pessoal e que se coloca no processo, a “Mão na massa” que rotula, taticamente, a Geração como 80, e seu pano de fundo 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, na década de 1970 como um todo, 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>55</sup>), ela pode encarar a figuração como um todo, por meio de seus artistas, 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 em suportes variados, que vão 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>56</sup> Após análise da arte brasileira que se desenrolou 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” (p. 75). O primeiro encontro de ambos se deu por intermédio de Thomas Cohn, em sua galeria em Ipanema, que à época expunha desenhos e pequenas esculturas de Amilcar de Castro e acabara de abrigar uma individual de Leonilson, sendo que o artista se encontrava lá na ocasião, 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, além de assentá-lo como pós-moderno e, ainda assim, de atitude antropófaga, barroca e construtiva, verdadeiramente associado a uma arte brasileira, parte<sup>57</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 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)

Dali para a frente, seguirão com as obras de Leonilson, em uma espécie de gambiarra, 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. Também permanece ao longo de suas obras a recusa a um estilo, algo mais próximo a um recurso deliberado do que intuitivo de buscar, na multiplicidade, sua unidade constitutiva. 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” (p. 75), gostaria de estender a pintura para o reino de suas obras como um todo (muitas delas inclassificáveis), e reiterar 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, no influxo de retomá-lo. Com a liberdade conquistada a partir da tomada de consciência de que a arte não salvaria o mundo,<sup>58</sup> Leonilson, alcançando a heterotopia de um barco à deriva, no mundo e na arte, cria

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 têm 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, ocre, terras, tonalidades surdas. O próprio branco emerge com grande força em 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 diversos e nada neutros, importando por si mesmos e pelos procedimentos que demandam, vão formando constantes temáticas – formais e diversificadas – como numa espécie de roteiro, numa linha que conduz a construção de um, ou vários, sentido(s), mais em suspensão do que em fixação.

## **(Entre) realidade e ficção**

O jogo e o branco são tensionados ao máximo em uma das obras mais significativas de Leonilson: *Favorite Game* (1990), título inscrito 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 (Imagem 8), papel de 21 x 35 cm, é ocupado minimamente por um pequeno e simples desenho – de acordo com Focillon, 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 sexo 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 duas, como mais uma vítima atormentada entre verdade e ficção, a personagem<sup>59</sup> deseja esse jogo, seu “jogo favorito” (tradução livre do título).

A multiplicação vertiginosa tanto de técnicas quanto de verdades na obra *São tantas as verdades* (1988), de dois anos antes, é reiterada aqui até seu ponto máximo de tensão. A proximidade entre os termos truth e fiction sugere um 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, que forma uma das dicotomias mais antigas da literatura: realidade e ficção. O transbordamento de limites, além de ampliar o campo possível de pertencimento do desenho para fora 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>60</sup> latente, contraposto, em termos de forma, a *São tantas as verdades* (1988), na mesma medida em que não a encerra, pois, dentro de truth, entrepostas à fiction, ainda cabem, para além de um abismo de interpretações, muitas verdades.

No entanto, 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 de 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 pela via do antônimo perfeito da verdade, que seria a mentira, mas sim 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 articular dados pessoais a produções artísticas. O método biográfico, vale lembrar Eneida Maria de Souza, demanda disciplina e se afasta de aproximações ingênuas ou causais, compreendendo o procedimento de ficcionalização como fundamental para uma interpretação contextual e teórica ordenada. Ainda segundo a professora, “ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à ‘verdade’ factual” (2011, p. 11).

Desse modo, o gesto ficcional desenhado, dramatizado e sugerido por Leonilson em *Favorite Game* 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 entre elas, as quais, por sua vez, se criam de maneira recíproca.

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>61</sup> e “autoficção”,<sup>62</sup> envolvendo, muitas vezes, pactos que vão derivar em reconstruções ilusionistas, como “A ilusão biográfica”<sup>63</sup> (BOURDIEU, 1998), ou ainda “A ilusão autobiográfica”<sup>64</sup> (MIRANDA, 2009). Mais do que nomear e renomear essa prática, interessa entender seu funcionamento.

Silviano Santiago, 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 as obras daquele que os detém, 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 proteiforme quanto camaleão e tão escorregadio quanto mercúrio, embora carregue um tremendo legado na literatura 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 — uma 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 até as noções de representação, recepção, semelhança, expressão e construção de um eu. À diferença de um discurso confessional,<sup>65</sup> não manifesto por Santiago, é possível pensar nos dados autobiográficos, tal como o termo é empregado pelo crítico e escritor, como recursos para a construção de uma verdade poética encenada por Leonilson, que soma à constante aparição de sua idade, nome, apelido e peso um tom assumidamente confessional.<sup>66</sup> Sua obra é complexa e problematicamente auto(bio)gráfica, abrindo-se ao outro para além da interpretação de um nome próprio.

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>67</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), o que não significa converter o ficcional em real, mas considerar esses 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 para uma 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. Por mais que seja possível identificar elementos da sua produção de 1980, em especial a figuração, pouco restou da Geração 80 na maturidade do artista.

Se a capa-título-síntese da exposição e dos catálogos organizados 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 a *Favorite Game* (1990) 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 afirma que a produção desse período tardio, que, em sua grande maioria, compõe 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; em suas palavras, ele alerta, enfatizando que o próprio Leonilson dá pistas que vão nessa direção, ao indicar seu jogo favorito – interpor-se entre a verdade e a ficção: “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). Mas, ao se perguntar se o desenho configura um autorretrato ou um retrato ficcional, Pedrosa 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 consideramos a “indistinção progressiva entre realidade e ficção, que já hoje deixaram de existir em uma relação de contraste” (LOPES, 2019, p. 25), de constituição inerente à suspensão do significado, movimento sob o 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 da doença no corpo do artista. A urgência da criação agora é também uma empresa pela qual se tenta salvar-se, pela escrita, pelos diários; tenta reter um eu fugidivo no mundo em um discurso que busca consolidar-se, mais do que nunca, como verdade – no entanto, sabe-se que essa demanda cai no abismo que a permeia.

Silvina Rodrigues Lopes 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” (2019, 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. Aqui, procurou-se chamar literatura expandida, ou poesia fora de si, movimento ainda aberto aos efeitos do contemporâneo ou da expansão da poesia: 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, entre 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, em uma leitura, implicamos a nossa vida, a nossa maneira de pensar e agir, questionar e se debater; testemunhamos, enfim, 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 aos 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, pois 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 a ordem aqui estabelecida e colocar sua “Cena Final” (*Instalação sobre duas figuras*, 1993, exposta na capela do Morumbi como um testamento impossível) na posição de abertura para um fim que não houve, como um modo reinventado de

sua permanência no mundo. Em outro ensaio,<sup>68</sup> 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

Leonilson ainda 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 se encontram em seu próprio tempo – e esse encontro, por si só, é uma alegria difícil que não compete a todos –, em um *presenteísmo* que é o mesmo que permite dizer esse tempo em que se 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 – entre 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 das coisas, 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 numa reação em cadeia, para tentar compreender as relações de poder em paralelo que se constroem em torno da sua produção, recepção e circulação e também dentro dos circuitos que as atingem e são por elas atingidos.

Desse modo, quando Leonilson alega, em entrevistas, que suas obras constituem algo extremamente pessoal<sup>69</sup> e que um de seus críticos-curadores (PEDROSA, 2014) constrói um núcleo de obras nomeado “diários” – que vai servir como base para a formação e o trânsito de outros núcleos –, é preciso se distanciar, por mais difícil que seja, e colocar em operação o próprio conceito de ficcionalização, na tentativa de construir uma leitura que não caia no mais do mesmo do 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>70</sup> consistem em diários íntimos. Embora o diário seja uma forma híbrida que tem como pressuposto uma armadilha – já que se escreve para salvar os dias, mas, conforme confiamos a salvação à escrita, o mesmo dia que seria salvo é alterado –, 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, 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 colocar a escrita sob essa proteção, de uma regularidade feliz e aparentemente sem ameaças, delimitada pelo cotidiano, pela sinceridade como exigência primordial, assim como pela superficialidade, em um jogo entre profundidade e verdade. Além disso, Blanchot 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 à 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)

Desse modo, já que não há uma forma tradicional de diário, mas sim sua abertura ante variadas possibilidades, é possível compreender parte da obra de Leonilson como uma escrita, de fato, diarística, uma vez que há regularidade de 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 desse gênero textual. 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 datação e localização que vão assumindo um lugar cativo ao final de suas obras.<sup>71</sup> Mais do que isso, mais do que explorar a indagação sobre o que vem a ser *fiction*, ou ficção, e o que vem a ser *truth*, ou diário, é a noção de empreendimento de salvação enquanto característica do diário, proposta por Blanchot. 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 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 trata, por meio de informações recolhidas desses mesmos diários, de tensionar tanto a construção metafórica da doença ao longo das obras como uma elaboração do corpo que a vivenciava e processava, quanto 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, 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, espectro 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 acarretaria 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 das obras *33/34*; *34 com scars*; *Sem título* [Jesus com rapaz acidentado]; *Mesma saliva, mesmo veneno*, todas de 1991. Mas é em 1992 que ele elabora uma inscrição do corpo em papel elevada à sua potência máxima: o sangue, uma pequena e simples gota de sangue contaminado (Imagem 9).

*O perigoso* (1992) é o primeiro de sete<sup>72</sup> desenhos feitos (todos de dimensão 30,5 x 23 cm) durante uma de suas internações, em caneta permanente e tinta sobre papel, em que são contrastadas 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, “*O perigoso*”, escrito logo abaixo da pequena mancha ovalar de sangue, pelo tempo tornada preta, 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 com a 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 da autopiedade, constitui elaboração e afirmação de insubmissão – inscrição do que se exclui, ou desvia, fazendo ver o outro, suas narrativas, a 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.

A construção da visão social dessa doença, assim como sua inserção neste ensaio, 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 *AIDS e suas metáforas* (SONTAG, 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 microrganismos identificáveis e visíveis ao microscópio – a medicina, ao se tornar eficaz na substituição de uma doença-invasora por um microrganismo-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, respostas 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, sugerindo, por seu lado, inocência, o que nos faz retornar, inexoravelmente, à culpa. Ao situar-se em um campo de “guerra”, as metáforas militares conformam a estigmatização de algumas doenças e, conseqüentemente, daqueles que estão doentes.

A partir da sua experiência com o câncer, Sontag 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

de *A doença como metáfora*, em 1976, a autora defendia como objetivo tranquilizar a imaginação do doente, ao fazê-lo pensar na doença sob outras chaves de leitura: ao invés de incitá-la ou conferir mais significado a ela, 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, a procura de um 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 em função de 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, é metaforicamente dupla: 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, e sim um quadro sintomático que cresce. Assim, essa síndrome é considerada uma doença do tempo, progressiva, que se desdobra em uma sequência temporal de fases – divisão essencial para a manutenção desse discurso. 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, 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>73</sup> dos colegas de trabalho, dos vizinhos e dos amigos, ao confinar, em um primeiro momento, um conceito errôneo de grupo de risco – os homossexuais masculinos,<sup>74</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 ser atribuído 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 identificá-los não como soropositivos, mas já como 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 doentes. Diante disso, a AIDS levou pessoas a serem consideradas doentes antes mesmo de adoecerem, 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.

É a partir dessa definição majoritariamente temporal, de uma doença do tempo, que acontece 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 sobre a “viagem” do HIV desde seu surgimento, há quase cem anos, até sua chegada ao Brasil, bem como sobre suas manifestações culturais que tomavam-na como tema ou inspiração, mote para a arte. Sem grandes pormenores: 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. Então, tornou-se uma epidemia devido às condições em que viviam os habitantes das colônias africanas. Em torno dos anos 1960-1970, chegou ao Haiti 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 três vias:

1) exportação de sangue e plasma contaminados, por meio de uma organização criminosa que preenchia os bancos de sangue do país, em especial aqueles destinados aos hemofílicos; 2) prostituição de jovens rapazes procurados por gays norte-americanos que viajavam ao 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, detectada em dois homossexuais.

O sensacionalismo, aliado à desinformação, marcou sua chegada e permanência no país, e a tendência a circunscrevê-la a determinados ambientes causou danos à saúde pública, justificando a discriminação, sobretudo a homossexuais, tendo desdobramentos para toda a população: primeiro, atingindo os homossexuais masculinos de 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 sua interiorização para o Norte e Centro-Oeste do Brasil. Para além da geografia, a doença mobilizou o relógio, que disparou ante o processo de sua descoberta, primeiras testagens, distribuição de AZT; 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 sobrevivência curta. A incurabilidade retoma a constatação da precariedade humana, bem como da intensidade da vida e de 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 ao Brasil, em 1986 foi fundado um programa brasileiro de combate à aids; em 1996 deu-se início à distribuição de medicamentos e tratamento gratuitos; em 2003, os benefícios foram estendidos também para portadores da hepatite e o programa brasileiro de combate à aids foi considerado referência mundial de tratamento; e, em 2013, iniciou-se a 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 por IST's, em especial nos jovens brasileiros, segundo dados oficiais – mais um retrocesso causado pela desinformação e pela falta de educação sexual adequada, por cortes em programas de prevenção e testagem do HIV. Observa-se também a desdramatização da

doença do ponto de vista médico, considerada agora um problema crônico, não uma doença fatal. Mais do que nunca, é preciso falar<sup>75</sup> sobre a aids,<sup>76</sup> sobre o hiv,<sup>77</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 existe – 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 a 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 consequente reconsideração do valor dado à vida.

É em um contexto permeado por estigmas e pelo que vai ser denominado uma “epidemia discursiva”<sup>78</sup> em torno da aids, mas também caracterizado pela reorganização de uma postura diante da intensidade da vida,<sup>79</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 eufemismo, 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.

“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, em *O perigoso* (1992), 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 o 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 à noite, às escondidas, a desfazer o que havia tecido de dia, mais do que sugerir 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 indicar uma tarefa enredada em meio à solidão e ao silêncio da noite; mais do que insinuar um segredo, que não podia revelar sua artimanha com o tempo, seu adiamento ao relógio, revela 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 à sutil tarefa do tecer, à sua lentidão inerente, ampliada pelo seu estratagema, à reconquista de mais um tempo de solidão, isolamento ou, ao menos, de liberdade de escolha de suas companhias.

*O Penelope* (1993),<sup>80</sup> sem acento e com a controversa 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 – foi 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.

De grandes dimensões (Imagem 10), 222 x 83 cm centímetros, seu tamanho maior – se comparado a outras obras do autor – é contrastado com o tamanho

diminuto de três inscrições bordadas, extremamente difíceis de ler. Me arrisco: “segundo (ou segredo?) silêncio”, “sentinela” e “o penelope”, que intitula a obra e é seguida de uma cadeira, que sugere 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 dizer que de retalhos, pequenos retângulos, em torno de dez outros, costurados, de maneira a formar o todo por pequenos pedaços, sendo o último, em 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 branco casca de ovo, um pouco mais escuro que o primeiro, mas 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 outros significados: 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 nos 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 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 a 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, no dia 1º 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 biográfica, Lagnado 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>81</sup> o interesse pela alta-costura e, posteriormente, sem uma relação de filiação, pela 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: pela metáfora do lado esquerdo, do *gauche*, se pensa uma sociedade que não permitia às 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 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, de fazer aberto à possibilidade, diferentemente da pintura, do desfazer e refazer, tendo o mesmo cuidado com o verso e com a frente.

No entanto, Leonilson não inventa esse procedimento poético, 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 faz-se necessário estudar cientificamente o paradigma do quarto de costura para além de simples dado biográfico, que nos 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 dimensionar tal influência. É mais importante pensar na tradição oral de uma literatura ocidental que vai incorporar e reiterar metáforas de costura do tecido até o tecido do texto, bem como no recolhimento em uma casa ou em uma comunidade que nos encaminha 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 pessoal em obras que vão ocupar uma zona de contaminação já entreaberta das costuras e das artes plásticas, aqui entendida também como manifestações poéticas.

Faço um breve parêntese aqui para pensar na ligação de algumas dessas obras bordadas com a tradição popular. Jerusa Pires Ferreira abre a chancela de um conceito gerúndio, sendo construído como alternativa à margem: “cultura das bordas”, que também abre caminho para pensarmos as 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 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 sugere um pertencimento múltiplo da tradição popular, bem como a dificuldade de estabelecer seus limites, situando-a em um equilíbrio precário do que se encontra na beira dos sistemas, assim como identificando um deslocamento 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 absorvidas por meio de procedimentos, ações e atitudes, o 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, mais antiga, porém 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. Um deles diz respeito à visão “folclorizante”, que busca falsos princípios como “pitoresco”, “típico” ou “original”, bem como a curiosidade de uma peça popular, que viria a ser salva por uma cultura mais evoluída/avançada. A essa visão, soma-se ainda outra, a “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, como um reducionismo que não permite crítica interna mais rigorosa. A fragilidade da crítica de arte, bem como seu caráter transitório (crítica voltada, ainda segundo Neves, para o já feito e já visto), dentro de sua incapacidade prospectiva, além de criar uma permanente defasagem em sua relação com o artista, propaga preconceitos para que 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 a 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 pensar as possíveis relações existentes entre os saberes tradicionais e sua utilização por Leonilson, pode-se retornar à recuperação do sentido corporal e às ressignificações que ele vai sofrendo ao longo de suas obras, em todas as suas trajetórias e com todos os seus parênteses, até chegar na reconsideração da própria noção de escrita. Apesar de carregar traços que sempre traem a vocação para o desenho, a escrita aqui é pensada, para além do desenho pictórico, como um retorno em direção

ao corpo, voltado para o sentido manual da palavra. Como propõe Roland Barthes em “Variações sobre a escrita” [1973], a “escrificação”, posteriormente “escritura”, é 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 das 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. Inserida 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 90° 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 na 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 dá 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) – Imagens 11 e 12. Aqui está, de fato, seu coração? A obra consiste em um pequeno (22 x 30 cm) pedaço de lona com uma fita horizontal dourada em sua borda superior e lateral esquerda. Com linha azul clara, vinte e seis pingentes de cristal encontram-se bordados e espalhados pela lona, bem como pontos incertos de bordado azul que acompanham as sobras do que parece um candelabro, expostos em superfície sem chassi, mas que pode ser pendurada 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 uma 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, sendo este 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 estilhaçado, só é possível de ser

alcançado 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, remete ao movimento 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, 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) 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.

Tarefa de grande responsabilidade, crítica e afetiva, por isso recorro à lição de Barthes, agora a partir de *Sade, Fourier, Loyola*, 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, para 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 coexistência. Seu indício de prazer seria a possibilidade de *viver com* – Barthes diz Sade, Fourier, Loyola, eu expando para Leonilson –, não operando o que foi representado, mas falando sobre, passando para nosso entendimento alguns fragmentos do inteligível, ou suas fórmulas, que não têm uma unidade, mas são 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, como 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 desenvolvido, 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 desenvolva de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. (BARTHES, 2005, p. XVII)

É possível estendê-lo para a camisa bordada de Leonilson e, nesse exercício, ler seus textos e não sua obra, arrancar seu caução moral (acredito que tenha sua máxima na doença), por meio do prazer de uma leitura que lhe garanta 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 ensaio. Segundo Luciano Bedin da Costa, a noção de biografema se desdobra enquanto uma potente tática para se elaborar a escritura de uma vida, aberta à criação de possibilidades novas para se dizer bem como 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 da mera representação de uma realidade vivida, tal noção 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, traduzido do espanhol, aquele que recebe os marinheiros desavisados que chegam ou partem para a viagem.

De pequenas dimensões (23 x 18 cm), como mostra a Imagem 13 (que também está na capa deste livro), um espelho com bordas laranjas, desses que se compra em feira, 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. De maneira paradoxal, essa construção – tensionando ao limite um possível autorretrato – não carrega uma fotografia, ou uma 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 considerado 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 olha se torne, também, escritor.

A expansividade 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 são 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 dos relicários de Leonilson, 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, ou da 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, tendo sido 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 a manutenção de seu acervo, sobre as reedições de catálogos e direitos autorais, e sobre 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, que tiveram de pedir licença, em meio ao caos político e sanitário, em especial no Brasil, para tal tarefa.

Se tivesse que traçar um mapa para a pesquisa, diria que sua constante vem do desvio – de convites que estavam fora do traçado inicial e se abriram, somando-se e expandindo o horizonte de expectativas. Por outro lado, há que fazer amadurecer algumas questões, 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 que 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, diz 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 da possibilidade, de ler Leonilson já diz muito disso – Bourdieu 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 se encontram em constante transformação, inclusive agora. No entanto, é interessante refletir sobre o efeito que Leonilson e seus processos de composição poética são capazes 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 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 a de inserir a autobiografia de Leonilson como algo contínuo ao longo do texto. 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, prenes 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 warburgianos, retirados do *Atlas Mnemosyne*, do zum de imagens e vidas em movimento.

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 à comunidade, a preencher e ser preenchido, 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 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.

Desse modo, o segundo efeito que Leonilson provoca nos estudos literários decorre da fragmentação inerente à linguagem e desemboca na torsão poética da língua construída por ele. 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 diferentes, em uma espécie de antídicionário), o artista leva a fragmentação da linguagem ao 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 e 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, somados a um olhar atento aos dias e aos 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, encontra-se uma força narrativa capaz de (res)significar fronteiras e pontes entre o corpo e o gesto, em um jogo que, mais do que contra o tempo, é 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, e também demonstra a necessidade de não enquadrar uma leitura como literária ou artística, mas de abrir, mais uma vez, a (i) legibilidade de discursos que se atravessam e se 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 na capa, 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 conseguinte, seus sentidos vão se transformar ao longo do tempo e do espaço, bem como a relação que o sujeito estabelece com essas mesmas formas, 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, é apenas mais uma possibilidade entre as várias de se adentrar em sua obra, e em sua vida, e vice-versa, sucessivamente. Mas não se esgota aí – há de atravessar outros tempos, recolhimentos e expansões, 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 – têm enfrentado a heterogeneidade, a inespecificidade, e feito dela mesma 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 no mesmo compasso que escrevo estas palavras – primeiramente, é preciso (tentar) se aproximar. É o risco que se tem de 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 encontrar, no mesmo instante em 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/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5ab0e65baa-4a991774b0cdd6/1521542756036/ZAIE+EDICOES\\_PEQUENA+BIBLIOTECA+DE+ENSAIOS\\_CESAR+AIRA\\_2018.pdf](https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5ab0e65baa-4a991774b0cdd6/1521542756036/ZAIE+EDICOES_PEQUENA+BIBLIOTECA+DE+ENSAIOS_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. *Relívoro*. 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. 180fl. 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, videofornas: de onde se vê e não quero nem ver. In: BARROS, Lenora. *Relívio*. 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. 165fl. 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. 180fl. 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=&c-v=&xywh=-1334%2C-36%2C4367%2C2444>> Acesso em: 21 mar. 2021.
- D'ÁVILA, Caroline Maria Gurgel. *Presente ausência: Escrevendo o corpo com Leonilson*. 2014. 97fl. 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. Maria 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: Galilé, 1986.
- DIAS, Ana Lenice; CLEMENTE, Gabriela Dias (Orgs). *Leonilson: catálogo raisonné*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.
- DIDIER, Béatrice. Autoportrait et journal intime. *Corps écrit*, n. 5, p. 167-182, 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*. 1979. 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.

\_\_\_\_\_. *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*, v. 19, n. 55, p. 349-366, 2005. 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://dtlcl.fflch.usp.br/sites/dtlcl.fflch.usp.br/files/Kamenzain\\_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf](http://dtlcl.fflch.usp.br/sites/dtlcl.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, 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*. 3. 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*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOMAN, Lília. 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 contos: 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. 112fl. 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://colquio.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.
- MATTOS, Marina Baltazar. Tecer o texto, escrever o têxtil: alguns fios na poesia brasileira contem-

porânea. In: VIEIRA, Erika Viviane Costa (Org). *Textos e têxteis*: questões de intermedialidade. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 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. 2. 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. 157fl. 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, n. 84, 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. 8, n. 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). *Ensaio 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.

PALAVRA Imágica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento221540/palavra-imagica>>. Acesso em: 8 out. 2020.

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). *Indiccionário 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: Pinakothek, 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. *Contracommunicação*. 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, [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.
- RAMOS, Nunes. *Fruto estranho*. 2010. 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.
- 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. 269fl. 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\\_pos%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_pos%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. 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.
- 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: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216/15005>> Acesso em: 20 fev. 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%C3%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.

delicadeza:  
carta de marina  
baltazar para José  
leonilson<sup>82</sup>

BH, 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 tempospacial  
onde foram parar as ruas da cidade  
que atravessavam a estrada estreita e longa  
seus ventrículos pulsam outro cep noutra desierto?  
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 odeio usar metáforas de guerra mas enfrento 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 em 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



# Diário aberto

## 1 de janeiro de 2020

Não sei o que de fato me impele a escrever um diário – se o primeiro dia do ano, que acaba por começar a terminar em chuva e os pingos desta folha, à última hora dos muitos dias que inevitavelmente virão; a promessa de um diário, tão repleto de possibilidades, que se esvaem na mesma medida em que as diárias não se cumprem. Uma tentativa de elaborar a fragmentação do meu cotidiano? Apenas pelo gesto, pura e simplesmente? Organizar o começo do ano da escrita mais longa que terei que encarar? O mais provável é que tenha sido a fagulha inicial, que não sei ao certo quando começou: se na compra deste caderno amarelo na lojinha do Vavá, na Escola de Belas Artes; se em alguma nota mental que escapou ao meu esquecimento e registrou: registre, não é mais tempo de esquecer; se, e mais em um movimento de soma do que de condicionamento, quando li alguns dos diários de Leonilson, ou ouvi, ou vi, ou tudo isso, confuso e misturadamente, não como essas bolinhas da folha que fazem separar o espaço das linhas quase que a atrapalhar minha desorganização, assim como este diário, promessa de atrapalhar um pouco meu desarranjo – a ver se as páginas seguintes vão se pagar.

## 25 de fevereiro de 2020

terça-feira de carnaval  
a cidade cheira a urina e suor  
apesar da chuva  
os tambores ainda tocam  
todo dia é o mesmo dia a vida é tão tacanha  
oscilo  
entre a solidão inevitável  
da escrita  
da multidão

## 10 de março de 2020

Antes do curso de Rodrigo Lobo, conversei com uma colega no corredor da Fale, que me pergunta se não estou com medo desse novo vírus de que todos falam. Não sei se deveria ter tido carnaval, mas respondo que tenho mais medo do desmonte da educação que vem ocorrendo. Fico pensando se esse novo vírus será como o H1N1, hospitais lotados e cerca de um mês de adiamento das aulas, como foi em 2009.

## 13 de março de 2020

Boatos de que o país irá fechar. Dei três aulas na graduação, temo que até terça que vem a UFMG já cancele atividades presenciais. Dizem que o vírus começou na China, mas não sei se são boatos contra “comunistas”. Não consigo dormir.

## 5 de abril de 2020

Uma foto do drive – álbum fotográfico virtual – me lembra que estávamos em São Paulo na exposição de Leonilson há exato um ano, quando ainda podíamos viajar, encontrar os nossos. Antônia quis vestir o sapatinho de cristal de sal de Leonilson. Fomos os três encontrar a Carola e o Rocco, porque até os três anos ela não pagava passagem de avião. Me pergunto se nos três anos dela, daqui a treze dias, poderemos nos encontrar novamente. Seguimos isolados em casa, há mais de três semanas. De repente, o apartamento ficou pequeno, ela cresce muito, e eu e Leo não conseguimos trabalhar. Fico mais com ela para que ele possa escrever a dissertação. Nós duas lemos *Macaco danado* e depois fico passando páginas de catálogos de Leonilson e inventando histórias, assim ela presta atenção e eu não me sinto tão culpada de não estar pesquisando.

## 8 de abril de 2020

O que me faz voltar é um impulso inesperadamente cinéfilo. Registro agora os filmes, tal como já fazia com os livros lidos seguidos da data de término da leitura,

da Medeia Filmes, como que a tentar entendê-los, perceber também por onde passa o meu próprio escape nesta “quarentena”. Gosto de assisti-los quando todos dormem, fico eu, a casa, o silêncio da madrugada e o cobertor vermelho – de repente já não estou mais aqui.

## **2 de julho de 2020**

Quando percebo, meu diário se tornou diárias: mais poemas e listas do que fragmentos que relatam meus dias, todo dia. Nada acontece ou acontece demais. Me separo da escrita cotidiana na medida em que me aproximo da escrita da dissertação. O pouco tempo que tenho preciso empenhar em tentativas de ensaio, não neste caderno amarelo. Pedro Rena me convidou para um projeto de troca de cartas, pensei em escrever uma para o Leonilson ou para o Carlos Nader – a ver, perguntar se posso escrever uma carta para a qual tenho certeza de que não haverá resposta.

## **5 de julho de 2020**

Aniversário de 18 anos da minha irmã. Minha carta para Leonilson é publicada na Surrealpolitik: veio num rompante, nem consegui revisar muito bem, escrevi coisas que já pensava há muito tempo. A carta para o Nader fica guardada, quem sabe esperando outra tomada. Noite: inesperadamente, tive respostas. Não do meu destinatário inicial, mas de vários leitores de Leonilson que chegaram até minha carta – seus trabalhos atravessam o tempo e até mesmo as respostas, outras maneiras de habitá-las.

## **7 de setembro de 2020**

Não consigo ler nem escrever nada. A cerimônia da morte me ronda e me paralisa, às vezes penso que só levanto da cama porque tenho uma filha para criar. Os boletos, a dissertação, as revisões, os livros, tudo perde a importância frente ao luto, à melancolia – no entanto, ainda as contas esperam ser pagas, não respeitam um tempo que não seja produtivo.

## **27 de outubro de 2020**

Apresento minha pesquisa num seminário de teses e dissertações em andamento da UFPR. Escrever os resultados parciais me faz perceber que estou chegando em algum lugar, embora ainda não saiba bem qual.

## **4 de novembro de 2020**

Participo, pela segunda vez, da Abralic. Gostaria de estar no frio de Porto Alegre. Ainda bem que não cheguei a comprar passagens antes da pandemia. Pelo Zoom e com os slides (dando problemas, é claro), com imagens dos trabalhos de Bispo do Rosário, Leonilson e Julia Panadés, falo um pouco sobre o bordado e como a poesia, por meio da palavra e também do gesto, encontra-se espalhada por outras formas e discursos. O diálogo ao fim também foi muito bom: pensamos no bordado enquanto arte e vanguarda doméstica. Chego no ponto (literalmente) que sempre me fascinou mais no Leonilson: essas bordas que se abrem para um gesto manual que me dá até um pouco de medo de abordar, que também se tenta bordar.

## **28 de janeiro de 2021**

Envio a segunda versão do primeiro capítulo. Começo o segundo amanhã. Pensar em data possível para a defesa: começar a me organizar para fechar esse ciclo, conseguir abrir espaço pra começar outro.

## **24 de março de 2021**

Recebo a decisão editorial quanto a um texto que Gustavo e eu mandamos para um periódico do sul: “o teor ensaístico não permite uma argumentação clara, (...) e o dossiê tomava por foco reflexões sobre obras literárias, e, embora algumas das obras de José Leonilson analisadas pelos autores façam uso de linguagem verbal, observou-se que essa linguagem não se afigura no centro da análise”. Ora, se ainda hoje não percebem que nem só de livros ou linguagem verbal se fazem

obras literárias, não é um ensaio, tampouco um artigo, que os farão perceber. Fico brava, Gustavo diz que já era de se esperar de um periódico mais conservador. Penso até quando vamos ter que pedir licença para ensaiar – arte, literatura, ou mesmo pesquisar em meio a esse país que volta para o mapa da fome.

## **19 de abril de 2021**

Dissertação enviada para a banca. Defesa oficialmente marcada para daqui a um mês. Não sei se estou alegre ou com medo – Gustavo diz que esse é o sentimento certo. Também diz pra eu tirar férias. Penso no que escrever agora, no que fazer, além de mandar meu currículo para mil lugares. Volto para este diário e penso se seus dias não podem me ajudar a começar a escrever o que ficou de fora do texto final. Não quero um texto tradicional que vá resumir ou abordar os pontos principais da dissertação – afinal, isso tudo já foi dito.

## **24 de abril de 2021**

Acordei pensando num curta, com 7 minutos – número místico em Leonilson. Sem pretensões de simular um não amadorismo, mais uma tentativa de expandir e ressignificar, em consonância ao trabalho escrito. Claro, abordaria as questões-chave da dissertação, repetindo de maneira distinta diários, corpo, desejo e poesia.

## **25 de abril de 2021**

Monto um roteiro com as diárias a serem gravadas com minha voz, com a sobreposição de fotos das exposições que fui, do Projeto Leonilson, de suas obras e até mesmo da voz de Leonilson, fragmentada pelo curta de Harley e de Nader – a inclusão dos filmes e diários gravados que não couberam ao longo das 149 páginas iniciais. A abertura do meu diário também, convidado desde seu início pela inquietação compartilhada com e a partir dos trabalhos de Leonilson.

### 30 de abril de 2021

A limpeza do áudio dos diários gravados de Leonilson é mais difícil do que eu já sabia que seria. Deixo esse projeto de curta adiado: meio com medo de nunca se concretizar, meio com a esperança talvez ilusória de ter essa janela distinta aberta para o futuro. Mas parar me deixa em uma espécie de latência: achando tudo ruim e insuficiente. Talvez seja uma sensação generalizada pela pandemia, que se estende no país. Sinto falta dos meus amigos, gostaria de tomar cerveja num bar depois da defesa, não no Meet.

### 3 de maio de 2021

O curta, que quem sabe um dia irá existir, se chamaria *Viver (com) Leonilson*, abertura francamente barthesiana. Nomear me faz vê-lo em outras possíveis circunstâncias e seguir com projetos iniciais, como este diário. A fragmentação e sua (in)completude permitem uma página, ao mesmo tempo, aberta e fechada: pode estar completo até o dia que se tiver acesso à leitura, ou incompleto, se se abrir para mais dias. Assim, recomeço essa tarefa sem fim tentando trazer, por meio da própria forma diário, outras parataxes que não couberam à dissertação. Pensar a existência do gesto literário para além da própria literatura como instituição e prática codificada permite essa abertura para outro texto que se defende: agora não mais ensaio, diário.

### 10 de maio de 2021

Calligaris, que morreu há pouco mais de um mês, tinha um texto sobre “Verdades de autobiografias e diários íntimos” (1998). Ele diz que podemos começar a escrever um diário A por motivos vários, como resposta à necessidade de confissão, justificação ou invenção de um novo sentido, e, amiúde, essas emergências se combinam; e B por impulsos de começar um diário, impulso pelo qual o próprio psicanalista foi tomado várias vezes em sua vida, não tanto para marcar eventos memoráveis de um cotidiano, mas por encontrar-se em uma espécie de encruzilhada, íntima ou não, que forçaria a confessar alguma verdade

que, de outra forma, não ousaria ser dita; ou necessidade de argumentar frente a um tribunal que entenda, ou, ainda, interpretar a vida a fim de lhe prometer um futuro ou dar sentido a um presente prolongado. Embora se trate de anúncios parecidos, as retóricas são bem distintas: enquanto A parte do consentimento de um pacto entre leitor e ouvinte, da pressuposição de argumentos factuais e análises críticas junto a certa capacidade de intimidação, os “fatos” são permeados por certa autoridade impositiva. E B tem menos apelo, encontra-se ao alcance de confidências que são ou soam verdadeiras, vinculadas a uma pressuposição cultural de sinceridade, cuja autoridade se mostra mais forte, em uma espécie de registro superior à banalidade dos fatos que tem como marca a subjetividade como argumento. Acho difícil classificar diários enquanto uma ou outra tomada impulsiva, tendo em vista que os fragmentos podem transitar ante as urgências de sentidos e verdades, até mesmo em uma seleção, recorte e argumentação que transformam o diário em ficção, na medida em que se torna público. As condições de enunciação da mensagem, dentro da modernidade ocidental, são por vezes consideradas mais importantes do que a própria mensagem. A verdade que importa, ao que parece, é a que está no indivíduo, em seu foro íntimo, de onde se presume o porvir da fala e da escrita – escritura barthesiana. Assim, o sujeito procura montar a organização do mundo, e não o contrário. Quando nos deparamos com escrituras espalhadas, que dizem respeito ao modo de enunciação expandido bem como a um sujeito que reivindica uma comunidade, também em expansão, conseguimos perceber certa mobilidade que tem sido constante em discursos e novos modos de produção, de arte, de escrita e de (re)interpretação de si/do mundo ao redor. A necessidade de falar ou escrever de si, como alega Foucault (1976), é um dispositivo cultural que pressupõe a verdade como algo esperado do sujeito, subordinada à sua sinceridade. O ato autobiográfico, não existindo desde sempre e historicamente datado, advém de uma condição dupla: saída de uma sociedade tradicional e, portanto, sentimento da história como aventura autônoma. No entanto, essa questão que vem de uma noção do individualismo moderno passa por um caminho cuja narração é orientada para um projeto autobiográfico, em que a acumulação de gêneros íntimos remete à morte que pode iluminar certo arquivo a ser (re)construído. O “ato autobiográfico”, por si só, é performativo, já que é

falando e escrevendo que, literalmente, ele se produz. A poética da experiência também atravessa do individual ao comum, pois decide e é decidida pela vida coletiva. A verdade assume, assim, sua ambivalência: verdade de um sujeito que mudou de forma, no e pelo olhar dos outros, e peças de um quebra-cabeça que permitem remanejamentos. Segundo Lacan, a verdade é uma linha de ficção, ficcionalizar a própria vida é o jeito ocidental moderno de orientá-la e (re) orientá-la. Se um sujeito assume, em toda a fragmentação de um eu moderno e registrado em diários, “são tantas as verdades”, elabora, também, linhas de ficção, no plural, que vão orientar a montagem e remontagem dos acúmulos de uma vida permeada por palavras e objetos cotidianos, de maneira aberta ao infinito, passível de arranjos e interpretações. É quase um infinito impossível, uma vez que lança ao acaso dados que, poeticamente, vão estar sempre em suspensão, a questionar modelos pré-estabelecidos e a confundir a recuperação de uma memória. Os rastros convocam o olhar, nesse movimento, justamente ao que foi deixado ao esquecimento: mais do que interpretar um pedaço de arte, de vida, trata-se de compreender que há, no universo daquilo que se fala, uma fala que não *fala de*, e é preciso aceitar que o “poemático” é uma das manifestações disso. Marília Garcia (2017), ao ler Silvina Rodrigues Lopes, aceitando que na vida das pessoas e na cultura dos povos há aquilo de que não se pode falar, uma fala que não fala de, queria uma fala que fala *com*, aproximando o encontro. Mais do que aglutinações livres e sentidos paratáticos evocados aqui, compreendo que há uma fala que não *fala de*, chegando a um ponto em que não é mais possível (re) construir ou mesmo (re)montar, pois é justamente na experiência poemática do ato performativo, falando ou escrevendo, que é possível alcançar a verdade dupla – a ficção, agora, já é outra: ao falar, não *fala de*, mas também *fala com*.

## 20 de maio de 2021

Sigo a defender o meu trabalho mentalmente: respondo às questões postas pela banca de diversas e sofisticadas maneiras. Não me lembro do que disse de fato, e que agora me parece insuficiente. Essas falas mentais me parecem melhores, mas se fossem, eu também pararia em algum momento, e eu não parei ainda: sigo a buscar respostas. Talvez seja esse o meu erro. É preciso buscar perguntas.

Donna Haraway diz (e ela não precisa dizer mais de uma vez pra escutarmos) que nossa tarefa é criar afinidades inventivas, praticando um viver e morrer bem, aberto ao comum, num presente denso: nossa tarefa é justamente criar problemas.

## **5 de janeiro de 2022**

Não sei há quanto tempo ativei a busca por “Leonilson” na ferramenta Google Alerta. Desde então, recebi várias notícias sobre intervenções artísticas, críticas e exposições, nacionais e estrangeiras, muitas em alemão e em outras línguas por mim indecifráveis. Mas também é vasta a lista de colisões automobilísticas e de jogadores de futebol que carregam este nome de pia. Até delegado Leonilson já me foi informado pelo Google, bem como um ladrão, quem sabe para balancear essa conta que se registra por meio de um código binário.

## **7 de janeiro de 2022**

O que fazer com estas páginas escritas ao léu? Abro este diário, agora público: escolham seu modo de ler, de escrever, de criar problemas. A próxima página é menos minha do que sua.

# Caderno de imagens



Imagem 1

José Leonilson. *Ninguém tinha visto*. C. 1988. Tinta acrílica e pastel oleoso sobre madeira. 148 x 84,5 cm.

Fotografia: © Sergio Guerine/Projeto Leonilson.



Imagem 2

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



Imagem 3

José Leonilson. *As oliveiras*. 1990. Aquarela sobre papel. 25 x 20 cm.  
 Fotografia: © Edouard Fraipont/Projeto Leonilson.

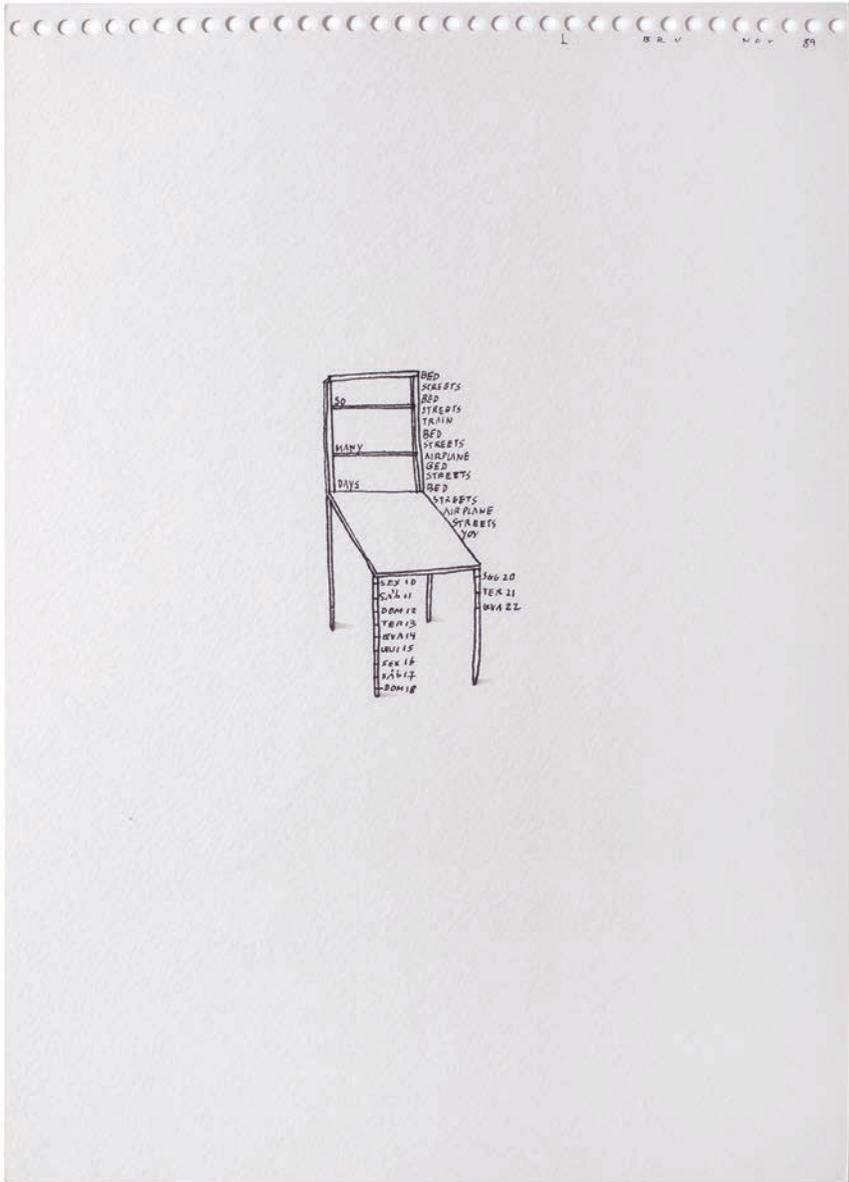


Imagem 4

José Leonilson. So *Many Days*. 1989. Tinta de caneta permanente sobre papel. 29,5 x 21 cm.  
Fotografia: © Rubens Chiri/Projeto Leonilson.



Imagem 5

José Leonilson. *Pescador de pérolas*. 1991. Linha e tinta metálica sobre voile. 36 x 31 cm.  
Fotografia: © Rubens Chiri/Projeto Leonilson.

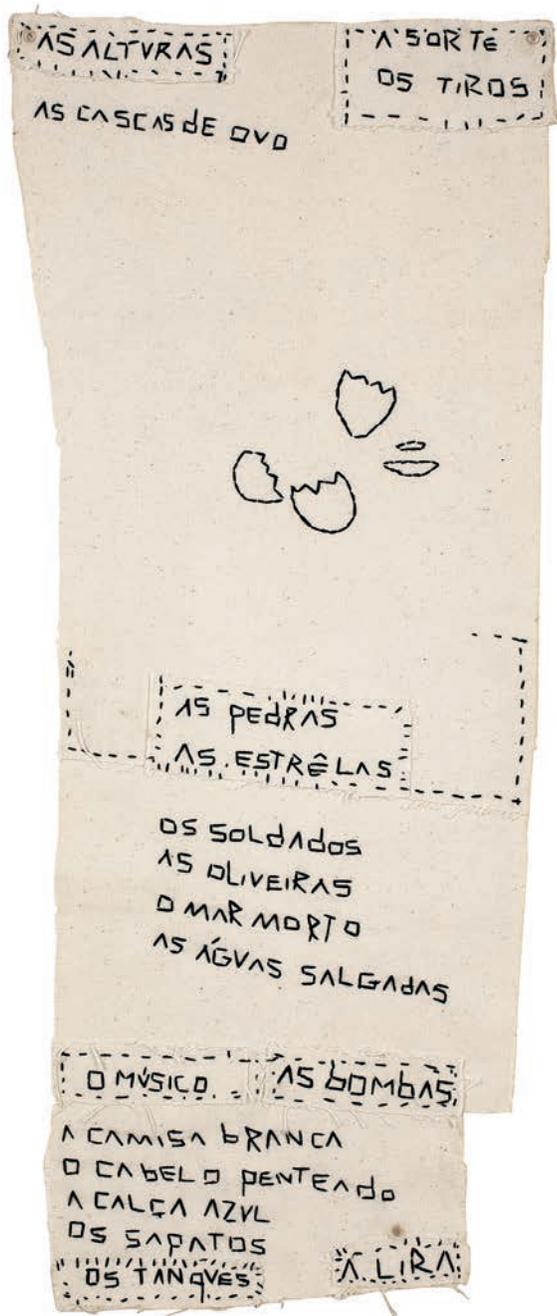


Imagem 6

José Leonilson. *As cascas de ovo*. 1992. Linha sobre lona. 65 x 24 cm.

Fotografia: © Rubens Chiri/Projeto Leonilson.



Imagem 7

José Leonilson. *As ruas da cidade*. C. 1988. Tinta acrílica sobre lona. 200 x 95 cm.

Fotografia: © Rubens Chiri/Projeto Leonilson.

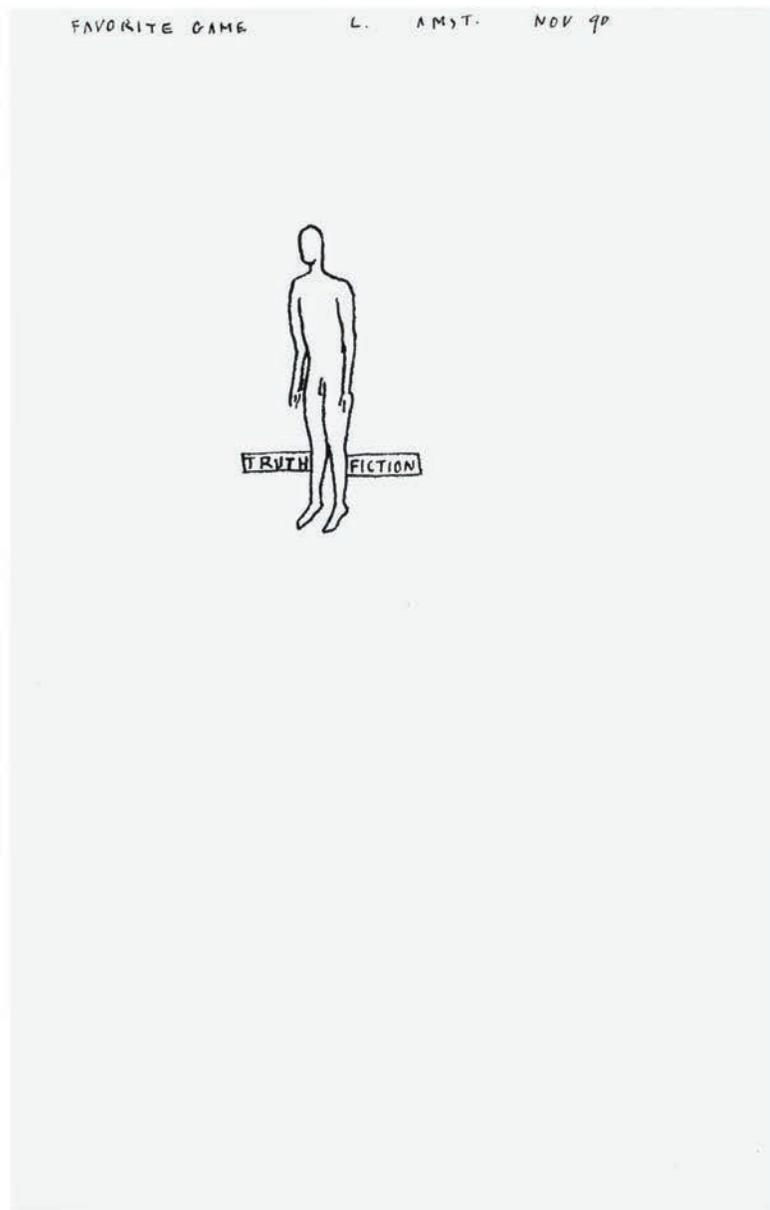


Imagem 8

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



Imagem 9

José Leonilson. *O perigoso*. 1992. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel. 30,5 x 23 cm.

Fotografia: © Rubens Chiri/Projeto Leonilson.



Imagem 10

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



Imagem 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.

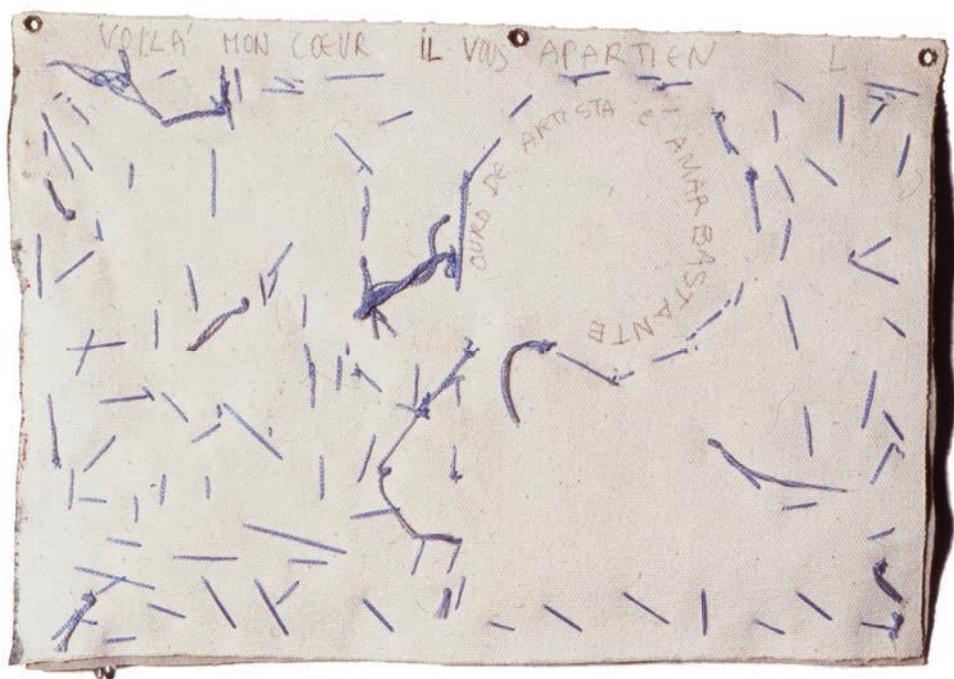


Imagem 12

José Leonilson. Reverso 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.



Imagem 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.

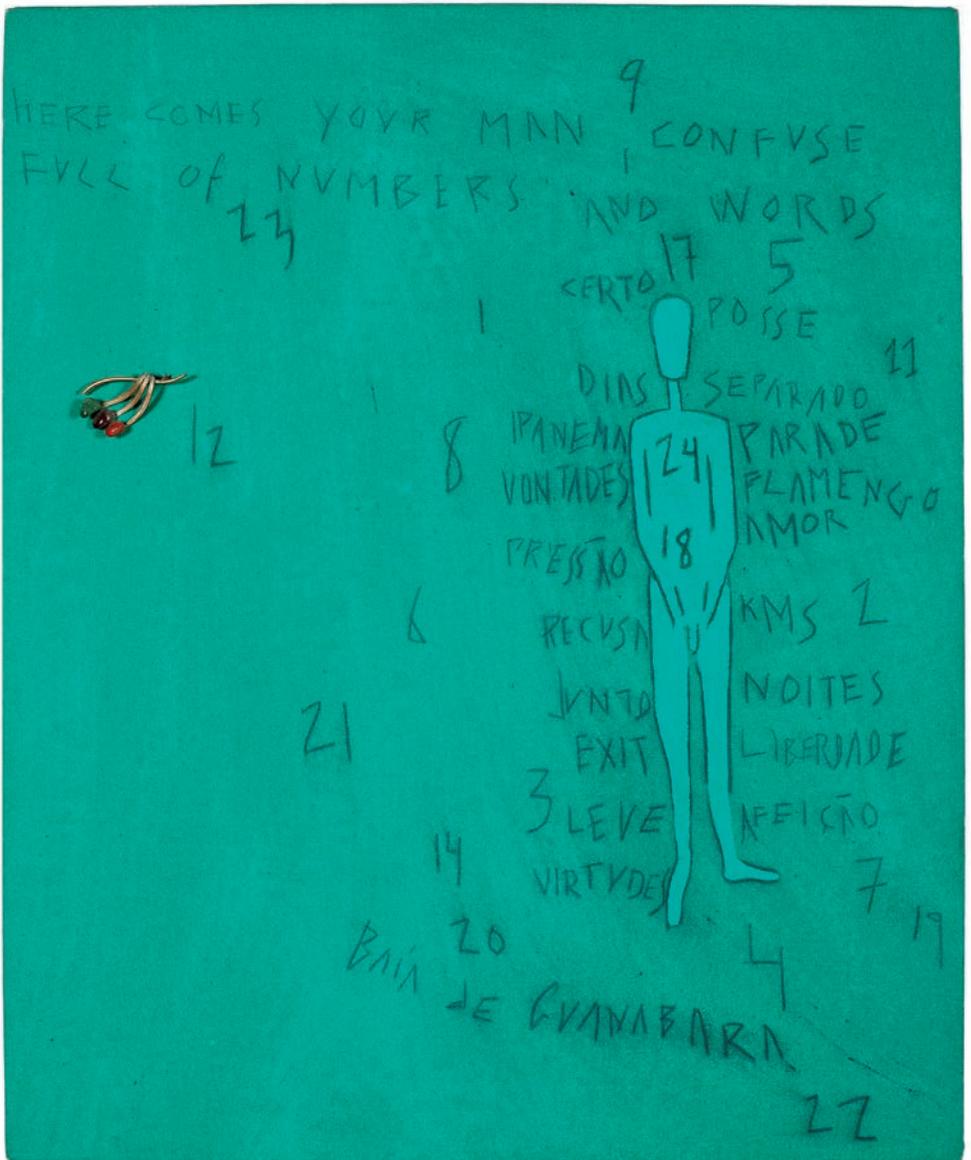


Imagem 14

José Leonilson. *Here Comes Your Man*. 1989. Tinta acrílica, lápis de cor e broche de metal com pedras semipreciosas sobre tela. 65,5 x 54 x 2 cm. Fotografia: © Rubens Chiri/Projeto Leonilson.



## Dedicatória

Dedico este livro à memória de todas as pessoas que faleceram em decorrência da aids, em especial ao Leonilson.

Escrito durante a pandemia, também dedico este livro à memória de todas as pessoas que faleceram em decorrência da covid-19, em especial à vovó Suely e à Tata.

Suas narrativas e nomes, não números, perduram, como vaga-lumes a iluminar a escuridão do presente.



## Agradecimentos

Agradeço à Prefeitura de Belo Horizonte, através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Fundo 2021, por me permitir realizar a ponte de uma pesquisa que nasceu nas ruas da cidade e, agora, pode retornar ao seu ponto de partida. Ao CNPq, pela bolsa de estudos que possibilitou parte da pesquisa que resulta neste livro. Ao Projeto Leonilson, pela parceria e por, gentilmente, ceder o uso das imagens aqui presentes. À Universidade Federal de Minas Gerais, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, por resistir na defesa do ensino, extensão e pesquisa públicos e gratuitos.

Ao Gustavo Silveira Ribeiro, orientador da dissertação que deu origem a este livro, pela amizade, pelo estímulo intelectual, pelos ensinamentos e pelo diálogo contínuo em torno de Leonilson. À Maria Esther Maciel e à Veronica Stigger, pela leitura atenta e crítica que fizeram da primeira versão deste texto. À Maria Esther, ainda, pela leitura continuada e pela escrita generosa da orelha. À Pollyana Quintella, pela alegria curiosa e sensível, ao topar participar deste projeto.

À Isabelle Chagas e à equipe de mulheres, nomeadamente Alcione Souza, Maíra Nassif, Maria Thereza Pinel, Rita Davis e Yonanda Santos, que tornaram este livro possível, palpável.

Aos amigos, *com os livros atrás a arder por toda a eternidade*, Laura Gabino, Sofia Guisoli, Pedro Rena, Nathalia Dias, Danielle Freitas, Ana Clara Nunes e Camila Reis, e todos os outros que não coube aqui nomear, manifesto meu afeto.

À minha grande família, em especial à Bernadete Baltazar, pelo carinho e pela paciência durante a escrita e as voltas em torno deste texto. Ao Leonardo Melgaço, pelos cafés e pela música cotidiana. À Antônia, pelas horas de brincadeiras que lhe foram roubadas.

Este livro foi escrito ao som de  
*Mummer Love*, Patti Smith & Soundwalk Collective  
e pode ser lido ao som de  
“Here Comes Your Man”, Pixies  
e “Cherish”, Madonna.

1ª edição [2022]

Esta obra foi composta em Omnes sobre papel  
Pólen Natural 80g e Offset 90g para a Relicário Edições.

Caderno de notas

Escrever Leonilson:  
expansão da poesia

Marina Baltazar Mattos



1 A escolha vocabular toma não só como empréstimo, mas reflete a leitura e a 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. Interrogam-se as bordas para articular, em movimento contínuo, a concepção do feminino que borra fronteiras das 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.

2 O verbo “usar”, aqui, é 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 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.

3 “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 pele de ovelha ou cabra, 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”. 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: partem 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.

4        Esse livro me é caro na medida em que, para além da introdução de reflexões importantes para minha pesquisa, como a questão da literatura fora de si e das práticas da impertinência, ampliou o horizonte de expectativas para vários outros textos, como o de Rosalind Krauss (1979), Marjorie Perloff (1995) e Jonathan Monroe (1987).

5        “Sculpture in the Expanded Field”: originalmente publicado no número 8 de *October*, em 1979, o texto de Rosalind Krauss é imprescindível por chamar a atenção para 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 surgirão, previstas e condicionantes do campo propriamente

dito, mas não assimiláveis pela condição anterior. Grosso modo: ganha-se, depois desse percurso, “permissão” para pensar outras formas.

6 Palavra puxa palavra: difícil não relacionar a perda da autonomia com Josefina Ludmer e adiantar a nossa entrada em seu ensaio “Literaturas pós-autônomas”, traduzido e publicado no Brasil pela 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 isso que dá o nome a seu 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.

7 Outro francês, outro dispositivo: Jean-Marie Gleize (2009), em *Sorties*, a partir do próprio título, de *la poésie a lapoesie*, já propõe dispositivos de saída para e pela 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 *lapoesie*, que continua.

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

9 Em ensaio posterior, Agamben (2002) retoma, de certa maneira, a discussão iniciada em “Ideia da prosa”, de 1985, já com título muito elucidativo, “O fim do poema”, de 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 nos encaminha também a uma crise decisiva, já que a própria consistência do verso está em jogo, mas é esse 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.

**10** O texto de Ana Kiffer encontra-se em um livro de suma importância para minha pesquisa: *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas* (2014) organizado por ela e por Florencia Garramuño. A começar pelo título, mas longe de findar nele, essa reunião de ensaios evidencia o transbordamento de limites e possíveis mecanismos de passagem. De maneira direta, além do texto supracitado, este texto se inspira muito no ensaio de Florencia Garramuño, “Formas da impertinência”, partindo do início e do meio deste percurso permeado pela inespecificidade e pelo não pertencimento, e também no 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 a coletânea *Indicionário do contemporâneo* (2018), em que conceitos pensados aqui — como “comunidade”, “contemporâneo”, “pós-autonomia” e “práticas inespecíficas” — são (re)elaborados em seus deslocamentos 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.

**11** Algumas considerações iniciais sobre esse 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 passou por muitas discussões até sua publicação, em conjunto com um colega querido do Pós-Lit, na Revista Organon. Hoje, é possível perceber uma diferente leitura, mas é importante destacar o trajeto que me permitiu chegar até aqui.

**12** Ainda sobre a crise, e também sobre Mallarmé, Décio Pignatari [1971], ao discutir a situação 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 outra muito mais vasta, descontínua e simultânea, e sem precedentes históricos. Segundo Pignatari, 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).

**13** 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, em “La littérature: une art plastique”, lê esse espaço aberto, ao contrário de uma cabine de leitura, uma espécie 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. (COLARD, 2010, p. 67)

**14** Fora de ordem, vale ressaltar que foi Ana Pato (2012) quem abriu esta outra vertente do que ela traduz como literatura expandida.

**15** A propósito, em especial, da obra da artista francesa contemporânea Dominique Gonzalez-Foerster. *Roman de Münster* (2007), por exemplo, é um romance que, segundo a artista, pode ser preenchido com lugares, personagens, descrições, mas também com 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” desse romance expandido, espalhado por um jardim.

**16** Faço referência aqui ao ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-1936, presente em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*), mas também pensei, anteriormente, ao tratar de Charles Baudelaire e seus poemas em prosa, em *Um lírico no auge do capitalismo* (2004), no qual 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. A contrapelo, tento me apropriar dessa noção de que o contexto, reelaborado a partir da noção de contemporâneo, implica uma produção poética *quase* em consonância com seu tempo, intempestiva, heterogênea, pouca ou inclassificável — ou, de acordo com uma proposição benjaminiana, a experiência de *cotemporalidade*, a concordância de todos os tempos históricos no presente, metáfora constelar para o encontro de tempos múltiplos.

**17** O artigo “Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea”, da pesquisadora e professora Ieda Magri (2020), traz 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. Além de trazer como referências autoras consideradas aqui, como Garramuño (2014), Pato (2012) e Ludmer (2010), o artigo propõe pensar a literatura como objeto de desejo, como práticas de impertinência assinadas por uma característica da produção contemporânea que, mais do que complexa, tem 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 de uma nova arte que, depois, vem a ser denominada Arte Contemporânea. Por fim, o texto se encaminha para a reflexão em torno do deslocamento do adjetivo “contemporâneo” para a sua substantivação, segundo Ruffel (2014): o senso comum da perspectiva de nosso próprio tempo, em abordagem epocal; a abordagem modal, como a de Agamben (2015), próxima à cotemporalidade, um modo de ser no encontro dos tempos múltiplos; a abordagem nocional como um evento discursivo que nos 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, se o fato de usarmos o nome “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; então, onde estaria a impertinência disso? O texto aponta justamente para a mudança no *modo* como a própria crítica e teoria vão responder a isso que as interpela, dando um passo além da nomeação anterior, em que o uso ia congelando, designando conceitos no mesmo passo que os desativava e, com isso, deixava-os morrer. 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-as enquanto produtos, 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, tornando 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.

**18** Os fragmentos de romances de Clarice Lispector são tomados como “guias teóricos” (STIGGER, 2016, p. 9) do percurso que a curadora propõe, extraindo 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 e teoria, possível perspectiva metodológica. Se possível, indo além: algumas das próprias citações escolhidas — as três extraídas do romance *Água viva* (1998) — podem servir como fio condutor desse 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 nos aponta para 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 algo no mundo. A segunda sugere a corporeidade desse gesto contínuo, da tentativa de pegar com as mãos a palavra, capturá-la, na medida mesma em que encaminha para a terceira, sua impossibilidade, isto é, a inclassificabilidade inerente a qualquer gênero, em consonância com o não pertencimento.

**19** 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 por delicados fios condutores e pelo diálogo entre as artes, demonstrando 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, 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.

**20** “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).

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

**22** Seguindo o fio condutor da literatura enquanto método, eis um poema da poeta portuguesa Adília Lopes (2019) e 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 citado por SALOMÃO, 2014, p. 393).

**23** 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. O signo da ponte é um deles, que aparece por meio de traços de desenho bem como grafado por palavras expressas em diversas línguas — neste trabalho “*brücke*”, em alemão — e em esculturas, como é o caso de *Ponte*, obra de 1982, em madeira policromada. Parece-me também a palavra mais adequada para remeter a esse procedimento de repetição, mesmo que em usos e significações variadas, no qual signos orbitam em torno de um vocabulário constitutivo da obra: *ponte* é construção, física ou linguística, que permite ligar dois pontos antes inacessíveis.

**24** Isso constitui um procedimento muito utilizado por Leonilson em seus trabalhos: o uso de línguas estrangeiras, espanhol e inglês, principalmente, mas também francês e alemão.

**25** 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.

**26** Apenas ao redor de 1928-1929 foi pintada a versão mais famosa, ou clássica, da série *A traição das imagens* (*Le trahison des images*), cujo enunciado-legenda também serve de título ao ensaio de Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*.

**27** Importante para o desdobramento dessa questão, e para 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 questionada sobre a ordem de seus trabalhos, se escrevia ou se 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.

**28** Fico me perguntando se não se trata de um trecho de uma música, já que Leonilson se apropria de palavras ou trechos de poemas e músicas de que gosta e acaba por incorporá-las em sua obra. No entanto, o seu rastreo é muito difícil, principalmente por haver uma subversão de sentido ao entrarem no mundo construído por ele, 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, ampliando possibilidades de interpretação ao invés de reduzi-las.

**29** Outro procedimento muito explorado por Leonilson são as listas taxonômicas: podem variar de classe de palavras, adjetivos e substantivos, principalmente; de línguas, palavras escritas em português e inglês, entre outros idiomas, em um exercício de tradução ou de equivalência; e até mesmo de números, em uma espécie de organização, mais do que de classificação. Longas ou curtas, escritas a lápis ou nanquim, as listas de Leonilson podem ser vistas como infinitas, pois conseguem ir além da moldura de suas obras. São também, possivelmente, exercícios de escrita (manual ou não), formas de manter ativa, pela repetição de traços e signos, a 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, por um lado, na medida em que enumera ou ordena, e descontínua, por outro, 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, as listas fazem parte dos gêneros textuais fragmentários, figurando ao lado de anotações, dedicatórias e mesmo de poemas, estes 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 do 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, por colocarem 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.

**30** Suporte que gera bastante discussão, por aproximar-se, mas não constituir apenas um livro: trata-se 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 dessas questões foram suscitadas durante a leitura do já mencionado livro de Ana Pato (2012).

**31** 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 arte 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 a carrega — (re)apropriação do objeto livro e até mesmo de pesquisas e escrituras acadêmicas, expandidas para um lugar ainda em construção, mas bem delineado.

**32** Datas segundo o *Relivro* (2011) — algumas performances foram realizadas mais de uma vez, por isso os diferentes anos apontados.

**33** 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 tanto as palavras manuscritas nelas, por meio de uma materialidade que aproxima traço e escrita como técnica, quanto a constituição de uma ética e estética que cruzam fronteiras entre países e linguagens, símbolo e vivência imediata, campos abertos à interpretação.

**34** Aqui, vale a nota de que três dos artistas abordados até então fizeram parte de uma importante exposição da qual pouco se sabe hoje, 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 deixo registrados para que se expanda uma não genealogia da aparição da palavra na arte brasileira.

35 Catálogo e exposição homônimos, com curadoria de Ricardo Resende (2015).

36 Penso a obra de Leonilson nessa 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 rastreamento mais aberto — o que demandaria outra (e enorme) pesquisa. Leonilson, como cidadão do mundo, 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 nacional, 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.

37 “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).

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

39 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 pelos 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).

40 Expressão que Hannah Arendt (2008) em *Homens em tempos sombrios*, usa para definir o trabalho de Walter Benjamin. 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 arquétipos]” (p. 222; grifos da autora).

41 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)

**42** 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 estigmatizada, ainda nos dias de hoje, como a aids. Escrevo isso também como lembrete para não iluminar a vida de Leonilson pelo seu fim, por sua morte precoce, mas em um exercício de ir *contra*, como propõe Susan Sontag (1989). Nota dentro da nota, apenas para situar Foucault 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, na qual a sexualidade toma outra forma.

**43** Tomo como base teórica para a questão da biografia 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, no Brasil, por meio da publicação da correspondência modernista, 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, mas cujo 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).

44 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]) filosofá-la.

45 “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).

46 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, que a forma não para de narrar — faculdade e potência, não propriedade.

47 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.

48 De acordo com Adriano Pedrosa (2014), é preciso ter cautela ao se considerarem 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.

49 Posteriormente, a obra *São tantas as verdades* (1988) também vai intitular a exposição retrospectiva do artista, realizada em 1995 sob curadoria de Lisette Lagnado, além de servir como capa de seu catálogo (já na terceira edição), também organizado por Lagnado.

50 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 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. 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 exposição 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, o artista expunha seus trabalhos na 18ª Bienal de São Paulo, não mais tão desconhecido assim. Ainda segundo Monteiro, 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 os museus. A “marchande” era conhecida por seu olho clínico, e Leonilson também expôs lá em 1983, em uma individual simultânea, coisa igualmente rara.

**51** 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, onde pude estar mais próxima de obras nunca vistas, como *Ponte* (1982), e de diários de viagem e correspondências trocadas pelos dois artistas-amigos — aberturas biográficas e aprendizados sobre vida e arte.

**52** 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.

**53** 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 recalçados 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, 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, sabendo 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 do atual em relação 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).

**54** A desconfiança em relação ao 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 espaços, 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 espaço, 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).

**55** 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).

**56** A série de nadas defendida por Pontual 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 patrulhismo e de porralouquice (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 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.

**57** O mesmo pode ser dito do texto de Jorge Guinle, “Leonilson: a implosão da imagem” (1983): enquanto a trilha que se traçava até chegar aos seus trabalhos negava 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 levava em conta cem desenhos e quinze telas, o que pode fazer sentido perante as obras já existentes naquele momento, mas resulta em uma redução levando-se em conta as quase quatro mil peças de que se tem conhecimento hoje — um risco que se corre ao tratar do contemporâneo. No entanto, vale ressaltar que sua leitura sobre os objetos corriqueiros retratados, mais do que seu valor afetivo e narrativo (e retirando sua defesa da *gestalt*), nos encaminha 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, 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 limitada pelo contexto, a noção de implosão proposta por Guinle é interessante aqui, principalmente para o encaminhamento para o bordado.

58 Repetição monotemática: *Leo can't change the world* (1989), tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel de dimensão 30 x 21 cm, com uma área ocupada de apenas 3 x 2,5 cm, com as legendas/versos/títulos da obra abaixo de um lustre e dois abajures, “lamp 1”, “lamp 2”, “lamp 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 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 x 141 cm, 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”, “os rapazes” e “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 —, faz 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 o entorno, esse exterior passa a ser parte constitutiva de sua obra, como uma língua criada dentro dela e para ela, ao emprestar vocábulos da realidade, ao 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). Sobre isso, 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 *doblez* (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 des-feitura” (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 deixar 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).

**59** “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).

**60** 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 conceitualmente, mas na presença, cuja implicação encaminha a uma nova percepção e preocupação com o sujeito.

61 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, o autor coloca como duas as condições que não comportam graus (é tudo ou nada): 1) a afirmação da identidade autor, como narrador e também personagem, e 2) a posição narrativa assumida a partir da primeira pessoa. 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, como 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 e seus sentimentos, independentemente da forma textual e do contrato proposto. Vapereau, em 1876, é responsável por esse sentido menos conhecido, que inclui 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 eu 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 testar 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 como 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, como 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.

**62** Serge Doubrovsky (1977) cunha e sistematiza o termo “autoficção”, embora defenda que seu surgimento seja anterior. Segundo o autor, ele constitui 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, *autofricción* (DOUBROVSKY, 1977, p. 10). Hoje, as práticas de autoescrita, ou da ainda controversa autoficção, se alargaram em discussões e polêmicas, e, apesar de essa etiqueta se estender, mais do que à literatura, às chamadas outras artes, não há um acordo conceitual sobre elas, quer entre os críticos, quer entre os escritores, quer entre os, muitas vezes, agentes duplos que transitam entre essas duas categorias (Cf. NORONHA, 2014).

**63** De acordo com Pierre Bourdieu (1998), 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 cuja 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 interesse compartilhado em aceitar o “*postulado de sentido da experiência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência)” (BOURDIEU, 1998, p. 184; grifo do autor), conformando-se com uma ilusão retórica. Ainda segundo Bourdieu, 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, mínima e sociologicamente informada.

64 Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos* (2009, 2a edição), evidencia a autobiografia não como um simples enunciado, mas como um “ato de discurso *literariamente* intencionado” (p. 25; grifo do autor), no qual 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 é texto empírico e o que é 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, na condição de 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 permitem a abertura ao caos e à contingência da experiência, podendo reordenar um passado por meio da reflexão, ainda segundo Miranda, dando-lhe um sentido.

65 “A expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos” (SANTIAGO, 2008, p. 174).

66 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 obra indica, por meio de seu título, para além de uma possibilidade autobiográfica ou o 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 vistas 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

insumisso a qualquer organização. O autorretrato, ainda segundo Didier (1983), ao se organizar por uma pose, pode nos 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 delicado *voile* azul bebê, com uma das faces do cubo a mostrar seu apelido, abre a discussão interpretativa para além de uma tentativa de reter o fugidio, interromper o instante, mas em direção a um lance de dados. O jogo realidade-ficção, vida-morte, aqui é tensionado ao máximo, ao contrapor a precisão geométrica própria de um rigor construtivo à delicadeza e suavidade daquilo que cobre o cubo — o que se deixa transparecer? De que forma 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.

**67** 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 começou a ser inventariado, provisoriamente, em fitas de áudio, por meio de ideias que, ao fim, são convertidas em diários.

**68** Manuscrito ainda inédito, primeiro ensaio escrito ao longo do mestrado, “Leonilson e a poética da gambiarra”, que pensa o contraste entre uma precariedade dos trabalhos, encenada ou não, e o refinamento e sofisticação dos materiais, seus pincéis, 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 como sobrevivência e forma 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).

69 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 decepções 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).

70 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 crítico e professor Gustavo Silveira Ribeiro.

71 De acordo com Maciel, 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 observa 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.

72 A série, como consta no catálogo de Pedrosa (2014), fazia parte da Coleção Inhotim. Diante da ausência de resposta para vê-la, já que nunca cheguei a presenciá-la no Instituto, tomei conhecimento, em visita ao Projeto Leonilson (dezembro de 2019), que havia sido vendida 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.

**73** Foi o caso de Leonilson, que, junto com sua doença, teve sua sexualidade revelada à família, católica e tradicional, em especial aos pais e membros mais velhos (as irmãs já sabiam), em páginas de um periódico que se abriam também para o país — vide revista *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 da *Veja* de 26 de abril de 1989, 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. Em *Saque e aproveite a vantagem* (1985), Leonilson se vale de um jornal aberto com a manchete em caixa alta AIDS e introduz várias manchas circulares vermelhas e ocres pintadas por cima, bem como uma espécie de rasgo ou arma pontiaguda a atravessar a diagonal das duas folhas abertas: uma antevisão do que ocorreria? No mínimo uma resposta à mídia sensacionalista, que precisava ser denunciada.

**74** 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 como “grupo de risco” identidades coletivas culturalmente definidas (Cf. JARDIM, 2019, p. 44) gerou consequências não só preconceituosas ante a sociedade civil, mas também na própria medicina e na formulação de políticas públicas equivocadas, orientando exclusivamente a população gay e negligenciando a prevenção de outras comunidades. Por fim, para muitos, a aids catalisou uma espécie de “saída do armário”, de exibição forçosa da 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).

**75** 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).

**76** Ler e escrever sobre a aids, doença que, pela demora da descoberta de um tratamento e pelos inúmeros estigmas que a acompanhavam — e

ainda acompanham —, tirou tantas vidas no Brasil: 281.156 até meados de 2021, 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 passa longe do que se pretende empreender aqui. No entanto, dadas as ressalvas numéricas incertas das duas doenças (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 metade de 2020), 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, madrinhas, narrativas e pessoas que se perdem.

**77** Reforço que “aids” ou “hiv” foram escritos como siglas apenas ao seguir os referenciais teóricos mais antigos. Hoje, mais do que cumprir com a importante tarefa de pronunciar seus nomes, é possível grafá-los em minúsculas, acompanhando o escritor-ativista Herbert Daniel, chamando a atenção para a sua condição de palavras e diminuindo o protagonismo da doença, na tentativa de criar, cada dia mais, um novo imaginário (Cf. MELLO, 2018).

**78** 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 em uma questão biomédica. A literatura, em especial o fio literário brasileiro, é tida não apenas como mais uma manifestação que está sujeita à contaminação dessas teias de discurso, mas como seu contraponto, a forjar outros olhares formativos e quiçá interventivos, espécie de tratamento por meio da literatura, que se abre a outras possibilidades.

**79** 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  
(citado por MELLO, 2018, p. 78).

**80** Indo ao encontro do vocabulário semântico do fazer, desfazer, refazer, encontram-se as variações monotemáticas em torno do mito tecedor, 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). Mais sobre esse rearranjo poético pode ser lido em “Tecer o texto, escrever o têxtil: alguns fios na poesia brasileira contemporânea” (MATTOS, 2021).

**81** 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 e 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 ter levado objetos de uso pessoal para as exposições, como livros amarrados com barbante 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.

**82** Carta originalmente escrita a convite do projeto “Surrealpolitik — Geografia Epistolar”. Esta correspondência, e outras trocas que se expandiram, encontram-se agora no livro organizado por Pedro Rena e Urik Paiva: *Geografia epistolar*. Belo Horizonte: Surrealpolitik edições, 2021.



