



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
MESTRADO EM ARTES

WILMA FARIAS GOIS

**AFETOS DA OBRA DE LEONILSON:
ARTE E VIDA, MAPAS E ESCRITA**

FORTALEZA
2015

WILMA FARIAS GOIS

AFETOS DA OBRA DE LEONILSON:
ARTE E VIDA, MAPAS E ESCRITA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção de Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Deisimer
Goczevski.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

G557a Gois, Wilma Farias.
 Afetos da obra de Leonilson : arte e vida, mapas e escrita / Wilma Farias Gois. – 2015.
 139 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de
 Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2015.
 Área de Concentração: Artes.
 Orientação: Profª. Dra. Deisimer Gorczewski.

 1.Leonilson, José, 1957-1993 – Crítica e interpretação. 2.Arte moderna – Séc. XX. 3.Subjetividade.
 I. Título.

CDD 709.0407

WILMA FARIAS GOIS

AFETOS DA OBRA DE LEONILSON:
ARTE E VIDA, MAPAS E ESCRITA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes, do
Instituto de Cultura e Arte da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial para
a obtenção de Título de Mestre em Artes.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Deisimer Gorczewski (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof^ª. Dr^ª. Karla Rosane do Amaral Demoly
Universidade Federal do Semi-Árido (UFERSA)

Prof^ª. Dr^ª. Galciani Maria Neves de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP)

Prof^º Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ)

Aos passarinhos e amadores.

Ao Leonilson.

AGRADECIMENTOS

Às boas energias do universo; ao João Miguel, pela torcida e incentivo; à Kath, pelas caminhadas na vida e amizade; à Lucenir, minha mãe, pelo cafezinho que tanto me agrada; à Sabrina, pelas partilhas sensíveis e os dias no reino encantado da Mariinha; à Hermínia, pelo acolhimento e ajuda na minha integração com o universo que há em mim; à Williane e à Mizinha, emanando boas energias; à Deisimer, pelos afetos e intensidades partilhadas e por acolher minha proposta de pesquisa; ao Programa de Pós Graduação em Artes (UFC), por abrir as portas da casa; à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo incentivo ao estudo; à Dinah, pela risada mais incrível que já ouvi e pela sua praticidade incentivadora; a Igor e a Leonardo, pelos dias de mar; ao Projeto Leonilson, pela receptividade e simpatia de Nicinha, Gabi e Renata; à Beatriz, pelos abraços e a brevidade do encontro; à Susanna e nossas conversas a respeito do sentir o mundo; ao Hermano, pelas trocas de figurinhas e as aventuras; ao Nei, pela amizade, porque ele é muito mais eu só vou encontrar no Pará; ao William e Wellington, por estarem por perto de alguma forma; ao Tiago, o anjo *high tech* que salvou parte dos meus arquivos perdidos da pesquisa; à Wal, pelo incentivo e aproximação aos territórios sensíveis do corpo; aos amigos que o mestrado me trouxe: Annádia, seu sorriso e nossas conversas; Andrei e seu arianismo doce; Aninha, sua gentileza e entusiasmo; Carla e sua perspicácia; Jared e seu piscianismo; Júlia e toda a sua gestualidade de palhaça; Bilica pelos brilhos nos olhos e suavidade; Síría por ser Sirita e Cecília, pelos sorrisos e nossos encontros para saber da vida; à Galciani e ao Moacir, pelas contribuições na qualificação e por aceitarem dar continuidade na banca de apresentação-defesa; à Karla, pelo aceite de compor a banca de apresentação-defesa; à cidade de São Salvador – BA e a energia que me encanta e abençoa; ao Vale do Capão, pelos dias de ar puro!

A cada um e a todos: Agradeço!

“Escrevo como costuro. Costurando, ligando,
furando, recortando, costurando pensamentos e
tudo mais.” (Edith Derdyk)

RESUMO

O estudo é um exercício de aproximações com a obra de José Leonilson (1957-1993), em especial, das escritas que pulsam de suas obras. Tais aproximações se deram a partir de visitas às exposições e ao acervo Projeto Leonilson, de revisões bibliográficas (LAGNADO, 1998; BECK, 2004; RICCIOPPO, 2010; PERIM, 2013; CASSUNDÉ, 2013; PEDROSA, 2014) e documentários (HARLEY, 1997; VIVALVI, 2003). Na compreensão do fazer em arte como pensamento e criação da vida a partir do sensível das sensações, uma orientação cartográfica se faz presente produzindo relações ente arte e vida (DELEUZE e GUATTARI 1992, 1995, 2007; KASTRUP, 2010; ROLNIK, 2014). Nesse sentido, o exercício de uma cartografia de afetos se constitui, na trama das relações entre vida, obra e conceito. O exercício cartográfico se faz a partir de bordados, de forma a costurar questões que afetam a pesquisadora ao estar em contato com as obras. Ao detectar uma escrita que compõe a obra em diferentes momentos, compreende-se a coexistência obra-artista e de como esta produz questões com a arte contemporânea e subjetividade a pensar modos singulares de existir.

Palavras-chave: Leonilson. Arte Contemporânea. Obra de Arte. Cartografia.

ABSTRACT

The study is an exercise of approaches towards the work of José Leonilson (1957-1993), in particular the writings that pulsate from his art pieces. Such approaches were set forth through visits to exhibitions and to the archives of the Leonilson Project, as well as through literature review (LAGNADO, 1998; BECK, 2004; RICCIOPPO, 2010; PERIM, 2013; CASSUNDÉ, 2013; PEDROSA, 2014) and documentary videos (HARLEY, 1997; VIVALVI, 2003). Within the understanding of art making as thought and creation of life based on sensitive sensations, a cartographic orientation is present, producing relations between art and life (DELEUZE and GUATTARI 1992, 1995, 2007; KASTRUP, 2010; ROLNIK, 2014;). In this sense, a cartography of affections is crafted through an exercise of weaving together the relations among life, artwork and concept. The composition of this cartography is based on embroideries, in such a manner to sew the questions that affect this researcher as she gets in touch with the artist's work. After detecting a peculiar writing that makes up the artworks at different moments, the very co-existence of the artwork-artist is understood, and how it produces questions with contemporary art and subjectivity, thus thinking of unique ways to exist.

Keywords: Leonilson. Contemporary Art. Artwork. Cartography.

LISTA DE OBRAS

Obra 1 - Saquinho, 1992.....	15
Obra 2 - Voilà mon coeur, 1989 (Verso).....	21
Obra 3 – Voilà mon coeur , 1989 (Frente)	21
Obra 4 - Shy, 1990.....	30
Obra 5 - Os rios por meu fluído entrego meu coração, 1991	31
Obra 6 - Foguinhos, 1991	31
Obra 7 - Leo, 1983.....	32
Obra 8 - Os pensamentos do coração	32
Obra 9 - O Loouco, 1992.....	32
Obra 10 - Leo não consegue mudar o mundo, 1989.....	33
Obra 11 - Incêndio a bordo, 1987.....	33
Obra 12 - Águas divididas, 1992.....	34
Obra 13 - Ter todo aquele céu sozinho, 1979.....	34
Obra 14 - Zé, 1976.....	37
Obra 15 - Revista Vogue Ideal, s/d	37
Obra 16 - Estudo de figurino para a peça “A Farra da Terra” do grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone, 1983	38
Obra 17 - Mirro, 1972	38
Obra 18 - Extreme Necessity Between Two People, 1990.....	39
Obra 19 - Questões internas I, 1988	40
Obra 20 - 1 em 10, 1990	41
Obra 21 - Favorite game, 1990.....	43
Obra 22 - Longo caminho de um rapaz apaixonado, 1989.....	44
Obra 23 - Jogos perigosos, 1990	44
Obra 24 - As Oliveiras, 1990.....	45
Obra 25 – Europa, 1988.....	46
Obra 26 - O Zig Zag, 1991	46
Obra 27 - Todos os rios, 1988	47
Obra 28 - Leo não pode mudar o mundo, 1991	48
Obra 29 - 34 com scars, 1991	49
Obra 30 - Os bons olhos, 1988	49
Obra 31 - Cheio, Vazio, 1993.....	50

Obra 32 - Rapaz lembrando-se da baía de Guanabara, 1989.....	50
Obra 33 - Tranquility, 1992.....	50
Obra 34 - Suplicy e Maluf formam par de vasos, 1992.....	51
Obra 35 - Periquita de Madonna está solta por SP, 1991	52
Obra 36 - São Paulo não é nenhumaBrastemp, 1992	52
Obra 37 - Xuxa é um Lee Iacocca de botinha branca, 1991.....	52
Obra 38 - You don't see that, 1991	53
Obra 39 - Pobre Sebastião, 1991	53
Obra 40 - Instalação sobre duas figuras, 1993.....	54
Obra 41 - Da falsa moral Do bom coração, 1993	55
Obra 42 - Los Delícias, 1993.....	55
Obra 43 – Lásaro Sem título, 1993	55
Obra 44 - São tantas as verdades, 1988	58
Obra 45 - José, 1991	70
Obra 46 - El Desierto, 1991	84
Obra 47 - A Lira	89
Obra 48 – My love has green lips, 1990.....	90
Obra 49 - Truth Fiction, 1990.....	91
Obra 50 – Mr. Transoceanic express, 1990	92
Obra 51 - Não tenha medo meu rapaz, 1988	93
Obra 52 - E eles não viram, 1988	94
Obra 53 - Sem título (s/d).....	94
Obra 54 - Sem título (1988).....	94
Obra 55 - Bom rapaz em embalagem, 1991	96
Obra 56 - Rios de palavras, 1987	97
Obra 57- Como as cataratas, 1988.....	98
Obra 58 - O criador de casos, 1989	98
Obra 59 - Palavras violentas, 1987.....	99
Obra 60 - As montanhas ao longe 1989	100
Obra 61 - Rapaz com 2 cicatrizes na barriga, 1991	100
Obra 62 - Gigante com flores, 1992	101
Obra 63 - Jesus com rapaz acidentado, 1991	101
Obra 64 - Mar do Japão, 1990.....	102
Obra 65 - O Templo, 1990	103

Obra 66 - Fertilidade, coerência e silêncio, 1991	104
Obra 67 - O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo (vestido de noiva), 1991	104
Obra 68 - O Perigoso, 1992	105
Obra 69 - Anjo da guarda, 1992	105
Obra 70 - Copos de leite, 1992	106
Obra 71- As fadas, 1992	106
Obra 72 - Lisiantros, 1992.....	106
Obra 73 - Prímula, 1992	106
Obra 74 - Margarida, 1992	107
Obra 75 - Da pouca paciência, 1987.....	108
Obra 76 - Provas de amor (conjunto), 1991	109
Obra 77 - Ninguém 1992.....	109
Obra 78 - O Ilha, 1990.....	111
Obra 79 - You've Brought the Shark to My Heart, 1990.....	112
Obra 80 - Empty man, 1991	112
Obra 81 - Quelle, 1989	113
Obra 82 - Les moments, 1992	113
Obra 83 - O pescador de palavras, 1986.....	114
Obra 84 - Isto é a Lua. Not the Last Chance, 1989	115
Obra 85 - Mantiqueira Bocaina Tijuca, 1990	117
Obra 86 - As ruas da cidade, 1988.....	118
Obra 87 - A cidade sabe e o tempo também (s/d)	119
Obra 88 - KMS – Horas, 1991.....	120
Obra 89 - Paciência, 1990.....	121
Obra 90 - O coração do Homem, 1989.....	122
Obra 91 - Converso no seio de Cristo ,1993.....	122
Obra 92 - Isolado Frágil Oposto Urgente Confuso, 1990	123
Obra 93 - Sexo, amor e família, dinheiro, amigos, 1991	124
Obra 94 - Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados, 1990	124
Obra 95 - Com as mãos no bolso, com as mãos abanando, 1991.....	125
Obra 96 - Foge para procurar, 1990	126
Obra 97 - O desejo é um lago azul, 1989	127

Obra 98 - O homem certo com o molde certo, 1990	128
Obra 99 - El Puerto	130

SUMÁRIO

1. SAQUINHO (1992), 15
1.1. <i>Um começo do meio</i> , 16
1.2. <i>Orientações</i> , 20
2. VOILÀ MON COEUR (1989), 21
2.1. <i>Leonilson: Inflamável</i> , 29
2.2. <i>Projeto Leonilson</i> , 35
2.3. <i>Intervalo</i> , 42
2.4. <i>Leonilson: Truth, Fiction</i> , 42
2.5. <i>Intervalo</i> , 56
3. SÃO TANTAS AS VERDADES (1988), 58
4. JOSÉ (1992), 70
4.1. <i>O sensível da materialidade</i> , 78
5. EL DESIERTO (1992), 84
5.1. <i>Diário – Cartas</i> , 86
5.2. <i>Palavra – Ambiguidades</i> , 95
5.3. <i>O estrangeiro - Os idiomas</i> , 110
5.4. <i>Cartografia - Os territórios</i> , 116
6. UM COMEÇO PARA OUTROS MEIOS, 131
REFERÊNCIAS, 134



Obra 1 - Saquinho, 1992
Bordado sobre *voile*
15,5 x 15,5 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o peso dos meus amores, 2012

1. Saquinho (1992)

1.1 *Um começo do meio*¹

Fortaleza, 24 de novembro de 2014².

Leo³,

Desde o dia que tive a oportunidade de conhecer algumas de tuas obras, em uma tarde no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, fiquei intrigada com o teu modo de fazer artístico – formas com simplicidade, cores fortes, tecidos, desenhos, escritas –, que despertou o desejo de uma aproximação para além daquele dia. Era um dia de aula, quando ainda caloura no curso de graduação em *design* de moda⁴. Minhas amigas e eu tínhamos que fazer esta visita ao museu com o intuito de observar as diferentes formas e materiais propostos por diversos artistas, com obras em exposição no momento. Tinha uma sala dedicada às tuas obras, para homenagear os 50 anos que você completaria em vida. Da exposição chamada de L.50, confesso que lembro fortemente de uma obra: um saquinho laranja bordado. Fiquei instigada com algo que havia na obra Saquinho (1992), que ainda não sabia nomear, e com a força do laranja bordado, de letras e números, com linha preta: J.L. 35.

O saquinho despertou as várias possibilidades de fazer e estar nas artes, sobretudo em relação a processos singulares de criação na arte e na vida. Talvez, o que a obra tenha como potência produzir, seja um deslocamento de fazeres, relações, percepções e pensamentos a respeito do fazer em arte, na íntima relação com o vivido.

No tecido é feito um bordado simples e, de antemão, percebe-se a não relação com técnicas de pontos. É notório um bordado singular, de um alguém que se pôs a experimentar este fazer. Tal gesto me parece interessante para pensar a potência do fazer artístico. Sabe, Leo, tua obra foi inspiração para meus fazeres relacionados à encadernação manual e bordados⁵. Estas experimentações resultam em cadernos que me

¹ Por onde começa a escrita de uma pesquisa? Como compor um texto e como afirmar por onde começa processo de pesquisa? A compreensão é que estamos no meio. Entre forças que compõem *entre*. Pois, quando se nasce algo ou alguém, é no meio de uma história, no meio de uma família, no meio de uma sociedade e de um tempo. São intensidades e qualidades que constituem um meio. Assim como, afirma Deleuze (1992, p. 151): “já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita”.

² Livremente inspirada a partir do texto de Elida Tessler. Habitar o silêncio – Esculpir o tempo.

³ José Leonilson Bezerra Dias (1957 – 1993), também conhecido e chamado carinhosamente por amigos e familiares por Zé e Leó.

⁴ A disciplina cursada foi Estudos da Forma e da Cor, na Universidade Federal do Ceará, no segundo semestre de 2007.

⁵ Encaderno e bordo desde o ano de 2010, quando fiz um caderno, à mão, de presente para uma amiga. Mais detalhe da experimentação encontra-se no estudo: FARIAS, Wilma. Cartografias no estudar moda-

acompanham cotidianamente e, principalmente, no meu processo de pesquisa. Referências, notas, rabiscos, ideias e a escrita de textos são iniciados no caderno, fazendo-me questionar a respeito do processo de inventar-me enquanto pesquisadora, assim como as relações que se estabelecem com o processo de criação e escrita.

Uma experiência singular dá-se na feitura do caderno a partir das primeiras escolhas que são tomadas: as folhas, o tamanho, o tecido, o bordado que é realizado e o modo de costurar todos esses materiais, dando corpo ao que chamo de ‘*doafeto*’⁶. Chamado deste modo, pois, constitui-se uma relação de atravessamentos para um fazer singular e afetivo.

De modo que, a partir dessa experimentação, realizei oficinas intituladas de ‘Costurando cotidianos’⁷. As oficinas partem do conceito de “autopoiese”⁸, de Humberto Maturana e Francisco Varela (1995), no qual enfatizam que os seres vivos são unidades autônomas. O uso da palavra autonomia, para estes estudiosos, vem no sentido de pensar um sistema que especifica suas próprias leis, aquilo que lhe é próprio. Nessas observações, os autores compreendem que para entender autonomia nos seres vivos, precisamos gerar a organização que os configura como sistema, na proposição de adotar a consciência dos seres vivos como unidades autônomas. Assim, é o que possibilita indicar como autonomia, tomando força quando sugere aquilo que os define como unidade, é sua organização *autopoiética*; com o ser e o fazer indissociáveis constituindo o modo específico de organização.

Nesse sentido, a pensar o ser humano como unidade autônoma, entendo como um modo de viver que segue um caminho para tratar de modos inventivos e singulares de criação. Para tanto, enlaço o pensar autonomia no ser humano a estudos da subjetividade, na produção de si e de mundos. As oficinas propõem técnicas de encadernação manual para a criação de um caderno, como diário, na tentativa de encontrar caminhos do saber que emerge do fazer na utilização de linhas, tecidos e

design: conversas em percursos de formação. 2011. 78f. Monografia (Graduação em Design de Moda) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

⁶Sinônimos: caderno, *sketchbook*, guardador de idéias, agenda, "rascunheiro". Aqui: tempo, escrita, singularidade do fazer à mão. Do objeto, união de texturas, linhas de movimento, cor na fluidez do pensamento. Momento e espaço do que é feito com afeto voltado para os processos criativos, do eu, tu, nós, eles.

⁷ A oficina ‘Costurando cotidianos’ é um convite à experimentação artística, artesanal e afetiva (na perspectiva do que nos atravessa, ou seja, nos chama para pousar os olhos) com materiais reutilizáveis: retalhos de tecido, linha de costura e papel, onde o coletivo de participantes utilizam os materiais na criação e produção de cadernos artesanais como ponto impulsionador para (re)pensar nossas práticas cotidianas e percepções afetivas.” Disponível em: <http://passareios.wordpress.com/>

⁸ Autopoiese é um termo grego que significa autocriação, portanto, como sistemas fechados, nossa organização acontece nas interações que ocorrem internamente (MATURANA, 1997).

papéis, a fim de levantar possibilidades para pensar e discutir experiências de si e de mundos, considerando o entendimento de autonomia e invenção, no viver e no conhecer. Em outras palavras, produzir modos singulares de fazer, sentir, saber e inventar a partir das próprias experiências.

Leo, por um tempo que me é singular, fiquei cercando tuas produções timidamente. Já se passaram sete anos e, desde então, alimento o desejo de compor uma escrita desse invisível que me acompanha desde aquele dia. Os bordados na obra *Saquinho* (1992) são uma escrita de iniciais do teu nome, José Leonilson, e 35, a idade que você tinha no momento. Um invisível, pois costura relações com a vida a partir de uma escrita bordada. Fico pensando, Leo, em um escrever envolvido por intensidades e linhas, dos mais difusos modos de viver, que compõem o ato de existir. Uma escrita que fissa o meu pensamento, enquanto pesquisadora, ao tecer o que a tua obra tem como potência de afetar.

Sendo o bordar um gesto que acontece em um tempo marcado por um zigzag, idas e vindas, um vai e volta da costura que é feita e desfeita a cada passo que a linha movimenta-se com quem a leva. Assim como o bordado é feito de linhas, o escrever também é composto por linhas retas ou curvas, dando formas a letras, palavras, frases etc. A linha, como diz Edith Derdyk (2010, s/p):

é uma divisória incerta. Mede e potencializa a sutileza do limite, prevê um ponto de partida e um ponto de chegada que às vezes pode nunca mais chegar. E quando isso acontece a linha se estende infinitamente, a não ser que apareça algum obstáculo. A linha ocupa um espaço entre.

A linha que escreve detalhes da tua vida se estende, também, para um infinito de sensações que a obra de arte pode produzir. Desse modo, tenho um disparo do algo que eu não sabia nomear a respeito de tua obra: a relação com uma escrita sensível da vida entre uma materialidade e o que a obra de arte pode afetar⁹.

Tudo que escrevo aqui, Leo, vem de um interesse em arte, e de que essa tem como potência traçar linhas de pensamento de um artista que se contamina com o que acontece no viver e produz um sensível entre cores, linhas, tecidos, tintas, telas e palavras. Essas palavras que me guiam a tentar conversar contigo, a respeito de uma trama que envolve as tuas obras. Trama da qual fui enlinhada e preciso desatar os nós para poder costurar alguns pontos que tuas obras afetam e podem afetar.

⁹ O afetar nesse estudo vem de afeto, no sentido de atravessamentos, da potência de produzir outras sensações, paisagens e territórios de existência. Acompanhando o que Deleuze e Guattari (1992) pensam a arte como produção de *afectos* e *perceptos*, explicitados mais a frente.

Dessa experiência, te aviso logo, não é tarefa fácil, pois estou lidando com forças, das quais “palavrear” é o grande desafio. Se estou mesmo a falar dos afetos que envolvem as tuas obras, destaco o que elas podem oferecer em palavras:

:: Tuas obras, em sua maioria, são compostas com palavras e de modo que elas me seduziram. Dessas, comecei a seguir na tentativa de que elas me dissessem alguma coisa. Cerquei-me em torno de cento e trinta e cinco obras¹⁰ e percebi que as palavras não compõem um determinado momento de tuas produções. Notei que elas tomam as obras de modos diferentes: em poesias, frases, somente uma ou duas palavras. Me perguntava o que elas faziam ali? Você, em algumas entrevistas, disse que eram cartas¹¹, em outras, disse que algumas vezes eram palavras que vinham à cabeça e você escrevia na hora, e eram todas sobre você¹². De tal modo, entendo uma coexistência entre artista e obra ou obra e artista ou já que falo em coexistência: obra-artista.

:: As palavras, compondo a obra, levam para algumas questões: elas me guiam para uma aproximação contigo, mas ao mesmo tempo não posso tomá-las como você, afinal de contas estamos falando de obras de arte e o que elas produzem, afetam. E isto oferece um espaço para pensar a respeito de uma obra que ao mesmo tempo pode ser um diário, como você mesmo falou, como também produz outras relações com quem está a ver, observando.

:: Tuas obras produzem uma maior aproximação entre a arte e a vida no seu modo mais singular, oferecendo um íntimo que, por muitas vezes, é difícil de se aproximar, por produzir um estranhamento de uma relação tão forte que se faz com a vida. E, pois, envolve intensidades. São forças para todos os lados. Quantos de nós produz um delicado do que a vida nos pede: experimentá-la? Me parece, Leo, um gesto de uma política da vida em sua potência criadora.

Diante disso, não me resta alternativa, a não ser, envolver-me numa trama e costurar algumas orientações para, quem sabe, conseguir inventar as palavras para essa escrita que pede passagem.

Com intensidades,
Wil

¹⁰ Algumas dessas obras são encontradas ao longo do texto numa costura entre escrita e obra.

¹¹ Informação verbal extraída de Harley (1997).

¹² Em entrevista para Lisette Lagnado (1998).

1.2 Orientações

Ao realizar aproximações com a obra de Leonilson, algumas linhas sensíveis são tramadas na relação entre arte e vida. Nesse sentido, a composição do texto se dá ao desviar-se de uma orientação cronológica, avizinhandose a ressonâncias cartográficas no gesto de deixar-se afetar pela obra e ao que dela reverbera a respeito do viver. Partindo da escrita que se fragmenta por entre as inúmeras produções do artista, o estudo se faz na composição de mapas dos afetos que emergem.

Os mapas são compostos na escolha de algumas obras como pontos de costura desses afetos. Ou seja, cada capítulo parte de uma obra sendo nomeado por esta. A cada obra, entre as escolhidas, linhas são trançadas com outras obras do artista em suas variadas experimentações e materialidades. São elas:

- *Voilà mon coeur* (1989), na compreensão da arte como pensamento e criação da vida, trama-se as primeiras aproximações com a obra e o pensamento do artista.

- *São tantas as verdades* (1988), constitui uma breve revisão bibliográfica acerca do contexto na arte contemporânea e nos anos 80, década em que compreende o maior número de obras do artista.

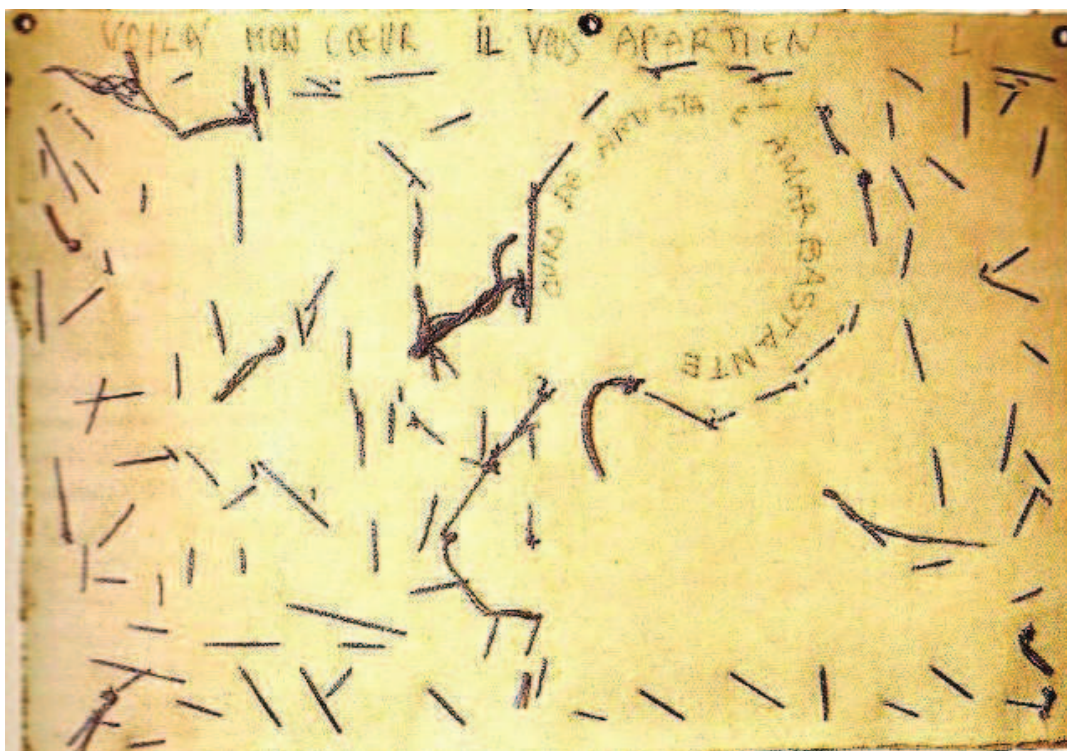
- *José* (1992) constitui uma relação entre sensíveis da materialidade e da coexistência obra e artista.

- Em *El Desierto* (1992), são feitas algumas costuras tecidas na escrita que se materializa no gesto do artista. Alguns pontos desse mapa de afetos da escrita na obra oferecem linhas para costurar essa escrita que se fragmenta na obra de Leonilson. São elas: Diário-Cartas; Palavra-Ambiguidades; O Estrangeiro-Os Idiomas; Cartografia- Os territórios.

Desse modo, linhas, costuras e tramas são feitas no exercício cartográfico por entre as múltiplas entradas e saídas que a escrita na obra de Leonilson afeta para pensar a vida em sua potência criadora. Desejo ao leitor, uma intensa navegação!



Obra 2 – Voilà mon coeur , 1989 (Frente)
 Bordado e cristais sobre feltro
 22 x 30 cm
 Fonte: LAGNADO, Lisette, 1998.



Obra 3 - Voilà mon coeur, 1989 (Verso)
 Bordado e cristais sobre feltro
 22 x 30 cm
 Fonte: LAGNADO, Lisette, 1998.

2. Voilà mon coeur (1989)¹

Pode-se dizer que uma pesquisa parte de uma inquietação, uma dúvida ou de várias perguntas que despertam a vontade de investigar *algo*. Este algo pode ser várias coisas, das mais objetivas ou das mais subjetivas. A partir de tal inquietação, algumas proposições são traçadas e outras surgem no processo do pesquisar possibilidades na produção de pensamentos e explicações. Considero, sobretudo, o pesquisador, um observador curioso, tomado por uma paixão pelo explicar, como nas palavras de Humberto Maturana (2001, p.134):

As explicações são experiências do observador, que surgem quando ele ou ela opera em seu domínio de experiências, todos os domínios explicativos constituem domínios experienciais expansíveis, nos quais o observador vive novas experiências, faz novas perguntas, e inevitavelmente gera explicações de maneira incessante e recursiva, se ele ou ela tem a paixão do explicar.

Movida por tal paixão, a observadora vem no sentido que, seduzida pela obra, propõe-se a investigá-la, observá-la no desejo de produzir da experiência de observação uma possibilidade do que pode, também, ser pensado a respeito da obra de Leonilson. Assim considero esta pesquisa, na qual estou enlaçada. Se deixo declarado o meu completo envolvimento, como pesquisadora, é para pensar em como produzo uma materialidade dessa ação: uma pesquisa a respeito das obras do artista Leonilson.

Este texto, produzido a partir de um processo de aproximações com as obras do artista, é uma paixão curiosa que toma corpo. Em constante conversa com uma produção artística, um *fazer com*, no sentido do que vai se constituindo ao observar algumas obras de Leonilson. Pois, relações vão sendo conectadas no exercício de escrita. Portanto, é relevante versar um pouco a respeito de alguns movimentos desse pesquisar. Alguns já mencionados na carta, e aqui costuro mais um pouco a linha dos movimentos da pesquisa no Mestrado em Artes.

Nesse sentido ressalto um olhar, um modo de operar que se faz experimentado nessa pesquisa processual. Um pesquisar que se faz no caminhar, considerando os efeitos que são produzidos no fazer. Com ressonâncias cartográficas, no sentido de “ver o quanto a vida que se expõe à sua escuta se permite passagem; com o quanto os mundos que essa vida cria tem como critério sua passagem” (ROLNIK, 2014, p. 70), a pesquisa vai se constituindo no processo. Ao exercitar algumas

¹ Aqui está o meu coração (Tradução da autora).

² Informação encontrada no texto “Prefácio/Voilà mon coeur”, escrito por Adriano Pedrosa. In.:

aproximações com a obra de Leonilson, considero que a cartografia vem no sentido de ocupar um território existencial, que nesse estudo são as obras do artista e com elas caminhar, produzindo passagens entre a arte como pensamento e a vida como potência de criação. São múltiplas as possibilidades de conexões com uma obra de arte, no caso da obra de Leonilson, em que movida por uma paixão de dar palavras ao que a obra produziu em mim, realizei alguns movimentos para compor a escrita que apresento nesse texto. E os considero pertinentes para enlaçar alguns pontos que se fazem no processo de pesquisar.

O projeto de pesquisa inicial “*Voilà Mon Coeur – Artista, Obra, Pensar O Artista*” trouxe como proposta traçar as relações entre arte e vida a partir das obras de Leonilson. O movimento voltava-se para pensar o fazer do *artista* a partir da obra. Com a obra *Voilà mon coeur* (1989), o projeto foi composto com alguns caminhos para problematizar relações que a obra de Leonilson desperta, sobretudo de sua obra como pensamento e criação da vida.

Voilà mon coeur (1989) é um pedaço de lona, com medida aproximada de 22 cm x 30 cm, com uma fina tira horizontal pintada de tinta acrílica dourada na sua borda superior. Traz dois planos de composição: um plano são costuras desordenadas com vinte e seis pingentes de cristal lapidado, mais especificamente, sobras de um candelabro quebrado², com linha azul; no outro plano – uma continuidade do anterior – aparece o suposto caminho do bordado com os pingentes, mas a desordem das linhas nos sugere uma não linearidade, através dos pequenos nós e dos pedaços de linhas soltos podemos observar quebras e descontinuidades no seu processo de fazer. Ainda nesse plano, traz na parte superior a frase “*Il vous apartien*” (Ele vos pertence). Vale ressaltar o uso não correto gramaticalmente da frase em francês “*Il vous appartient*”. Seguindo as regras, a frase seria ‘*Il vous appartient*’. Em forma circular, nesse plano está a seguinte frase: ‘*Ouro de artista é amar bastante*’. A frase me tomou a pensar que relação era esta que Leonilson constituía com o seu fazer e obra.

Adriano Pedrosa (1998) conta que a obra foi exposta na Galeria Luisa Strina, em uma mostra individual do artista, em São Paulo, em 1989. O curador relata que ao ver a obra em exposição com uma marcação em vermelho, sinalizando que estava vendida, indagou Leonilson a respeito de comercializar o seu íntimo, ao dizer: “É seu coração que está lá na parede, [...] você o pôs à venda” (PEDROSA *apud*

² Informação encontrada no texto “Prefácio/*Voilà mon coeur*”, escrito por Adriano Pedrosa. In.: LAGNADO, 1998, p. 20.

LAGNADO, 1998, p. 21). Alguns dias depois, de volta ao Rio de Janeiro, Pedrosa recebeu, pelo correio, um pacote contendo a obra *Voilà mon coeur* (1989). Tal gesto fissura as fronteiras para além de um presente oferecido a um amigo. Parece pôr em questão as vias que passam o fazer em arte para Leonilson. Em outras palavras, a relação obra-artista passa por uma via de entrega, de experimentação de fronteiras subjetivas do pensamento em arte.

O coração oferecido como uma intensidade de entrega do fazer artístico pelo amor e do expor-se é sugerida nos escritos que compõem a obra e, afirmado pelo que Adriano Pedrosa conta. Portanto, tal afirmação oferece duas pistas para pensar a obra de Leonilson: a relação que o artista traz sobre o que envolve seu fazer e viver, e a outra pista, relacionada a uma escrita que se constitui na obra.

Toda a delicadeza de cristais, costuras e escrita compõem a entrega que é feita no gesto do artista, levando a pensar as conexões que estabelece com o fazer em arte. Como Leonilson fala, em entrevista:

A atitude do artista frente ao mundo, o ato de se oferecer... Eu lembro do Klee fazendo aquelas coisinhas... Você olha, é uma aquarelinha, mas ele tirou do coração e pôs na parede. Como Jesus Cristo, que andou em cima do lago da Galiléia. Tirou o coração, deu para São João e falou: “Aqui está meu coração, faça dele o que você quiser”. Isso é de uma beleza para mim, de um poder tão grande... (LEONILSON *apud* LAGNADO, 1998, p. 93 e 94).

Ressalto o gesto e a fala do artista para costurar uma possibilidade de pensar o que a obra também pode sugerir, tecendo relações com a arte contemporânea e sua potência de produzir pensamento a respeito do viver. De modo que, esta fala de Leonilson faz pensar o fazer em arte na potência de afetar e ser afetado. Nesse sentido, a composição da pesquisa com a obra fez-se com uma conversa a partir do entendimento da arte como forma de pensamento, com os estudiosos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992).

Para estes autores a obra de arte é feita com sensações. Definida como bloco ou composto de *afectos* e *perceptos*, a sensação está relacionada à noção de força enquanto produção de um devir sensível. Constituindo, deste modo uma relação entre força e forma em que o fazer em arte capta forças, ao que Paul Klee sugere “não apresentar o visível, mas tornar visível”. Em outras palavras, cabe ao artista o exercício de tornar visíveis forças invisíveis. A considerar a arte como um plano de forças, em especial, política, afetiva, estética e cognitiva, etc., penso nos modos de produção envolvidos por estas forças, e também, sobretudo, a obra de arte como algo ao mesmo

tempo em que tem sua produção envolvida por estas forças, é produtora também de outras forças desconhecidas. São forças que envolvem sensações de uma potência de afetar. Para Deleuze e Guattari (1992; 2007), a força tem uma íntima relação com a sensação, pois, para que haja a sensação é necessário que uma força se exerça sobre um corpo. Pois ao captar as forças envolvidas com o viver, o artista envolve-se com a potência de produzir afetos das sensações, assim, produzindo um pensamento em arte.

Com essa compreensão, atento para o que se considera afeto³, parte, pois, da potência de produzir outras sensações, paisagens e territórios de existência. Denilson Lopes (2014) compartilha do pensamento Deleuze-Guattari quando os estudiosos trazem para pensar a arte a partir da produção de *afectos* e *perceptos*. Eis, pois, que os *afectos* são “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir” (LOPES, 2014, p. 63). Distinto da emoção que privilegia o sentimento como expressão, e sim um fluxo, como dizem os filósofos, de “devires não-humanos” podem emergir juntamente aos *perceptos*, ou seja, “as paisagens não humanas da natureza”. Ou seja, a invenção de novas realidades, modos de fazer e relacionar-se nas artes. O autor oferece esses conceitos atrelados a pensar a desconstrução da centralidade do homem, abrindo para pensarmos uma outra produção de “subjetividade pós-humana” entre a relação *perceptos* e *afectos* e pessoas, espaços e coisas. É para além da relação do homem com ele mesmo, é também de uma relação que se produz com o fora, o meio que se ocupa/territorializa.

Acompanhada da forte referência com os pensamentos de Humberto Maturana e Francisco Varela (1995), a respeito do conceito de “*autopoiese*”⁴ trouxe, no projeto de pesquisa, como entendimento um artista autopoietico. Ou seja, um artista que se “autocriava” em seu processo artístico e de viver ao costurar pensamentos entre arte e vida. Que fazer é esse, que se envolve a pensar o seu próprio fazer em arte, relacionado ao que afeta da vida? Acompanhei-me, também, com o termo “artista-etc.”, de Ricardo Basbaum (2005), em que esse pesquisador e artista traz a discussão para tratar das multidimensões do fazer artístico ao tratar das múltiplas vias que envolvem um *artista*:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor,

³ Tal conceito, nesse estudo, com Lopes (2014) e Deleuze-Guattari (1992) são referências aos estudos que realizam considerando o pensamento de Spinoza.

⁴ Ver nota de rodapé número 8, pág. 15.

artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.) (BASBAUM, 2005, s/p).

Basbaum (2005) traz com este termo uma problematização da compreensão da palavra “*Artista*”. Segundo o pesquisador, o termo “*artista*” se compõe em camadas, assim como na arte as relações que são constituídas como as palavras pintura, desenho, objeto, tendo vários sentidos ao mesmo tempo. De tal maneira, Basbaum (2005) considera que o termo “artista-etc” enfatiza conexões entre arte e vida e arte e comunidades, produzindo uma trama em que singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais e o pensamento, coexistem. Me parece, portanto, que as frases “*Il vous appartient*” e “Ouro de artista é amar bastante” de Leonilson, em *Voilà mon coeur* (1989), põem em questão o viver e o fazer em arte, convidando a pensar que relações a arte tem como potência: costurar ou dissolver as relações a respeito do criar que a envolve⁵.

Com a materialidade *Voilà mon coeur* (1989), voltei-me para o interesse em pensar o artista e seus modos sensíveis de fazer em arte. Tomando o contexto ocidental da arte contemporânea, a partir da década de 1960, Michel Archer (2001) trata das relações que se deram, nos Estados Unidos e Europa, nas diversas práticas artísticas que surgiram desde então.

O pesquisador parte de associações entre a *Pop Art* e o Minimalismo, para pensar as relações que foram estabelecidas entre arte e vida cotidiana, em que surgiram diferentes experimentações artísticas em espaços, conceitos e materiais. Deslocando, então, para o sentido da obra de arte relacionado ao contexto que está inserida, sobretudo, político e social. Tal entendimento emerge, sobretudo, nos anos 1970 em que questões sobre política e identidade são abordadas na maioria das práticas artísticas.

Archer (2001) explica que até o início dos anos 1960 as obras de arte eram compreendidas em duas categorias: a pintura e a escultura. No entanto, algumas proposições sinalizavam para a expansão dos modos de produzir obras como por exemplo, as colagens cubistas, a performance futurista e os eventos dadaístas. É nesse período que os modos de classificação de obras de arte expandem de uma perspectiva dual entre pintura e escultura para outros modos de compreensão e, principalmente, de experimentação.

⁵ Vale ressaltar o momento que a obra foi realizada: nos anos 1980, em que, na arte questões relacionadas ao fazer do artista estavam em constante debate. Questão, essa, tratada mais à frente em São Tantas as verdades (1988).

Produzindo, desse modo, as primeiras pistas da compreensão entre arte e vida quando em 1962 na exposição “A arte da *assemblage*”, no Museu de Arte Moderna de Nova York. O termo *Assemblage* coloca em questão a relação entre arte e vida, como explica Archer (2001), a partir de duas compreensões para entender: primeiramente, apesar da união entre imagens e objetos produzir uma obra de arte, elas não são dissociadas do cotidiano de onde vieram; em segundo, está na possibilidade de ampliar o uso de materiais e técnicas, dissociadas do fazer artístico anteriormente.

A exposição “Arte da *Assemblage*” trouxe artistas como Jackson Pollock e as suas *action painting*, envolvendo as ações do artista na obra de modo mais significativo quando o artista põe a tela em sentido horizontal, produzindo a pintura a partir de seus movimentos corporais; as pinturas em grandes proporções de Barnett Newman e as performances de Yves Klein, com mulheres nuas como pincéis para pintar superfícies em a *Celebração de uma nova era antropométrica*. Tais produções são relacionadas ao chamado *Nouveau Realisme* em que, o artista está em primeiro plano no sentido de designar algo como arte. Premissa associada ao trabalho de Marcel Duchamp e ao conceito de *ready-made*, um termo utilizado por Duchamp para designar objetos fabricados em série e apresentados como obra de arte. Dentre as obras mais conhecidas, destacam-se: Roda de Bicicleta (1913), em que uma roda de bicicleta foi acoplada a um banco e a Fonte (1917), um urinol masculino invertido com a assinatura *R.Mutt*. Nesta ação de Duchamp fica claro o movimento de deslocar o sentido da obra de arte, em que traz a possibilidade de questionar o que define algo como uma obra em meio a diversos objetos. Além do rompimento com a história da arte e o modo de pensar o artista.

A questão central de tais conceitos e experimentações, deve ser frisado, apresenta o pensamento das relações que envolvem arte e vida. Em outras palavras, como a obra pode produzir outros modos de relacionar o artista e o vivido como algo do sensível. De tal maneira, ajuda a pensar a obra de arte como um plano de composição das sensações e como Leonilson traça tal plano, tratando principalmente de um sensível. No entanto, considero que o maior desafio era, e ainda é, produzir uma costura de pontos em ziguezague. Como um vai e vem entre vida, obra e conceito. Deleuze (2006) oferece um pensamento nômade, a partir de Nietzsche, a tratar como estados vividos, forças em fluxo produzindo diferenças. Estamos falando de algo que está no invisível, de algo que é uma experiência singular na ordem da invenção. São conexões que se realizam a produzir deslocamentos de estados vividos e sentidos. De modo que, uma maior aproximação com a obra do artista se fez necessária.

Com essas compreensões a cartografia se faz interessante por seu caráter móvel. Diante disto, é importante salientar como são produzidos os entendimentos traçados por esse modo de operar cartográfico. Gorczewski e Farias (2014) explicam que, ao pensar o termo cartografia, este apresenta especificidades da geografia para criar relações de diferenças entre territórios. Desse modo, a cartografia é um termo que se refere à compreensão de mapa. Comumente, o mapa é considerado um instrumento que classifica o terreno de forma estática e em extensão. No entanto, existe, também, um mapa sensível ao inventivo. Um mapa composto por intensidades captadas pelo cartógrafo que habita o acontecimento, o que emerge do encontro compondo trajetos e devires feitos de potências. Assim, para esse estudo, as palavras de Deleuze e Guattari (1995, p.22) se fazem presentes para pensar um mapa de afetos na obra de Leonilson:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantes. Ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo ou uma formação social.

Ainda não sabia qual direção tomar, no início do mestrado, para dar sentido ao que a obra afetava. Era uma curiosidade voltada para tudo entre cores, traços, desenhos, bordados, palavras e esculturas. Sendo uma experimentadora da cartografia, como um modo de operar, a questão da atenção se fez presente no processo. Ao passo que a atenção “se faz através da detecção de signos e forças circulantes” (KASTRUP, 2010, p. 33).

Dentre os múltiplos e vários elementos que tomam o sentido e o pensamento, Virgínia Kastrup (2010) explica que a atenção no fazer cartográfico, enquanto um processo complexo, pode assumir diferentes modos de funcionar, são eles: seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário. Assim como, em combinações variadas como seleção voluntária, flutuação involuntária, concentração desfocada, focalização dispersa, etc. No entanto, ao captar materiais, em princípio desconexos e fragmentados, requer uma concentração sem focalização, como uma atenção à espreita.

Fiz uma espécie de voo de um pássaro, proposto por Virgínia Kastrup (2010), a partir do conceito “fluxo do pensamento” de W. James (1890/1945, p. 231), em que o voo “que desenha o céu com seus movimentos contínuos, pousando de tempos em tempos em certo lugar” (KASTRUP, 2010, p. 34), realizado em diferentes ritmos e velocidades ao tratar dos variados movimentos que a pesquisa vai se constituindo. De

modo que alguns passos importantes foram realizados no processo de pesquisa para a escolha das palavras compondo a obra: consulta a catálogos de exposições, em que o artista participou individual e coletivamente; textos, dissertações e documentários a respeito do artista e sua obra, dando maior atenção às entrevistas realizadas com Leonilson (LAGNADO, 1998; VIVALVI, 2003; PEDROSA, 2014); e visitas às exposições e ao acervo do Projeto Leonilson, em que ofereceram uma forte aproximação com as obras, com a vida e com o pensamento do artista.

O contato direto com a produção de Leonilson foi fundamental para uma aproximação mais sensível e intensa. Ao ter a oportunidade de estar em contato com uma considerável parte da produção do artista nas exposições individuais, *Leonilson-Inflamável*⁶ e *Leonilson: Truth, Fiction*⁷, e, também, no acervo, percebo as múltiplas entradas e materiais que o artista experimentou em sua produção. Assim, considero que alguns movimentos contribuíram fortemente nesse pesquisar, de modo que considero importante ressaltá-los.

2.1 Leonilson: Inflamável

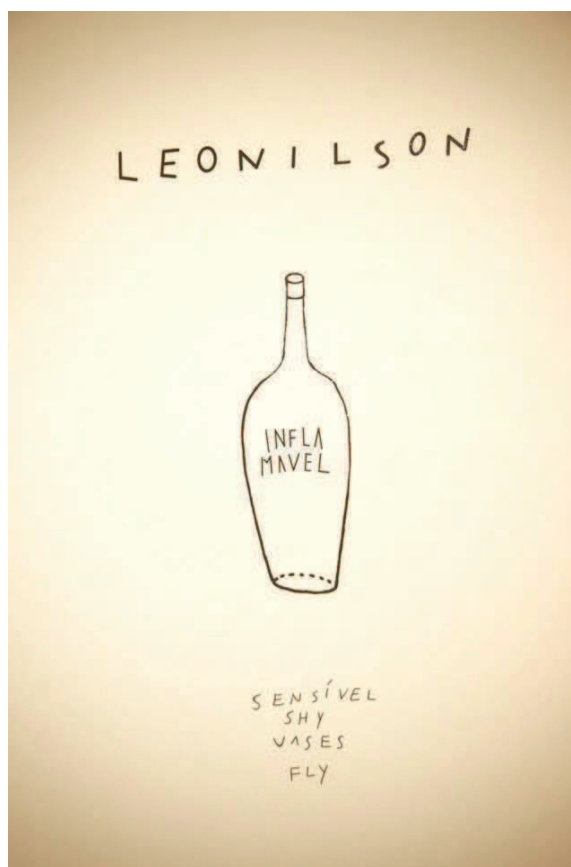
A primeira grande exposição individual, de produções do artista, que visitei. Com curadoria de Bitú Cassundé (2013), a mostra, realizada no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, compôs treze salas com cerca de cento e setenta e cinco obras. Pelos dois andares do museu espalhavam-se não só obras, como também, agendas e cadernos digitalizados, textos escritos pelo artista a respeito de arte, cartazes para divulgação de exposições, além de obras audiovisuais dedicadas ao artista. E, ainda, uma linha do tempo com pequenos fragmentos de texto a respeito de momentos da vida do artista, acompanhados de imagens e frases capturadas de algumas obras.

A palavra “Inflamável”, que aparece como norteadora da abordagem curatorial, dando título à exposição, vem da obra *Shy* (1990). A tinta preta sobre papel, com medida aproximada de 48 cm x 33 cm, dá um contorno minimalista à composição. Ao direcionar o olhar no sentido de cima para baixo, está escrito o nome Leonilson; logo abaixo, o desenho de uma garrafa com a palavra “Inflamável”. Em seguida, quatro palavras compostas em coluna: “sensível”, “*shy*”, “*vases*”, “*fly*”. A cadência sonora das palavras e a mistura de idiomas parecem anunciar, nessa obra, que ao entrar na

⁶ Exposição aconteceu entre os meses de junho e setembro de 2013.

⁷ Exposição aconteceu entre os meses de agosto e novembro de 2014.

exposição, o observador poderia caminhar por entre versos em diferentes pedaços de processos do artista. Estava ali a possibilidade de qualquer um que tivesse acesso àquelas salas, de estar passeando por entre as faíscas do pensamento em arte de Leonilson.



Obra 4 - Shy, 1990
Tinta preta sobre papel
48 x 33 cm
Fonte: Registro Pessoal da visita à
Exposição Leonilson Inflamável, 2013

A exposição, composta por alguns eixos temáticos, ressaltou elementos antagônicos recorrentes na obra do artista: fogo-água, presença-ausência do corpo como elemento que compõe a obra de modo sensível, um sujeito amoroso envolto no par narcisismo-alteridade e, ainda, uma atenção à palavra compondo a obra. Além desses eixos norteadores, marcando uma ambiguidade que a obra produz, Cassundé (2013) elegeu também produções de anos iniciais de Leonilson, ressaltando o percurso visual e

de experimentação com gravuras, lápis de cor, aquarela, nanquim, lonas, acrílica, bronze, etc., de diversos momentos da produção do artista. De modo que a mostra constituiu um olhar panorâmico para a produção do artista, marcando a ambiguidade entre o biográfico e a ficção.



Obra 5 - Os rios por meu fluido entrego meu
coração, 1991
Acrílica sobre Lona
164 x 100 cm
Fonte: Registro Pessoal da visita à Exposição
Leonilson Inflamável, 2013



Obra 6 - Foguinhos, 1991
Bronze fundido
9,0x 5,0x 2,0 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson

Obra 7 - Leo, 1983
Aquarela e tinta
preta sobre papel
31 x 13,5 cm

Fonte: Registro Pessoal da visita à
Exposição Leonilson Inflamável



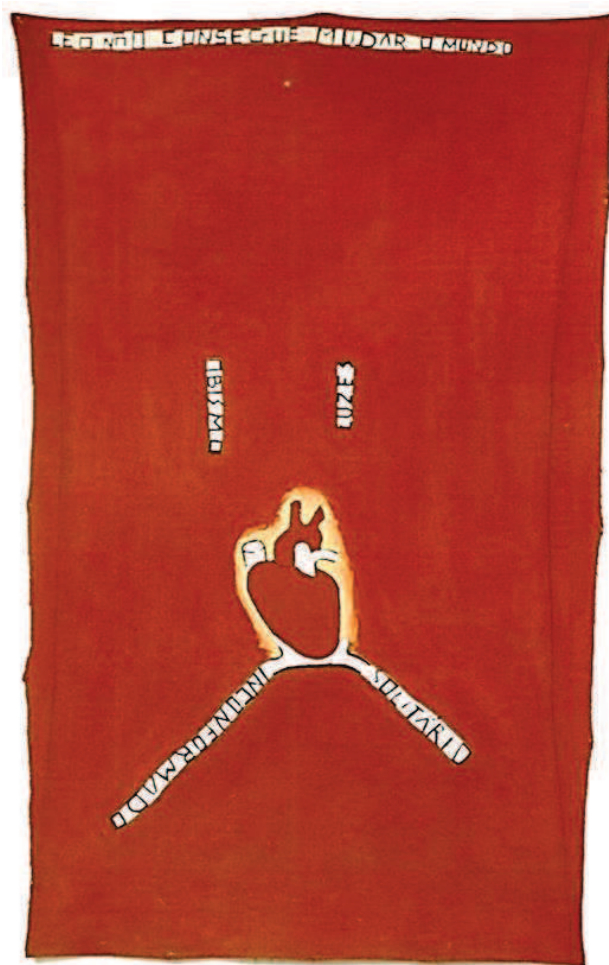
Obra 8 - Os pensamentos do coração, 1988
Acrílica sobre lona
48 cm x 68 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o peso dos
meus amores, 2012.



Obra 9 - O Louco, 1992
Aquarela e tinta
preta sobre papel
31,8 x 24cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o peso
dos meus amores, 2012.



Obra 10 - Leo não consegue mudar o mundo, 1989.

Acrílica sobre lona

156 x 95 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o peso dos meus
amores 2012.



Obra 11 - Incêndio a bordo, 1987

Acrílica e flor de plástico sobre
guardanapos de tecido costurados

48x82 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o peso dos meus
amores, 2012.



Obra 12 - Águas divididas, 1992
 Bordado e costura sobre seda
 e tecido de algodão 42 x 38 cm
 Fonte: Catálogo da Exposição Sob o peso dos meus amores, 2012.



Obra 13 - Ter todo aquele céu sozinho, 1979
 Tinta preta e lápis
 de cor sobre papel
 68x38cm
 Fonte: Catálogo da Exposição Sob o peso dos meus amores, 2012.

Fui contaminada pelas pinceladas marcantes sobre lonas, as cores fortes, sobretudo a presença da cor vermelha e amarela, as linhas de delicado contorno preto sobre papel branco e pelos bordados com linha preta sobre várias texturas de tecidos. De modo que fui tomada pela diversidade de experimentações do artista, de obras nas mais diversas materialidades, as cores fortes e o traço simples, quase infantil, apresentavam uma complexidade que parecia oferecer orientações para um artista profundamente conectado ao que vivia, seja por questões amorosas, pela vontade de experimentar materiais, compartilhar anseios com o mundo, etc.

Com as palavras fui deixando envolver-me. Fossem somente por títulos ou compondo a obra, o que me instigava era a poética que a sonoridade e os sentidos que se dão às palavras. Como se de algum modo, tomando as palavras – “inflamável”, “sensível”, “*shy*”, “*vases*”, “*fly*” -, que compõem a obra *Shy* (1990), uma sensibilidade era composta timidamente por diferentes disparos para passear por entre as obras de Leonilson, sobretudo com a força da palavra, seja em relação ao período inicial de produções do artista ou para suas últimas produções.

Eram palavras compondo as obras nos mais diversos modos: frases, textos, poesias, versos em rima. De modo que, as escritas espalhadas, por entre as obras, orientavam para fragmentos de uma singularidade a inventar modos de constituir uma relação com o vivido. De tal maneira, senti a necessidade de um maior envolvimento com as obras e a todo o universo oferecido por Leonilson, para mergulhar naquele oceano de possibilidades. Nesse sentido, realizei uma visita ao acervo de obras do artista, o Projeto Leonilson.

2.2 Projeto Leonilson

A Sociedade Amigos do Projeto Leonilson, foi criada, em 1993, por amigos e familiares do artista com o objetivo de pesquisar, catalogar e divulgar a produção de Leonilson. Sem fins lucrativos, o Projeto tem como intenção produzir um catálogo geral de produções do artista. São cerca de três mil obras já catalogadas, dentre estas, as que o projeto cuida no espaço físico do acervo, além de catalogar muitas outras que estão sob cuidado de colecionadores e instituições em diferentes lugares como, por exemplo, no Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Museu de Arte contemporânea do Ceará, Instituto Inhotim, *Los Angeles County Museum*, *Museum of Modern Art New York*, *Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou* ,

Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Museu Nacional De Belas Artes de Buenos Aires, entre muitos outros acervos institucionais e pessoais⁸.

Em agosto do ano 2013, passei uma tarde no Projeto Leonilson, localizado no bairro Vila Mariana, na cidade de São Paulo. Acompanhada da presidente e irmã do artista, Ana Lenice Dias, passei por entre os materiais que ficam organizados entre paredes e arquivos. Com as paredes repletas de obras e quase todo o espaço ocupado com os diversos arquivos e mesas, que guardam não só as obras de Leonilson, assim como, objetos pessoais e coleções de brinquedos, tecidos, câmeras de fotografia, materiais de pintura e diversas agendas e cadernos, além da biblioteca pessoal do artista com livros sobre arte e trabalhos de artistas. Nesta visita, sem um olhar curatorial, organizando uma abordagem a respeito da obra, pude passear pelas obras, assim como pelo universo que envolvia Leonilson, de modo mais íntimo.

No Projeto encontrei as obras que não estavam em exposição. Desse modo, fui abrindo as gavetas que guardam as obras, organizadas por ano, e aos poucos fui conhecendo, um pouco mais, vários “Leonilsons” e suas variadas experimentações.

A visita ao Projeto Leonilson ofereceu a possibilidade de estar em contato com as primeiras experimentações do artista, que sinalizam um percurso que foi se constituindo como um processo. Entre desenhos sobre papel com nanquim, aquarela, lápis de cor e hidrocor; bordados em algodão, lona e *voile* com linhas, botões e pedrarias; pinturas sobre lona, tela, papel com acrílica, esculturas em bronze, *assemblages*, instalações, etc.

Conheci, ainda, um Leonilson colecionador de miniaturas, um figurinista para a peça a Farra da Terra do grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trambone⁹, tons de irreverência ao criar personagens fictícios para revistas¹⁰, sua coleção de aviões e carros de brinquedo, agendas, cadernos, tecidos. Nota-se que Leonilson voltou-se a fazer

⁸ É possível ter acesso, no site do Projeto Leonilson, a uma extensa lista de obras que se encontram em acervos: <http://www.projetoleonilson.com.br/obrasemacervo.php>

⁹ Asdrúbal Trouxe o trombone foi um grupo de teatro que durou entre as décadas de 1970 e 80, o qual defendia a desconstrução da dramaturgia e criação coletiva com processos de improvisação. Entre os seus componentes estavam Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua e Gilda Guilhon. Leonilson realizou figurinos e os cartazes da peça A Farra da Terra, em 1983.

¹⁰ Na década de 70, o artista fez duas publicações independentes (de único exemplar cada) tituladas por Vogue Ideal e Revista Zé. Nestas duas revistas o artista produziu textos, colagens e desenhos. Na revista Vogue Ideal compôs trinta páginas divididas por sessões de entrevistas, publicidade, análise de figurinos, cabelo, maquiagem, moda noite e moda homem e com alguns depoimentos de amigos e familiares. Já na Revista Zé, o artista compõe treze páginas como uma narrativa da vida de um personagem, chamado Zé. O personagem nasce no campo e vai para a cidade, em que se matricula na escola e depois consegue emprego em uma empresa, mas o seu sonho era ser jogador de futebol. No entanto, depois de um tempo, Zé torna-se um cafetão e depois, um artista. E o seu maior desejo é um Fiat-147.

várias experimentações, para além de materiais, também com as palavras, como seu primeiro bordado, quando adolescente, *Mirro* (1972), ou aquarela e tinta preta, tratando de temas relacionados à sexualidade como em *Extreme Necessity Between Two People* (1990), ao tempo como em *I em 10* (1990), e questões que envolvia o contexto social e econômico do país, como *Questões Internas I* (1988).



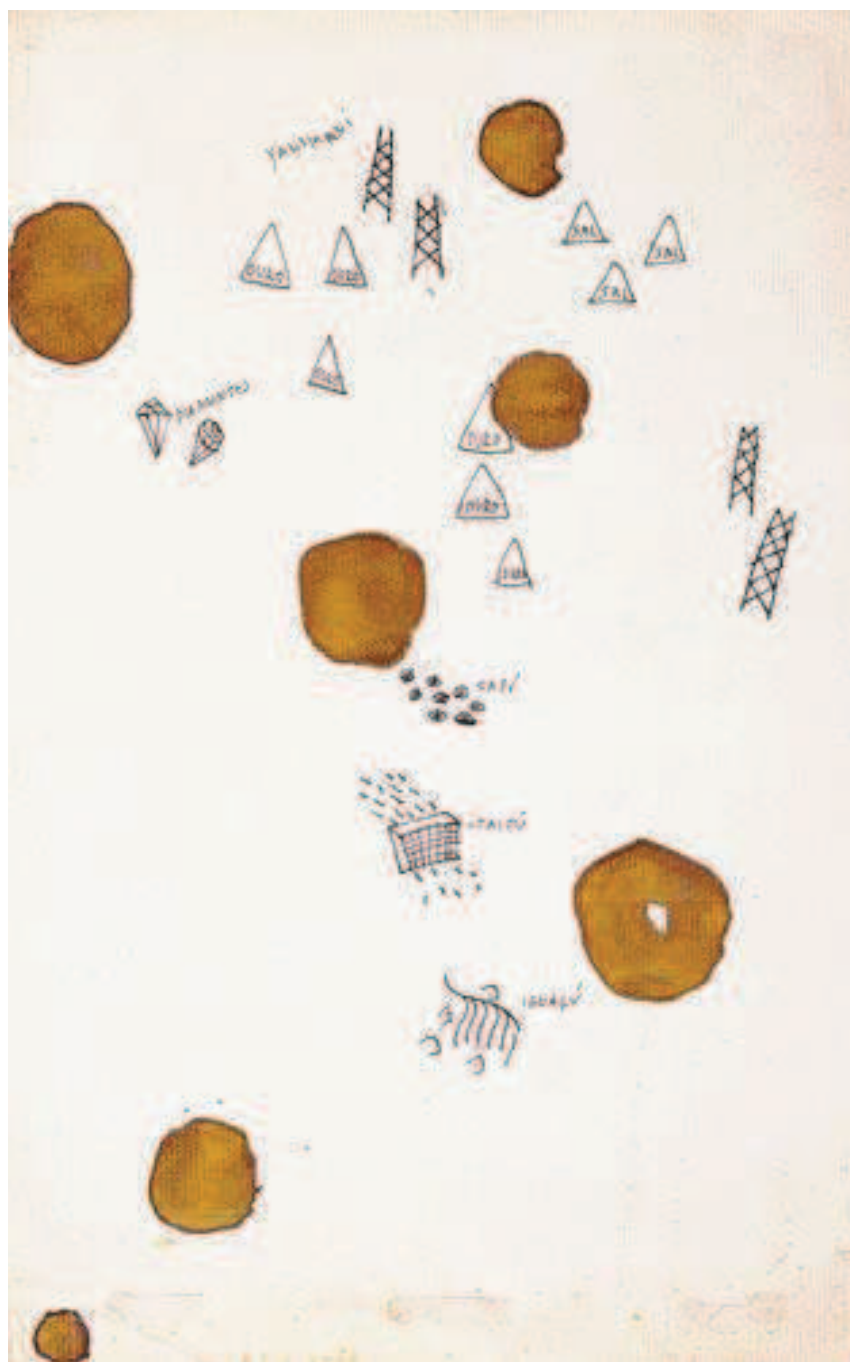
Obra 14 - Zê, 1976
Hidrocor e colagem
sobre papel
31,6x21, 87 cm
Fonte: Registro pessoal da visita ao
Projeto Leonilson, 2013.



Obra 15 - Revista Vogue Ideal, s/d
Colagem, texto e coloração
31,6x21, 87 cm
Fonte: Registro pessoal da visita ao Projeto
Leonilson, 2013.



Obra 18 - *Extreme Necessity Between Two People*, 1990
Tinta preta e aquarela sobre papel
21,0 x 13,0 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson



Obra 19 - Questões internas I, 1988
 Hidrocor e tinta metálica sobre papel
 32,0 x 20,0 cm
 Fonte: Site Projeto Leonilson



Obra 20 - 1 em 10, 1990
Tinta preta e aquarela sobre papel
25,4x17, 3 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson

Além da aproximação com obras e objetos, também se encontra no acervo a biblioteca pessoal do artista. Enciclopédias, dicionários e livros sobre produções de vários artistas e de literatura ocupam as estantes no Projeto Leonilson. Além de livros pessoais do artista, é possível, ainda, encontrar livros, catálogos e revistas com textos a respeito de sua produção, o que possibilitou um pouco mais a conhecer as referências que envolvem o pensamento de Leonilson.

2.3 Intervalo

Em meio a tantas intensidades produzidas em contato com a obra, e a necessidade de não esquecer a atividade de pesquisa que requer alguns direcionamentos, era preciso um fio que me conduzisse a tratar da obra, pois caminhos foram surgindo de modo a tentar produzir sentidos para o que estava acontecendo. Diversas obras em suas materialidades e orientações ao que se evidenciava uma forte relação com a vida estavam expostas para produzir uma costura.

O desafio tornara-se o saber da inseparabilidade entre vida e arte, assim como a potência de afetar da obra de arte e do que pode ser produzido diante de tal afetação, no entendimento de “uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agora sobre o outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro” (DELEUZE, 1978, s/p). A linha costurava-se no exercício de, por um lado, pensar uma vida que se produzia junto com a obra; de outro, tratar dessa potência de afetação como algo singular.

Pensar a palavra que compõe uma escrita na obra tornou-se uma desafiante orientação. De tal maneira, pergunto: que escrita é esta e o que dela pode abrir uma fenda para conversarmos a respeito da obra de arte do artista Leonilson e das questões que envolvem arte e vida?

Essa pergunta me acompanhou para realizar aproximações com a produção de Leonilson, procurando abranger o embate constante entre o que poderia ser algo que acontecera com o artista e o que ele produzia como obra. Na medida em que passei a conhecer mais a obra e o artista, pensando as relações que se constituíam entre eles, passei a produzir explicações em torno do pensamento como potência da obra.

Uma parte do acervo de obras, cadernos, objetos está reproduzida em catálogos de exposições, livros, e uma grande parte está disponibilizada virtualmente em sites¹¹. Ao ter acesso ao vasto arquivo virtual, visitar a exposição “Leonilson - Inflamável” e o Projeto Leonilson, encontrei cadernos, agendas, folhas avulsas em que torna-se mais evidente a forte relação que o artista estabeleceu com o escrever. E, sobretudo, suas obras trazem a possibilidade de diferentes análises, sentidos e orientações para cada estudioso de sua obra.

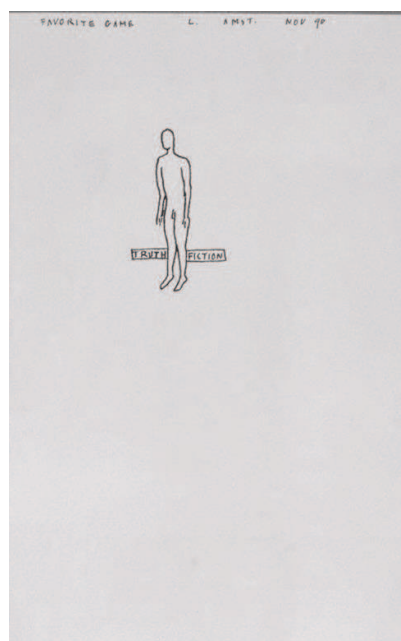
2.4 Leonilson: Truth, Fiction

¹¹ Destaque para o site do Projeto Leonilson: <http://www.projetoleonilson.com.br/quemsomos.php>; como também para o site da exposição “Sob o peso dos meus amores”, realizada pelo Itaú Cultural, em 2011: <http://itaucultural.org.br/leonilson/>

Em outubro de dois mil e quatorze visitei a exposição *Leonilson: Truth, Fiction* com curadoria de Adriano Pedrosa, na Estação Pinacoteca, na cidade de São Paulo. A mostra contou com cerca de cento e cinquenta obras entre desenhos, pinturas, bordados e uma instalação do artista.

A obra *Favorite Game* (1990), que conduz a linha curatorial, é um desenho feito em Amsterdã¹² sobre papel branco com medida aproximada de 21 cm x 13,5 cm. Um corpo nu e sem rosto está desenhado. Uma mínima marcação indica o sexo do gênero masculino no desenho feito em perspectiva, ladeada entre duas palavras escritas em inglês: *Truth* e *Fiction*. Eis que *Favorite Game* (Jogo favorito¹³) sugere o par ambíguo *Truth* (Verdade¹⁴) e *Fiction* (Ficção¹⁵).

A exposição segue uma pista deixada pelo artista para pensar a obra na dualidade de um jogo entre verdade e ficção, oferecendo uma linha que costura a produção de Leonilson a partir de alguns pontos. Pedrosa (2014) elege, como uma panorâmica de modo anacrônico, possíveis costuras por temas: Os Diários, As Geografias, Os Brancos, As Geometrias e As Matemáticas, As Ilustrações, Os 1991 e a Cena final. De tal maneira, delinheio alguns deles em seguida.



Obra 21 - *Favorite game*, 1990
Tinta de caneta permanente sobre papel
21 x 13,5 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson

¹² Leonilson tinha por gesto, muitas vezes, registrar na própria obra o lugar e o ano que foi produzida.

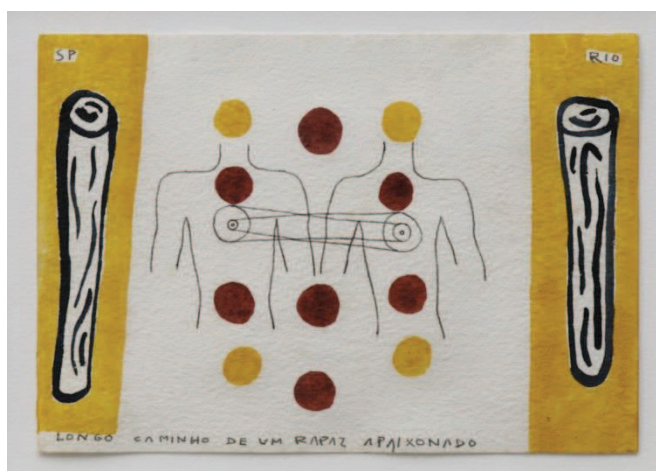
¹³ Tradução da autora.

¹⁴ Tradução da autora.

¹⁵ Tradução da autora.

Os Diários reúnem obras como relatos a respeito de relações amorosas, como em *Longo caminho de um rapaz apaixonado* (1989), registros em formas de listas de palavras que designam características de uma pessoa, frases, etc. como em *As Oliveiras* (1980), dados como em *Saquinho* (1992) e *El Puerto* (1992), entre outras, que trazem nomes, frases, poesias e pequenos textos que fazem relação com o corpo e a sexualidade como em *Jogos Perigosos* (1990).

Obra 22 - Longo caminho de um rapaz apaixonado, 1989
Guache e tinta de caneta permanente sobre papel
12x18 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson



Obra 23 - Jogos perigosos, 1990
Acrílica sobre tela
50 x 60 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson



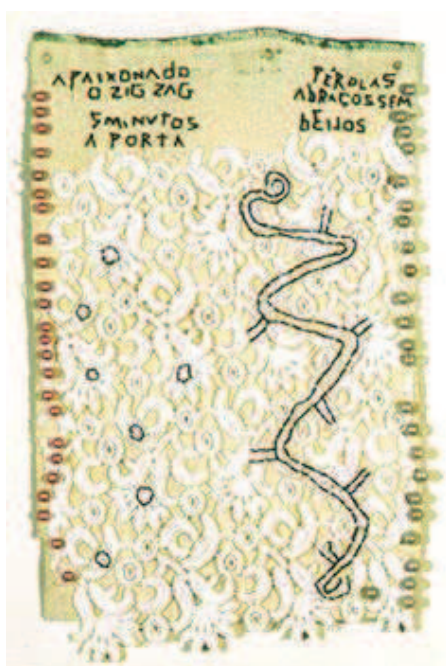


Obra 24 - As Oliveiras, 1990
Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel
25 x 20 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson

As Geografias, compondo mapas de lugares visitados em viagens que o artista realizou, como em *Europa* (1988) ou territórios sensíveis que transitam entre o íntimo e o corpo, compondo caminhos de paixão, tempo e realidade como em *O Zigzag* (1991), de mapas que inventam caminhos para compor paisagens com o desejo, como em *Todos os rios* (1989).



Obra 25 – Europa, 1988
Tinta acrílica, grafite, bordado e botões sobre lona
36,5 x 65 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson



Obra 26 - O Zig Zag, 1991
Bordado e pérolas sobre lona e renda guipure
33x20,5 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson



Obra 27 - Todos os rios, 1988
Acrílica sobre lona
214 x 101 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson

Os Brancos, em que produz uma relação com o minimalismo e o monocromático que marcaram décadas anteriores da história da arte. As obras são tomadas por grandes espaços vazios com pequenos detalhes nas margens de uma escrita, como por exemplo, em *Leo não pode mudar o mundo* (1991). Nessa obra o artista produz sua relação com mundo, por meio de uma escrita bordada, ao escrever: “Leo não pode mudar o mundo porque os deuses não admitem qualquer competição

com eles”; assim como em *34 com scars*¹⁶, o voile traz bordada a idade que o artista tinha no período e dois bordados que formavam duas cicatrizes.



Obra 28 - Leo não pode mudar o mundo, 1991
Bordado sobre *voile*
140,5 x 141 cm
Fonte: PEDROSA, Adriano, 2014.

¹⁶ 34 com cicatrizes (Tradução da autora).



Obra 31 - Cheio, Vazio, 1993
Bordado sobre *voile* e tecido de algodão
54 x 49 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus amores, 2012.

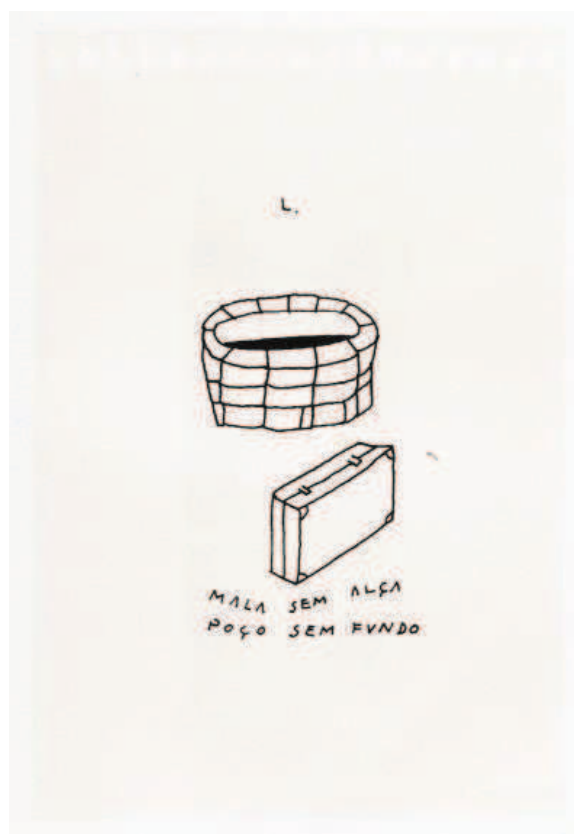


Obra 32 - Rapaz lembrando-se da
baía de Guanabara, 1989
Aquarela e tinta de caneta
permanente sobre papel
32x23,9 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o
Peso dos meus amores, 2012.



Obra 33 - *Tranquility*, 1992
Bordado e costura sobre *voile*
49 x 35 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus amores, 2012.

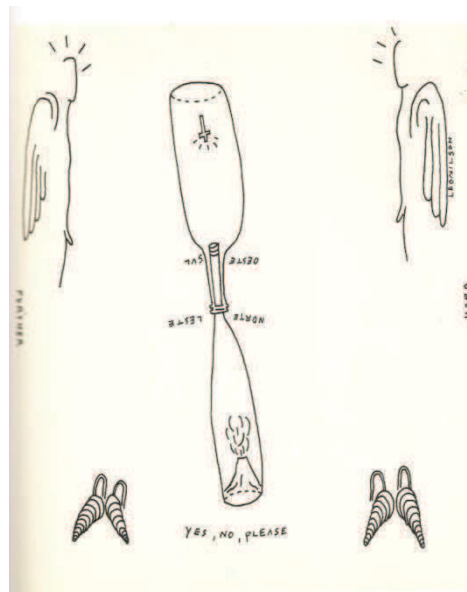
As Ilustrações, a relação que se constituiu do artista como ilustrador para a coluna *Talk of Town*, de Bárbara Gancia, para o Jornal Folha de São Paulo. As ilustrações foram realizadas entre os anos de 1991 e 1993, em que o artista recebia apenas o título do tema do dia, sem o texto integral. Leonilson produziu cerca de cento e duas ilustrações para a coluna¹⁷, entre as quais, noventa e seis foram expostas na mostra realizada por Adriano Pedrosa. Entre as ilustrações se pode detectar a relação com temas do cotidiano da cidade, do país e do mundo, tais como, questões políticas como em *Suplicy e Maluf formam um par de vasos* (1992), de personagens populares como Madonna e Xuxa como em *Periquita de Madonna está solta por SP* (1991), *Xuxa é um Lee Iacocca de botinha branca* (1991) quanto de questões sociais e econômicas como em *São Paulo não é nenhuma Brastemp* (1992), entre outras.



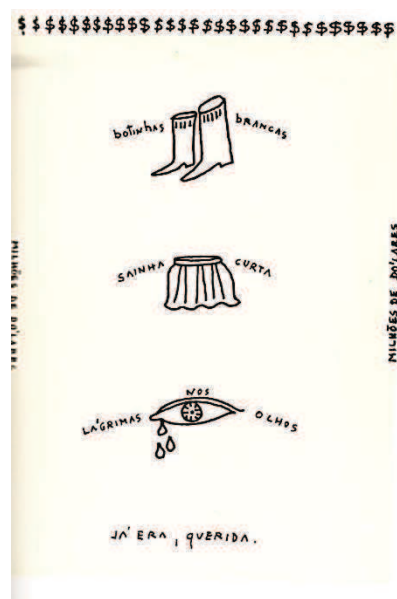
Obra 34 - Suplicy e Maluf formam par de vasos, 1992
Tinta e caneta permanente sobre papel
15,5 x 10,4 cm
Fonte: LEONILSON, José. (1957 – 1993), 2006

¹⁷ As ilustrações podem ser encontradas no livro “LEONILSON, José. (1957 – 1993). Leonilson: Use, é lindo, eu garanto. Textos: Barbara Gancia e Ivo Mesquita. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Obra 35 - Periquita de Madonna está solta por SP, 1991
Tinta e caneta permanente sobre papel
15,5 x 10,4 cm
Fonte: LEONILSON, José. (1957 – 1993), 2006



Obra 36 - São Paulo não é nenhuma
Brastemp, 1992
Tinta e caneta permanente sobre papel
15,5 x 10,4 cm
Fonte: LEONILSON, José. (1957 – 1993), 2006

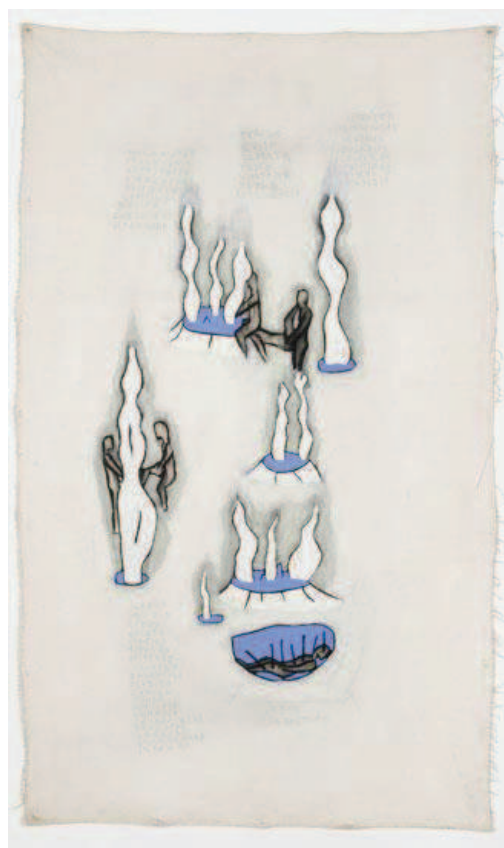


Obra 37 - Xuxa é um Lee Iacocca
de botinha branca 1991
Tinta e caneta permanente sobre papel
15,5 x 10,4 cm
Fonte: LEONILSON, José. (1957 – 1993), 2006

Os 1991 é um conjunto de seis obras encontradas na casa de Leonilson quando o curador fazia uma série de entrevistas com o artista, no mesmo ano das produções. *Pobre Sebastião (1991)*, *Agora e as oportunidades (1991)*, *Com ela sempre por perto (1991)*, *You don't see that (1991)*, *The game is over – No one to dedicate (1991)* e *As virtudes (1991)* compuseram o grupo de pinturas sobre extensas lonas, em que aparecem corpos sobrepostos, chamadas, corações, palavras e frases em inglês, etc.



Obra 38 - *You don't see that*, 1991
Acrílica e lápis de cor sobre tela
149x85 cm
Fonte: PEDROSA, Adriano, 2014.



Obra 39 - *Pobre Sebastião*, 1991
Acrílica e lápis de cor sobre lona
160x90 cm
Fonte: PEDROSA, Adriano, 2014.

A cena final correspondeu à *Instalação sobre duas figuras (1993)*, é composta com três cadeiras vestidas com tecidos com pequenos bordados. Na lateral direita de quem entra na sala, uma cadeira é vestida com uma capa branca bordada, tendo na parte superior esquerda, as palavras “*Los delicias*”; as outras duas cadeiras, ao fundo da sala, são colocadas uma ao lado da outra, vestidas com camisas brancas de

algodão também bordadas e com longas mangas. No lado esquerdo, a camisa com a escrita bordada “Da falsa moral”, no lado direito, o bordado “Do bom coração”. Há ainda duas peças de roupas penduradas em um cabide, duas camisas costuradas pela borda com o nome “Lasaro” bordado na parte superior direita e a outra peça no cabide, uma longa saia branca e laranja.



Obra 40 - Instalação sobre duas figuras, 1993
Arara de metal, bordado sobre camisa, cabide de arame, cadeira de madeira,
piquet e tecido costurado
179 x 600 x 1200cm



Obra 41 - Da falsa moral | Do bom coração, 1993
 Bordado sobre camisa, cadeira de madeira e
piquet costurado
 92x55x50 cm
 Bordado sobre camisa, cadeira de madeira e
 tecido costurado.
 92x70x50 cm
 Fonte: Registro da visita à Exposição Leonilson,
Truth, Fiction, 2014.



Obra 42 - *Los Delicias*, 1993
 Bordado sobre tecido costurado e
 cadeira em metal
 80x45x60 cm
 Fonte: Registro da visita à Exposição
 Leonilson, *Truth, Fiction*, 2014.



Obra 43 – Lásaro | Sem
 título, 1993
 Arara em ferro, bordado
 e costura sobre camisas
 e cabide em arame.
 150x172 cm
 Arara em ferro, cabide
 em arame e *voile*
 179x75 cm
 Fonte: Registro da visita
 à Exposição Leonilson,
Truth, Fiction, 2014.

A última produção do artista foi feita para uma exposição no espaço da Capela do Morumbi, dedicado à arte contemporânea. A instalação, que traz uma relação com personagem bíblico, tema este que aparece em outras obras¹⁸, foi finalizada sem a presença do artista em decorrência de sua morte, aos trinta e seis anos, por complicações relacionadas à Síndrome da Imunodeficiência adquirida, da qual o artista descobriu-se portador no ano 1991.

As produções na exposição *Leonilson: Truth, Fiction* ofereceram caminhos para pensar a obra do artista, que ao mesmo tempo pode ser diário, relacionado ao íntimo, também como produção de realidades, marcando as ambiguidades na criação do artista¹⁹.

2.5 Intervalo

É interessante ressaltar que a produção artística de Leonilson se concentra em torno de dez anos. O artista realizou, em vida, cerca de um pouco mais de setenta exposições, individuais e coletivas. E, apesar de sua morte aos trinta e seis anos, em 1993, sua obra o faz permanecer pulsando e desperta interesses dos mais diversos, seja de colecionadores, de pesquisas ou curadoria.

Dentre as variadas maneiras de conversar a respeito da obra do artista, há uma linha que contorna seus fazeres: a vida que se constitui na obra, que pode fortemente ser detectada a partir de uma escrita.

Pelo número de produções em um tempo relativamente curto, em se tratando de um artista que ultimamente tem sua obra espalhada por diversos lugares e articulando diferentes abordagens, chama atenção a pluralidade que compôs na arte: o artista foi figurinista, cenógrafo, pintor, ilustrador, escultor e bordadeiro. Detecto, por entre as produções de Leonilson, uma trama entre desenhos, figuras, bordados, escritas experimentadas com telas, lonas, papéis, esculturas, instalações e tecidos nas mais diferentes texturas. No entanto, chamo a atenção para o que está invisível aos olhos e ao que a obra mobiliza a pensar: sua potência de afetar em um *entre* da materialidade.

Ao tentar fazer uma costura para dar conta do processo do artista, a partir da materialidade, entre linhas e cores, percebo o tempo que se faz outro, o que leva a

¹⁸ Converso no seio de cristo, 1993, Jesus com rapaz acidentado (1991).

¹⁹ As ambiguidades que serão detalhadas ao longo do texto, em especial no ponto *Palavra – Ambiguidades*, p. 96.

considerar um tempo do acontecimento. A partir de uma compreensão do pensamento deleuzeano a respeito do acontecimento como paradoxal, Pelbart (2007, p. 61) explica que não é “subjetivo nem objetivo, não é temporal nem intemporal, não é histórico nem eterno, não pertence ao presente, passado ou futuro, não é abstrato nem concreto, etc.” Em outras palavras, um tempo de instantes que escapam da relação cronológica de presente, passado e futuro e cria entre tempos.

Tratar da obra a partir de uma linha cronológica é possível, pois Leonilson organizava suas produções com datas e locais, no entanto, esta linha impossibilita que o observador se envolva no emaranhado da trama que se faz em múltiplos elementos e temas que vão compondo conexões nas obras. O artista viveu tecendo em sua obra uma diversidade de possibilidades a respeito dos modos de pensar a sua produção, pois são tantas as maneiras de olhar e estudos realizados a partir de suas obras. Sejam trabalhos pensados no discurso acadêmico, sejam textos jornalísticos ou de críticas de arte, documentários ou curadorias, estas, produzindo inúmeras exposições das obras do artista em várias instituições pelo mundo.

A potência do afetar, e ser afetado pela obra, são um percorrer por um tempo singular, enviesando sentidos subjetivos. Ao deixar de lado a necessidade de significá-los, as escritas incentivam a costurar sentidos para uma linguagem que se inventa na medida em que percebemos, em seu processo artístico, uma subjetividade em movimento.

A pesquisa propõe compor mapas de afetos a partir de cartografias, na intenção de implicar modos sensíveis, estéticos e afetivos reúne diferentes materiais, desde a escolha de obras, distantes no tempo, no espaço, bem como imagens e textos que se apresentam soltos, em diferentes modos de produção e circulação. Sugere um exercício de tecer aproximações, afirmando singularidades e traçando mapas afetivos que circulam por entre algumas questões que o artista produz em suas obras: sexualidade, o corpo, o mundo, o amor, as paixões, a família, os acontecimentos cotidianos, etc.

3. São tantas as verdades (1988)¹

Uma extensa lona com medida aproximada de 213 cm x 106 cm. O tom terroso da acrílica, o bordado com pedras semipreciosas e fio de cobre, compõem sobre a lona com elementos gráficos de desenhos e palavras. Na lateral esquerda, o vermelho se destaca em um pequeno ponto, conferindo cor a um desenho que se assemelha a uma capa de rei, e, junto ao branco, dá forma ao que parece ser uma coroa e um cetro. Em sentido transversal, por quase toda a lona, também na cor branca, duas formas em curvas se cruzam com um contorno marcado em preto. No canto superior esquerdo, uma ponte sem começo e sem fim. Por entre desenhos que aparentemente não possuem nenhuma relação e as pedras semipreciosas bordadas, no sentido vertical da obra, uma escrita se espalha pela materialidade agrupando várias palavras em colunas, tais como listas. As supostas listas se organizam nos sentidos vertical e horizontal, misturando nomes de artistas visuais, estilistas, músicos e cineastas a palavras relacionadas à política e à economia, como petróleo, ouro, cobre, índio, Amazônia etc.

Por um lado, Leonilson convoca a pensar a relação com a materialidade, discussão pertinente a muitos artistas da década em que a obra foi produzida; por outro, o artista parece escrever sobre os modos de produção e de pensamento em arte.

As escritas trazem nomes como os de Jackson Pollock, Robert Motherwell, Robert Morris, Barnett Newman, Sol LeWitt, Yves Klein, Walter de Maria, Frank Stella, Richard Serra, Roy Lichtenstein, Blinky Palermo, Jean-Michel Basquiat, Eva Hesse, Andy Warhol, Joseph Beuys.

Também compõem a escrita referências da moda, como Balenciaga, Twiggy e Dior; da música, como Marvin Gaye, The Smiths e o movimento da Bossa Nova; do cinema, como Gerard Depardieu; e ainda de movimentos socioculturais, como Angela Davis. Tal qual sugere o título da obra, trata-se, portanto, da costura de um pensamento que se espalha e se compõe com diferentes movimentos e territórios.

O que todos esses nomes têm em comum é que fizeram parte do ambiente artístico e cultural dos Estados Unidos e da Europa do século XX, principalmente entre os anos 1940 e 1970. Na arte, vale destacar, o período compreende tensões entre o que seria a arte moderna e a arte contemporânea, entre o artista e a vida cotidiana, entre os espaços e a obra de arte. O ano de criação da obra oferece também uma pista para tecer

¹ Nesse ponto é feita uma cartografia menos afetiva da obra de Leonilson, traçando uma linha a partir de uma revisão bibliográfica para tramar algumas relações entre a obra de arte e o fazer em arte.

diálogos com a produção artística brasileira, na chamada Geração 80, momento constituído por questionamentos e rupturas com as vanguardas artísticas.

De acordo com Lagnado (1998), Leonilson elege temas como a moda, a moral e a paixão para questionar o destino do sujeito na discussão acerca da noção de subjetividade após as experiências conceituais na arte. A autora entende a posição do artista como uma “problematização” das dimensões éticas no final do século XX, em debates sobre as formas do conhecer e da razão.

sua atitude implica um ativismo cultural que aponta para uma dimensão ética do “uso dos prazeres” nesse final de século, questionando os paradigmas do conhecimento e da razão. O discurso auto-analítico se desenvolve sobre o eixo paradoxal da verdade interior e da verdade exterior.²

É importante salientar que o século XX foi recheado por questões concernentes à linguagem, como os recursos linguísticos necessários para a compreensão da relação ser humano e mundo, propostas por estudiosos de diferentes produções de saber, como antropologia, cinema, filosofia, sociologia e psiquiatria, com relação aos seus paradigmas de pensamento e sua compreensão de mundo. Os estudos propõem a problematização do substancialismo do conhecimento e da realidade.

Nize Pellanda (2009), pesquisadora da Biologia do Conhecer, explica que no século XX surge outro paradigma: o paradigma da complexidade. De acordo com Thomas Kuhn (1992 *apud* Pellanda, 2009), na obra *Estrutura das revoluções científicas*, o conjunto de proposições básicas que tece uma rede orgânica e coesa dá sentido ao conceito atribuído ao paradigma. Quando pressupostos fundamentais de teorias disponíveis numa dada época não aportam os novos objetos da ciência, surgem lacunas utilizadas por outras teorias, que acabam dando contornos a um novo paradigma de pensamento. Kuhn (1992) analisa a substituição de um paradigma por outro como revolucionária, pois, para ele, dificilmente há a possibilidade de dois paradigmas conviverem juntos, já que suas elaborações teóricas são em sua maioria incompatíveis, sob o ponto de vista lógico.

A respeito do termo complexidade usado no sentido de redes e processos, Pellanda (2009) aponta que as diversas dimensões da realidade são costuradas em conjunto e a partir de relações. É contrário, portanto, ao pensamento cartesiano, paradigma que emergiu com a modernidade, considerando a realidade de maneira linear

² Texto curatorial disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=3>

e fragmentada e a subjetividade do observador nas buscas de explicações científicas como sendo externo a estas. Apresentando sinais de exaustão, o cartesianismo abre espaço para a emergência do paradigma da complexidade, abordando a realidade de modo profundo e dinâmico, através de redes e em tessitura conjunta e processual nas diferentes dimensões.

Nesse sentido, Lagnado (1998)³ compartilha das ideias do pensamento complexo para falar a respeito da importância da obra de Leonilson, como no caso das discussões ambíguas sobre a verdade, levantando tensões nas fronteiras do paradigma moderno na arte. A autora defende que o artista considerava a obra de arte sem categorizações em sua produção. Vale salientar que Leonilson passa a ser conhecido em um período no qual o mercado de arte buscava novas diretrizes para a produção artística, em especial na pintura.

Diante de tantas experimentações e de diversas questões que perpassam tanto o íntimo do artista quanto o viver de maneira mais geral, faz-se necessário considerar alguns fios de pensamento a respeito da arte contemporânea e de relações envolvidas no contexto vivido pelo artista. Partindo do modo como Leonilson apresenta sua produção, pode-se perceber uma força do pensamento em arte e uma força para tratar da potência da obra.

É interessante notar que forças o envolvem tanto no momento da escrita como na realização da obra, principalmente na década de 80 e no início dos anos 1990, com a intenção de detectar os movimentos que se faziam e reverberavam para discutir a obra de arte.

O interesse no momento estava voltado para tensionamentos do artista com a história da arte, analisa Canongia (2010). Embora a autora não considere que haja inseparabilidade entre essas questões, ressalta que o artista dos anos 1980 centrava-se nessa “outra revolução”— para além de temas que interferiam nos processos do período, como a globalização e o neoliberalismo —: o debate sobre o modernismo e as neovanguardas.

Os artistas, nos anos 1980, não estavam envolvidos diretamente nas questões desse momento histórico, como aconteceu com as contestações da *pop art* brasileira, nos anos 1960, ou com as reivindicações políticas na vida cotidiana,

³ Texto curatorial disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=3>

protagonizadas por artistas como Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles nos anos 1970.

Ricardo Basbaum, também artista da década de 80, declara que raros contemporâneos seus tinham a influência das relações pós-ditaduras em suas obras, no entanto, também afirma que eram vistos como “jovens que trazem a redemocratização política e a liberação de comportamentos e costumes”⁴. É nesse contorno, segundo Canongia (2010), em que as conexões entre a desconstrução da estética, a espontaneidade da arte brasileira e as novas configurações políticas emergem que a arte brasileira se desenvolve no princípio dos anos 1980.

A *pop art* no Brasil voltava-se mais para a retomada da figura, a expressividade das cores e das imagens urbanas. Canongia (2010) explica que, diferente do artista norte-americano, interessado em discutir questões relacionadas ao consumismo manipulável, à massificação e aos estereótipos do humano, a partir da impessoalidade e da repetição da obra como mercadoria, o artista brasileiro seguia uma ética diferente, pautada em princípios de neutralidade e de imparcialidade.

Com o regime militar nos anos 1960, os artistas se viam impelidos a permear suas obras com questões políticas. Já nos anos 1980, a comicidade e a ironia eram direcionadas principalmente para a própria arte e seus dispositivos estéticos. Não só no Brasil como no mundo, a preocupação era em torno da retomada da história da arte considerada a partir de fragmentos desordenados e coexistentes, ou seja, trata-se, nesse período, da ruptura com uma noção do fazer em arte pensado a partir da evolução e da sucessão dos “ismos” em blocos estéticos fechados. O movimento seria montar e desmontar referências anteriores, nas quais pedaços compunham uma produção de heterogênese.

A partir dos anos 80, a questão formal não se constitui como fator problemático para mim. Ela já foi resolvida na sua essência (cubista, abstrata construtivista ou lírica), pelos mestres da primeira metade do século XX. Impossível competir com os deuses. Prefiro brincar com eles, arrancar pedaços ilusórios, dando-lhes configurações esdrúxulas no arcabouço elaborado do Olimpo. (GUINLE, J., 1985 *apud* CANONGIA, 2010, p. 28).

Com justaposições e desvios de estilos, a subversão da criticidade do período era marcada por ironia e ambiguidade. Desconstruir os modelos plásticos instituídos, como também provocar tensões em qualquer sistema de valores na arte,

⁴ Basbaum em depoimento para Canongia (2010, p. 26).

marca esse período, considerado como uma passagem do esgotamento do modernismo e das neovanguardas estabelecidas no Brasil para uma antropofagia estética.

Em São Paulo, no início dos anos 1980, os jovens artistas eram incentivados ou por professores entusiastas da arte conceitual do *Grupo Fluxus* ou ligados à semiótica, que se dedicavam a relacionar essas práticas aos novos suportes tecnológicos. Na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), por exemplo, as pesquisas eram voltadas para a multimídia, as instalações, as performances e as experimentações com cinema, computador e fotocópia. No entanto, as produções do momento se direcionavam principalmente para a pintura.

Falar um pouco da arte conceitual, movimento artístico que produziu tensionamentos que colaboram para tratar das poéticas contemporâneas, é importante, pois, foi um movimento que produziu questionamentos a respeito das compreensões de arte e seus sistemas de legitimação. O chamado conceitualismo questiona a compreensão da obra de arte não só como objetos e formas, também, como ideias e conceitos.

Ao discutir a compreensão de arte moderna, como explica Freire (2006), os gestos dos artistas conceituais voltavam-se para questionar entendimentos como permanência, unicidade e autonomia por compreensões e gestos como transitoriedade, reproduzibilidade e contextualização política, antropológicas e institucionais.

Canongia (2010) explica que a pintura era considerada a força das práticas do período, não importando as referências tomadas pelos artistas. Seja pela via do neoexpressionismo ou por outras referências, o que importava era tratar a pintura entre a tradição histórica e as questões contemporâneas que emergiam, nas quais “a voz e o gesto ‘expressante’ do artista podiam produzir ruídos e dissonâncias na racionalidade silenciosa anterior” (CANONGIA, 2010, p. 30). Ou seja, o tempo era de provocar, questionar e produzir fissuras nos modos como se produzia e entendia a obra de arte no país.

A força da pintura no período pode ser detectada na Bienal de 1985. Com curadoria de Sheila Leirner, a Bienal chamada de a “Grande Tela” reuniu lado a lado obras de diversos artistas brasileiros e estrangeiros. A intenção de Leirner era de produzir um ruído através de um corpo de produções marcado por suas relações com o expressionismo.

Na Grande Tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo, fluente e linear. Ao contrário, a Grande Tela revela, sobretudo o atrito, choque e antagonismo (...) tal conjunto é também antididático, anti-historicista, anárquico; e tão teatral quanto os próprios trabalhos, que ‘encenam’ o seu referencial histórico e repertório autobiográfico (LEIRNER, 1985 *apud* CANONGIA 2010, p. 31).

É interessante observar a maneira através da qual foi organizada a mostra. Como uma grande tela, tal qual o título sugere, as produções eram singulares e formavam, ao mesmo tempo, uma unidade de multiplicidades. Em meio a grandes dimensões de telas, formas e cores, a subjetividade também era ressaltada. Nesse sentido, a escolha curatorial produziu muitas críticas e discussões a respeito da mostra, voltadas para uma tentativa de homogeneidade do expressionismo, uma forte influência no momento.

A intensa referência ao expressionismo moderno, explica Canongia (2010), estava em constante discussão nas produções dessa geração de artistas. Realizada, paralela à Bienal da “Grande Tela”, a exposição “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”, trouxe obras importantes do expressionismo brasileiro junto às produções atuais. Sob curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita, as obras de Anita Malfatti, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Antonio Bandeira, Flavio de Carvalho e Iberê Camargo se juntaram às obras de Daniel Senise, Jorge Guinle, Karin Lambrecht e Nuno Ramos. A exposição se dedicou a pensar as relações entre as produções realizadas em momentos distintos. O que chamou a atenção foram os elementos do movimento expressionista alemão, ou seja, a deformação, o rebuscamento, a energia vibrante, a poética misteriosa e a emergência do “eu”, atualizados no momento chamado de pós-moderno na produção artística brasileira.

No entanto, Canongia (2010) ressalta que Jorge Guinle levanta a possibilidade de os novos expressionistas estarem discordando tanto do expressionismo alemão do século XX como também dos expressionistas abstratos dos Estados Unidos, produzindo uma sensação de atração e repulsa. Guinle aponta para o fato de os novos expressionistas dos anos 1980 terem suas produções recheadas por múltiplos sentidos e ambiguidade, enquanto os expressionistas alemães produziam a partir de um único sentido e codificado. Guinle defende que as produções dos anos 1980 eram marcadas por ambiguidade conceitual, com colagens indiscriminadas da história da arte e produzindo fissuras nas fronteiras formais e semânticas da arte no período.

Efêmeras, lúdicas, violentas e desvinculadas de formalismos, as produções constituíam uma reversão de valores e uma ruptura na tradição da vanguarda brasileira durante a exposição que reuniu a maior parte da produção no período: “Como vai você, Geração 80?”. Com curadoria de Marcus Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, a mostra de 1984 ocupou todos os espaços da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, incluindo banheiros piscina e corredores. Reunindo, sobretudo, produções do eixo Rio-São Paulo, confirmava a força da pintura nas práticas artísticas do país e afirmava o neoexpressionismo nas obras de Cristina Canale, Daniel Senise, Fábio Miguez, Jorge Guinle, Rodrigo Andrade e muitos outros. Também trazia referências pop, relacionadas ao urbano e aos meios de massa nas produções de Barrão, Leda Catunda, Jorge Duarte, Luiz Zerbini e Marcos Chaves.

A sensação era de “Tudo aqui, agora, ao mesmo tempo” (CANONGIA, 2010, p. 36), com produções voltadas para a recusa do formalismo e de especializações, realizando a antropofagia de um mundo onde as informações se fragmentavam cada vez mais rápido. A pintura nos anos 1980, portanto, desloca-se do figurativo para colocar em questão a tradição e as experiências sensíveis.

Um momento no qual a crítica, a respeito do modo como as produções estavam acontecendo, principalmente pela força da pintura no período, bifurcou-se em dois caminhos: o primeiro encontrou seu lugar entre as teorias transvanguardistas de Achille Bonito Oliva, o aspecto hedonista e a recuperação do corpo livre de formalismos; o segundo se deteve na falta de consistência, ideais e inconsequência teórica das produções.

Entre os simpatizantes da *transvanguarda* de Bonito Oliva, estavam os curadores da exposição “Como vai você, Geração 80?” os quais afirmaram as produções pelo poder de produzir outros aspectos, como o prazer e a sensualidade, que se distanciavam dos conceitos estabelecidos. Em outras palavras, o momento era:

de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir seus lábios de batom vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos (LONTRA COSTA, Marcus et. al, 1984 *apud* CANONGIA, 2010, p. 38).

Outro simpatizante da *transvanguarda* foi Frederico Moraes, defendendo o desejo de experimentar dos artistas, tanto na pintura quanto nas questões relacionadas à subjetividade através da desvinculação da história, da política e do futuro, e investindo

no tempo presente e no prazer. As vias de experimentação se distanciavam cada vez mais da institucionalização de museus.

Vale frisar a forte influência do tropicalismo, na década de 70, para essa geração de artistas. O hibridismo e a ambiguidade marcavam a irreverência e a despreocupação institucional e estética. Entre as fronteiras da loucura e do rigor, do subjetivo e da objetividade, o tropicalismo transitava pelas bordas das práticas artísticas. É o caso de *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, no qual se misturou o rigor do construtivismo com o caos da arquitetura das favelas, passando do controle à improvisação, da ordem ao desequilíbrio.

A princípio, não haveria dificuldade da crítica em acolher questões, tais como os outros modos de transitar por entre os sistemas linguísticos da tradição. Porém, tanto no tropicalismo como nos anos 1980, houve pouca reverberação desse tipo no pensamento crítico nacional. As teorias a respeito da pós-modernidade estavam ainda fixadas no separatismo dos modelos modernos, fazendo com que os artistas restringissem as discussões dentro de suas próprias obras. Desse modo, acabavam multiplicando o debate e os modos de pensar o fazer artístico.

Muitos desses artistas, por sinal, questionaram a aproximação da crítica com a *transvanguarda* de Bonito Oliva, considerando-a generalização rasa. Apesar da necessidade da *transvanguarda* de tomar elementos para análise da produção global, especialmente no caso brasileiro, alguns consideraram tal aproximação frágil e generalizante. O artista Ricardo Basbaum, por exemplo, trata da importância de Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marcus Lontra como articuladores fundamentais na emergência da pintura no Rio de Janeiro, na década de 80. No entanto, o artista entende que as propriedades particulares das produções artísticas não foram analisadas, caindo na generalização de novos comportamentos delineados pela *transvanguarda*, deixando de lado questões entendidas como importantes em relação às “tensões conflitantes no interior da tela, a negação da unicidade de pensamento, a crítica ao sublime e o conflito entre o saber pictórico acumulado e a emergência das imagens públicas e banais”. (CANONGIA, 2010, p. 39).

Canongia (2010) lembra situação semelhante em São Paulo. Em 1983, a exposição “Pintura como meio” trouxe ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo obras da geração de artistas que surgiam, como Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Sergio Romagnolo, Ciro Cozzolino e Sérgio Niculitcheff. Entre os críticos mais presentes, estavam Olívio Tavares de Araújo e Casimiro Xavier

de Mendonça, que detectaram alguns aspectos eventuais da produção paulistana, como a prática da pintura, a não utilização de chassi, a sintonia com as tendências internacionais e os exageros. Tais traços, afirma Canongia (2010), contribuíram para tornar a produção do período envolta de fetichização instantânea.

Lígia Canongia (2010) ressalta a forte crítica de Ronaldo Brito ao transvanguardismo italiano de Bonito Oliva quando os traços da teoria italiana já surgiam no Brasil, em 1983, o crítico a entendia como uma tentativa de esvaziamento das vanguardas modernas. Para Ronaldo, a nova pintura tinha de radicalizar a modernidade e, a partir dessa, inscrever seus elementos. De acordo com o crítico, a pintura desviava da dúvida para o ceticismo absoluto a respeito do poder de mudança e da lógica da história da arte.

No entanto, outros textos do período contrariavam o apego ao evolucionismo da modernidade e a relação com o novo e original, com os quais parte da crítica ainda permanecia ligada. Agnaldo Farias, por sua vez, considerava insuficientes as propostas de Bonito Oliva para tratar das vertentes que surgiam, como também ressaltava que a modernidade e as *neovanguardas* continuavam como influências da geração de artistas, não na forma de moldá-los, e sim, no sentido de coexistência de modernos pop e conceituais.

Da segunda metade dos anos 1960 aos anos 1970, os fazeres em arte se pulverizaram em diversos modos e movimentos, surgindo experimentações das chamadas Arte Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, *Land Art*, Ambiental, *Body*, Performance e Política, como também crescendo o acesso a tecnologias de comunicação.

Archer (2001) explica que, por volta do final da década de 60, emergiam experimentações com foco no minimalismo, na desconstrução de conceitos e significados da obra, contrariando a rigidez da forma. Nesse sentido, valorizavam-se expressões ressaltando os processos de produção, chamadas de Arte processo ou Antiforma.

É o caso das criações de Eva Hesse em que as tensões a respeito da forma e do espaço da galeria eram evidenciadas. Na obra *Pendurar* (1966), tratou da relação entre o espaço da arte e o de apreciação. *Pendurar* (1966) consiste em uma grande moldura retangular, revestida com bandagem, e pintura em tons de cinza. Dessa moldura, sai e volta, tocando o chão, metros à frente, uma haste de metal flexível. Sobre a obra, a artista fala:

Ela é extrema, e é por isso que eu gosto e não gosto dela. É tão absurdo ter aquela longa e fina haste de metal saindo daquela estrutura. E ela sai bastante, cerca de três ou três metros e meio, e do que ela está saindo? Está saindo dessa moldura – alguma coisa e no entanto coisa nenhuma – oh! Mais que absurdez ainda – ela é feita com muito, muito refinamento. As cores da moldura são graduadas muito cuidadosamente do claro ao escuro – a coisa toda é risível (HESSE *apud* ARCHER, 2001, p. 67).

No ano de 1967, a revista *Artforum* trouxe duas questões pertinentes à obra de arte. Uma crítica feita por Fried, em “Arte e natureza do objeto”, ao significado do objeto de arte por ele mesmo, e a proposta de Sol LeWitt, em “Tópicos sobre a Arte Conceitual”, de que a ideia ou conceito seria o mais importante da obra.

A preocupação conceitual girava em torno do que seria arte e o que era necessário para que um objeto fosse considerado enquanto tal, levando em conta ainda a curadoria e a crítica. Nesse sentido, enquanto o minimalismo considerava o significado de uma obra a partir das relações com o espaço, o conceitualismo, por sua vez, voltou-se para o fazer artístico.

Nesse mesmo movimento, muitos artistas usavam a própria linguagem como materialidade, contribuindo para o Conceitualismo ser frequentemente conhecido como um movimento no qual a obra de arte se torna insubstancial. Onde antes se encontravam somente pintura e escultura, tomaram espaço itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações compondo obras de alguns artistas, tais como Douglas Huelber, Robert Barry, Stephen Kaltenbach, Edward Ruscha, John Baldessari, Victor Burgin, entre outros.

No tocante ao fazer artístico, Lawrence Weiner trouxe um posicionamento enfático a respeito da relação artista e obra de arte. Segundo Archer (2001), para Weiner, a obra de arte poderia ser apresentada apenas em linguagem, compreendendo a obra como uma apresentação e não como imposição.

Para Joseph Kosuth, a obra de arte é a definição de arte. Em 1969, em uma auto-entrevista para a revista *Art Magazine*, resumiu o que acreditava ser o papel do artista em seu tempo:

Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que a acompanha. Isto se deve ao fato de que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da arte.

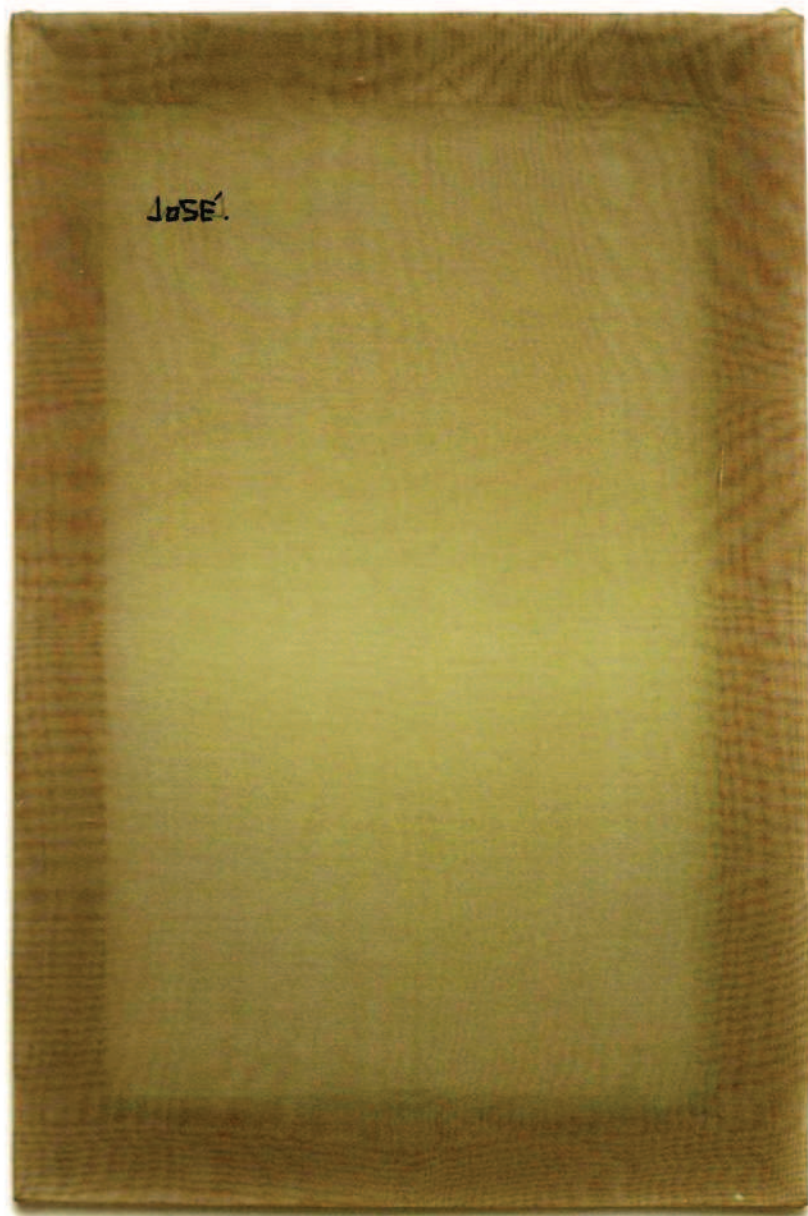
Assim, está-se aceitando que a natureza da arte é a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura.(KOSUTH apud ARCHER, 2001, p. 80).

No mesmo sentido, propõe Robert Morris em sua obra *Antiforma* (1968), quando sinaliza o processo como pertencente ao objeto final.

Diante da expansão de tendências, Archer (2001) explica que o pensamento em arte passava por diversos dilemas, entre os quais considerar a obra de arte em seu sentido de uma forma substancial ou, ao contrário, um conjunto de ideias de percepções do mundo; determinar se a obra era um objeto singular ou não, como também se a arte era algo somente de galerias ou museus. Para tanto, não existia um modo único de fazer arte que acolhesse toda a efervescência do momento, e o entendimento a respeito do artista de ter um só estilo mudara.

Hans Belting (2012) propõe uma não linearidade da arte, questionando a ideia de uma história da arte a partir da tradição moderna, envolvida por uma narrativa. Ou seja, para o autor “o fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então.” (BELTING, 2012, p. 46). O autor abre a discussão do fim da história da arte, substituindo um modelo teórico que comporta incertezas quanto ao conceito de arte por um entendimento não da arte enquanto ela própria, mas como um conjunto de relações.

Alguns estudiosos assinalam as múltiplas vias possíveis nesse sentido. Anne Cauquelin (2010, p. 11), por exemplo, fala de alguns pressupostos para tratarmos a arte contemporânea, observando-os não “apenas nos conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda”. A autora assinala a pluralidade das abordagens artísticas.



Obra 45 - José, 1991
Bordado sobre voile
60 x 40 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

4. José (1991)

Um tecido *voile*, em forma retangular, com dimensão de cerca de 60cm x 40cm. Em tom terroso, com uma leve transparência, a obra *José* foi produzida em 1991. Ao percorrer o tecido, é possível encontrar uma pequena escrita bordada: *José*. O primeiro nome do artista que se chama José Leonilson Bezerra Dias, mais conhecido por Leonilson. A linha preta em *José* (1991) dá forma a essa escrita que ocupa um mínimo espaço no canto superior esquerdo do *voile*, oferecendo uma pista para uma das questões que a obra de José Leonilson produz: a coexistência entre artista e obra, cuja compreensão é orientada pela escrita.

O artista, também chamado de Leo, Zé, Léo, costura o seu nome na obra, e uma força invade a vida e os modos singulares de existir, pois José, nome comum em nosso país, pode ser qualquer um de nós ao afirmar a vida em sua potência de criação. Uma força que encontro em *José* (1991) está no bordado, produzindo uma escrita que fica entre a relação de imanência artista-obra de arte, no sentido de criar um plano de composição, no qual o gesto do artista, ao bordar seu nome na obra, força a pensar em uma vida que se faz, costurando orientações sensíveis aos modos singulares de existir.

Em uma fala no documentário *Com o Oceano Inteiro para nadar*, de Karen Harley (1997), Leonilson afirma: “Eu acho que o tempo todo eu fico falando de mim. Parece que só existe eu(...)”¹. Em sua última entrevista, concedida a Lisette Lagnado (1998, p. 126), Leonilson reafirma alguns tensionamentos que o inquietavam, como, de modo especial, o de se pensar como artista:

Como eu sou...? Acho que sou um “curioso”. Tenho uma curiosidade quase infantil de descobrir. Eu penso: “Será que eu sou um artista?” Eu não penso que sou um artista. Um artista é uma pessoa que tem outro tipo de dedicação ao trabalho. Minha atenção é voltada para mim mesmo.

Lagnado (1998) escreveu o primeiro livro a respeito das obras do artista com o título *São tantas as verdades: Leonilson*, possibilitando uma aproximação com o processo artístico dele. Tal livro veio em conjunto com a primeira exposição retrospectiva das obras do artista, realizada entre os meses de novembro e dezembro de 1995, na galeria de arte do Serviço Social da Indústria (SESI). A exposição contou com cerca de cem obras do artista, entre pinturas, desenhos e bordados, e percorreu, logo em

¹ O vídeo traz fragmentos de áudios gravados por Leonilson entre 1990 e 1993, falando de arte, sexo, memória e poesia.

seguida, outros museus, mostras e bienais em cidades do Brasil e do exterior, como Nova York e Istambul.

Na compreensão de Lagnado (1998, p. 27), a obra vem questionando o destino do sujeito, “movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos de desejo”. Lagnado (1998) toma como central o autobiográfico, relacionado aos desejos do artista, reafirmando-o também sob outras perspectivas, como na última grande retrospectiva do artista, em 2012, sob curadoria de Bitú Cassundé e Ricardo Resende, a exposição *Sob o peso dos meus amores*². A mostra foi considerada pelos curadores como um “[...] desejo do artista de comunicar e extravasar seus sentimentos; seja por meio de pequenos contos, que narram situações reais ou inventadas, seja por meio de frases ou de palavras bordadas em um pedaço de pano”³.

Vida e obra são costuradas produzindo a materialidade de uma autobiografia que se faz singular no pensamento em arte. Vale ressaltar que a produção de Leonilson está inserida em um contexto de discussões em que forças políticas, econômicas, sociais, culturais, afetivas etc. estão em efervescência. O que faz a obra do artista continuar a provocar interesses dos mais diversos, passados mais de vinte anos de sua última produção? Pensar a escrita em sua obra é tratar da vida que se faz na obra, no pensamento em arte que se costura a partir de uma autobiografia das façanhas da experimentação em suas relações com desejo, amor, sexualidade, memória, sonhos, mundo, sensações, doença-dst e até mesmo nada.

A coexistência artista-obra passa por toda a produção de Leonilson, sobretudo nas criações em que o artista faz referência ao seu nome e a informações que compõem as especificações de um corpo, de modo que singularizam uma vida enquanto corpo. Além de *José* (1991), detecto o nome do artista nas obras *Leo* (1983), *Leo can't change the world* (1989) e *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). Em outras, aparecem dados pessoais do artista, como idade, em *33-34* (1991) e *34 com scars* (1991); as iniciais de seu nome e idade, em *Saquinho* (1992) e *J.L.B.D* (1993); e, ainda, idade, peso e altura em *El Puerto* (1992).

2 Realizada na Fundação Iberê Camargo, com cerca de 360 obras, sobre a trajetória de Leonilson, incluindo, além das obras, cadernos, agendas e objetos pessoais. Nessa exposição, foi lançado um extenso catálogo com textos e imagens que compõem o universo poético do artista, consultado para a realização desta pesquisa.

3 Fundação Iberê Camargo. In.: CASSUNDÉ. Carlos Eduardo Bitu *et al.* **Leonilson**: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. – Catálogo de exposição. Ainda podem ser consultados nesse catálogo três olhares que direcionaram a exposição: Ricardo Resende apresenta o artista “Em busca de comunicação”; Maria Esther Maciel traz a obra como “Inventário dos dias”; e Bitú Cassundé fala-nos da relação “arte x vida”.

O seu fazer artístico parece uma conexão com o mundo e o vivido, sem abdicar da singularidade no seu modo de tratar da própria vida. Ressalto, portanto, a potência que essa coexistência entre artista e obra, a partir da escrita, traz para problematizar a produção de Leonilson como um sensível da vida. Como o próprio artista ressalta: “A arte é uma consequência do homem. Ele a percebeu, a pintou, a transportou, ridicularizou e a optou. Ela é uma expressão sensível aos nossos pensamentos e sentimentos. Ela é perceptível, palpável, gostosa, às vezes possui até sabor⁴”. Ao se referir à arte como uma ação do homem e uma expressão sensível, o artista oferece um caminho para o pensamento e para a potência da arte.

O escrever, um gesto cotidiano do artista, é um dos seus modos de produção de pensamentos, através de rascunhos, processos de criação de uma obra, relato de sonhos ou atividades do dia a dia etc. Ou seja, a escrita, para o artista, foi um movimento constante na produção de relações com a arte. Em sua maioria, nota-se um tom poético, por vezes percebido na sonoridade da palavra escolhida, na maneira como é feita a composição etc. Em um texto, de 1984, datilografado, o artista oferece uma pista para delinear um pouco mais sua delicadeza de pensamento a respeito da relação imanente entre arte e vida, obra e artista.

Que bonito salto no abismo
Não estamos cansados, parados a discutir um tema
Temos o tempo por perto
E o vai e vem de suas correntes

Nossa geração
Dos que escaparam

Geração pós nuclear
Nosso destino foi selado quando a primeira bomba foi selada

Mas vamos escapando e acoitados inventamos
E se tu sonhas com nuvens, e ouves naves nos céus
Se tua companhia é um amigo do peito, inventa e verás
De nossa geração
Que parte corre, e parte se deita, surgem alguns seres
Que certamente chegaram do deserto ou estão de partida para ele
Qual filho pródigo e seu irmão mais novo, vamos sair de casa sempre
E achar um meio de encontrar as romãs silvestres
As únicas que matam a nossa sede
A arte e a vida sem diferença
Nada que seja só belo, grande, pequeno ou forte, vermelho ou pobre
Mas que seja o filtro da atenção dedicada a tudo

E o legal, é o que a gente ainda não sabe,

4 *Caderno de desenhos e anotações*, 1978. Técnica variável. Coleção Família Bezerra Dias.

Arte e vida como invenção. Quando o artista afirma: “A arte e a vida sem diferenças” oferece um rastro para iniciar um movimento no qual a arte é um modo de vida e, sobretudo, trata das relações que compõem a arte como invenção.

Alguns estudiosos se lançam a pensar a invenção como um modo de viver. Virgínia Kastrup (2005; 2012), em seus estudos relacionados à cognição, traz o conceito de invenção a partir da composição dos estudos de Humberto Maturana e Francisco Varela (1993; 1995; 1997; 1998; 2001) e dos filósofos Deleuze e Guattari (1995). A pesquisadora explica que a aproximação entre esses autores para pensar o conceito de invenção se dá a partir da crítica ao modelo de representação⁶. A invenção não é um processo de solução de problemas, é, principalmente, uma experiência de problematização, ou seja, conceber o conhecimento e a vida como invenção. Portanto, a invenção vem como conceito de deslocamento dos modos de conceber o mundo, a partir dos atravessamentos que surgem, isto é, fazendo surgir fissuras no que está estabelecido, oferecendo espaços para outras possibilidades de vida no mundo.

Vale lembrar que esses autores são de perspectivas distintas: enquanto Maturana e Varela (1993; 1995; 1997; 1998; 2001) são biólogos e, nesses estudos, estão a pensar o ser vivo, Deleuze e Guattari (1995) são filósofos a pensar subjetividades no campo do pensamento da diferença. Porém, são autores com produções importantes para o nosso pensamento contemporâneo, em diversas áreas como artes, educação, psicologia, design, comunicação etc. No entanto, o que os aproxima é a compreensão da vida como invenção em um processo singular. Em outras palavras, oferecem um pensar a obra como experimentação e invenção da própria vida. O artista enquanto um experimentador de relações e forças que estabelece com o mundo.

Ao pensar as relações de forças que acontecem, a partir de estudiosos da vida como invenção, Tiago Themudo (2000, p. 170) explica que, para Nietzsche e Deleuze, tais forças são “da ordem do acontecimento”, são produções de diferenças e qualidades relacionadas ao campo do desejo. Uma possibilidade de produzir sentidos sem codificá-los.

5 Texto datilografado em dezembro de 1984. Exposição Leonilson ‘Inflamável’, sala Maraponga. MAC – Dragão do Mar – Junho a Setembro de 2013.

6 “Segundo o projeto epistemológico da modernidade, que esteve na base dos grandes sistemas psicológicos, a cognição é governada por leis e princípios invariantes, que colocam numa relação de representação um sujeito dado e um mundo preexistente.” (KASTRUP, 2012, p. 141).

Há, na obra de Leonilson, uma dimensão do sensível da vida, ao expor-se ao mundo no gesto de produzir uma obra de arte. É interessante ressaltar que nesses versos, Leonilson trata de um tempo da “nossa geração / dos que escaparam / geração pós nuclear” no qual o destino “foi selado quando a primeira bomba foi sonhada”. Um tempo em que pensar transições do pensamento em arte e dos modos de vida se faziam e se fazem urgentes.

Canongia (2010) explica que a singularidade das produções nos anos 1980 se perdia diante das generalizações da efervescência geracional provocada, também, pela rápida apropriação do circuito de arte em que jovens artistas passavam a ser rapidamente conhecidos mundialmente. Período no qual a expansão do mercado de arte se tornou voraz. A arte contemporânea brasileira se transformava cada vez mais em alvo de interesse externo por seu multiculturalismo, que favorecia o processo de internacionalização das artes, expandindo-se comercialmente nos chamados países periféricos. No entanto, Canongia (2010) ressalta o olhar etnocêntrico voltado para a produção brasileira. Diante do avanço da globalização e das frágeis relações institucionais no período da pós-ditadura, trataram-se as produções que aconteciam apenas em conformidade com as influências europeia e norte-americana.

Para produzir tensões a respeito dessa compreensão eurocêntrica transvanguardista sobre a arte brasileira, surgiu no Rio de Janeiro um grupo de artistas chamado de *A moreninha*. Integravam o grupo os artistas Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Hilton Berredo, Barrão, Ricardo Basbaum e Luiz Pizarro, além do professor de pintura John Nicholson e o crítico de arte Márcio Doctors. Para os membros, o artista brasileiro estava mais envolvido com o hibridismo das produções do país do que com o das europeias, como também, com a relação antropofágica com elementos do modernismo. Para tratar dessas questões, *A Moreninha* realizou sua primeira ação na ilha de Paquetá, compartilhando sua antropofagia em seu release/manifesto: “fazer pintura impressionista, ou melhor, refazer a história da arte moderna ao ritmo de um movimento por mês. Do *impressionismo*, chegaríamos à arte conceitual, *bodyart* e performance e, com certeza, à *transvanguarda*” (BASBAUM *apud* CANONGIA, 2010, p. 42).

Outra ação do grupo consistiu em uma performance irônica em uma conferência de Achille Bonito Oliva, em 1987, na galeria Saramenha. Os integrantes se vestiram de garçons e garçonetes, alguns com orelhas de burros, e distribuíram doces e santinhos para a plateia. Enquanto Bonito Oliva proferia sua palestra, um dos artistas

vestido de garçom, que carregava uma bandeja com um gravador tocando música sertaneja, indignou-se e atirou o gravador ao chão. Após a cena, o grupo se dispersou.

Para os artistas que integravam *A Moreninha*, a intenção não era de se contrapor às influências estrangeiras, e sim produzir um diálogo geopolítico que marcasse as diferenças. A tensão estava no acolhimento total da *transvanguarda* na discussão acerca da negação da história da arte, enquanto esses artistas queriam afirmar a força das diferenças do tempo.

O crítico pensa *A Moreninha* como um “estado combativo” (DOCTORS, 2001, p. 292) de questionamento do discurso linear da história da arte. As ações realizadas no mês de fevereiro de 1987 tinham como intenção produzir interferência na temporalidade da história e da crítica da arte, indicando a possibilidade de redefinir forças e direções na experimentação do pensamento no campo da visualidade. A força, ressalta Doctors (2001), encontrava-se no pensamento mutante, sobretudo da crítica de arte para outra noção de tempo. Um tempo que se espalha com a velocidade tecnológica e implode a tradição cronológica, produzindo relações diferentes de temporalidade e problematizando a relação do artista com o tempo.

Diante disso, Doctors (2001) assinala a fronteira entre o posicionamento artístico moderno e pós-moderno para delinear as relações de temporalidade que o grupo questionava. Para o crítico, o artista moderno tinha suas ações determinadas no tempo constituído entre passado, presente e futuro, com o objetivo de mudar o futuro na ação presente, tomando como base as experiências do passado, numa atitude revolucionária de mudança. O artista pós-moderno, por sua vez, segue uma atitude agregadora no sentido de que o passado não é negado, e sim ponto para produzir relações e atualização dos acontecimentos.

O crítico ressaltou a importância que detectou nas ações de *A Moreninha* de unir os elementos da história da arte, incorporando-os e desestabilizando os códigos modernos, sem negá-los. A questão para esse grupo não era a saturação das linguagens, como entendiam os *transvanguardistas*, mas a afirmação da possibilidade de todos existirem a um só tempo em horizontalidade entre presente/passado/futuro, propondo uma “implosão da temporalidade” (DOCTORS, 2001, p. 297).

Diante de tantos debates críticos a respeito da produção de artistas dos anos 1980, entra-se na questão sobre se o processo de política da arte deve fazer parte das discussões da crítica aos modelos da tradição. Tal tema foi tratado pela crítica desde os anos 1950 e 1960 por Mário Pedrosa, assumindo contornos complexos com as

neovanguardas. A partir de uma interpretação marxista, como explica Canongia (2010), Pedrosa traçou um paralelo entre a plasticidade moderna e os modos de produção, assinalando a crescente dissociação entre produto e produtor, com reverberações no domínio da técnica sobre a forma. A partir do contexto capitalista e da afirmação do liberalismo, para Pedrosa, a máquina era mediadora da relação entre homem e sociedade: os artistas modernos teriam valorizado os objetos pela impessoalidade e pela relação mecânica da forma, instituindo, assim, as autonomias e as especializações na arte.

Porém, o próprio crítico via, com o avanço das autonomias e a impessoalidade do objeto artístico, uma possibilidade para pensar, por um lado, a relação entre homem e natureza e, por outro, indivíduo e coletividade. A arte moderna, pois, teria que tratar dessas relações como uma nova sensibilidade social ao produzir resistência para a constante conexão do homem com o mundo. E essa seria a demanda política da modernidade.

Pedrosa assinalou, ainda, outra questão da arte: a relação com a comunicação social provocada pela cisão entre a vanguarda e o público. Embora uma discussão frequente na crítica modernista, Canongia (2010) ressalta que parecia passar distante das questões brasileiras, em que as relações eram marcadas por aspectos mais imediatos e, muitas vezes, sem esclarecer qual seria, de fato, o fazer político dessa geração de artistas dos anos 1980.

Nesse sentido, tornou-se insuficiente a discussão da arte contemporânea apenas ligada a questões de forma e estilo, e as *neovanguardas* tensionavam em suas obras esse processo de esgotamento formal da modernidade. Contudo, a crítica brasileira desse período insistiu na continuidade das questões formais e de estilo, que já não era de interesse dos próprios artistas, sem, portanto, discutir as relações éticas das ações artísticas do momento chamado de pós-moderno. Tal problema já era apontado desde os anos 1960, em que questões políticas, como a produção e o consumo, já marcavam o processo de formação do contemporâneo. A inconstância dos fazeres artísticos contemporâneos e a superação da questão do estilo da obra de arte “seriam não só um fator de concepção de organização estética, mas também de resistência à acomodação mercadológica da obra” (SANTANA *apud* CANONGIA, 2010, p. 46). Portanto, a obra passa a ser apresentada como acontecimento ou situação, adquirindo um viés político.

É válido trazer à conversa que toda essa discussão em volta da arte acontece quando o neoliberalismo se instalava em todas as partes, produzindo uma mudança avassaladora na política de subjetivação. Suely Rolnik (2014) explica que políticas de subjetivação estão relacionadas à instalação de quaisquer regimes, pois esses dependem de modos específicos de subjetividade para sua efetivação no cotidiano de todos, onde adquirem consistência existencial. No neoliberalismo, essa mudança ganha uma importância fundamental, pois se localiza no cerne do capitalismo em sua atualização contemporânea.

A pesquisadora assinala que é essencialmente de forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, sendo considerado por muitos como “capitalismo cognitivo” ou “cultural”. Não é intenção deste trabalho se aprofundar nessas questões, no entanto, é interessante voltar olhares para questões relevantes no período⁷. O importante a ressaltar é como, nesse momento, o movimento de abandono de formalismos, técnicas e processos singulares toma espaço para pôr em questão subjetividades em suas mutações éticas, estéticas, políticas, afetivas etc. É o artista, em seu gesto singular, que cria os contornos para mobilizar territórios do pensamento em arte.

Esse período, especialmente no Brasil, vem acompanhado de conflitos que reverberam ainda hoje no país por meio de ressonâncias da contracultura e da militância, com a necessidade do reconhecimento da potência política da experimentação cultural e existencial, como também da ditadura militar, uma força antagônica que atua na constante tentativa de abafar a potência de criação e resistência ao controle. A década de 80 pode ser compreendida como um tempo no qual todas essas forças adquiriram um grau de intensidade de ruptura. E uma das questões que mais pulsam são os modos de existência e vida.

4.1 O sensível da materialidade

O autobiográfico, palavra recorrente nas falas de Leonilson e nos estudos relacionados à obra do artista, parece uma composição de elementos do vivido. De modo que o autobiográfico é entendido, por alguns estudos e direções voltadas para as

⁷ Para estudar mais o assunto, recomenda-se consultar ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª Edição. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

produções de Leonilson, de distintos modos: *cronista*⁸, inventário⁹, confessional¹⁰ etc. Não há como evitar falar da constante relação entre registro e memória com afinidade pelo autobiográfico. É importante frisar a força da obra de arte por uma fusão de elementos que envolvem a vida em diferentes movimentos e caminhos de experimentação e observação. É necessário tomar o “auto” não como uma individualidade da existência do artista, e sim como uma singularidade do modo como atravessam em seu corpo as forças do vivido, em outras palavras, do contexto, de um tempo da vida em processo de singularização, ou seja, que “[...] capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 55) e afirme diferenças, modo de existência e experimentações singulares.

É possível constatar em um primeiro momento: as obras como diários que narram a vida do artista. No entanto, é preciso fissurar um pouco a tela que envolve essa consideração. Como, para o artista, o discurso intelectual era incompleto¹¹, tomo a orientação de que Leonilson fez da arte o seu plano de experimentações do fazer-saber singular na vida. É como ele fala: “O que eu faço da minha vida é prestar atenção nas coisas, não interessa de que natureza são.”¹².

Suely Rolnik e Félix Guattari (2013), estudiosos das políticas de subjetivação, pensam a partir de um processo singular, remetendo à problematização do sistema de representação e da vida cotidiana. Isto é, singularizar seria inventar possibilidades de vida, modos de conviver, de trabalhar, de criar sentidos e dispositivos na produção de subjetividade capitalista.

Ao problematizar os modos de produção de subjetividade na sociedade capitalista, os autores questionam padrões e modelos de comportamento que instauram

8 Mesquita (2006) expõe o modo como Leonilson passa a fazer ilustrações para a coluna *Talk of the town*, de Bárbara Gancia, na *Folha de São Paulo*, sobre temas do cotidiano no país e a singularidade de suas produções. A respeito dos desenhos, Mesquita diz: “como toda sua obra, reafirmam a todo momento a singularidade da experimentação da vida” (MESQUITA, 2006, p. 16).

9 Maria Esther Maciel (2012) entende como uma história feita de objetos guardados que possibilitam reinventar uma vida, reimaginar o passado e catalogar o presente. Tais apontamentos da pesquisadora sugerem um sentido da obra como um “grande inventário de coisas, memórias e experiências” (MACIEL, 2012, p.29) do artista e de seu tempo. A pesquisadora traz a palavra inventário por vias oblíquas entre *poiesis*, criação e arquivo, taxonomia criada para pensarmos a obra de Leonilson. O artista como um colecionador com diferentes procedimentos para classificar, registrar e catalogar objetos e experiências, recolher marcas, rastros ou memórias da vida.

10 Uma “*via crucis* confessada” da relação do artista com o mundo e com o amor, em especial o platônico. Apontando um artista de ideal romântico, Resende fala das obras de José Leonilson como comunicação, arquivamento da memória, da vida, do pessoal. (RESENDE, 2012, p. 18).

11 Segundo Lisette Lagnado (1998, p. 79), o artista “construiu o seu campo cognitivo a partir do empírico”.

12 Leonilson em entrevista para Lagnado. (1998, p. 86).

traços identitários nos quais os processos subjetivos questionam a compreensão de identidade e referência.

Quando vivemos nossa própria existência, nós a vivemos com as palavras de uma língua que pertence a cem milhões de pessoas; nós a vivemos como um sistema de trocas econômicas que pertence a todo um campo social; nós a vivemos com representações de modos de produção totalmente serializados. No entanto, viveremos e morreremos numa relação totalmente singular com esse cruzamento. O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida. Um músico ou pintor está mergulhado em tudo o que foi a história da pintura, em tudo que a pintura é em torno dele e, no entanto, ele a retoma de um modo singular. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p.80).

Dessa maneira, estamos falando de uma singularidade que vai se compondo em heterogênesse nas diversas matérias ou direções da existência. Pois, a obra de Leonilson, enquanto potência e criação, parece produzir um complexo pensamento a respeito do viver em processos singulares de existência. Outra orientação para a coexistência obra-artista na produção de Leonilson aproxima-se, sobretudo, do processo de uma vida que se faz ao experimentá-la pelo prazer de fazer a obra:

Simplesmente eu gosto de fazer. É meu prazer. A obra é conseguir fazer. A gente trabalha com o que tem. Se não é possível fazer alguma coisa, tem que fazer outra. É preciso respeitar isso. Eu já disse que a obra não é tão importante quanto o aprendizado. É muito importante ir aprendendo com o que faz. (LEONILSON *apud* LAGNADO, 1998, pp. 115-6).

A obra de arte enquanto experimentação oferece orientações para compreendê-la como produção de pensamento e criação da vida (DELEUZE; GUATTARI, 1992), tendo como potência criar fissuras em modos de viver, pensar e criar.

Em sua materialidade, a obra de arte possui uma dimensão delimitada por suas medidas, seus elementos e os materiais que a compõem. No caso de uma obra de Leonilson, o tamanho demarcado oferece a espacialidade para a produção, ou não, de vários elementos e materiais. É de partes que se compõe um todo no mesmo plano da obra: “Nas telas, estou preocupado em evitar que uma parte seja menos importante que outra. Um fundo, um cantinho que só tem uma aquarelada verde, é tão importante quanto o total [...] é tudo igual” (LEONILSON *apud* LISETTE, 1998, p. 85). Cada pedaço, elemento e detalhe, por mínimo que seja, para o artista, tem sua mesma importância na composição.

O que chama a atenção, na obra do artista, é o que se extrai dessa materialidade. O invisível que compõe a obra a partir de uma vida. Em sua fala: “Eu acho que quando eu tento fazer alguma coisa, quando eu faço um desenho, quando eu faço uma pintura eu quero passar um pouco dessa minha curiosidade sobre o mundo”¹³, sinaliza uma possível relação do artista com o vivido e do que pode ser da ordem do imperceptível em sua obra. Nesse sentido, Deleuze e Guattari (1992) colaboram para um pensamento acerca do fazer do artista em que esse faz surgir outra visão ao já que está estabelecido, ao que chamam de “clichês” da opinião. O artista abre fendas para uma sensação, para a invenção de outros modos de pensamento e criação. Para os autores, a arte põe a vida em devir, um devir sensível: “algo ou alguém que não para de devir-outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 209). Se a obra de arte produz em sua composição o “devir-outro”, desse modo, podemos tratar as obras mencionadas nesse texto como em devir. Em outras palavras, “todo um mundo de micro-percepções que nos leva ao imperceptível.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 40).

Nesse sentido, é necessário costurar alguns pontos entre a materialidade e a imaterialidade da obra, com atenção em um gesto do artista: o escrever. A escrita integra a multiplicidade de sua obra, por entre pinturas, bordados e desenhos.

Eu sempre tive o costume de escrever bastante. Eu tenho gavetas com coisas escritas. Mas eu também pinto, eu também bordo, eu faço desenho. Esses trabalhos são a minha autobiografia. São meu diário.¹⁴

A obra de um sujeito que vai estabelecendo conexões com o que vive em determinado tempo pode ser composta por afetos da vida do artista, traz também a sua potência de afetar. Tais afetações vêm no sentido de atravessamentos que podem tocar e produzir outras relações, sensações, etc. Deste modo a relação artista-obra, assim como, de quem observa a obra, se confundem e criam bifurcações entre modos de pensar arte e o que dela pode produzir. Assim, o pensamento de Leonilson acerca do fazer em arte é constituído pela coexistência obra e artista em constante experimentação da vida e atento a uma íntima relação com o que lhe acontecia e ao mundo.

Leonilson afirma a arte e a vida como um salto ao arriscado e ao desconhecido, que passam por linhas invisíveis e sensíveis, em suas obras. O viver e o fazer na arte, em suas potências de criação, são, para Leonilson:

¹³ Áudio extraído de Harley (1997).

¹⁴ Áudio extraído do documentário de Vicalvi (2003).

A vida e a arte fazem parte do salto no abismo que eu resolvi dar. Para viver eu preciso pintar. É a minha forma de passar os dias, sabe? A gente tem que viver, né? Eu tinha que achar uma forma legal de viver. Eu tenho a impressão que quando você fala assim: ah, que profissão você vai ter? A pessoa devia perguntar assim: como que vai ser a forma que você vai achar legal de viver, né?¹⁵

Como em Nietzsche, a questão “O que é a arte?” coincide com o questionamento “Qual o sentido da vida?”. Rosa Dias (2000, p. 09) afirma que para o filósofo “a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético”. A autora explica que o pensamento Nietzscheano, a respeito de arte e vida, parte de duas divindades gregas, Apolo e Dioniso, delineando a partir dessas divindades dois mundos distintos de arte: a arte apolínea e a arte dionisiaca. Impulsos antagônicos de criação, Apolíneo e Dionisiaco, manifestam-se como impulsos antagônicos do homem, através de dois estados fisiológicos que se opõem: o sonho e a embriaguez. Condições necessárias para que a obra de arte seja produzida pelo artista.

O sonho, como a força artística da imaginação que se faz por imagens e produz o cenário das formas e figuras, é o estado das ilusões. Apolo, nome grego para a faculdade de sonhar, faz surgir o mundo a partir do caos. O princípio da luz, que ordena as forças cegas da natureza. Também o deus grego da serenidade que domina o terror instintivo da vida com um olhar lúcido, Apolo “é o magnífico quadro divino do princípio de individuação [...] Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual” (DIAS, 2000, p. 10).

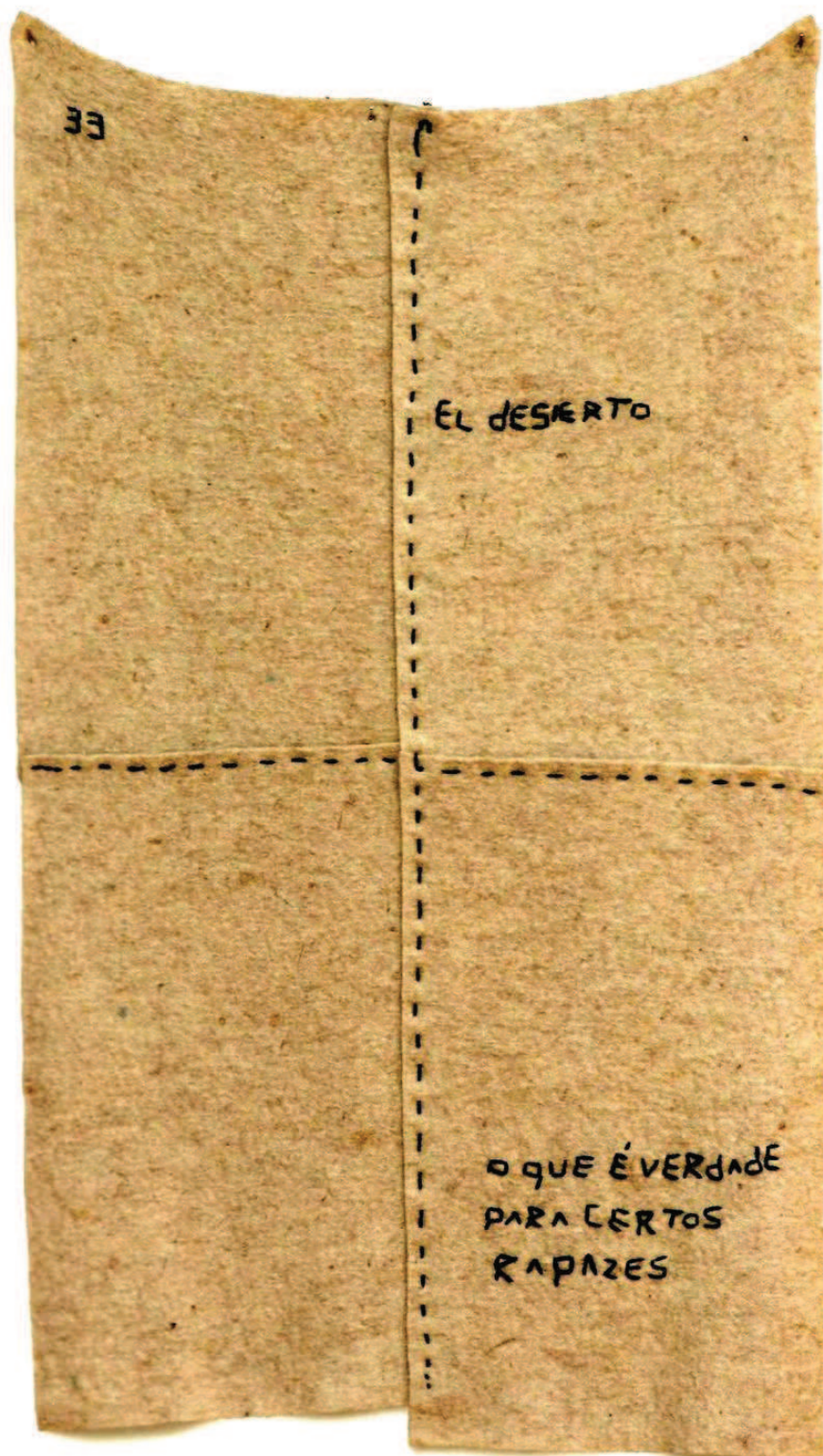
A embriaguez, por sua vez, é o estado de êxtase no qual o homem “sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas [...] onde só existe lugar para a intensidade” (DIAS, 2000, p. 10). Regida por Dioniso, o deus do caos, da deformidade, deus da música e mãe de todas as artes, a embriaguez rompe com as ilusões para dar espaço à união do homem com a natureza. Ao mesmo tempo em que o homem “perde a consciência de si e se vê no mundo da harmonia e desarmonia, da consonância e da dissonância, do prazer e da dor, da construção e da destruição, da vida e da morte” (DIAS, 2000, p. 11).

Tais impulsos - apolíneo e dionisiaco – marcam um fazer artístico envolto por antagonismos, assim como explica Rosa Dias (2000), constituindo a existência em

¹⁵ Áudio extraído do documentário de MAGALHÃES (1984).

suas forças de vida e de morte: a absurdez da desmesura e a finitude da existência. O existir, para Nietzsche, torna a arte a favor da vida em sua potência de criação. Assim, enfatiza Dias (2011) a respeito do pensamento de Nietzsche da vida como vontade criadora, um corpo pensa a partir de suas próprias experiências no mundo em uma “viagem em que o sujeito da experiência se prova e ensaia a si mesmo” (DIAS, 2010) como uma passagem, um expor-se ao mundo. Acompanhando esse pensamento, percebo na obra de Leonilson um fazer sensível da vida e uma forte produção de pensamento em arte. Enviesando tais percepções, a linha do existir toma força nesse ponto de costura.

Acompanhada com o pensamento de Jacques Rancière (2009), filósofo francês, entendo a arte como uma política da existência, um jogo político do sensível em relação ao viver comum e às formas de visibilidade das práticas artísticas. O pesquisador trata a questão da política e da estética, convidando-nos a problematizar as relações entre maneiras de fazer, de ser e de visibilidade da arte, tendo como pensamento uma estética política como ‘partilha do sensível’. Fazer da arte uma estética do sensível, como aponta Rancière (2009), no regime estético da arte, é considerar que a estética não se faz pela distinção das maneiras de fazer, mas sim pela diferenciação de um modo de ser sensível estranho a si mesmo.



Obra 46 - *El Desierto*, 1991

Bordado sobre feltro

62,0 x 37,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

5. El Desierto (1991)

Quatro pedaços de feltro costurados com linha preta aparente, medindo em torno de 62 cm x 37 cm. O número “33” no canto superior esquerdo e, no lado direito, as palavras bordadas que dão título à obra: “*El Desierto*”. No canto inferior direito, em outro pedaço costurado, a seguinte frase: “o que é verdade para certos rapazes”. Nessa obra, Leonilson produz três apontamentos para pensar a escrita, em suas obras, como fragmentos de si e do mundo. A primeira, mencionada anteriormente, é a relação de coexistência artista e obra a partir do “33”, idade do artista quando fez a obra. A segunda é a escrita em espanhol de *O Deserto*. E, ainda, a frase “o que é verdade para certos rapazes”, que se assemelha a um questionamento, mas não vem acompanhada do sinal de interrogação. Assim, a frase parece vir como uma afirmação, mas o que se afirma como *verdade* para certos rapazes?

A escrita bordada “verdade” aparece novamente, agora no singular, com outra orientação. Se anteriormente com a obra “São tantas as verdades (1988)” o artista aproxima questões concernentes ao pensamento da produção em arte contemporânea e da pluralidade na qual o Brasil e o *mundo viviam*, em *El Desierto (1991)* direciona atenção ao que chama de “certos rapazes”. Sobre as palavras que titulam a obra, Leonilson diz:

Para que o deserto? É todo cinza. Na obra, você briga, é um jogo de ansiedades. Eu me sentia um deserto mesmo, eu estava um deserto mesmo. Eu não tinha nada. Eu estava mal, mal mesmo. E eu não sabia por que, claro, senão teria resolvido. E não via muita saída. São quatro pedaços de feltro. El desierto é tão íntimo que só tem a inscrição e 33, a idade que eu tinha na época em que eu fiz. Gosto de botar minha idade (LEONILSON *apud* LAGNADO, 1998, p. 98).

Do íntimo afirmado pelo artista e da idade bordada na obra, é produzida uma sugestão de deserto, como fala Deleuze (1998, p. 10): “nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras”. De uma vida que se faz de atravessamentos, de “uma experimentação sobre si mesmo” (*ibidem*). Para Leonilson, as palavras em suas obras são por vezes dedicatórias e por vezes uma autobiografia.

Além de entrevistas publicadas, vídeos e cadernos com diversas anotações, Leonilson escreveu em suas obras palavras, poesias, frases e textos que se assemelham a acontecimentos da vida e a sensações, colaborando para que a obra do artista seja constantemente relacionada ao autobiográfico, o que também é afirmado pelo próprio artista. Pensar essa relação com a autobiografia e a um tempo das sensações em pinturas

sobre lonas extensas com acrílica, pequenos traços em papel com nanquim ou cores; voiles, algodão e feltro bordados com linhas ou pedrarias, etc. Desse modo, a escrita é tomada como uma possibilidade de traçar pistas desse mapa sensível da obra de Leonilson.

Essa compreensão parte, sobretudo, da aproximação com as obras, partindo de visitas a exposições e ao Projeto Leonilson, consulta a catálogos, livros, etc. ao longo deste processo de pesquisa. Parece que as palavras, na produção de Leonilson, produzem, de algum modo, uma ambiguidade. Escritas que colocam a relação com o corpo marcado, de certa maneira, pela presença do artista enquanto uma vida que se experimenta e aos afetos que são produzidos ao estar em contato com a obra.

Nesta parte da pesquisa, detenho-me no modo como a escrita se espalha em algumas dessas obras. Fragmentos que podem compor uma escrita que é costurada nesse deserto, que é uma experimentação de si e do mundo. Desse modo, algumas linhas são eleitas para compor essa escrita fragmentária. São elas: Diário - Cartas, Palavra - Ambiguidades, O estrangeiro - Os idiomas, A cartografia - Os territórios. Ressalto, porém, que as linhas se misturam nessa costura.

5.1 Diário - Cartas

O artista, algumas vezes, afirma suas obras como diários, dedicando frases e palavras a algumas pessoas, principalmente com sentido de relações amorosas. A respeito da sua relação com o escrever e o existir singular, Leonilson diz:

Eu queria saber juntar palavras e fazer frases. As palavras que eu junto e faço frases nos trabalhos, elas são palavras amorosas. Eu escrevo para dedicar pra eles. Os caras que eu amo e nunca vou deixar de amar [...] Toda vez que escrevo umas frases apaixonadas eu fico pensando que eu queria tá escrevendo um livro. É óbvio que essas coisas escritas iam ser uma autobiografia. Parece que só existe eu.¹

É válido fazer um paralelo ao diário, normalmente ligado à intimidade e ao secreto daquele que o usa como meio de escrita e leitura de acontecimentos cotidianos, inquietações, entre outras questões quem envolvem o íntimo. Para Maurice Blanchot (2005, p. 270), escrever um diário íntimo é “colocar-se momentaneamente sob a proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos

¹ Informação verbal extraída de Harley (1997).

comprometemos a não ameaçar”. É um relato escrito, com data e local, da insignificância do que acontece diariamente na vida de alguém “para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala” (BLANCHOT, 2005 p. 273). De igual, afirma Foucault (1992), o escrever cartas constitui um modo de manifestar a si e ao outro. Leonilson, por sua vez, escreve na própria obra produzindo uma partilha do comum que pode afetar cotidianamente as relações humanas: o modo de existir, sentir e fazer a partir de uma escrita de si.

A gente lê, a gente aprende, a gente consegue mais coisas para a gente e aí vem um dia e a gente morre. Fiquei pensando nisso. Pensando no que era isso a gente fazer a vida da gente. A gente passava por situações, passava pela vida de outras pessoas, estabelecia coisas, lia, ficava mais inteligente, massageava o cérebro, exercitava... Aí um dia a gente morre. Às vezes fico pensando nisso... Para quê a gente está fazendo tudo isso? Para quê eu fico pintando, para quê eu fico fazendo esse diário todo? Eu sei que faço isso porque eu fico pensando no que aconteceu comigo, aprendo o que está acontecendo comigo [...] Quando eu resolvi sair da casa dos meus pais e resolvi que ia ser artista mesmo, que eu queria fazer isso, que eu queria desenvolver essa coisa, que eu queria aprender... Acho que é por isso que eu faço diário, sabe? Eu comecei a educar a minha vida, comecei a preparar a minha vida a partir disso. Aí eu comecei a prestar mais atenção no que eu fazia, mais atenção no que estava acontecendo comigo, com o meu corpo, com a minha sexualidade, com meus desejos, com minhas vontades, com o medo, com a minha ansiedade. E acho que é por isso que me especializei em ficar falando sobre mim nos trabalhos, é por isso que eu faço esse diário, porque tudo isso é um estudo do que está acontecendo comigo (LEONILSON *apud* PEDROSA, 2014, p.243).

A escrita como uma ‘prática de si’ é um exercício importante na arte de viver para os filósofos gregos, explica Foucault (1992). Nos textos de Epicteto, a escrita é associada à meditação e ao pensamento sobre si mesmo. E o exercício do pensamento se dá de duas maneiras distintas: uma é linear – que vai da meditação à escrita e dessa à prática –, a outra é circular – a meditação, as notas, releituras e meditação. A escrita, segundo Foucault (1992), é a transformação da verdade em saber. O escrever é um “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o próprio rosto junto ao outro em sua presença imediata (FOUCAULT, 1992, p. 151).

Quando encontro com obras que parecem dedicadas a alguém, de relações amorosas não correspondidas ou por vezes inventadas, como por exemplo em *A Lira* (1990), percebo uma intimidade exposta sobre uma das relações de existência mais recorrentes: a vontade de viver uma impossibilidade, de constituir uma relação que não é correspondida. Os versos escritos em tinta preta e desenhos de lira, o sol, o violino e a

flauta ocupam uma folha de papel, com medida de 32cm x 24 cm. O artista ainda escreve uma poesia, dedicada a um músico:

E você músico?
Sua lira
Seus cabelos

O sol:
A vontade é se atirar
Nessa porta trancada

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

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

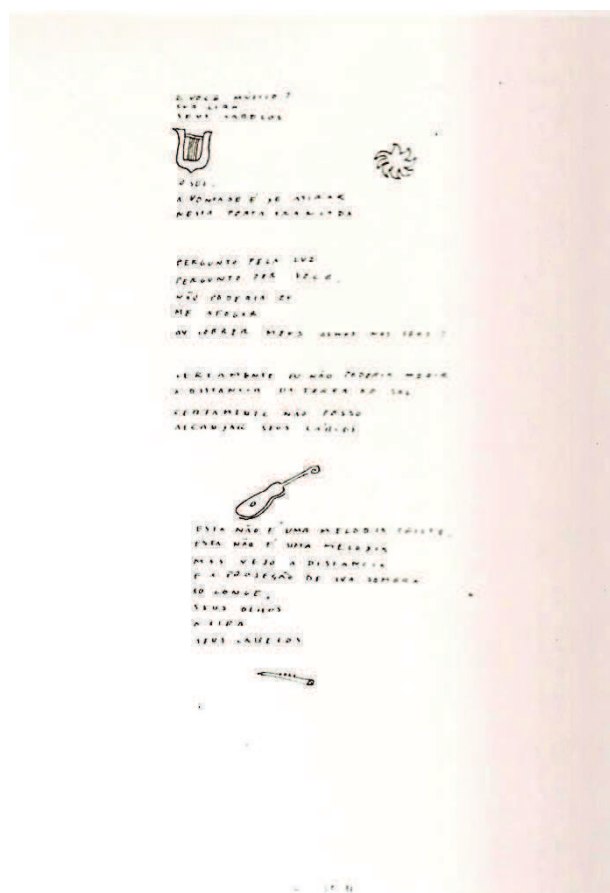
Esta não é uma melodia triste
Esta não é uma melodia
Mas vejo a distância
E a projeção de sua sombra
Ao longe
Seus olhos
A lira
Seus cabelos

Da impossibilidade do alcance de uma relação amorosa, também se abre uma fresta para pensar em como o artista inventa amores. *Em My love has green lips (1990)*, a escrita e o desenho de um rosto azul parecem ser a respeito de um amor irreal por um ser que não existe.

My love has green lips
And his skin
A kind of pale blue
Boots
Guns
Summer 90
Dead sea
Gollan Hills I remember my love
His words
The book dedicated
My love is unreal
Inexistent
Like my rivers
Like my ponds
Unlike my soul

Fragile guitar
Guideless car²

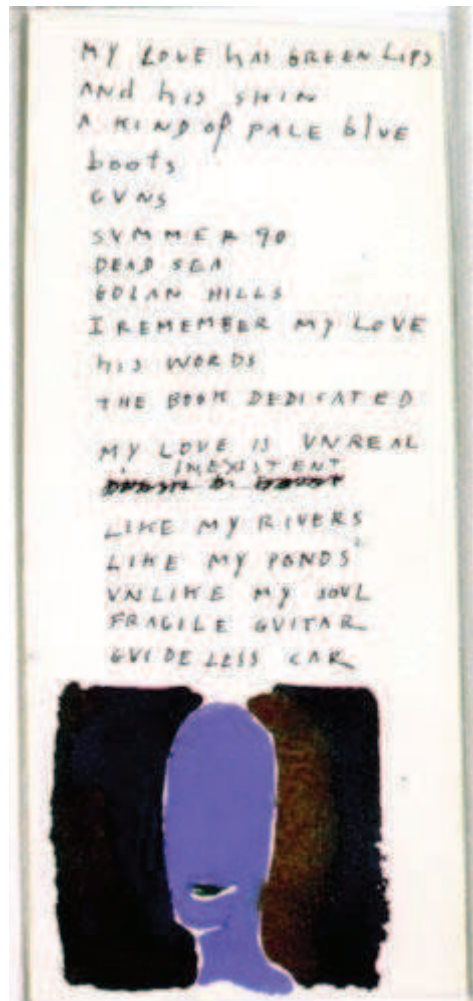
Ao mesmo tempo em que produz o que não é realidade, em versos, o artista ainda utiliza a poesia como páginas de diário contendo escritas que parecem dedicadas a alguém. É o caso de *Não tenha medo meu rapaz (1988)*, *Mr. Trans Oceanic express (1990)*, *Truth Fiction (1991)*.



Obra 47 - A Lira
Tinta preta sobre papel
32 x 24 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

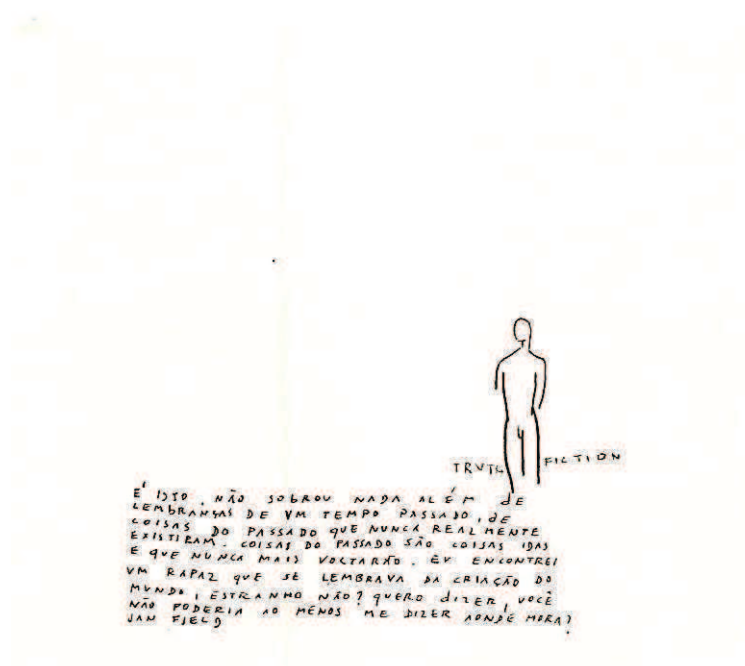
² Meu amor tem lábios verdes / E a sua pele / Uma espécie de azul pálido / botas / armas / Verão 90 / Mar Morto / Gollan Hills/ Eu me lembro de amor /Suas palavras / O livro dedicado / Meu amor é irreal /Inexistente / como meus rios / Como meus lagos /"Unlike" minha alma / frágil guitarra / Carro desgovernado. (Tradução da autora)



Obra 48 – *My love has green lips*, 1990
Tinta preta e aquarela sobre
17 x 7,5 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson

Como um livro de vida, Foucault (1992) apresenta os *hypomnematas* utilizados pelos filósofos gregos. Anotações, citações, fragmentos de obras, exemplos e ações presenciadas ou lidas. Pensamentos ou ideias eram escritos nesses livros. Ou seja, “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 1991, p. 135). É importante salientar que os *hypomnematas* não eram somente para registrar anotações para consultas, assim como não eram destinados somente à recordação. Eram, sobretudo, uma escrita de um modo de subjetivação, para exercitar “uma ética muito explicitamente orientada pelo cuidado de si para objectivos definidos como: retirar-se para o interior de si próprio, alcançar-se a si próprio, viver

consigo próprio, bastar-se a si próprio, tirar proveito e desfrutar de si próprio” (FOUCAULT, 1992, p. 139).

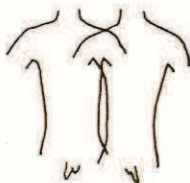


Obra 49 - *Truth Fiction*, 1990
Tinta preta e lápis de cor sobre papel
22,5 x 32 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

SP 3.1.90 L.

you told ME about not hurt ME
now you told ME about ONE SOUL AND THE SKY
you told ME thank you
you had MY GAZE
WE WERE ON THE AIRPLANE
I WAS not shy by the first time
you had not the empty seat beside ME
but you had MY eyes ON yours
you had The colour of my hair
AND I had your lip's colour AND
your bottoms ON my hand
you didn't hurt ME
I did it by myself
you selfish
ME selfish
your EYES WERE GREENISH
MINE black
I didn't KISS you
but my DESIRE WAS REALIZED
you BRAVE
MR. TRANSOCEANIC EXPRESS

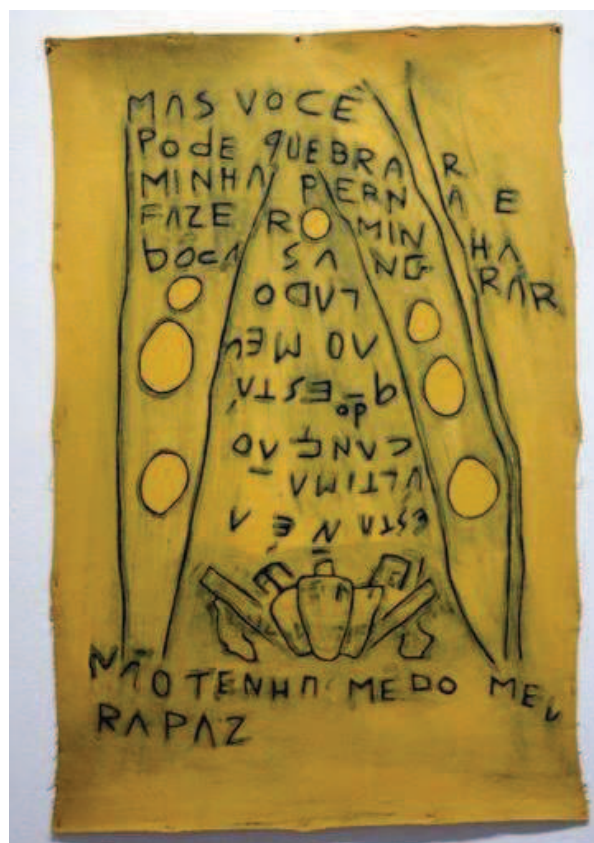


Obra 50 – Mr. Transoceanic express, 1990

Tinta preta e aquarela sobre pape

25,3 x 20,1 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 51 - Não tenha medo meu rapaz, 1988

Acrílica sobre lona

103,0 x 68,0 cm

Fonte: Registro Pessoal da visita à Exposição Leonilson:

Inflamável, 2013.

Assim também se experimenta a escrita de Leonilson nas histórias em quadrinhos de *Ter todo aquele céu sozinho* (1979)³; nas narrativas de histórias e textos em *A caminho do despenhadeiro o rei pensou* (1987), *Viver amigos* (1980), *Ninguém tinha visto* (1988), *E eles não viram* (1988), *sem título* (1988), *sem titulo (sem data)*, *O penélope, o recruta, o aranha* (1991); na poesia em *Ouro preto* (1980); e nos dados em *33-34* (1991), *34 com scars* (1991)⁴, *Saquinho* (1992)⁵, *J.L.B.D* (1993).

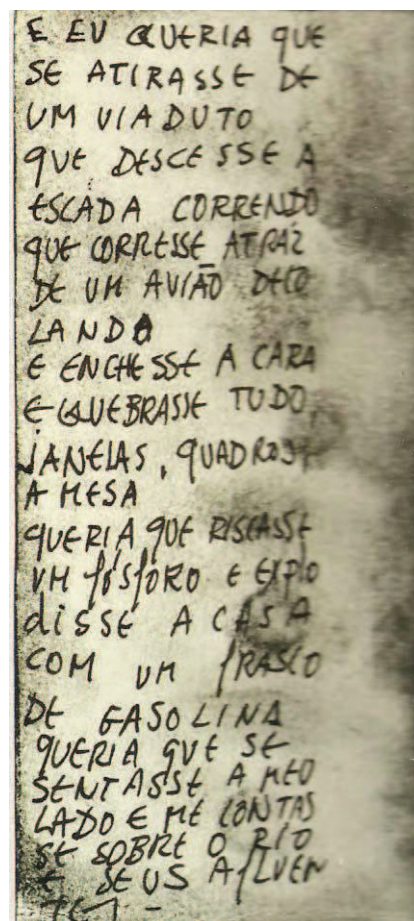
³ Ver Obra 13, pág. 36.

⁴ Ver Obra 29, p. pág. 52.

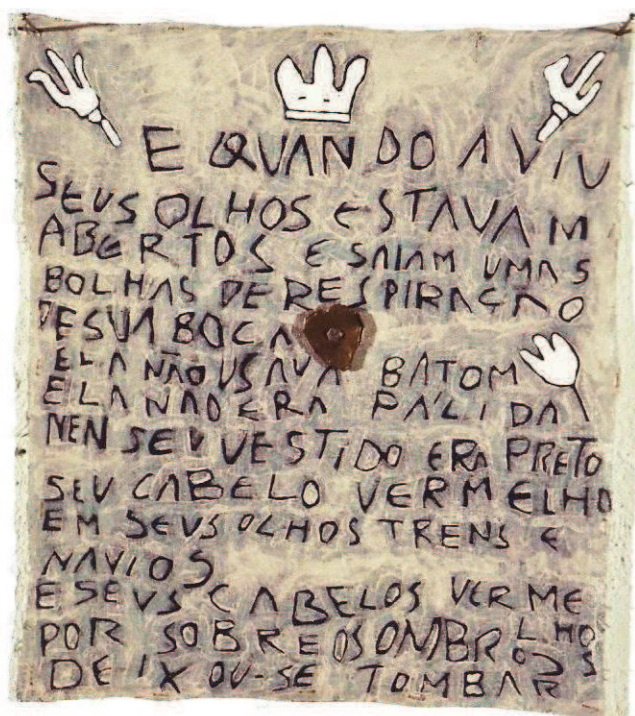
⁵ Ver Obra 1, pág. 13.



Obra 52 - E eles não viram, 1988
Hidrocor e tinta preta sobre papel
7 x 5 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o
Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 53 - Sem título (s/d)
Tinta preta sobre papel
12,1 x 5,2 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o
Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 54 - Sem título (1988)
Tinta acrílica e chapa de cobre
53 x 47 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o
Amores, 2012.

5.2 Palavra – Ambiguidades

Obras que parecem constituir um acervo de palavras e frases, escrevendo um corpo que se experimenta e da escrita que se faz enquanto corpo na obra. Anna Lúcia Beck (2004) realizou uma pesquisa na tentativa de detectar uma espécie de dicionário criado pelo artista no diálogo que estabelece entre palavra e imagem em suas obras, a produzir desdobramentos na linguagem, marcada principalmente pelo seu forte vínculo com a literatura e a poesia.

A pesquisadora foge da significação da palavra, na obra de Leonilson, tensionando a relação entre o artista e a obra convida a pensar tais palavras em um contexto visual, que permita dar-lhes outros sentidos. As palavras não têm significado ou aparecem como legenda. Para Beck (2004), a relação entre imagem e palavra realizada por Leonilson subverte a referencialidade da linguagem, possibilitando diversas interpretações. O próprio artista fala a respeito disso em entrevista: “Um trabalho com palavras abre um leque para centenas de interpretações” (LAGNADO, 1995, p. 100). Ressalta, assim, os vários sentidos que se pode produzir através das palavras em suas obras.

Primeiramente, vale ressaltar as palavras que saltam do título de alguma obra. Em *Bom rapaz em embalagem ruim* (1991), por exemplo, traz uma contraposição interessante para se pensar. Leonilson realiza uma composição, no tamanho 45 cm x 40 cm, com três tipos de tecido - crepe, *voile* e veludo -, na cor branca, vinho e marrom. O tecido como um objeto para vestir, cobrir ou embalar se torna a materialidade de “o bom rapaz” e “embalagem ruim”. Vale atentar que os tecidos utilizados são considerados de boa qualidade e cada um tem uma possibilidade de textura – o crepe, fino e áspero; o *voile*, delicado e sedoso; e o veludo, mais encorpado e de textura macia.

Essas características dos tecidos oferecem uma possibilidade para tramar a mistura de tecidos como corpos entre aquilo que dá nome: a palavra como adjetivo, aquilo que classifica - *o bom* e *o ruim*, que se aproximam, confundem-se quando juntos em uma materialidade. O “bom” e o “ruim” estão no mesmo plano de uma obra que é produzida. O título “Bom rapaz em embalagem ruim” faz problematizar o modo como a palavra toma a obra de Leonilson, mesmo não estando na composição em si, mas cercando-a e compondo uma ambiguidade.



Obra 55 - Bom rapaz em embalagem ruim, 1991
Bordado sobre *voile*, crepe e veludo
4 5 x 38 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos
meus Amores, 2012.

As palavras escolhidas pelo artista em sua obra passam por entre a delicadeza e a violência como um fio, que, de tão sutil, inquieta ao problematizar o duplo entre presença e ausência proposto por Leonilson. De um lado, detalhes de uma vida, de outro, a potência da obra de afetar.

Ao fazer uma relação com o minimalismo, cujo pressuposto é justo não nomear as obras para tirá-las de um caráter referencial, Leonilson, ao contrário, nomeia a obra para conferir-lhe múltiplos sentidos. Em algumas obras, o título não é referencial ao que está explícito, ou seja, o nome recebido não é o que encontramos em sua materialidade. As palavras têm, portanto, não tem sentido figurado, como em *Rios de palavras* (1987), ambigualmente uma obra sem palavras em sua composição.

Uma lona com dimensão 196,0 cm x 103,0 cm pintada com acrílica azul, vermelha e amarela. A obra apresenta a força das cores e do desenho de grande proporção, e o rio de palavras se compõe em silêncio. A palavra toma um lugar do indiscernível, das possibilidades múltiplas. Duas cabeças em oposição, unidas por uma espiral, ocupam a lona em todo o seu comprimento, em sentido diagonal. No centro das duas cabeças, há um desenho químico de átomos de uma molécula.



Obra 56 - Rios de palavras, 1987

Acrílica sobre lona

196,0 x 103 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

De um corpo que se faz em múltiplas vias, em presença e ausência na escrita. O artista faz em suas composições uma escrita que joga entre o corpo e os sentidos das palavras, mesmo quando não está escrito na obra, assim como em *Dois amigos* (1987), *O criador de casos* (1988), ou por meio de sonoridades em *Na neblina, o bom piloto* (1982) e *O inflexível* (1983).

Um corpo do gênero masculino se faz presente, enquanto escrita e desenho. Um corpo aparece em *Palavras violentas* (1987), *As montanhas ao longe* (1989), *O*

*Louco (1992)*⁶, envolvidos por espirais, *Os bons olhos (1988)*⁷, *Os pensamentos do coração (1988)*⁸, *Como as cataratas (1988)*, *Rapaz com duas cicatrizes na barriga (1991)* e *Gigante com flores (1992)*. De algum modo, as obras constituem atravessamentos entre corpos que parecem sugerir relações ou duplos como em *Capaz, Capaz (1983)*, *Cada delícia tem um preço (1988)*, *Mar do Japão (1990)*, *O grande rio (1990)*, *Os rapazes (1991)* ou subvertem uma relação com a religiosidade em *Com o anjo da guarda (1991)*, *Jesus com rapaz acidentado (1991)*, *Da qualidade de ser forte (1991)*.



Obra 57 - Como as cataratas, 1988
Acrílica sobre lona
33,0 x 23,0
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 58 - O criador de casos 1989
Tinta preta a pena e aquarela sobre papel
12,2 x 8,7 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

⁶ Ver Obra 09, pág. 34.

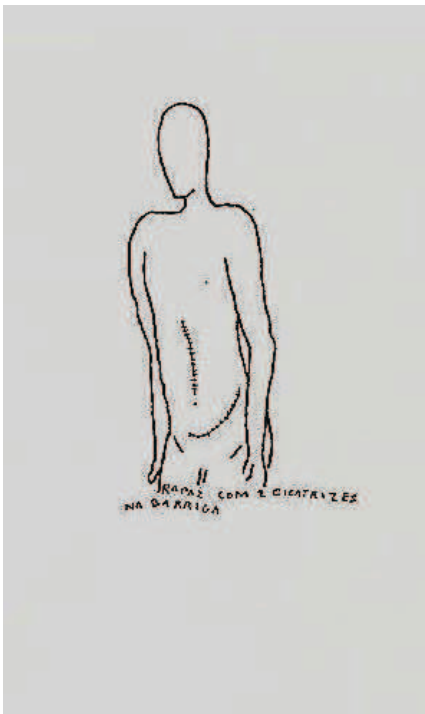
⁷ Ver Obra 30, pág. 52.

⁸ Ver Obra 07, pág.34.

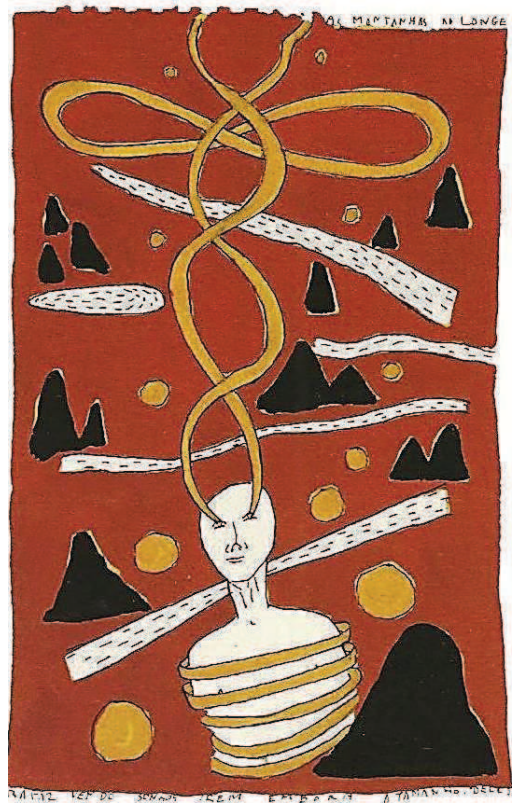


Obra 59 - Palavras violentas, 1987
Aquarela e tinta preta sobre papel
32,5 x 24 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



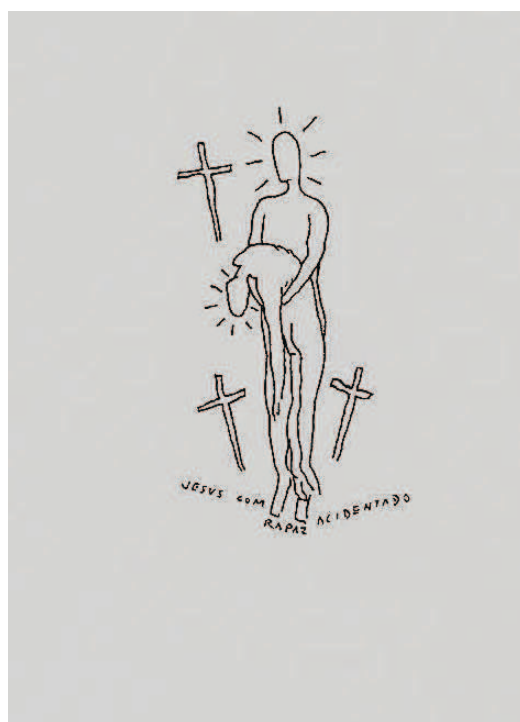
Obra 61 - Rapaz com 2 cicatrizes na barriga, 1991
Tinta preta e pena sobre papel
30,4 x 22,7 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012



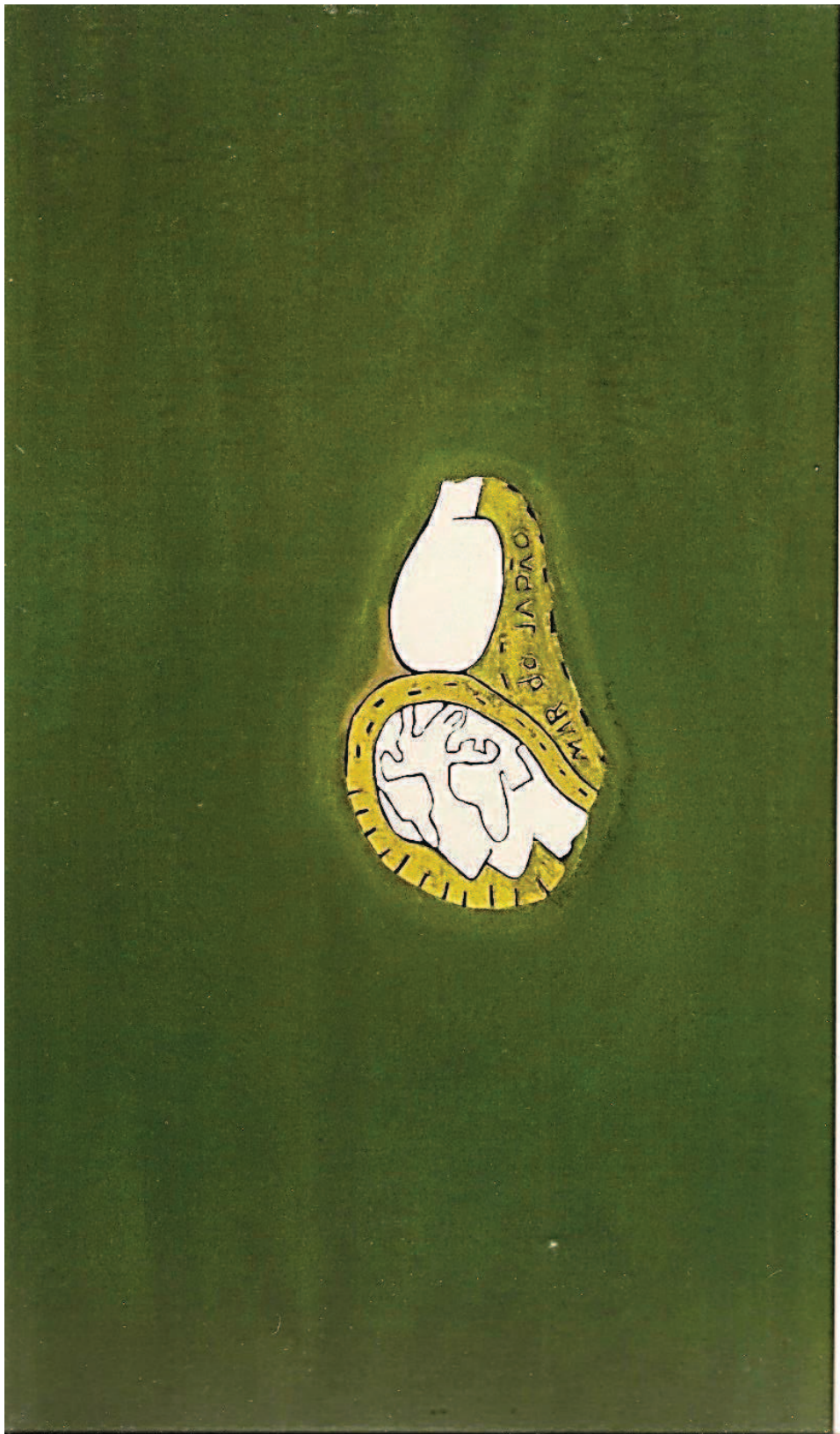
Obra 60 - As montanhas ao longe, 1989
Aquarela e nanquim sobre papel
25,5 x 18 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012



Obra 62 - Gigante com flores, 1992
 Bordado sobre algodão
 220,0 x 210,0 cm
 Fonte: Site Projeto Leonilson



Obra 63 - Jesus com rapaz acidentado, 1991
 Tinta preta e pena sobre papel
 31 x 23 cm
 Fonte: Site Projeto Leonilson



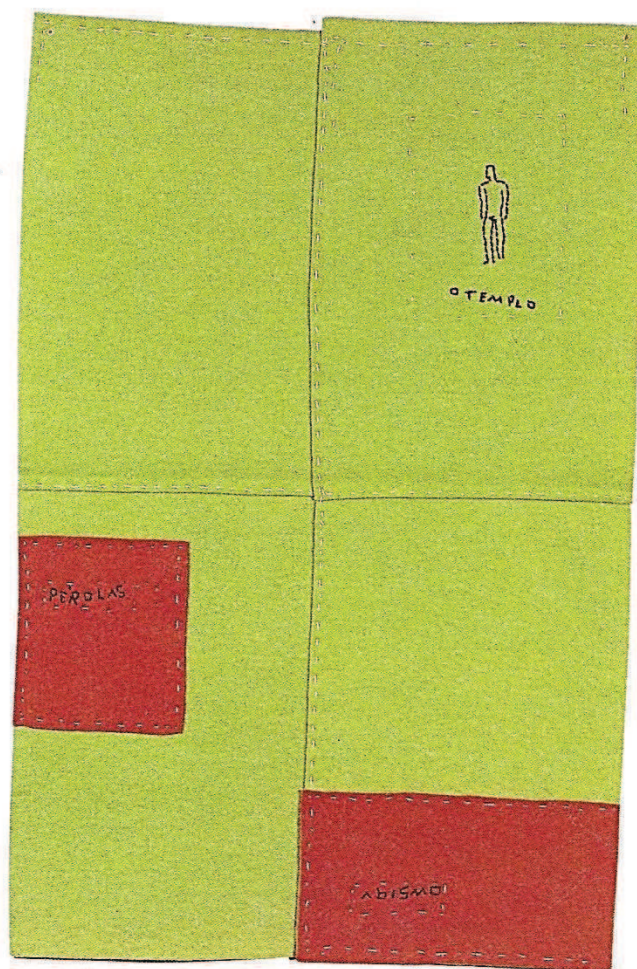
Obra 64 - Mar do Japão, 1990

Acrílica sobre tela

143,0 x 84,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

É interessante ressaltar como a palavra e o desenho são compostos na obra do artista em *O Templo* (1993) no qual o artista diz: “eu imaginei um cara com pau duro e pensei na palavra “templo”. Ficou assim e tive preguiça de acabar” (LEONILSON *apud* LAGNADO, 1998, p. 100). A obra é composta por quatro pedaços de feltro verde, costuradas como um *patchwork* com linha branca. Um pequeno corpo masculino e, logo abaixo, a palavra templo bordados. Outros pedaços de feltro na cor vinho trazem os bordados escritos: “pérolas” e “abismo”. O próprio artista comenta: “[...] O templo é o corpo humano, é o único templo da gente [...] As pérolas são as coisas boas, e o abismo é ruim. A relação é essa, não que seja rasa, mas também não é muito mais complicada que isso” (LEONILSON *apud* LISETTE, 1998, p. 100).



Obra 65 - O Templo, 1990

Bordado sobre feltro

58,0 x 38,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

O corpo e a escrita se tornam a materialidade em *Leo* (1983)⁹, um dos apelidos do artista toma a obra como uma escrita; em *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo* (1990) e em *Fertilidade, Coerência e Silêncio* (1991) delineiam a relação de corpo e gênero ao bordar um vestido e uma saia bordados. O artista, nessas obras, produz ao mesmo tempo um corpo que se faz presente e traça o ambíguo que se produz, como homem, ao trazer o encontro com os signos do masculino e feminino.



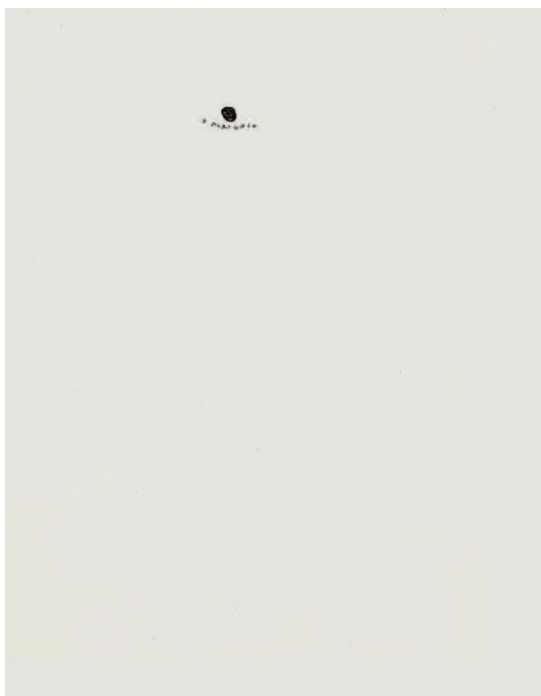
Obra 66 - Fertilidade, coerência e silêncio, 1991
bordado sobre tecido (saia)
110,0 x 40,0 cm
Fonte: Site Projeto Leonilson



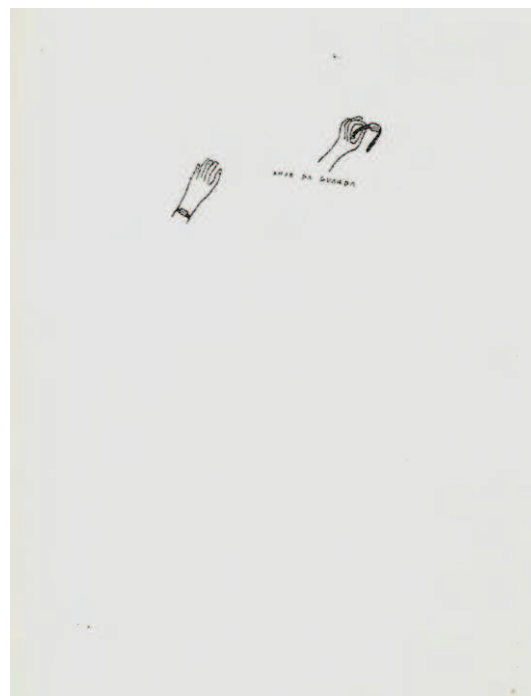
Obra 67 - O que você desejar, o que
você quiser, eu estou aqui, pronto para
servi-lo (vestido de noiva), 1991
costura e bordado sobre voile e cabide
de cobre
136,0 x 51,0 x 10,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o
Peso dos meus Amores, 2012.

⁹ Ver Obra 8, pág. 34.

Um corpo se materializa, e uma ambiguidade é experimentada entre desenho e escrita na série de sete desenhos em que Leonilson faz associações a procedimentos médicos: *Anjo da guarda* (1992), *Lisiantros* (1992), *Prímula* (1992) e *Margarida* (1992); crucifixos em *As fadas* (1992) e *Copos de leite* (1992); e, por último, a obra que leva o título da série *O Perigoso* (1992). A obra é uma mancha de sangue coagulado do artista sobre papel, marcando fortemente o gesto de escrever a respeito seu cotidiano, por ser portador do vírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS)¹⁰.



Obra 68 - O Perigoso, 1992
Tinta preta sobre papel
30,5 x 23,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

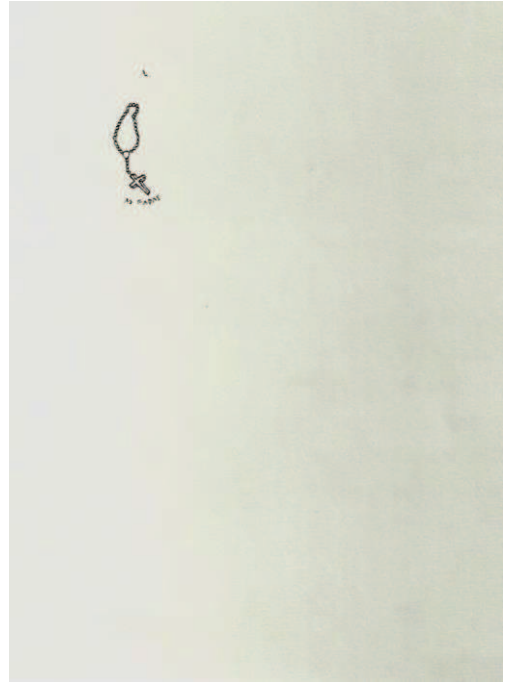


Obra 69 - Anjo da guarda, 1992
Tinta preta sobre papel
30,5 x 23,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

¹⁰ Como mencionado anteriormente, Leonilson soube que era portador do vírus no ano de 1991.



Obra 70 - Copos de leite, 1992
Tinta preta sobre papel
30,5 x 23,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



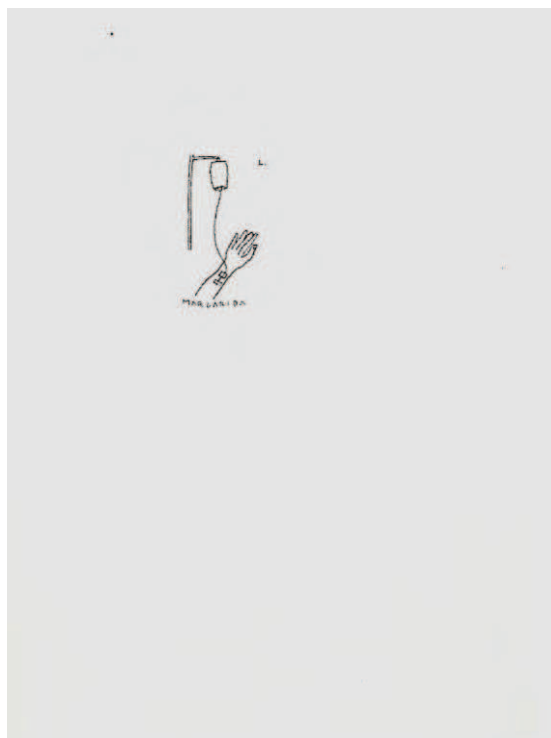
Obra 71 - As fadas, 1992
Tinta preta sobre papel
30,5 x 23,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 72 - Lisiantros, 1992
Tinta preta sobre papel
30,5 x 23,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 73 - Prímula, 1992
Tinta preta sobre papel
30,5 x 23,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 74 - Margarida, 1992

Tinta preta sobre papel

30,5 x 23,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

Apesar de os desenhos tratarem de uma doença, considerada como pandemia em meados dos anos 1980, Leonilson subverte a relação do desenho com escritos de palavras que remetem a flores e a personagens místicos. O artista fala a respeito da obra:

Gosto de trabalhar tanto com o sublime quanto com o irônico. Ao mesmo tempo, talvez O Perigoso seja irônico. Especialmente se você olhar para os títulos. Estou falando de algo bem chato, bem desagradável. [...] Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma. Basta me cortar. Veja os caras nas prisões com HIV positivo: eles se cortam e ficam ameaçando cortar os outros. Eu me lembro uma vez, logo que fiz o teste, tive que fazer um monte de exames. Fui ao hospital para tirar sangue. Quando entrei na sala, a moça olhou pra mim, virou para a amiga dela e falou: “Iii, esse daí é daqueles que a gente precisa usar luva” (LEONILSON *apud* LAGNADO, 1998, p. 124).

Um corpo atravessado por questões da religião, da sexualidade, da presença e da ausência, forçando a pensar no encontro entre arte e vida. Os escritos nas obras do artista parecem constituir parte importante dos atravessamentos da vida em processo do artista: afetos compondo a obra, e essa também afetando. Compõe desse modo, uma narrativa que “não tem um compromisso com a parte do real que foi atualizada; ela dá visibilidade a um real virtual, ou seja, tem a potência de tocar no fora, no impossível, para tornar possível outro mundo” (FARINA e COELHO, 2010, p. 210).

Leonilson parece constituir uma escrita de si em relação com o corpo ao espalhar fragmentos do que lhe afeta na vida por entre as obras. De igual, o artista produz uma escrita que toma a obra como em *Incêndio a bordo* (1987)¹¹, *Da pouca paciência* (1987), *Deserto* (1991), *Provas de amor* (1991), *José* (1991)¹², *Para quem comprou a verdade* (1991), *A biblioteca - O espelho* (1991), *Ninguém* (1992), *Cheio*, *Vazio* (1992)¹³.



Obra 75 - Da pouca paciência, 1987

Tinta acrílica sobre lona

26 x 41 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

¹¹ Ver Obra 11, pág. 35.

¹² Ver Obra 45 pág. 74.

¹³ Ver Obra 31, pág. 53.

OS CONTRAS

O PÂNICO

O RESGATE

PROVAS DE AMOR

Obra 76 - Provas de amor (conjunto), 1991
Bordado sobre lona
Dimensões variáveis
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus
Amores, 2012.



Obra 77 - Ninguém 1992
Bordado sobre algodão (fronha)
24,0 x 47,5 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

5.3 O estrangeiro - Os idiomas

Se, ao realizar aproximações com a obra de Leonilson, é possível detectar variados materiais em suas experimentações e uma escrita que se espalha, de igual maneira, nota-se que o artista experimenta outros idiomas no seu gesto de escrever. Como um estrangeiro, Leonilson escreve em variados idiomas compondo suas experimentações, levando, para além de composições visuais, a outras sonoridades e cadências quando trama as diferentes entonações e sotaques ao escrever palavras em outras línguas.

Estranhamentos acontecem ao se produzir obras com várias línguas, culturas, povos e poéticas – em francês, inglês, italiano, espanhol e alemão – que tramam a relação entre o pertencer e o não pertencer ao fazer deslocamentos de sua língua materna, o português, para outras. Em outras palavras, outros territórios são criados partindo de outras línguas, realizando desvio de compreensões.

Para Beck (2004), o artista cria o seu acervo de palavras, subvertendo a linguagem e os significados de dicionário. Assim como diz Lagnado (1998, p. 48) a respeito do uso das palavras por Leonilson, o artista “dobra a lógica da língua”, adequando a linguagem como desejava. Um exemplo dessa subversão está em *O Ilha* (1990), um bordado sobre tela, com medida de 35,5 cm x 27,0 cm. “Ilha” é uma palavra do gênero feminino, ao acompanhá-la com o artigo “o”, que remete ao gênero masculino, confere-lhe outro sentido. Ainda, o artista escreve duas palavras em inglês: “handsome” e “selfish”. Na tradução para o português, tais palavras significam “bonito” e “egoísta” ou “interesseiro”. A escrita na obra produz um jogo de sentidos.

A respeito dessas experimentações com outras línguas, principalmente com o idioma inglês, Leonilson compartilha:

Eu escrevo em inglês porque tem algumas palavras... Por exemplo, *handsome*, você só pode falar isso em inglês. Tem palavras que a gente só pode dizer em inglês. Tem palavras que são lindas em inglês, tem coisas que são lindas em francês, tem coisas que eu acho lindo – *el desierto* é um sentimento que só se tem em espanhol, *el desierto*. (LEONILSON *apud* PEDROSA, 2014, p. 264).

Ao mesmo tempo em que a obra é composta com o estrangeirismo ao escrever em outros idiomas, também produz experimentações de outras sensações e expressões a partir do sotaque da pronúncia como, em inglês, *Leo can't change the*

world (1989), *So Many Days* (1989), *Slave* (1990), *Hands on the pockets* (1990), *Favorite Game* (1990), *My Shelter is My Heart* (1990), *Lost in the Space* (1990), sem título (1990), *Subject of the Morning* (1990), *The Distance Between the Cities* (1990), *Mr. TransOceanic express* (1990), *Don't be Sweet Use Violence With Me* (1991), *You've Brought the Shark to My Heart* (1991), *Do. Don't Have Work* (1991), *Empty Man* (1991), *Tranquility* (1992); em francês, com *Chatelaines – Accenoitor* (1989) e *Les Moments* (1992); em italiano, com *Quelle* (1989).

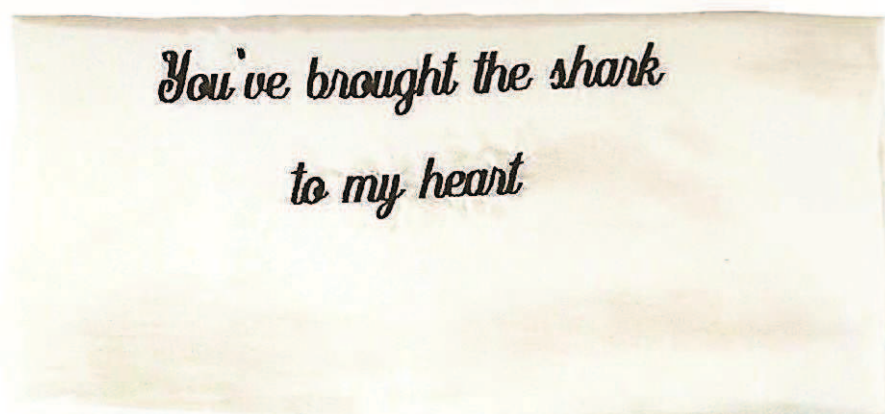


Obra 78 - O Ilha, 1990

Bordado sobre tela

35,5 x 27,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 79 - *You've Brought the Shark to My Heart*, 1990
 Bordado mecânico sobre tecido
 94,0 x 100,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 80 - *Empty man*, 1991
 Bordado sobre linho
 53,0 x 37,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

Obra 81 - *Quelle*, 1989
Acrílica sobre lona
105,0 x 67,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos
meus Amores, 2012.



Obra 82 - *Les moments*, 1992
Bordado sobre feltro
31,0 x 20,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus
Amores, 2012.



É interessante notar como a obra afeta para diferentes territorialidades. Como um estrangeiro, o artista realiza uma mistura de línguas em suas singularidades, como um aprendiz, em *O Pescador de palavras* (1986). A obra, composta com tinta acrílica sobre lona, medindo 105cm x 95cm, tem três de palavras escritas: em alemão, “Brücke” e “Haus” e, em árabe, “Rababa”. Elementos gráficos, acompanham as palavras, de forma simplificada, os quais podemos associar como “Ponte”, “Casa” e “um instrumento musical de origem árabe”.



Obra 83 - O pescador de palavras, 1986

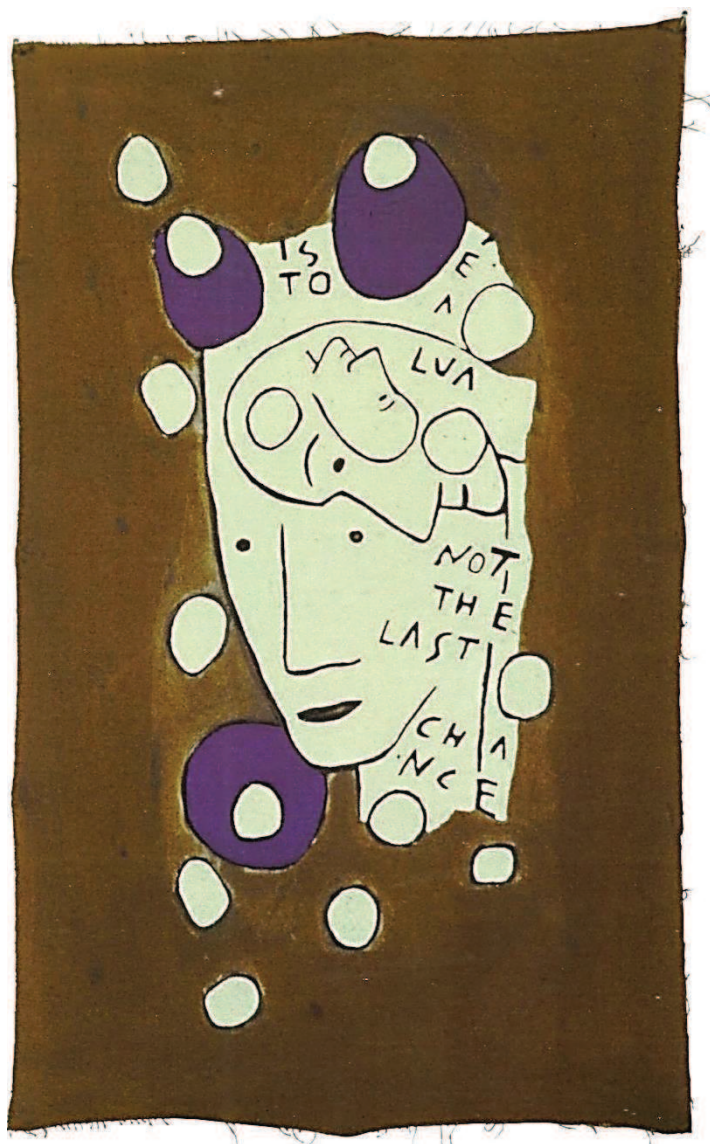
Acrílica sobre lona

105 x 95 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores,
2012.

Ao produzir uma estranheza por seu estrangeirismo, a obra marca uma trama em um exercício de composição de realidades, por exemplo, em escritas que constituem uma mistura entre línguas: em inglês/português – *Isto é a lua. Not the Last Chance* (1989), *We Look to the Left* (1989), *The Bread* (1991);

português/inglês/italiano, como em *O que seus olhos me dizem* (1983); ou em espanhol/português, em *El desierto* (1991)¹⁴ e *El Puerto* (1992)¹⁵.



Obra 84 - Isto é a Lua. Not the Last Chance, 1989
Acrílica sobre lona

84,0 x 51,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores,
2012.

¹⁴ Ver Obra 46, pág. 88.

¹⁵ Ver Obra 99, pág. 134.

5.4 Cartografia - Os territórios

Na produção de paisagens e de uma escrita que apontam direções, tempos entre o mundo e o artista, territórios são compostos como mapas. No entanto, os mapas cartografam intensidades permeadas de desejo, paixão, amor, dúvidas, fragilidades, força, etc. São territórios de experimentação de si e do mundo que se tornam materialidade. Os mapas são compostos com uma escrita que se apresenta em palavras, como se parecessem listas de territórios geográficos e subjetivos. Assim, o artista fala a respeito da noção de mapa:

A coisa que me inspira é o mapa. Eu olho para um atlas e aquilo ali é o máximo pra mim. Eu fico olhando tanto para um atlas quanto para o mar. São iguais para mim, me despertam várias coisas. Fico andando pelas estradinhas do atlas, dos guias, e é como ficar olhando para o mar ou para o céu, para as nuvens, vindo e indo, ou para um amontoado de pessoas [...] (LEONILSON apud PEDROSA, 2014, p. 262).

Nesse sentido, Leonilson parece um cartógrafo. Segundo Rolnik (2014), o cartógrafo tem como um de seus princípios mapear territórios geográfico-existenciais. Ele não desconsidera o plano geográfico; o território é tanto seu espaço vivido quanto o modo como os sujeitos criam relações e vivem nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos e afetivos.

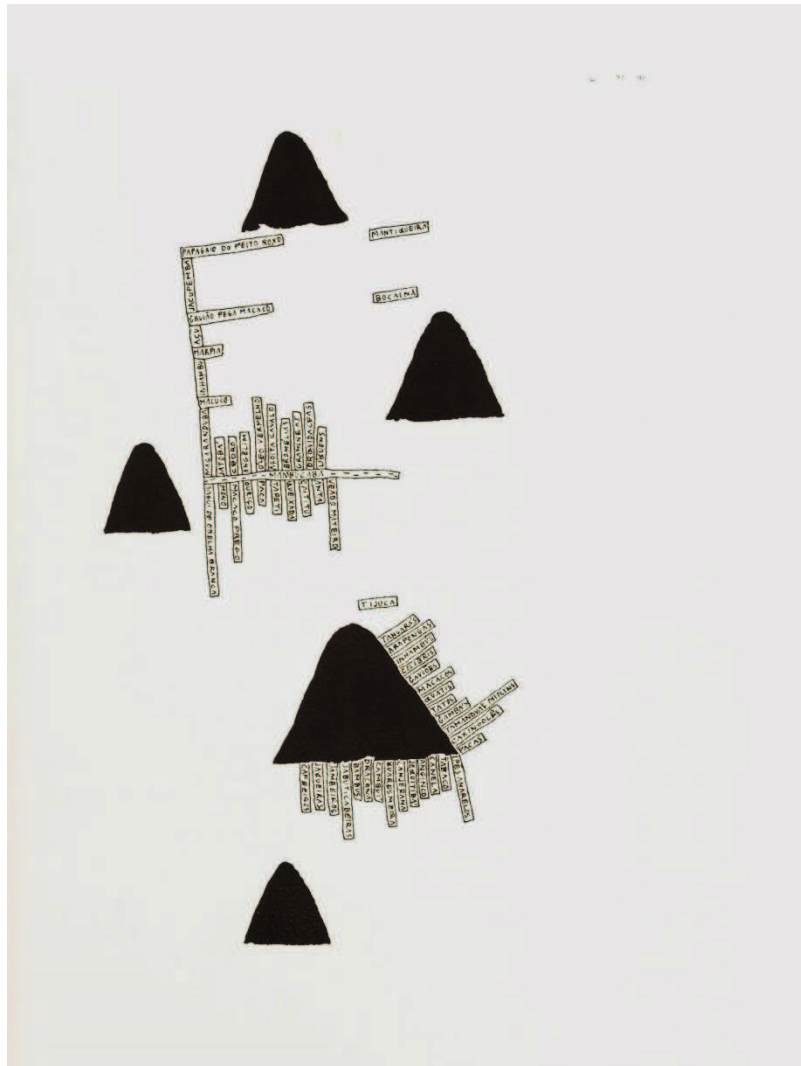
Os territórios geográfico-existenciais são tramados nas obras ao fazer menções a cidades, países, rios, mundo, subvertendo as noções geográficas de plano e de localização ao produzir uma espécie de anotação com a escrita que se espalha pela obra.

Em *Europa* (1988)¹⁶, uma lona com medida de 36,5 cm x 65 cm¹⁷, o artista escreve nomes de países visitados durante suas viagens ao continente europeu. Também oferece localizações em obras como *Mantiqueira Bocaina Tijuca* (1990), *Rapaz lembrando-se da baía de Guanabara* (1989)¹⁸.

¹⁶ Em 1981, Leonilson faz sua primeira viagem à Europa. Mora por um tempo em Madrid, onde foi a sua primeira exposição individual, na Casa Brasileira. Passando também por outros lugares, tais como: Nienburg Weser, Paris, Cuenca, Frankfurt, Florença, Milão e Barcelona. Em 1988, viaja novamente a Paris, Berlim e Amsterdã. Nesse ano, participa de exposições coletivas: *Albert Hien/Leonilson e Seven Artists on Invatation*, na Pulitzer Art Gallery, em Amsterdã, entre outras exposições. (CASSUNDÉ, 2011).

¹⁷ Ver Obra 25, pág. 49.

¹⁸ Ver Obra 32, pág. 53.



Obra 85 - Mantiqueira Bocaina Tijuca, 1990

Aquarela e tinta preta sobre papel

41 x 31 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

De outro modo, os territórios se compõem por caminhos de um corpo em *As ruas da cidade* (1988), com órgãos do corpo humano pintados em uma lona de 200 cm x 95 cm. Os pontos de localização são marcados pela escrita de alguns dos órgãos: “Pulmo”¹⁹, “Hepar”²⁰, “Ventriculus”, “Colon”, “Vesica Fellea”²¹, “Vesica U”²², “Bexiga” e “Reto”. Entre as duas extremidades, há duas frases: “São tantas as verdades” e “As ruas da cidade”. A primeira frase, que também é título de outra obra, de 1988²³, faz pensar os vários sentidos e orientações de uma obra, assim como de um corpo que se

¹⁹ Pulmão em latim. (Tradução da autora).

²⁰ Fígado em latim. (Tradução da autora).

²¹ Vesícula biliar em latim. (Tradução da autora).

²² Vesícula Urinária em latim.

²³ Ver Obra 44, pág. 61.

compõe, em suas várias verdades e experimentações, como vida. A segunda frase, título da obra, parece produzir uma relação entre o corpo e a cidade, as veias e os caminhos em fluxo.



Obra 86 - As ruas da cidade, 1988
Tinta acrílica sobre lona
200 x 95 cm

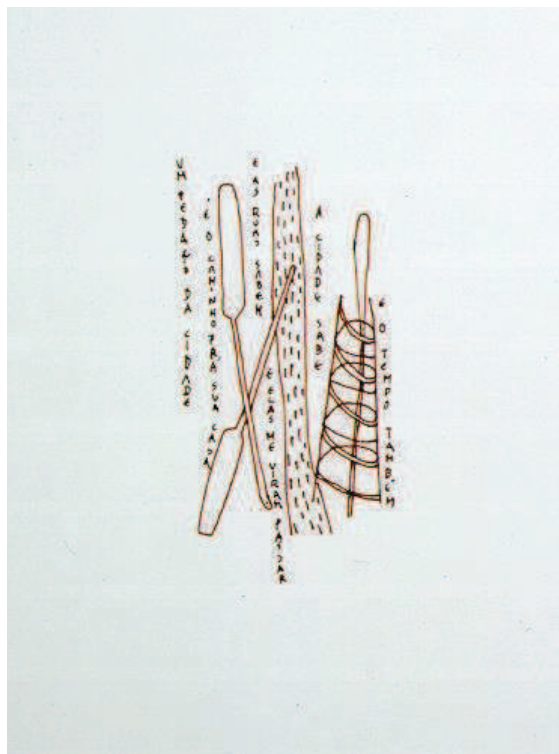
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

De modo que o vai e vem entre individual e coletivo, micro e macro, pessoal e político parece compor uma cartografia de si e do mundo. Assim como outra

conexão pode ser feita com *A cidade sabe e o tempo também* (s/d), em que o artista escreve, a respeito de distância e espera por alguém.

Um pedaço da cidade
É o caminho para sua casa
E as ruas sabem
E elas me viram passar
A cidade sabe
E o tempo também

Tempo e distâncias também são bordados em *KMS-HORAS* (1991) e *Se você sonha com nuvens* (1991). Essas obras são dois pedaços de tecido costurados, dando forma a uma cruz. Nessa última, a frase “A distância entre as cidades” está escrita em sentido vertical. As distâncias, sugeridas em algumas obras, também parecem delinear navegações cartográficas de territórios geográfico-existenciais.



Obra 87 - A cidade sabe e o tempo também (s/d)
Tinta sépia a pena sobre papel
32,5 x 23,5 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus
Amores, 2012.



Obra 88 - KMS – Horas, 1991
Acrílico e bordado sobre lona recortada
17,0 x 17,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

Obras são compostas indicando orientações com pontos cardeais de sentidos sensíveis e subjetivos de um corpo, como em *O coração do homem* (1988), *Paciência* (1990) e *Converso no seio de Cristo* (1993). Nessa última obra, composta pelo desenho de um corpo masculino com os braços enlaçando o que parece um coração em chamas. Ao redor do coração, em sentido horário, escreve orientações de pontos cardeais: “Norte”, “Sul”, “Leste”, “Oeste”. Aos pés do corpo, a seguinte escrita: “Ignatos Converso no seio de cristo”, fazendo menção a questões relacionadas a espiritualidade, fé e crença.

Em *O coração do homem* (1988), por sua vez, com palavras espalhadas pela folha de papel e entre formas arredondas e curvas, o artista escreve o que pode habitar tal coração: “oceano atlântico”, “uso”, “dias”, “humor”, “tempo”, “rumos”, “sorte”, “amor”, “noites”, “livros”. Assim como em *Paciência* (1990), com formas aquareladas de azul que se cruzam, escrevendo a palavra que dá título à obra entre os sentidos “Norte”, “Leste”, “Sul” e “Oeste”. Em cada lado desse cruzamento que se faz, Leonilson escreve listas de palavras. No sentido norte-sul: “vida afetiva”, “vida sexual”, “amigos”, “possibilidades”, “perseverança”, “coragem”, “impulsos”, “vontades”, “egoísmo”, “angústia”, “receios”, “sustos”, “desconhecidos”. Seguindo na orientação inversa, sul-norte, ainda escreve: “as ruas”, “as cidades”, “as estradas”, “os lagos”, “as

pontes”, “os rios”, “as montanhas”, “o mar”, “os faróis”, “os livros”, “as ilhas”, “os cavalos de tróia”, “os portos”, “as enseadas”, “os passos na neve”, “os tiros no nada”, “as estórias”, “as mentiras”, “as verdades”, “não”, “sim”, “eu”, “ele”.



Obra 89 - Paciência 1990
Aquarela e tinta preta a pena sobre papel
44,0 x 35,0 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

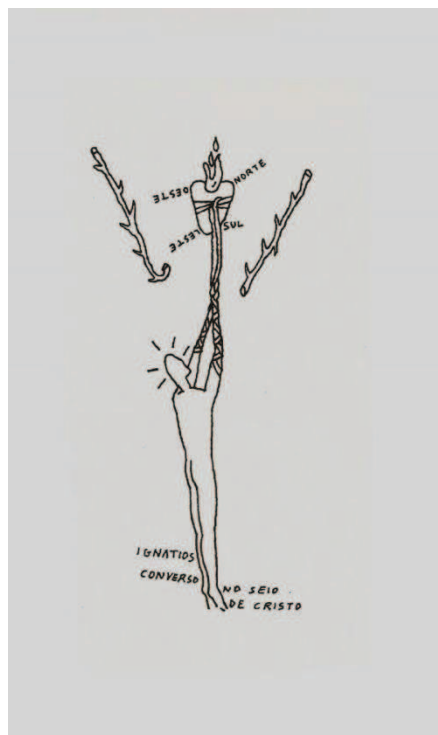


Obra 90 - O coração do Homem, 1989

Tinta acrílica sobre papel

27 x 19,5 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



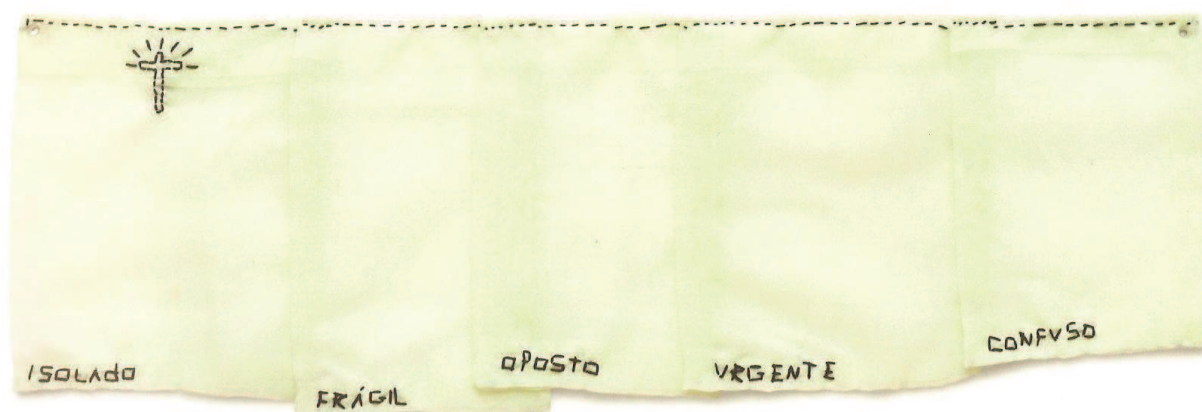
Obra 91 - Converso no seio de Cristo ,1993

Nanquim sobre papel

15,5 x 8,5 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

Escritas compondo, como anotações de palavras soltas na obra, também podem ser vistas em: *As oliveiras* (1980)²⁴, *Com as mãos no bolso, com as mãos abanando* (1991), *Isolado frágil oposto urgente confuso* (1990), *Sexo, amor e família, dinheiro, amigos* (1991), *Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados* (1990), *As cascas de ovo* (1992).



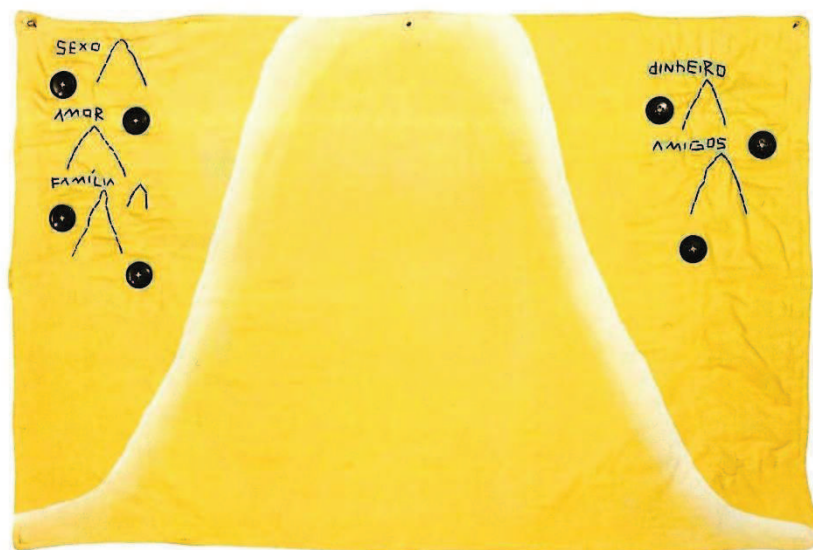
Obra 92 - Isolado Frágil Oposto Urgente Confuso, 1990

Bordado sobre volie

19,5 x 65,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

²⁴ Ver Obra 24 pág. 48.

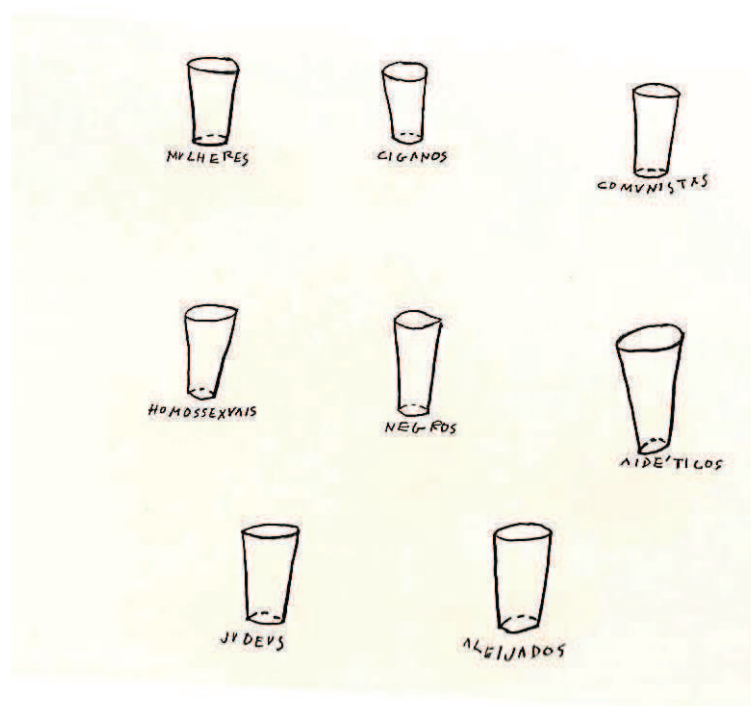


Obra 93 - Sexo, amor e família, dinheiro, amigos, 1991

Tinta acrílica e bordado sobre algodão

42 x 63 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

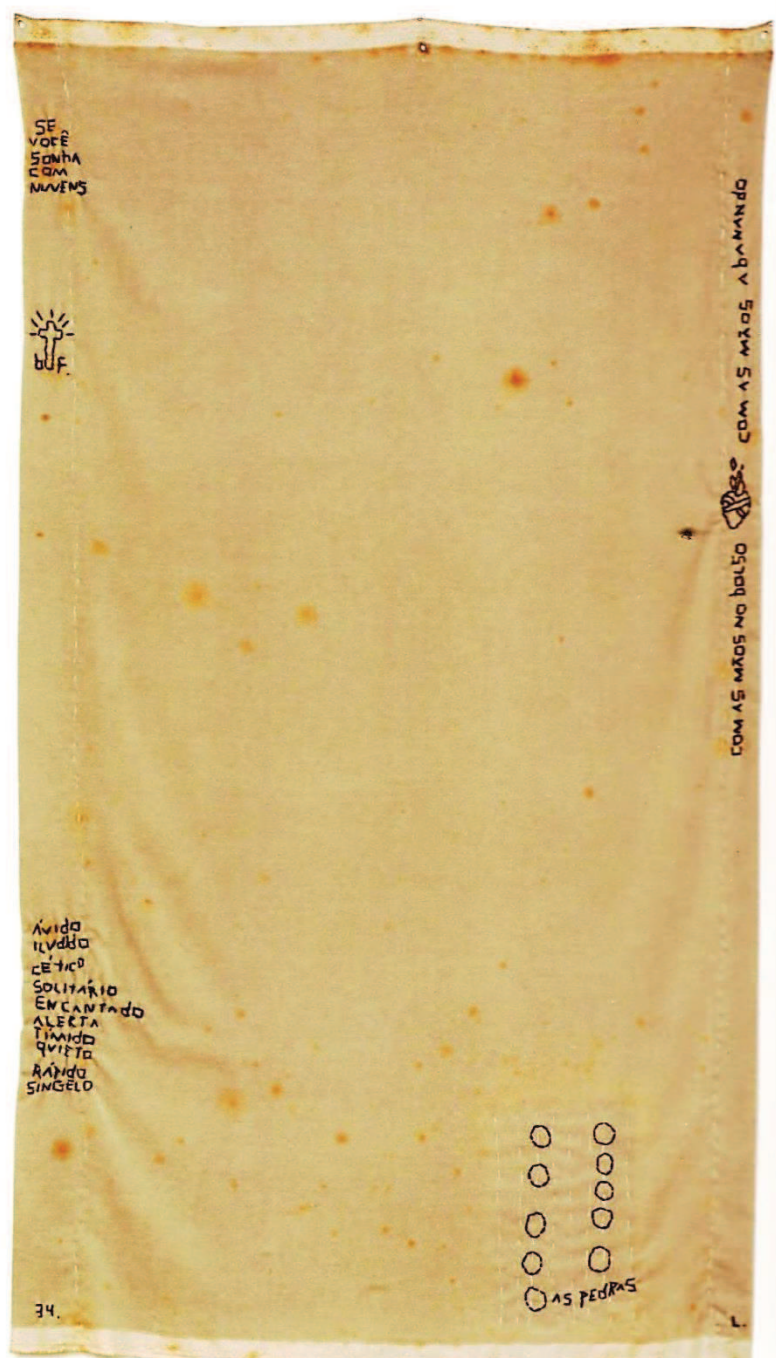


Obra 94 - Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos

judeus aleijados, 1990

Tinta preta sobre papel

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.



Obra 95 - Com as mãos no bolso, com as mãos abanando, 1991

Bordado sobre veludo

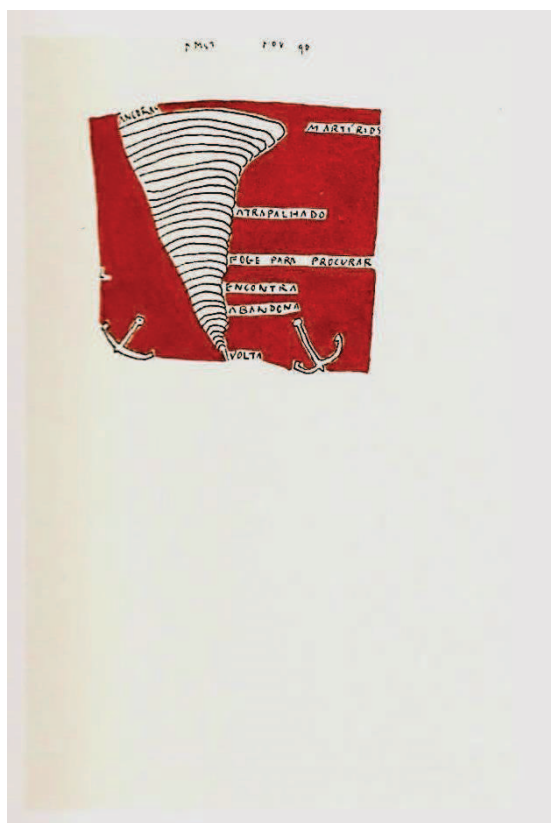
92,0 x 53,0 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

Tais atravessamentos fazem pensar em como detalhes do vivido se espalham por entre as obras. Uma vida que se produz com a obra em relação imanente. Ou seja, a obra de Leonilson parece um vai e vem, como um zigue-zague, entre arte e vida, produzindo, então, a confluência de um artista que se pôs a fissurar a tela com o

seu íntimo e subjetivo modo de existir. De modo a tecer mapas de territórios geográfico-existenciais, o artista produz sua obra contaminada por intensidades e sentidos.

Bordados sobre lona e renda com pérolas, aparecem caminhos de um apaixonado que vive na efemeridade do tempo e nos pequenos momentos em *O zig zag* (1991)²⁵: “apaixonado”, “o zig zag”, “5 minutos”, “a porta”, “pérolas” “abraços sem beijos”. Em *Foge para procurar* (1990), sobre papel, um quadrado pintado na cor vermelha é fundo do desenho de um redemoinho, duas âncoras e da seguinte escrita: “âncora”, “martírios”, “atrapalhado”, “foge para procurar”, “encontra”, “abandona”, “volta”.



Obra 96 - Foge para procurar, 1990

Tinta preta e aquarela sobre

21 x 13,3 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores, 2012.

²⁵ Ver Obra 26, pág. 49.

A palavra desejo está escrita em algumas obras, tais como *O Desejo é um lago azul* (1989), *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo* (1989)²⁶, *O homem certo com o molde certo* (1990). Nessas obras, nota-se a presença marcada de um corpo, seja por desenho da figura humana ou pela palavra que sugere tal presença. Tal corpo faz pensar nas forças do existir enquanto política da vida. De uma vida que se faz inventada na compreensão do desejo como criador de mundos, que perfura blocos de afetos, que vai constituindo a partir de encontros com o vivido.



Obra 97 - O desejo é um lago azul, 1989
Tinta preta e aquarela sobre
21 x 13,3 cm

Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso dos meus Amores,
2012.

²⁶ Ver Obra 66 pág. 108.

Suely Rolnik, estudiosa do pensamento da diferença em torno da micropolítica, ou seja, de “[...] questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva [...]” (ROLNIK, 2014, p.11), afirma que é tarefa do cartógrafo dar língua para os afetos que pedem passagem. Assim, o artista, ao fazer uma cartografia, relaciona-se com o sensível que se movimenta, se forma e se desmancha na criação de matérias de expressão de afetos contemporâneos. É necessário lembrar que os afetos, aqui recorrentemente mencionados, estão relacionados às intensidades do vivido, que tem a potência de atravessar realidades e inventar outras.

A obra *El puerto* (1992) traz as seguintes escritas: “Leo”, “35”, “60”, “179”, “El Puerto”. Esses dados compõem uma escrita bordada em uma cortina listrada, verde e branca, que cobre um espelho de moldura laranja, medindo 23 cm x 16 cm.

Comecei a fazer ioga. A sala de ioga tem espelhos e cortinas listradas. Nunca gostei muito de me olhar no espelho. Nem tinha espelho no meu quarto, evitava o espelho do banheiro. Para que se olhar no espelho? Não há nenhuma necessidade. Eu estava no centro da cidade e comprei este espelhinho. Quando cheguei em casa, pinteí de laranja bem forte. Comprei um pano listrado... Usei a palavra “porto” por causa da receptividade. O porto recebe. O Léo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo. Acho que hoje eu recebo muito mais do que eu dou, porque preciso canalizar as minhas energias para a minha intimidade. É isso, simplesmente. Precisava fazer um objeto com estas características para mim. É um trabalho parecido com o salão enorme de ioga porque eu queria fazer um objeto de desejo. Aliás, todos os trabalhos são objetos de desejo.²⁷

De origem oriental, *Yoga*, explica Eliade (1954), etimologicamente deriva da raiz *yuj*, ligar, unir. Em geral, o termo yoga é utilizado para se referir a qualquer técnica de exercício e método de meditação para uma harmonia cósmica e divina do corpo. Kupfer (2014), por sua vez, diz que o yoga é um caminho de prática para a compreensão de si. É um estar consciente no tempo presente. Ou seja, segundo o *Matrí Upanishad*, VI: 25, “yoga é a unidade da respiração, da consciência e dos sentidos” (*apud* KUPFER, 2014), o que pede um constante exercitar da presença no momento presente. A yoga possui diversas linhas, não cabendo aqui aprofundar-se nisso.

O interessante é pensar a relação que Leonilson produz a partir de uma prática que compõe o seu cotidiano e a sua obra. Entre os dados sobre o artista em *El*

²⁷ Leonilson em entrevista para Lagnado, 1998, pp. 99-100.

puerto, temos ~~sua~~ idade, peso, altura e um apelido, além do espelho com a cortina para ser levantada por qualquer pessoa a olhar-se. Mais à frente, na entrevista, o artista comenta:

[...] fico pensando nas pessoas que vão levantar a cortina e se ver. Elas podem ficar chocadas, ou surpresas. O trabalho é muito simples, mas ele não entrega uma verdade. Pelo contrário, oferece várias opções. Às vezes, para você descobrir que está vivo, diferente, ou com uma espinha, você olha no espelho e nota que está de um outro jeito, interiormente. Por que “puerto”? [...] para exercitar a curiosidade²⁸.

As possibilidades dessa obra contornam, em relação a uma imaterialidade, o que cerca uma vida em processo, assim como o que afeta e tem a potência de afetar o outro. Nota-se uma constante fricção entre o artista e o outro. Assim como a palavra “puerto”, em que Leonilson afirma ser um “porto” que remete a sua receptividade, é, ainda, um *puerto* produtor de curiosidade.



Obra 99 - *El Puerto*
Bordado sobre tecido de algodão e espelho
emoldurado
23.00 x 16.00 cm
Fonte: Catálogo da Exposição Sob o Peso
dos meus Amores, 2012.

²⁸ Leonilson em entrevista para Lagnado, 1998, p. 100.

6. Um começo para outros meios

Ao aproximar-me da obra de Leonilson, fui tomada por disparos de intensidades entre afetos e, tramá-los é o grande desafio. De início, uma comparação com a fita de Moebius se faz. Pois parece ser como tentar percorrer tal fita em que não existem orientações de onde começa e termina. A fita parece ter dois lados, mas engano. Os lados tecem caminhos sinuosos a serem percorridos na obra que se constitui entre arte e vida.

No entanto, os caminhos se apresentam com variadas linhas, de modo que as obras se compõem em uma heterogênese de elementos: desenhos, palavras, esculturas, pinturas, bordados, *assemblage*, colagens, cristais, etc. Sobre lonas, telas, bronze, tecidos e papéis, os elementos ora são compostos individualmente, ora são misturados produzindo diversas composições que versam em sua maioria a respeito de detalhes do vivido. São eles: amores, paixões, dúvidas, angústias, sexualidade, tempo, etc.

Apresentando sinuosidades da ambiguidade produzida pelo próprio artista na qual, de um lado pode se pensar o seu processo enquanto artista a partir de uma linha que percorre por todas as diferentes materialidades experimentadas por ele, assim uma curva se faz com o fazer em arte ao produzir pensamento a respeito do viver; de outro, a potência de afetar da obra no pensar o sensível que se extrai da materialidade.

A orientação ambígua na obra de Leonilson parte, de um lado, de uma presença do artista na obra, que leva a pensar a coexistência artista-obra; de outro, a ausência marcada pelo corpo que não está desenhado na composição em que produz a potência de uma vida que pode ser qualquer um. De um íntimo que parte como modo de vida ao tratar de temas que versam a respeito de relações amorosas, sexualidade, gênero e um fazer na arte que se compõe em singularidade com o mundo. De um estrangeiro que se põe a falar em outros idiomas – demarcando relações territoriais de pertencimento ou não e um viajante que sai a experimentar lugares e recolher reminiscências dos lugares visitados.

Entre as intensidades que envolvem o viver e o íntimo de acontecimentos que compunham a vida do artista, viagens, relações familiares e amorosas, relatos cotidianos oferecem pistas para um olhar o autobiográfico na obra. O desejo de pensar de que modo se dá a relação autobiográfica, de algo relacionado ao vivido, com a potência de afetar da obra, faz-se presente nesse estudo. Uma linha tênue costura um

entre a materialidade da obra e a produção de um sensível da vida diante de um tempo de velocidades e rupturas. Pois, pensar a obra e suas articulações com uma vida em movimento é necessário para as relações que se constituem entre a obra e a vida, entre a arte e a vida

De modo que são múltiplas as entradas e saídas para se pensar a respeito entre vida, obra e conceito a partir do fazer artístico de Leonilson. Portanto, contágios e conexões são feitos no processo dessa pesquisa ao realizar aproximações com as obras e algumas pistas do viver do artista, encontradas em áudios de documentários, anotações em cadernos e agendas. Nesse processo, toma-se a palavra como uma linha que orienta o sensível da obra de Leonilson. O artista dá às palavras outras nuances éticas, estéticas, afetivas, cognitivas e políticas a respeito do viver e pensar em arte. Por entre palavras espalhadas pelas obras é possível compor uma escrita fragmentária em torno de suas principais questões: a arte e a vida.

Há na obra de Leonilson uma dimensão do sensível da vida em que o artista produz escritas nas obras a partir do desejo. De tal maneira, o artista oferece uma orientação para tratar desse pensamento em arte a partir de uma escrita que se fragmenta por entre as obras. A obra considerada como “objetos de desejo”²⁹ é um plano em que tudo é composição e cada parte é um todo no emaranhado de possibilidades que se apresentam.

Dentre tantas linhas de produção de sensíveis, entre uma vida que se compõe, a poesia que suspende a obra na coexistência arte e vida, o desejo é pensado como produção, distanciando-se da compreensão de aquisição a partir de uma falta. O desejo, pois, é produtor de mundos, subjetividades e realidades. Débora Coelho e Juliane Farina (2010) discutem a partir dos estudos de Deleuze e Guattari, o desejo como agenciamentos, ou seja, conexões de elementos que vão se compondo em suas dimensões energéticas e semióticas, produtoras de intensidades e sentidos. O desejar é estar em processo de produzir paisagens, atmosferas, agenciamentos. O desejo é revolucionário e de conexões. Portanto, o desejo movimenta-se nas linhas que compõem esse plano. Assim, um artista que inventa a si e produz fissuras para problematizar uma política da existência a tratar da vida em sua potência criadora parece tomar o fazer cartográfico como um caminho da escrita de si e do mundo.

²⁹Leonilson em entrevista para Lagnado, 1998, p. 100.

Uma escrita se faz na costura fragmentária tramando afetos. As linhas desse mapa convergem para um escrever que produz desvios da língua dos afetos do artista. Ele extrai do mundo o sensível de vivê-lo e o cartografa em palavras. Escrevendo, desse modo, o caos da vida e os sentidos da obra.

Uma linha transversal, dentre várias outras, é traçada entre um artista que pôs-se a fazer de sua obra como diário dos acontecimentos da vida e toda uma potência de afetação que a obra de arte pode produzir. O diário de uma vida em processo pode ser visto como uma cartografia a compor mapas da singularização que se produz entre obra e artista. Ao mesmo tempo em que, há uma escrita de si e do mundo, há também uma outra que se materializa no gesto do artista: a de produzir um pensamento em arte em sua potência de criação ao fissurar a tela e afirmar modos singulares de viver e existir.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução Alexandre Krug, Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Ricardo. **Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas**. In.: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. P. 299-317.

_____. Amo os artista-etc. In.: MOURA, Rodrigo (Org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BECK, Ana Lúcia. **Palavras fora de lugar – Leonilson e a inserção das palavras nas artes visuais**. Dissertação de Mestrado defendida em Janeiro de 2004. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. UFRGS. Porto Alegre.

BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80. Embates de uma geração**. 2010. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

COELHO, Débora de Moraes; FARINA, Juliane Tagliari. Entre o moribundo e o embrionário: a escrita delirante. In. FONSECA, Tania Mara Galli (Org.). **Vidas do fora: habitantes do silêncio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. P. 203- 219.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Políticas. In.: **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998. P. 101-120.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS) P. 211-255.

_____. Introdução: Rizoma. In.: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. P. 11-37.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007. Tradução Roberto Machado.

_____. 1. A Literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997. 176p. (Coleção TRANS) p. 11-17.

_____. 13. Gaguejou... In: **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál PELbart. São Paulo: Ed.34, 1997. 176p. (Coleção TRANS) p. 122-129.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011.

DOCTORS, Márcio. **A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida**. In: BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. In.: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

FARIAS, Wilma. **Cartografias no estudar moda-design: conversas em percursos de formação**. Monografia (Graduação em Design de Moda). 2011. 78f. Orientação: Profª. Dra. Deisimer Gorczewski. Instituto de Cultura e Arte. Universidade Federal do Ceará.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, Ed., 2006.

GORCZEWSKI, Deisimer; FARIAS, Wilma. Pesquisar e inventar: experiências com a observação e o método da cartografia. In: FRANCISCO, Deise Juliana; GORCZEWSKI, Deisimer; DEMOLY, Karla Rosane do Amaral (Orgs). **Pesquisa em Perspectiva: percursos metodológicos na invenção da vida e do conhecimento**. Editora Ufersa. 2013.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12ª edição. Petrópolis, RJ. Vozes, 2013.

KATRUP, Virgínia. Inventar. In.: FONSECA, Tania Mara Galli et al. (Org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p.141-143.

_____. O Funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KATRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.) **Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: São tantas as verdades**. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1998.

LEONILSON, José. (1957 – 1993). **Leonilson: Use, é lindo, eu garanto**. Textos: Barbara Gancia e Ivo Mesquita. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 256p., 100 ilustr.

LOPES, Denilson. Sensações, afetos e gestos. In.: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

MATURANA, Humberto. As bases biológicas do aprendizado. In.: **Dois pontos**. Vol. 02, nº 16, 1993.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. Conhecendo o conhecer. In.: **A árvore do conhecimento – As bases biológicas do conhecimento humano**. Campinas: Workshopsy, 1995. P. 59-72.

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

PELLANDA, Nize Maria Campos. **Maturana & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PERIM, Renata. **José Leonilson: Entre linhas e afetos**. Vitória, 2013. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. Orientadora: Profª Ângela Maria Grando Bezerra.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. **Leonilson, 1980-1990**. São Paulo, 2010. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Plásticas/ Escola de Comunicações e Artes/ USP, 11/08/2010. Orientadora: Profª. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. – 2ª edição, Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2014.

_____. **Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

TESSLER, Elida. Habitar o silêncio, esculpir o tempo. In. FONSECA, Tania Mara Galli (Org.). **Vidas do fora: habitantes do silêncio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. P. 281-298.

THEMUDO, Tiago Seixas. Por uma sociologia do intensivo. In.: **Nietzsche e Deleuze – Intensidade e Paixão**. Daniel Lins, Sylvio Gadelha, Alexandre Veras, 2000.

Catálogos e folders de Exposição

_____. Leonilson. In. Exposição Arte à primeira vista. de 14 de Abril à 01 de Julho de 2012. SESC São Carlos.

CASSUNDÉ. Carlos Eduardo Bitu *et al.* Leonilson: Sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. – Catálogo de exposição

_____. Exposição Leonilson – Inflamável. Julho a Setembro de 2013. Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC Dragão do Mar.

PAULA. Ethel de. L [Org.]. Publicação da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Maio de 2006.

RESENDE, Ricardo. Leonilson – verbo do sentir In.: Exposição Doações 2005 – Obras escolhidas pela equipe do MAC CE. Janeiro a Março de 2006. Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC Dragão do Mar.

Sites

Projeto Leonilson: www.projetoleonilson.com.br

Sob o peso dos meus amores – Itaú cultural: <http://itaucultural.org.br/leonilson/>

Vídeos

HARLEY, Karen (Direção). Com o oceano inteiro para nadar. Documentário. 23min.1997.

(Disponível em:

www.itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/o%20inconformado)

MAGALHÃES, Ana Maria. Spray Jet. Documentário. Rio de Janeiro, 1984.

VICALVI, Cacá (DIR.). Leonilson : tantas verdades. São Paulo: SENAC, 2003. 23 min.
acesso em: <http://tal.tv/video/leonilson-tantas-verdades>

VICALVI, Cacá (DIR.). O Legado de Leonilson. São Paulo: SENAC, 2003. 25 min.
acesso em: <http://tal.tv/video/o-legado-de-leonilson/>