



LEONILSON, PALAVRA E IMAGEM : CARTOGRAFIA DE AFETOS NA ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 1980

Daniela Name
UFRJ

A pintura *Os pensamentos do coração*, de 1988, poderia ser uma síntese da obra de Leonilson, artista que também é, de certa maneira, a síntese de uma característica muito distintiva da produção da arte brasileira nos anos 1980: a relação entre pintura e subjetividade, entre obra de arte e uma noção de diário íntimo.

A obra de Leonilson evidencia pontos em comum no fio labiríntico que percorre os trabalhos de sua geração. A volta de um enamoramento da imagem, que havia sido posta em xeque nas duas décadas anteriores, é o principal deles, mas há ainda a transformação da obra em corpo (ou, no caso específico de Leonilson, em ex-voto de um corpo doente) e um raciocínio fragmentado, que pinça, em um mar cada vez mais povoado de imagens, aquelas que realmente importam, isto é, aquelas que afetam cada artista. É como se os artistas do período recuperassem uma relação com a imagem bastante manual e muito direta, quase artesanal, em contraposição à evidente radicalização da reprodutibilidade técnica.

Artistas sempre se reuniram em torno de pensamentos comuns e por afinidade. O que soa interessante e diverso neste período dos anos 1980, no entanto, é que o afeto que existe à margem das obras, ligando os principais criadores da época, acaba “vazando” e “contaminando”, no melhor dos sentidos, a obra de alguns de seus maiores expoentes. Leonilson é, sem dúvida, o maior exemplo disto. A relação com os afetos e com as paixões é crucial para compreender sua obra.

Voltar à pintura *Os pensamentos do coração* pode ser um bom caminho para aprofundar esta questão. Sem qualquer moldura ou chassis, a tela é pintada com tinta acrílica vermelha. No centro, a figura de um cérebro e, sobreposta a ele, um duelo de duas espadas. O contorno de um coração – na forma que é representado comumente, como símbolo, e não na que corresponde à sua anatomia – é visto na parte de cima da tela, envolvendo o cérebro. A palavra, tão cara para Leonilson, acompanha esta linha de contorno, com a inscrição que dá título ao trabalho.

Formalmente, há uma série de pontos importantes a destacar na pintura de Leonilson ao longo de sua trajetória. O primeiro é a já citada ausência de moldura ou chassis. O tecido se esgarça, se dobra, vai sendo comido pelo tempo. Sem proteção, o



trabalho está sujeito às influências externas, do mundo, emulando em sua constituição física a imensa carga subjetiva proposta pelo autor. O trabalho muda com o que está em volta, assim como o coração está sujeito aos encontros com o outro. Sobre esta pintura frágil, desprotegida, o artista diria:

As pessoas botam chassi pra proteger o trabalho. Eu, não. Se acontece alguma coisa com minhas telas, aconteceu, acabou. Se tem um rasgo, dou uma costuradinha. Entendo a tela como objeto e não apenas como pintura para por na parede. A pintura interage; se está calor, ela “engruvinha”; se está frio, ela estica, sai um pouco da parede, volta. Os tecidos pré-colombianos eram preciosíssimos e sobraram na forma de fragmentos. (LAGNADO, 1998, p.86)

Outra característica muito forte no trabalho de Leonilson é sua imensa capacidade de síntese. Reúne poucos elementos e consegue ressignificá-los, em uma operação quase matemática, no que ela tem de áurea, espiritual e sutil¹. A simplicidade das coisas mais íntimas adquire força por causa do deslocamento das imagens de seus lugares e interpretações originais. Este movimento se dá pela alegoria – com subversão ou sobreposição de sentidos –, mas também adquire uma forte carga simbólica, quase religiosa/teológica, no fim da vida do artista, especialmente em seus bordados.

Estes trabalhos em tecido na última etapa de sua curta carreira, criados quando Leonilson já tinha descoberto que era portador do vírus da Aids, mereceram bons estudos da crítica e da curadoria brasileiras. Costuma-se associar o artista apenas a este período, hierarquizando sua obra, com esta última etapa sobrepondo-se à pintura dos primeiros anos. Embora menos pesquisada, esta produção pictórica da década de 1980 diz muito sobre a obra do artista. E, mais do que isso, ilumina o que foi a década da qual ele fez parte, lançando dados que podem reverter estereótipos e pressupostos ainda cristalizados sobre a época. Se fosse preciso escolher um único elemento para falar da obra de Leonilson ele certamente seria o coração, tanto na forma de imagem quanto como símbolo, metáfora, tema e motor de sua poética. Trazer o coração, real ou figurado, para o centro da obra de arte foi um gesto bastante distintivo não apenas para ele, mas para todos os seus contemporâneos.

O coração adquire contornos autobiográficos e subjetivos, mas também é a memória do corpo. Tanto em um caso quanto em outro, Leonilson percorre caminhos comuns a outros artistas da época e, mais do que isso, abre veredas para alguns sucessores.

¹ A relação com os números vai ser uma constante na trajetória de Leonilson. Não apenas nos trabalhos em que o número entra como uma marcação de tempo, no fim da vida, mas também em pinturas iniciais em os números parecem mapas e índices com que é possível “medir” a vida, para compreendê-la melhor.



Além do coração, há elementos recorrentes que vão e voltam no trabalho, funcionando como uma espécie de glossário ou alfabeto visual do artista. Navios, aviões e o símbolo do infinito vão acompanhar Leonilson durante toda sua produção, trabalhando com as ideias de deslocamento, pertencimento, transformação, expansão – próprias das questões territoriais e de identidade, mas também da formação da língua, qualquer língua. A palavra, escrita no português falado no Brasil e eventualmente em inglês, francês ou alemão, foi fartamente utilizada por Leonilson como caminho e ponte através dos quais se faz uma aproximação entre o eu e o outro; entre o artista e o observador de sua obra. Na emblemática *O pescador de palavras*, ode 1986, há duas “entradas” recorrentes de seu glossário. Na tela, o pescador um tanto fantasmagórico – como a maioria de suas figuras, sem elementos que identifiquem o rosto -, usa um boné que lembra uma língua de fogo pentecostal. Ele tenta fisgar, em meio a uma água que é quase redemoinho, palavras que também são silhuetas/imagens, duas delas identificadas em alemão: Brücke (ponte) e Haus (casa).

A pintura destaca o traço de desenho, muito marcado, que vai caracterizar toda a obra do artista, e que se aproxima das histórias em quadrinhos, referência para Romagnolo, Cozzolino e outros de seus contemporâneos, e, mais do que isso, das xilogravuras dos cordéis nordestinos. Há traços desta origem familiar em várias situações de sua trajetória, não apenas no que diz respeito a uma iconografia religiosa, cristã, mas também no uso de tecidos e do bordado – o pai de Leonilson vendia tecidos e a mãe era costureira. O cordel também aproxima Leonilson e o Antonio Dias, grande influência para o artista: ambos são donos de uma pintura que flerta com o objeto, transformada em corpo, pele e vísceras, mas que é também uma pintura nômade, exilada, e por isso mesmo uma reflexão sobre os territórios e o lugar do indivíduo na vastidão do mundo.

Em gravação aproveitada por Karen Harley para um documentário sobre sua obra, o artista disse que se sentia sempre “com um oceano inteiro para nadar”². A afirmação acabou se tornando o nome do filme, e revela muito sobre a poética de Leonilson. A água é memória, maleabilidade e fluidez, mas também opacidade e metáfora de sacrifício, migração, exílio. Outras imagens – a cruz, o fogo, o peixe somam-se à recorrência da água (em jarro, em geisers, como rio, como lago ou como o mar) e têm profundas relações com a tradição cristã e a já citada herança nordestina.

² Leonilson tinha o costume de falar para um gravador, como num diário oral. Estas gravações têm data e hora e registram o estado de espírito do artista. Além de episódios importantes de sua vida pessoal, há comentários sobre arte e o meio artístico e cultural brasileiro da época.



A moeda e a ampolheta, medição e questionamento de valor e de tempo, também são muito vistos. O vulcão e o farol, solitários em suas emanações de fogo e de luz, são frequentes a partir de 1989, quando o trabalho recebe uma sobrecarga romântica, passando a falar mais diretamente do amor e das dores de amar, mas também de certo exílio existencial, um não pertencimento.

O corpo mimetizado como cidade ou paisagem aparece ainda em Todos os rios levam à sua boca, obra sem data, em que rios de São Paulo, como Tietê e Paraná, deságuam na mesma boca. Esta bacia hidrográfica tem outros fluxos d'água batizados com características emocionais, caso de "fala mansa" e "confusão". Em Rio de palavras, duas cabeças masculinas, arranjadas como os dois lados de uma carta de baralho, são unidas no mesmo pensamento e pelo mesmo fluxo de palavras que vai de uma boca à outra. O corpo é a casa, a casa é o corpo. Lygia Clark era declaradamente uma influência para Leonilson, mas há, nestas pinturas em que corpo, cidade e paisagem se misturam, uma reflexão sobre o lugar do artista no mundo e uma preocupação com a identidade e as afinidades eletivas. Mais do que isso, há um derramamento, destes rios – figurados na tela ou metafóricos, de palavras, de imagens – na direção do outro: "todos os rios levam à sua boca".

Em *As ruas da cidade*, Leonilson pinta os órgãos internos de um corpo, e batiza-os em uma correspondência direta com sua aparência – "pulmão", "côlon", "reto", "bexiga" – ou com nomes de fácil associação (a inscrição "hepar" está sobre o que seria o fígado). As vias do corpo são destacadas – veias são ruas - e, abaixo do cérebro, ele escreve a frase "São tantas verdades". A expressão batizaria um trabalho importantíssimo para compreender o processo criativo e eletivo de Leonilson. Em *São tantas as verdades*, de 1988, pedras preciosas já são aplicadas diretamente sobre a superfície da tela, em cujo fundo há pinceladas irregulares de tinta preta, verde e em tons de marrom e ocre. Os elementos centrais – trompas, túneis, labirintos, ornamentos arquitetônicos – compõem a tela com uma ponte e uma indumentária da realeza (coroa, manto e cetro). Junto a eles, Leonilson anota listas de suas preferências. Há artistas (Pollock, Frankenthaler, Rothko, Apel, Eva Hesse, Palermo, Polke, Serra, Gormley e Warhol, entre outros), atores (Angela Davis, Brando, Depardieu, Day-Lewis), estilistas (Dior, Chanel, Balenciaga). Separado desta cosmogonia, no canto oposto da tela, um grupo de palavras que reúne pedras preciosas e metais (diamantes, esmeraldas, ferro, alumínio), com paisagem (montanhas, floresta, pantanal, prédios) e "pauliceia", "napalm", "bienio", "café", "papagaio" e "caos", entre outros vocábulos.




Esta taxionomia afetiva é uma das pontes que ligam o artista a Arthur Bispo do Rosário. Leonilson viu a primeira exposição do interno esquizofrênico da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. E nunca escondeu que ficou profundamente marcado pelo seu trabalho: “Se ninguém falasse que o cara era maluco, como teria sido vista a exposição? Para mim foi tão importante quanto ver um Matisse ou um Picabia”, diria mais tarde, em entrevista a Lisette Lagnado (op.cit, p.88). A crítica geralmente evidencia as aproximações entre os dois pelo bordado, o que é evidente e inegável, mas extrapola a via formal. Bordar, tanto para um quando para outro, é costurar feridas e buscar o caminho de uma reintegração do eu.

Leonilson, que pintou *O inconformado* e *Leo não consegue mudar o mundo* tem uma obra que evidencia sua sensação de desconforto e decepção com o mundo desde os primeiros anos, muito antes de descobrir que era portador do HIV. Este sentimento é exacerbado a partir de 1989, quando o artista apresenta a exposição “Anotações de viagem” na galeria Luisa Strina, em São Paulo. A costura com linha ou com cobre dá materialidade à pintura, que passa a ser recoberta por pedras semipreciosas. O abandono e as decepções amorosas são compartilhados de forma radical com o espectador das obras, que as recebe como uma carta, uma mensagem confessional e desmedida oferecida em comunhão. Com a costura, a obra do artista, que apresentava o corpo mimetizado à cidade e à paisagem, se transforma, ela mesma, em um corpo, com suas marcas e cicatrizes.

A costura reforça ainda ideia de fluxo contínuo, antes marcada pela presença dos rios e do símbolo do infinito. E amplia o caráter narrador desta pintura-objeto, assim como a aparente contradição entre o narrar (guardar para a posteridade, concretizar com a palavra) e a fragilidade do meio que sustenta e abriga esta narrativa (telas sem chassis, tecidos que esfiapam, esgarçam, como se fossem o tão frequente símbolo da ampulheta avisando que tudo tem seu ciclo).

Taxionômico, como Leonilson, Bispo do Rosário dizia estar listando as coisas do mundo para apresentá-las a Deus no Juízo Final. “Eu preciso ter essas palavras escritas”, afirmava ele, que bordou seu *Manto da apresentação* para estar devidamente preparado para este grande dia. No centro do manto, há a figura de um homem, identificado como Cloves. Ele era o médico da Colônia Juliano Moreira. Sobre este bordado, diz Paulo Herkenhoff:

Bispo do Rosário borda uma informação sobre o ser: ‘no peito traz água e nome’. Cloves era médico e sua anatomia vernacular tem corpo e alma. Sintomaticamente, Bispo do Rosário faz uma operação política ao tomar



a figura de um médico para descrever a estrutura do organismo humano, sua libido, mortalidade e funcionamento do corpo: 'miolos, garganta grita; membros sexuais / esperma e coração da pressão / o sangue nas veias'. Este estandarte descarna o corpo através da língua bordada. O texto é anatomia. A garganta grita, mas Bispo do Rosário borda. Ele crê na força da escritura. (2012, p.49.)

Também para Leonilson "o texto é anatomia", assim como a narrativa é uma forma de plasmar e dar corpo aos afetos. O trabalho *Voilà mon coeur* é um bom exemplo da costura simbólica realizada pelo artista. As palavras e as pedras são metonímias do corpo. Um episódio envolvendo *Voilà mon coeur*, vivido pelo crítico e curador Adriano Pedrosa, amplia a visão que podemos ter do trabalho e do próprio modo de agir e pensar de Leonilson. Quem conta é o próprio Pedrosa:

Não somos (tão) ingênuos: a arte é mercadoria. No outono de 1989, *Voilà mon coeur* havia sido vendido, pequeno ponto vermelho à esquerda de seu título na lista de obras expostas na Galeria Luisa Strina. Como suporta o artista, aquele que expõe seu íntimo, tal mercantilização? 'É seu coração que está lá na parede', disse ao Leo um tanto impiedosa e ingenuamente, 'você o pôs à venda'. (...) Voltei ao Rio de Janeiro e dias depois recebi, pelo correio, um pacote pelo SEDEX. Dentro dele um pequeno trabalho de ouro e cristal; no verso li: 'Voilà mon coeur, Il vous appartient [sic], ouro de artista é amar bastante'. (1998, p.21)

O envio de *Voilà mon coeur* para Pedrosa, figura importante de seu círculo mais íntimo, diz muito sobre Leonilson. É mais uma obra-carta, neste caso literal, mas nada incomum para um artista que criou uma série inteira chamada *Os dedicados*, em que pintava cada trabalho homenageando um amigo, um ídolo, um rapaz que havia achado bonito na rua. *Voilà mon coeur* poderia ser um duplo marco: o deste momento em que Leonilson começa a fazer do bordado sua principal via de expressão e também daquele em que, mais bem resolvido com sua sexualidade, o artista expõe suas relações homoafetivas de forma bastante.

A homossexualidade é uma das questões políticas que a chamada Geração 80 aborda frontalmente. Sim, políticas. Embora este grupo de artistas, completamente não programático, tenha sido acusado de alienação e superficialidade, mais de 30 anos depois do início de suas carreiras não é difícil perceber que há apenas um deslocamento de tensões. Se as gerações das duas décadas anteriores ofereciam resistência e construíam um enfrentamento à ditadura militar, este grupo de artistas, que começou a criar já em sintonia com a Anistia e uma distensão da censura, migrou o eixo de enfrentamentos da esfera social para os círculos mais íntimos. Antes tabu, a não ser por trabalhos pontuais, caso das fotos de Alair Gomes ou



dos desenhos de Athos Bulcão, o homoerotismo será uma característica importante não apenas para Leonilson, mas também para outros artistas do período, como Luiz Pizarro e Victor Arruda.

Jogos perigosos é outra obra deste momento. Duas figuras masculinas, sem rosto, são unidas na tela por um sinal matemático de “igual” (um tanto torto e irregular, é verdade), que poderia ser interpretado como uma ponte. Um rio caudaloso, marcado pelo pontilhado que é uma assinatura visual do artista – e se assemelha à sua costura – corre embaixo desta conexão. As figuras brancas estão destacadas no fundo cru, sem tinta. E embaixo delas há o texto: “Esses jogos perigosos não são guerra / Nem estão no mar ou no espaço/ Mas por detrás de óculos/ E um par de jeans”.

O narrador é aquele que, ao nos contar uma história, restaura “uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p.213). Ao transformar parte de sua vida e seus interesses neste diário íntimo que é oferecido em público, Leonilson recostura a possibilidade de troca a partir do afeto.

Com o uso de tecido – muitas vezes já tingido de cor ou mesmo listrado – Leonilson elimina a separação entre desenho e cor, esgarçando também as fronteiras entre a pintura e o espaço que a contém, já que não há moldura. Cheio vazio, de 1993, mostra isso com muita clareza.

Em termos simbólicos, o narrador romântico adquire contornos religiosos, sobretudo em seus últimos três anos de vida, entre 1991 e 1993. É como se Leonilson deixasse de ser um Dom Quixote, lutando bravamente com seus moinhos, ou um Homero, enfrentando os perigos de sua odisseia para se sagrar herói, para se transformar em peixe e cordeiro, cerzindo para si mesmo uma dimensão crística, dando um caráter eucarístico à sua obra. 33/34, de 1991, mostra isso bem, ao enfatizar, no bordado sobre voal, a idade de Cristo – e também a de Leonilson à época – como uma cruz em pé. Ao lado de outra cruz, virada de cabeça para baixo, o número 34, que dá a entender que o artista não chegará vivo ao próximo aniversário.

O saco de veludo *J.L. 35*, com as iniciais e a idade do artista em 1993 vai na mesma direção, assim como *J.L.B.D. A espera*, praticamente indissociável do ato de narrar, ganha forma em *O penélope*. E a solidão (*O ilha*) e o destino final de vida e obra (*El puerto*) também são abordados por esta obra que mistura o sacrifício do artista, também personagem, com sua narração sobre ele. É como se Leonilson sobrepusesse, neste trabalho que oferece como alguém que reparte o pão, as figuras de Cristo e de



um evangelista.

A tentativa de viver este rito de passagem faz com que o diário de Leonilson se torne cada vez mais íntimo, particular, e também mais econômico no uso de signos e palavras. O silêncio e o vazio como pontes para uma transcendência. Esta preparação para a morte vai ficando mais clara no momento em que o artista passa a bordar camisas, casacos e vestidos, muitos deles feitos em duas camadas: a primeira de um tecido de cor forte e a outra, como uma sobrecapa, de tecidos vaporosos, transparentes – possível metáfora visual para uma alma pulsante que habita um corpo cada vez mais frágil. Neste período dos bordados, a cartografia que era vista na pintura – cidade e corpo se fundindo no mesmo mapa – ganha contornos menos geográficos e mais simbólicos e se assemelha a um testament. Leonilson faz de sua obra a memória de seu próprio corpo e o inventário dos afetos de toda uma vida.

Algumas das últimas vestes que o artista bordou estiveram na instalação na Capela do Morumbi, ao mesmo tempo missa e mortalha para Leonilson, que morreria em 28 de maio de 1993. Depois do réquiem, revisita-se *Voilà mon coeur*, como uma despedida. Neste trabalho sustentado pelo feltro, o artista usa materiais de natureza alquímica, como a linha de ouro e cristais. Seu título, “Eis o meu coração”, se aproxima das expressões presentes no ritual da homilia nas missas católicas: “Eis o meu corpo/ eis o meu sangue que é dado por vós”.

Este é o trabalho que assinala o momento em que Leonilson transforma seu corpo doente, que se despede aos poucos da existência, em sua obra. Sua obra, por sua vez, é oferecida em comunhão. Se os católicos acreditam que a hóstia, corpo de Cristo, dá sobrevida e ressurreição ao Messias no corpo de cada um de seus fiéis, é como se Leonilson, ao oferecer seu coração, seu corpo ex-voto, firmasse uma possibilidade de vida eterna em cada um que o observa, guardando-a no olho (este nosso corpo opaco) e na memória (este nosso território fluido. O artista se transmuta na própria obra para oferecê-la ao outro, ainda em vida. Como é preciso concluir este artigo de alguma forma, voltemos à frase escrita para Adriano Pedrosa: “Ouro de artista é amar bastante”. Este talvez seja o grande legado, não apenas de Leonilson, mas de sua geração: fazer da pintura um corpo e da obra de arte o abrigo simbólico para uma cartografia de imagens e de afetos.



Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas, vol. I:** Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1ª reimpressão, 2012.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum:** uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1981].

HERKENHOFF, Paulo. A vontade de arte e o material existente na terra dos homens. In: LAZARO, Wilson (Org). **Arthur Bispo do Rosário.** Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

LAGNADO, Lisette (org.). **São tantas verdades – Leonilson.** São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998.

Filmografia

HARLEY, Karen. **Com o oceano inteiro para nadar.** RioArte, 1997.

Minicurrículo

Daniela é crítica de arte e curadora. Doutoranda da linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Escola de Comunicação da UFRJ, pesquisa as relações entre palavra e imagem na arte contemporânea brasileira partir da obra de Cildo Meireles. É mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ, onde defendeu a dissertação “Geração de afetos”, sobre a arte brasileira dos anos 1980. Autora dos livros *Amélia Toledo – Forma Fluida*, *Almir Mavignier* e *Norte- Marcelo Moscheta*, é curadora-ajunta da 5ª edição do Prêmio CNI Sesi Senai para as Artes Plásticas. Foi diretora do Museu do Ingá e consultora do novo Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro.