

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

CAROLINE MARIA GURGEL D'ÁVILA

**Presente ausência:**

Escrevendo o corpo com Leonilson.

Niterói

2014

CAROLINE MARIA GURGEL D'ÁVILA

**Presente ausência:**

Escrevendo o corpo com Leonilson.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa: Estudos críticos das artes - ECA, como requisito final para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Rivera

Niterói

2014

CAROLINE MARIA GURGEL D'ÁVILA

**Presente ausência:**

Escrevendo o corpo com Leonilson.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa: Estudos críticos das artes - ECA, como requisito final para obtenção do título de mestre pela comissão julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Rivera  
PPGCA-UFF/RJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Viviane Matesco  
PPGCA-UFF/RJ

---

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima  
PPGMS-UNIRIO/RJ

Aprovada em 2012.

Local de defesa: Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

*Para Hélio, Sande,  
Rafael e Karine.*

## AGRADECIMENTOS

Esta foi a página que eu mais estimei escrever durante todo o trabalho, no entanto, o fato de ela ser a última coisa a ser feita me faz querer passar apressadamente. Um erro.

Gostaria de agradecer todas as pessoas, os lugares e as experiências que vivi durante a realização do mestrado, gostaria de agradecer ao tempo e a magia do óbvio.

Agradecer aos meus pais e aos meus irmãos, o maior amor que guardo sempre comigo.

A tudo que aprendi com pessoas que só vi uma única vez; a todos os passantes que me atravessaram, e aos que caminharam junto a mim numa paralela.

A todos os amores, amigos, afetos e encantamentos, que eu, apressada, vou passar sem citar seus nomes.

A todos os lares que habitei e a todos que dividiram um dia-a-dia comigo: a Casa das Mirabilias, a Vila Pompeia, ao Lar Tijuca, a Casa no Campo.

Em especial, agradeço imensamente ao Leonilson, por me ensinar a olhar o corpo num atravessamento de sentidos. E ao Projeto Leonilson, pela disponibilidade e pelo acolhimento; por me aproximar ainda mais de um Leonilson de carne e osso que eu não pude conhecer.

Ao Maurice Blanchot, por me dar a certeza de que a academia só faz sentido se for com poesia.

A CAPES, pela bolsa de estudos.

A Tania Rivera, pela orientação atenta, dedicada e delicada; pela disponibilidade e por todo o seu conhecimento.

A Viviane Matesco e a Maria Cristina Poli, pelas contribuições na banca de qualificação. Ao Manoel Ricardo, por aceitar meu convite e participar da banca de defesa.

A Mariana Domingues, por estar comigo, ouvir o que eu digo, e por me mostrar a parte minha que eu menos conheço.

A Rubia Mércia, por me ensinar sobre ser mulher. A Lívia Moreira, por me fazer ter a impressão de que há uma mãe sempre por perto. A Milena Travassos, por correr comigo e fabular comigo.

Aos irmãos Pipano, Pedro e Isaac, por traçarem em seus corpos linhas de Leó; pelo carinho e pelas boas risadas; agradeço especialmente ao Isaac, por dividir comigo o essencial de sua vida.

A Silvia Alfarth, pelo seu cuidado com o meu corpo; por me presentear com postura e leveza para os movimentos, por me apresentar as cadeias musculares. A Ethel de Paula, pelas longas conversas enquanto dávamos voltas contornando praças e histórias. A Kennya Mendes, pela

poesia e pelo amor às cartas. Ao Euzébio Zloccowski, pelo ser encantando que ele é e pelo convite de olhar o mundo com seus olhos. Ao Vítor Furtado, por ser o amigo a distancia que está mais próximo. Ao Frederico Benevides e a Aline Portugal, pelos braços abertos.

As idas e vindas pelas estradas; e aos meios de transportes que encurtam distancias, por me mostrarem a beleza que é pensar com os pés.

As quatro cidade onde vivi, por onde me dividi e me multipliquei, pelo ensinamento, vida é fragmento.

- Escreva para não dizer nada.
- Escreva para dizer alguma coisa.
- Nada de obra, mas a experiência de você mesmo, o conhecimento do que lhe é desconhecido.
- Uma obra! Uma obra real, reconhecida pelos outros e importante aos outros.
- Apague o leitor.
- Apague-se diante do leitor.
- Escreva para ser verdadeiro.
- Escreva pela verdade.
- Então, seja mentira, pois escrever em vista da verdade é escrever o que ainda não é verdadeiro e talvez não o seja nunca.
- Não importa, escreva para agir.
- Escreva, você tem medo de agir.
- Deixe em você a liberdade falar.
- Oh! em você, não deixe a liberdade tornar-se palavra.

Maurice Blanchot

**Presente ausência:** Escrevendo o corpo com Leonilson.

## RESUMO

O que move, ou melhor, o que promove a escrita de um corpo? Ou ainda, o que viria a ser a escrita de um corpo? O presente trabalho tem a proposta de refletir a cerca tanto do corpo quando da escrita, buscando pontos de convergência e traçando uma linha sobre as divergências. A questão levantada segue junto à Leonilson, artista plástico atuante desde o final da década de 70 até início dos anos 90. O artista acreditava se possível afirmar um lugar para o sujeito dentro de seu processo de criação. Aproximando o corpo do artista do corpo de sua obra, buscamos entender o que compõe um corpo. Dentro de um corpo, qual o lugar do sujeito, qual o lugar do eu e onde está o outro. Ao que se dirige um corpo quando ele está em relação. E quando está relação de dá através da escrita. Então é o artista quem traz consigo – junto aos objetos produzidos – uma construção de sentido para o entendimento do sujeito. No entanto, trata-se de um sentido ambíguo, um sentido que deseja escapar ao próprio sentido, que é fuga; é desvio. Um corpo perpassado, atravessado pela palavra e pela imagem. O gesto do corpo que experimenta escrever para além da folha de papel. Leonilson nos apresenta um corpo que vive a escrita – não vive pela escrita, ou para a escrita – mas, um corpo é que escrita.

**Palavras-chave:** Leonilson; escrita; corpo; sujeito.

**This absence:** writing the body with Leonilson

***ABSTRACT***

What moves, or better, which promotes the writing of a body? Or, what would be the writing of a body? This paper has proposed a reflection about both the body when writing, seeking points of convergence and drawing a line over the differences. The question raised by the following Leonilson, artist active since the late 70s until the early 90s. Believed Artist is possible to assert a place for the subject within your build process. Approaching the body of the artist's body of his work, we seek to understand what makes up a body. Within a body, which the place of the subject, which I place and where is the other. When it runs a body when it is compared. And when it gives relationship through writing. So is the artist who brings – next to the objects produced – a construction of meaning to the understanding of the subject. However, it is an ambiguous sense, a sense that you want to escape the sense itself, that is leaked; is deviation. One shot through the body, pierced by word and image. The gesture of the body experiencing write beyond the sheet of paper. Leonilson presents a body living writing – does not live by writing, or writing – but a body that is written.

**Keywords:** Leonilson; writing; body; subject.

## SUMÁRIO

I.	Um itinerário de leitura .....	11
II.	Leonilson, um dançarino no abismo .....	13
III.	O espelho é um porto para o reflexo do outro .....	26
IV.	O gesto de aglutinar o corpo em imagem e palavra .....	47
V.	Presente ausência, um estrangeiro de si mesmo .....	69
	LISTA DE IMAGENS .....	77
	REFERENCIAS .....	78
	ANEXOS .....	81

## I. Um itinerário de leitura

Brisa de paraíso / que vejo refletida nas janelas ao lado / e  
que batem de frente em mim / mais que ação do tempo /  
tanto alucinatório é o momento / que padeço e gozo do jogo  
/ das palavras escritas / que mal sei emparelhar / só  
pensando em você / só pensando em você.

Leonilson

O ser enquanto ritmo dos corpos – os corpos enquanto  
ritmo do ser. O pensamento-em-corpo é rítmico,  
espaçamento, batimento, dando o tempo da dança, o passo  
do mundo.

Jean-Luc Nancy

Os textos que aqui se apresentam recebem o nome de tópicos e não de capítulos. Entendo esta escolha como uma liberdade a mais para o texto. Também se faz presente, a busca pela fluidez das ideias e uma escrita mais ensaística. Ainda que tenha sido percorrido um caminho reflexivo, não existe necessariamente no decorrer dos tópicos o seguimento de uma linha cronológica sobre a trajetória do artista. Tenho uma questão que me move, e esta é a lógica do trabalho. No entanto, essa questão não é anterior a minha vontade de me aproximar mais de Leonilson. Os dois chegaram juntos. Ou melhor, Leonilson chegou para mim como uma questão. Assim, a primeira coisa a ser dita sobre o que segue, é que é um texto escrito junto com Leonilson.

No exterior de minha pele, Leonilson. No interior de minha busca, um convite ao salto no abismo. Eu e meu par, caindo e dançando. Seguimos de mãos dadas, viramos cúmplices. Do jogo, da vida, da dança. E no interior de si, a busca do que no ego é eco dos outros e das relações. Uma observação dos ritmos que vibram e ecoam. Saindo de Leonilson, encontrando os outros e chegando a mim. E de mim, correndo até vocês. Mas como ouvir esses ecos, como ouvir outra voz além daquela que sai de sua boca em nome de um eu mesmo? A experiência de acessar o outro é inconstante, no entanto, deixa suas marcas tanto no corpo quanto na escrita, provocando transformações radicais e descentralizando este ego. É a busca do inacessível, no entanto, é também o reconhecimento de que algo falta.

Nosso ponto central é uma reflexão sobre o posicionamento do *sujeito* no processo de criação artística. Trata-se de um mapeamento dos lugares onde o sujeito possa advir quando o que está em questão é a possibilidade de apresentação do corpo através da escrita. Então temos o corpo, a escrita e o entrelaçamento de ambos. E queremos minimamente responder: o que entendemos por sujeito.

No entanto, quando começamos a dar nossos passos em busca de respostas, o que era certeza, o que era pressuposto, se mostra certas vezes indecifrável. O que entendemos por corpo e o que entendemos por escrita? Vamos dando voltas sobre este eixo. Eixo que é também a própria ausência de resposta.

Nas voltas percorridas, vários encontros. Alguns inesperados, outros desejados; alguns abortados, outros apressados. Todos eles vividos e experienciados. Muitas palavras ditas, mais palavras ainda por dizer.

E nas palavras escritas, página a página, um itinerário de leitura – Presente, ausência, abismo, ritmo, dança, sonhos, pés, vontade, vertigem, partículas, instante, íntimo, fugaz, fuga, atalho, desvio, mergulho, perigo, praga, morte, inquietação, sentido, fragmento, minúcia, gesto, paixão, vulcão, desejo, estranho, silêncio... e a voz.

Quando a experiência é outra, o corpo é outro, a vida é outra.

Poder ser sempre outra, esta é a possibilidade da escrita.

## **II. Leonilson, um dançarino no abismo**

A vida e a arte fazem parte do salto no abismo que eu resolvi dar.

Leonilson

Mais um caminho! Apenas abismo e silêncio! – Assim você quis! Sua vontade deixou o caminho! Agora ande, andarilho! Tenha o olhar frio e claro! Perdido estará, se acreditar no perigo.

Friedrich Nietzsche

O jogo que se estabelece entre a presença e a ausência. A dança que ensina o movimento passo após passo na cadência e na decorrência de uma música. A aposta do aprendizado na experiência. São esses alguns caminhos que podem ser percorridos pela arte bem no –ponto em que os sonhos tocam nossos pés”<sup>1</sup>, ou ainda, bem no ponto em que os olhos ultrapassam a visão. E para não se perder de vista os sonhos é preciso correr riscos e absorver ritmos, é preciso acompanhar os movimentos de uma dança e perceber que quando fechamos os olhos temos a sensação de que estamos ampliando todos os outros sentidos, que quando percebemos nosso corpo movente e rítmico, ele é uma presença em ação.

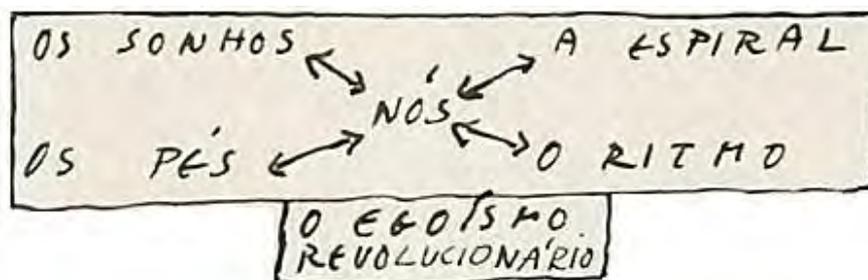


Imagem 1 – Escritos de Leonilson, Caderno de Desenhos e Anotações, c. 1986.

Leonilson esquematiza esse quadro<sup>2</sup> e a partir dele entende que em nossos corpos ecoam sonhos, ritmos, espirais vertiginosas de sentido ou nossos próprios pés postos a caminhar. Esse pensamento pode até ser uma espécie de *egoísmo revolucionário* – é o que indica o artista numa citação direta à Beuys que diz –a revolução somos nós”<sup>3</sup>– no qual um –eu mesmo” ocupa o lugar central das relações, ou onde a atitude de priorizar interesses, desejos, opiniões e necessidades pessoais é assumida em detrimento de todo o resto. Mas acontece que há uma máxima regendo esse egoísmo, diferindo-o e tornando-o revolucionário – ser singular para ser universal. Junto com suas obras, o artista busca em seu interior o que no ego é eco dos outros e das relações. Ouvir o eco é como estar diante de si e do outro simultaneamente, é ter uma revelação sobre a própria existência, e –se abrimos os olhos não se pode mais dizer que não se viu”<sup>4</sup>. Talvez se trate, então, mais de revolução do que de egoísmo, ouvir os ecos é provocar uma transformação radical em si mesmo, alterando e

<sup>1</sup> Título de um dos escritos de Leonilson em: Cadernos de Desenhos e Anotações, c. 1986 – Imagem em Anexo

<sup>2</sup> Cadernos de Desenhos e Anotações, c. 1986 – Imagem em Anexo

<sup>3</sup> A *revolução somos nós* é o título de uma conferência proferida por Joseph Beuys no Palazzo Taverna, Roma, e publicada no Incontri Internazionali d'arte, em 12 de abril de 1972.

<sup>4</sup> Cadernos de Desenhos e Anotações, op. cit.

descentralizando o próprio ego, fazendo com que ele se ausente ao torná-lo outro repetidas vezes.

–É uma sintonia como uma aula de dança, depende de fazer o movimento certo na hora correta. Aí está onde nos atrapalhamos e onde a espiral é mais vertiginosa.”<sup>5</sup> Ou seja, se não imprimimos um ritmo próprio para dar à vida –uma atitude, um sentido e uma imagem do mundo, diferente e particular”(PAZ, 2012, pg.67), provocamos o esquecimento do sonho e atamos fortes laços com uma realidade que sequer temos a certeza de existir. E se –o ponto em que nossos sonhos nos tocam os pés só se realiza quando deixamos as coisas irem por si só também”<sup>6</sup>, a busca empreendida pela arte de Leonilson passa a ser então a observação dos ritmos que vibram e ecoam nas relações, indo de um ao outro num atravessamento mútuo.

A espiral nos indica a existência de um centro o qual procuramos encontrar – quando o sentido da palavra encontrar é sinônimo de –tornear, dar a volta, rodear” (BLANCHOT, 2010a, pg.63) –, damos voltas em torno de um eixo certamente desconhecido e que sequer será encontrado, pois essa busca –não abre nenhum caminho e não responde a nenhuma abertura” (BLANCHOT, 2010a, pg.64), apenas gera um movimento ininterrupto e quase imóvel por ser sempre circular. Essa é a mesma busca das palavras ao criar um percurso para o movimento dos corpos através do sentido, pois –a escrita é esta curva que o giro da busca evocou” (BLANCHOT, 2010a, pg.67), incessante e inesgotável.

Capaz de interromper as voltas sinuosas dessa espiral que anseia sempre por outros sentidos e novos movimentos, só mesmo a morte, só quando o corpo se ausenta, só quando não há mais um depois para o tempo. Mas e se suspeitássemos até mesmo da morte? E se nos arriscássemos a regatar a presença de um corpo ausente? Você perguntará como pretendemos fazer isso e eu direi: com a escrita. Escreveremos esse corpo. E, no entanto, se assim fizermos é por acreditar que este feito já foi anteriormente alcançado pelo próprio artista.

Então apresento Leonilson, o artista plástico atuante entre o final da década de 70 e o início dos anos 90, o membro da dita *geração 80*<sup>7</sup>, o sujeito passional, o amante de viagens, o

---

<sup>5</sup> Cadernos de Desenhos e Anotações, op. cit.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Essa nomeação ganha força a partir da exposição ‘*Como vai você, Geração 80*’, realizada em 1984, no Rio de Janeiro; e da publicação do livro de Roberto pontual, ‘*Explode Geração!*’. Entre os artistas associados à Geração 80 estão presentes Daniel Senise, Ciro Cozzolino, Sergio Romagnolo, Ana Maria Tavares e Leda Catunda, entre outros, além de Leonilson. Contudo, a participação de Leonilson na geração 80 se deu de forma diferenciada e um tanto quanto controversa, pois há outro elemento histórico de bastante influencia em suas obras, suas numerosas viagens internacionais. Movimentos artísticos como a Transvanguarda Italiana e o Neoexpressionismo Alemão são referências contundentes ao histórico do artista. Como vemos, são muitos os

*outsider* declarado. Seu corpo errante pulsa em cada uma de suas obras. E nas minúcias desse corpo facilmente observável se escondem rachaduras nada óbvias capazes de fazer salto entre uma escassez de ser e sua produção discursiva, pois a cada fala ou para cada movimento há um eco, uma ressonância. Há ainda, agindo velada na invisibilidade, a existência de “pequenas partículas”<sup>8</sup> questionadoras do sentido, “aquilo que, desconhecido ou despercebido dos homens, vagueia na noite através do labirinto do coração” (GOETHE apud FREUD, 1930, pg.214), assim Freud situa, nas palavras de Goethe, o conteúdo da vida onírica. E assim adentramos o sonho, na fragmentação da linguagem em pequenas partículas desconhecidas e invisíveis que questionam a existência do *ser* enquanto totalidade. E “se a linguagem é um contínuo fluxo-e-refluxo de frases e associações verbais governado por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras” (PAZ, 2012, pg.60).

Em semelhança, sonhar será a ação de um poder mágico e rítmico das palavras sobre o corpo, pois, como indica Lacan, há no sonho um ponto absolutamente desconhecido e que Freud chega a nomear de forma curiosa como “o umbigo do sonho”, esse ponto inapreensível é, no entanto, “uma busca autêntica por parte do sujeito” (LACAN, 1985, pg.222), é o encontro nodal capaz de fazer emergir a relação do sujeito com o simbólico.

Mas há ainda outro sentido no verbo sonhar que corresponde a pensar com intensidade, a entregar-se, em cisma, à imaginação, e talvez seja esse o ponto de significação em que os sonhos tocam os pés de Leonilson. Ele se considerava dentro de uma linhagem de artistas que insistem no lugar do sujeito dentro do trabalho. Na linha tênue dessa afirmação início uma busca em forma de reflexão sobre o posicionamento do *sujeito* no processo de criação do nosso artista em questão – José Leonilson Bezerra Dias. Trata-se, em mais algumas palavras, de um mapeamento dos lugares onde o sujeito possa advir quando o que está em questão é a possibilidade de apresentação do corpo através da escrita.

Seu trabalho artístico privilegia a experiência como forma de entendimento sobre a existência. Através de jogos antitéticos suas experiências eram submetidas a um tipo de representação linguageira, num traçado capaz de unir palavras e imagens.

A tentativa quase exaustiva de produzir uma verdade a partir da experiência – e aqui aproximamos experiência e vida de forma suplementar – atravessa seu corpo, e sua escrita, impelida num gesto de defesa, ganha o valor de armadura. É preciso proteger seu corpo com a dura materialidade de suas letras sobre as obras. Como uma armadura, essas letras recebem

---

atravessamentos presentes em suas obras, e ainda assim, há uma apropriação desses contextos por parte de Leonilson que o permitem elaborar algo próprio e bem pessoal.

<sup>8</sup> Cadernos de Desenhos e Anotações, op. cit.

um molde que remonta à própria imagem do artista: um corpo fragmentado e oferecido quase como em sacrifício à representação.

O que um olhar minucioso não deixa escapar é que essas mesmas letras, escritas em nome de uma proteção, são um instrumento de corte e de dilaceramento do corpo. A escrita que se faz armadura é também arranhadura sobre a mesma carne. É a escrita que promove rachaduras e dobraduras tanto sobre o corpo do artista quanto sobre o corpo da obra. Desse discurso conscientemente elaborado, sua armadura, é preciso se despir, é preciso buscar as brechas e os arranhões. É preciso se perguntar: qual o seu avesso? Qual o seu desvio?

Na fala de Leonilson está, desde cedo, a afirmação de que vida e obra se confundem e se justapõem. E nossa aposta está justo no avesso dessa passagem, ou seja, nos instantes fugazes da realização onde a intensidade do gesto delimita uma fronteira – são momentos de suspensão de vida e de realização de obra. Corpo, gesto, experiência e escrita entram em relação e delimitam fronteiras na medida em que provocam transformações e construções mútuas tanto na arte como na vida. Há sim justaposição e simultaneidade, mas não apenas. No entanto, resta a dúvida, haverá como acessar, na observação minuciosa da experiência e do gesto, o que delimita a fronteira entre vida e obra? Não sei ao certo onde estarão as respostas desta busca – ou mesmo se há respostas –, mas sei o que não quero encontrar, qualquer coisa

da vida do artista que sirva de justificativa para a realização dos seus trabalhos.

Sem enxergar resposta, sigo a tatear esse Leonilson que me cerca, recorrendo às características marcantes do seu processo – entre escolhas, meios e caminhos. Em seus ditos, ~~–~~ ideia não é mais importante que as coisas, para o trabalho ser forte, para o trabalho ser coeso, tudo tem que ter um valor pelo menos aproximado”<sup>9</sup>. Os trabalhos, quer uma pintura, um bordado, ou um desenho, eram entendidos como *objetos*; e em sua totalidade, cada elemento – material, forma, figura e fundo – era possuidor de um mesmo valor.

Quase todas as telas não são montadas sobre



Imagem 2 – Leonilson em seu ateliê.

---

<sup>9</sup> Leonilson em entrevista. Parte do documentário ‘O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades’ realizado pela SESCTV, sob direção de Cacá Vicalvi. Disponível em: <http://tal.tv/video/leonilson-tantas-verdades/>

chassis, ficando à vista as bordas desfiadas da lona e intensificando a interferência do tempo sobre a obra. Também não é estimado qualquer rigor de “beleza estética”. A estética, no trabalho, parece alinhar-se ao prazer do seu desenvolvimento.

Os trabalhos são considerados registros de sua memória. No entanto, essa referência diz respeito a uma particularidade da relação entre a passagem do tempo e a fragmentação da memória. O fato dos trabalhos estarem fora de chassi demarca a interferência do tempo no esgarçamento e na corrosão das obras, apontando então, para uma falência e para a fugacidade da memória.

Há outra tentativa de jogar com o tempo, uma repetida falta de registro final – assinatura e datação – das obras. Algo que poderia ser entendido como desleixo, mas não é, pois uma marca da personalidade de Leonilson está no gosto quase excessivo por listagens, taxonomias e catalogações. Essa ausência de registro faz os anos saltarem, criando buracos temporais na construção de um percurso da vida e da obra do artista. De mais a mais, várias obras foram ficando perdidas, muita coisa foi destruída logo após a realização e outras foram entregues feito encomenda a destinatários que permaneciam no anonimato. Leonilson vê seus trabalhos como cartas quase nunca enviadas.

O gesto seguido para a nomeação dos trabalhos tem a peculiaridade de atribuir aos títulos e às palavras inscritas na obra um valor mais elevado do que a própria assinatura do artista. “O nome é a parte mais íntima que eu posso revelar” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.98). É certo que o nome próprio do artista muitas vezes se encontra inscrito, não como assinatura, mas como constituinte do todo. Por vezes, essa é a única inscrição que se apresenta. Assim como o nome, outras características do próprio corpo, seu peso, sua altura, sua idade. Não só as palavras são capazes de descrevê-lo, os números entram na composição mais do que como elementos gráficos, e sim como uma realidade que pertence ao sujeito, como dados de seu corpo.

Outro elemento constituinte dos trabalhos está na vontade de afirmar uma atitude. Leonilson chega a elencar seus artistas influentes tendo como critério de escolha e de admiração suas atitudes enquanto artistas. E afirma, seus trabalhos são as suas atitudes tornadas objetos. É preciso ter coragem para se oferecer ao mundo enquanto obra, e essa escolha desvia a vida para as margens. Suas atitudes se tornam visíveis a partir de seu processo de criação, que é semelhante ao processo de se tornar um *outsider*.

Compreendendo que um sentimento de distância o separa dos outros e que suas relações são fundadas numa espécie de presença ausente, facilmente somos levados a crer que seu ímpeto egoísta se confunde com a sua capacidade de se apartar do outro num mergulho para o

interior de si. Mergulho para o interior que se reflete numa busca exterior, assim se apresenta seu forte gosto por viagens. Leonilson se considera meio cigano, nômade, andarilho e diz: –Eu tenho que ir embora, eu tenho que ficar pelo mundo, eu sou um cigano; quando eu tô andando eu tô bem. Eu ando que nem um maluco!”<sup>10</sup> É nessas andanças que boa parte de seus trabalhos são produzidos. Suas viagens são formadoras, –ele não faz viagens turísticas apenas. Em cada lugar que ele vai, ele visita sistematicamente todas as exposições e todas as galerias.”<sup>11</sup> Ele está sempre se ausentando de um lugar em busca de outro, sua atitude *outsider* o faz se posicionar num *estar de fora* para melhor observar, e o lugar de observador é também o lugar de uma presença ausente, pois nessa –presença sempre fugitiva” (BLANCHOT, 1997, pg.229) é –certamente uma ausência que ele busca” (BLANCHOT, 1997, pg.228). Mas uma coisa não anula a outra, e mesmo não se permitindo ser enquadrado em certas convenções sociais, os trabalhos são, indiscutivelmente, um convite ao outro enquanto presença e alteridade, ao seu olhar e à sua curiosidade.

–Eu precisava fazer um objeto com essas características pra mim. Eu queria fazer um objeto de desejo” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.100). Essa é a afirmação categórica que ele faz sobre seus trabalhos: todos eles são objetos de desejo. E se acreditamos estar diante de um sujeito que produz objetos em suplência a uma falta – para e pelo movimento do desejo, vemos que seus objetos são, na verdade, modulações de sua própria existência.

Mesmo fixando esse ponto Leonilson sabe, cada uma de suas obras se abre a centenas de possibilidades de interpretação. Conscientemente ele não se demora elaborando ideias ou justificativas para o trabalho. Com isso, sua vontade não é ser raso, mas imediato. E assim, por aglutinações livres, as imagens e as palavras vão se conectando. Seu processo prima por essa liberdade aonde as figuras e as palavras vão sendo dispostas sobre a superfície quase como no processo de associação livre. A intenção do artista é atribuir o mínimo de sentido possível ao processo. Só depois dos trabalhos concluídos é que Leonilson começa a racionalizar sobre a obra e a ela associar sentidos.

Essa fuga à elaboração de sentidos é, então, uma experimentação do próprio corpo nas obras. Uma possibilidade para o corpo, ao tocar outras superfícies – seu contato com o suporte –, de delimitar suas fronteiras e, ao mesmo tempo, rompê-las, dando não apenas vida aos seus gestos, como os conformando em imagens e palavras.

---

<sup>10</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*, filme documentário sob a direção de Karen Harley, 1997.

<sup>11</sup> Lisette Lagnado em entrevista. Parte do documentário ‘*O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades*’. op. cit.

Seus desenhos podem ser considerados simplistas, ou mesmo *naïfs*. A busca de Leonilson é pelo traço mínimo que ainda permita o reconhecimento das figuras. É importante que a figura ganhe fácil reconhecimento e identificação quando vista por outros olhos que não os seus. Se for fazer uma figura humana, por exemplo, ela deve seguir um traçado onde se pareça com qualquer um, a sua busca é pela impessoalidade ou pela universalidade dos traços. Trata-se de uma busca pela simplificação, pelo uno, pelo mínimo, uma busca pelo traço capaz de unir, inclusive, escrita e (in)visibilidade, palavra e imagem, desenho e gesto. É também de fragmentação que se trata, pois esses elementos mínimos – que podem ser os traços, os gestos ou a cor – são uma tentativa de subverter as cargas e os valores semânticos impregnados na linguagem, abrindo lacunas e causando estranhamentos.

Os trabalhos são a apresentação da arte como pequenas reconstruções do mundo. Como matéria constituinte de suas obras, seu corpo se estende e se desdobra no mundo. Em veias e artérias, os rios de sangue não são coisa diferente dos rios e seus afluentes, ambos mananciais da vida. Por entre a disposição interna dos órgãos é possível ver e ser um mapeamento da cidade, num espaço que se delimita pela capacidade de proporcionar a experimentação de percepções e afetos. Nessas pequenas reconstruções parece claro não haver mundo percebido sem o corpo. Sem afirmar qualquer superioridade ou antecedência, o que se mapeia é uma relação que os uni e os nomeia como tal: mundo e corpo.

A grafia de seus mapas internos e externos – esses fragmentos de memória – faz marca no seu corpo, ou ainda, o reconhecimento das marcas do corpo se perfaz no mapeamento dos galhos, tronco e raízes de sua existência.

Se por um lado a força narrativa é uma presença constante nos trabalhos, por outro lado, também é possível encontrar silêncios. Nessa busca pela verdade, exterior e interior se alinham enquanto uma suplementação das diferenças. E no que se faz visível há também a carga do invisível. Na tentativa de nomear, algo próprio do nome escapa. O que é de fora se faz dentro. E dentro, fora. E sua escrita, tal qual uma queda no abismo, é o se jogar das letras feito um corpo que não espera tocar o chão com vida. Nem mesmo o chão elas esperam, pois não se antecipam quanto ao fim, apenas desejam fazer cratera onde tudo é linha reta. Essa escrita-abismo que salta numa tentativa de fuga às margens da representação encontra um ritmo em plena queda. Um ~~ritmo~~ ritmo que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem diante da vida, [que] não está fora de nós: é nós mesmos, expressando-nos. É temporalidade concreta” (PAZ, 2012, pg.68), ou ainda, é capacidade de ritmar e transmutar o tempo. Assim é a experiência poética,

uma espécie de ritmo [que] tece o tempo e o espaço, sentimentos e pensamentos, palavras e atos, e faz um único tecido com o ontem e o amanhã, o aqui e o lá, náusea e delícia. Tudo é hoje. Tudo está presente, tudo é aqui. Mas tudo também está em outro lugar e em outro tempo. Fora de si e pleno de si.  
(PAZ, 2012, pg.133)

Sua escrita é uma reflexão que convoca suas paixões, mas — longe de prejudicá-las, sua reflexão dava forças às suas paixões, [...] é que sua lucidez expressa o mesmo movimento que o seu desejo, a extrema vivacidade da sua consciência encontra em seu desejo mais recursos do que obstáculos” (BLANCHOT, 1997, pg.227/228) para suas criações. Assim sendo, toda a variedade de objetos que o rodeiam, e que seguem segundo sua forma, podem ser apresentados como este lócus que guarda o corpo e o oferece ao outro. Os escritos em agendas, cadernos e diários, bem como suas obras, guardam uma presença do artista. Por mais banais que sejam as suas inquietações escritas – um acumulado de sentimentos e sensações –, é também por elas que adentramos seu universo; através de seus escritos temos um encontro com Leonilson. É o que nos diz este fragmento de escrita recolhido de seu caderno<sup>12</sup> datado do ano de 1981:

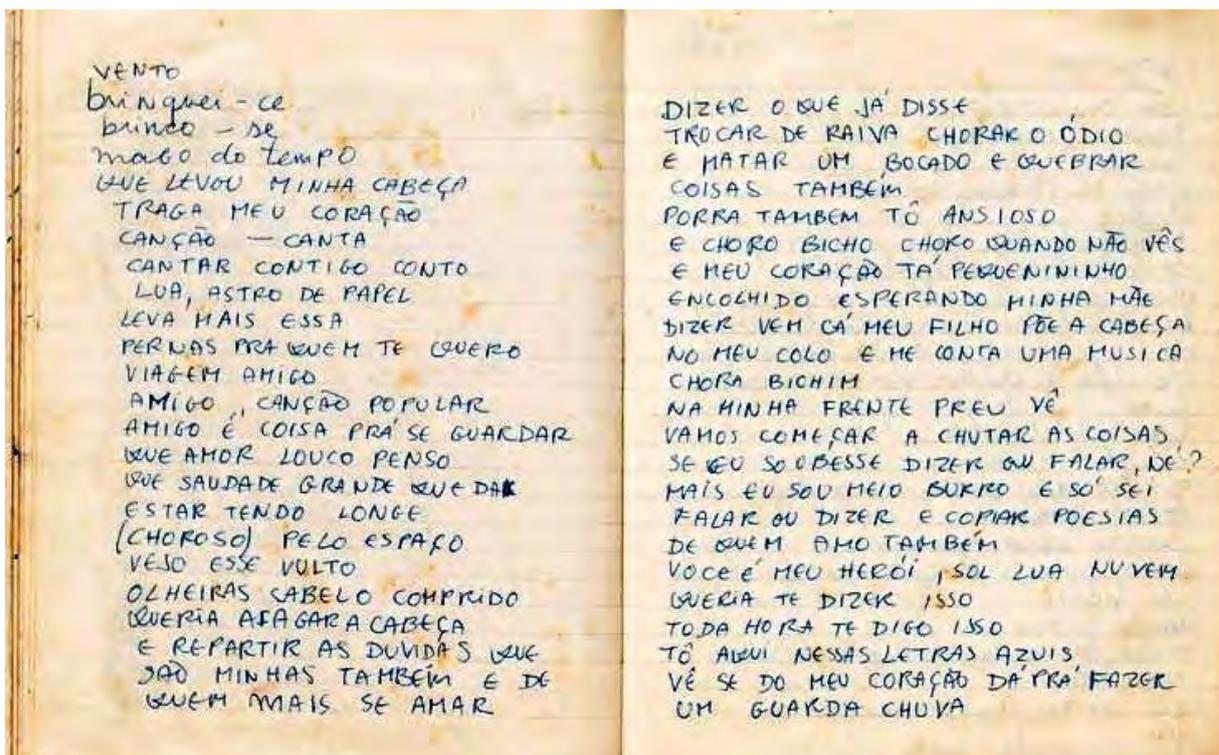


Imagem 3 – Escritos de Leonilson, Cadernos de Desenhos e Anotações, 1981-83.

—.] Se eu soubesse dizer ou falar, né? / Mais eu sou meio burro e só sei / Falar ou dizer e copiar poesias / De quem eu amo também / Você é meu herói, sol lua nuvem / Queria te dizer isso / Toda hora te digo isso / Tô aqui nessas letras azuis / Vê se do meu coração dá pra fazer / Um guarda chuva.”

<sup>12</sup> Caderno de desenhos e anotações: 1981-83 (Técnica variável). Imagem de acervo, disponibilizado pelo ITAU CULTURAL em: <http://itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/anota%C3%A7%C3%B5es>

Um convite à presença do outro, ou uma busca constante pela presença. Seria a arte de Leonilson esta busca e este convite, mas as buscas são também uma espécie de erro, um abandono do corpo → “magia do desvio” (BALNCHOT, 2010a, pg.64), é o que afirma Blanchot quando destina à arte o exercício da incerteza, e quando destina ao artista o indeterminado lugar de quem busca infinitamente, uma busca que não cessa nem mesmo quando não há segurança sobre seus meios. O que determina a experiência do artista é a incapacidade de esgotar os sentidos de um trabalho ao falar sobre ele. Ainda que esse discurso seja uma orientação para o olhar do outro sobre a obra, ele não determina uma verdade única. Aliás, a arte não é, ao mesmo tempo, nem certeza, nem verdade, mas é o enigma que atrai o artista e o orienta por caminhos ambíguos, tornando-o incerto até mesmo de si. A única certeza presente nessa atividade seria, então, a paixão exigida pelo próprio ato. E todas estas são palavras já utilizadas para se referir à obra de Leonilson – incertezas, ambiguidades, desejos, paixões. Há um desejo que move artista e obra, num processo de construção recíproca de identidades, representações e apresentações.

A realização de um trabalho pelo próprio trabalho, nada além da experiência por ela mesma, assim Leonilson encara suas produções. São as experiências, mais do que os fatos e os produtos, que se apresentam como questões capazes de legitimar um trabalho.

Mesmo não podendo precisar o quanto um artista está apropriado de sua obra, deve ser reconhecido o legado deixado pelo – e para – o artista no ato de criação. Algo nesse processo se assemelha, enquanto dinâmica, à confrontação do corpo diante do espelho. O ato de realizar, quando visto de viés, é o encontro onde o artista e sua obra – sujeito e objeto, embora deflagrados quase em oposição, têm seus reflexos atravessados um pelo outro. Leonilson e suas obras firmam uma sincronia com precisão. Como num jogo de espelhos, a imagem real e as imagens produzidas seguem atreladas umas às outras acompanhando os movimentos num mesmo ritmo.

Vejo um dançarino em frente ao espelho. Essa é a sua imagem. Sendo a sua dança esse jogo onde os movimentos do corpo se desencadeiam em uma sequência de passos, perdendo e recuperando o equilíbrio a cada um deles. No seu movimento reconhecemos que, não se tratando da aceitação plena da finitude da vida, é pelo menos a constatação de que é preciso ir fundo nas experimentações em cada momento e para cada duração de vida. Aí se encontra o seu gesto enquanto escrita, no reconhecimento da transitoriedade<sup>13</sup> do corpo. Se de alguma forma é preciso renunciar as coisas que perdemos com o tempo, é através da escrita que

---

<sup>13</sup> O termo transitoriedade faz alusão ao texto de Sigmund Freud, “Sobre a Transitoriedade”, no qual ele indica que “o valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo” (FREUD, (1916[1915]), pg.317).

Leonilson recupera algo desses momentos vividos. Sua existência produz restos que se alojam no âmago de seus objetos. De dentro dele pra fora dele, e fora dele para que permaneça por mais tempo existindo junto à ele. Sua dança é um traçado do gesto que perfaz uma coreografia da ambiguidade na qual o movimento transitório do corpo que dança é continuamente contrastado com o caráter duradouro da escrita.

Vejo também uma escrita em constante presença. Outra imagem sua. A escrita dita o ritmo e os movimentos do corpo do artista. É a palavra que se faz vertigem e cava no *ser* um abismo, *–ela nos reflete e nos abisma.*” (PAZ, 2012, pg.62) As palavras movem o corpo de Leonilson, ele dança com ela. E se a dança, conforme indica Paz, é algo que também contém a representação, se ela é a possibilidade de encarnar um relato e repeti-lo, nesse sentido, o que Leonilson é capaz é de encontrar o ritmo existente nas palavras e fazer dele o movimento que o impulsiona para a vida. O dançarino no abismo é aquele que faz da fragilidade sua potência; que faz da necessidade de parar uma alavanca para o próximo movimento.

Há uma relação íntima entre ritmo e palavra dançando nos trabalhos. O ritmo é a marca da temporalidade. Ter um ritmo é se deixar fluir, mesmo escorregando, incorporar a queda e seguir. A dança joga com o tropeço e faz dele um salto – no abismo –, nela o que se avista é *–a* manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos faz ser homens: ser temporais, ser mortais e sempre lançados em direção a *algo*, ao *outro*: a morte, Deus, a amada, *nossos semelhantes*” (PAZ, 2012, pg.67). Há também um movimento da palavra que é o próprio gesto de procurar por diferenças, de deflagrar rupturas e cavar distâncias. Em cada palavra há um abismo que a separa das outras, ou ainda, *–a* palavra afirma o abismo existente entre eu e outrem e ela ultrapassa o intransponível” (BLANCHOT, 2010a, pg.114), pois cada uma dessas palavras contém também um salto. A palavra é encontro e fuga em relação ao sentido, ela cava o abismo no qual a relação entre eu e outro se faz possível na própria impossibilidade, na distancia infinita entre eles. Um dançarino no abismo, reconhecendo essa distância infinita e sendo incapaz de suportá-la, faz de sua arte uma possibilidade de *–estar* em contato com o mundo dos homens, de lhes dizer o que sabe” (BLANCHOT, 2010a, pg.116).

À vista disso, mesmo sendo uma fala predominantemente sobre si mesmo, *–o* trabalho [de Leonilson] não é só autobiográfico, não é eminentemente autobiográfico”<sup>14</sup>. Recordemos a máxima de seu egoísmo revolucionário: ser singular para ser universal. Se consideramos seu trabalho apenas do ponto de vista da autobiografia resvalamos no puro egoísmos, perdemos as lacunas e *–as* ressonâncias de uma série de inquietações em relação ao comportamento das

---

<sup>14</sup> Lisette Lagnado em entrevista. Parte do documentário *‘O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades’*. op. cit.

peças”<sup>15</sup>. Neste sentido, a autobiografia de Leonilson, além do seu conteúdo, vale por seu ritmo, por sua efusão, que não é aqui sinônimo de confiança, mas evoca a força da correnteza, a verdade de algo que escoar, se estende e só toma forma no fluxo” (BLANCHOT, 1997, pg.236/237).

Isto posto, o que fica do Leonilson é que ele [...] conseguiu trazer para a arte um campo de subjetividade enorme. Ele não fala de outro lugar, ele fala do lugar dele, fala a partir da experiência dele”<sup>16</sup>. Mesmo quando “Leo não consegue mudar o mundo”, mesmo quando o abismo cava em seu peito a solidão e a inconformação, ainda assim ele escreve, nem que seja para confessar o descontentamento

com o que o cerca. Nesse sentido, escrever é a maior demonstração dessa espécie de egoísmo revolucionário; dessa tentativa constante de ruptura para consigo e para com o mundo; dessa inquietação que recobre seu corpo; dessa vontade de fuga.

Nietzsche (2012) elabora a imagem de uma dança à beira do abismo, para este ser que dança em circunstâncias tão arriscadas está reservado um espírito livre, ao qual não há lá muitas certezas ou verdades, mas há um pedido constante pela conquista de uma vontade própria. Um espírito livre é aquele que se responsabiliza pelos próprios atos e escolhe correr os próprios riscos. Seus gestos e movimentos procuram por essa liberdade do espírito, no



Imagem 4 – Leonilson, “Leo não consegue mudar o mundo”, 1989.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Lisette Lagnado em entrevista. Parte do documentário ‘O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades’. op. cit.

entanto, Leonilson salta nesse abismo cavado pela própria escrita, indo em busca da outra margem. Paz (2012) fala de um “salto mortal” em busca da outra margem que é, em simultaneidade, um morrer e um nascer, pois esse lugar, a outra margem, está dentro de nós. O salto é, então, de fora para dentro, da superficialidade do ego para as zonas abismais do ser, é uma revolução vertiginosa e total. Interessa-nos desvelar esse Leonilson, o da outra margem. Possuidor de uma força sonhadora, ele encarna e precipita seus sonhos com a paixão, com a aptidão de criar imagens de si e dos outros, e com suas imagens transpor palavras.

Este é o seu jogo, esta é a junção reflexiva da vida com a arte – a vida se desdobrando em uma sucessão de eventos, e a arte imprimindo-lhes um ritmo, o ritmo do corpo que dança. Tal ritmo produz a ilusão de que o dançarino está planando sobre a superfície, tem-se a impressão de que seus pés nem tocam o chão, mas tocam os sonhos. “Sem nos mover, quietos, somos arrastados, impulsionados por um grande vento que nos expulsa para fora de nós. Ele nos joga para fora e, ao mesmo tempo, nos empurra para dentro de nós” (PAZ, 2012, pg.129). E no verso desse abismo – que separa, divide e cria diferenças –, no interior do salto, há um porto à espera.

### **III. O espelho é um porto para o reflexo do outro**

A intenção do espelho é exatamente essa. Eu falo do objeto do desejo, mas também fico pensando nas pessoas que vão levantar a cortina e se ver. Elas podem ficar chocadas, ou surpresas. O trabalho é muito simples, mas 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 outro jeito, interiormente.

Leonilson



Imagem 5 – Leonilson, "El Puerto", 1992.

O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho? Há-os bons e maus, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?

João Guimarães Rosa

Ao nos depararmos com uma imagem é possível formular a questão: O que vemos quando vemos? Reproduzimos aqui uma obra de Leonilson datada de 1992, *El Puerto*. À primeira vista o que se observa é uma moldura de forte cor laranja recoberta por um pano listrado. O pano está preso à moldura por dois pregos em seu lado superior e contém as seguintes inscrições bordadas em linhas pretas: “\_60””; “\_35””; “\_179””; “\_El Puerto””. As inscrições vão se dispondo umas sobre as outras, como uma listagem de informações. Há outro bordado no tecido que só é percebido por olhares mais próximos e atentos, trata-se de um tracejado em linha azul clara que contorna cada uma das inscrições. Esse mesmo tracejado azul também como forma de arco une as duas laterais do tecido, fazendo uma barra por onde se apoia um fio que liga os dois pregos, de modo assemelhado ao mecanismo das barras de cortina. Então, depreende-se que é disso mesmo que se trata, uma cortina que recobre parcialmente algo, deixando à mostra apenas pedaços da moldura. Aquele mesmo olhar atento já mencionado, acrescido de algum repertório sobre objetos corriqueiros do cotidiano, não levaria muito tempo para identificar ter diante de si um espelho. Espelho simples desses que se encontra facilmente em feiras ou lojas de variedades.

Nessas poucas linhas temos a descrição dos elementos utilizados no trabalho. Não se trata de uma elaboração formal complexa, muito pelo contrario, mas da utilização de materiais muito simples, chegando próximo à banalidade e à cotidianidade. Contudo, há algo nessa pretensa banalidade capaz de capturar olhares curiosos e convidá-los a percorrer uma trilha insuspeita sobre os meandros reflexivos de seu espelho. É preciso voltar um pouco no tempo, levantar a cortina e ver algo além da própria imagem. Nosso primeiro esforço será encontrar a fala que se figura nessa imagem e que realiza essa obra, ver Leonilson mais de perto e ampliar os reflexos que a imagem é capaz de apontar, resgatando uma história que, mesmo podendo ser também de outros ou de muitos, é especialmente sua.

Em 1982, dez anos antes de *El Puerto*, foi registrado o primeiro caso, em território brasileiro<sup>17</sup>, de uma doença que revolucionou o contexto histórico da época, virou pandemia e permaneceu sem solução médica por décadas. A praga – a Aids era assim anunciada pelas

---

<sup>17</sup> Informação disponível em: <http://www.aids.gov.br/pagina/aids-no-brasil>

bocas temerosas de seu mal – era uma incógnita para a ciência e um terror para a vida de homens e mulheres sexualmente ativos. Qualquer pessoa corria o risco de contrair a tal doença incurável e, na época, letal, mas durante os primeiros anos de seu desenvolvimento a maior quantidade de casos atingia uma parcela específica da população: jovens adultos homossexuais do sexo masculino.

Leonilson não só presenciou esse abalo histórico, ou mesmo, temeu o risco da doença, como teve sua vida interrompida por ela. Mesmo antes de se saber portador do vírus, o mal já o assombrava. Ainda assim, ele parecia estar disposto a enfrentar os perigos decorrentes de suas escolhas. Tomando um cuidado ou outro, ele não abria mão de seu desejo, ao contrário, o perseguia como quem faz da realização dos desejos as causas e os efeitos da existência. A noite de 1º de maio de 1990 nos apresenta um Leonilson completamente pronto para se entregar às suas vontades e ser atravessado por elas:

E eu posso até dizer que às vezes eu fico atraído por umas mulheres, mas eu me sinto mesmo é atraído por uns caras. Às vezes eu vejo uns caras lindos, aí eu fico louco por eles. E eu só não faço o que eu tenho vontade por que eu tenho medo. E ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na segunda guerra mundial. O próximo pode ser você. A praga tá aí pronta pra te pegar. Essa é a única razão pela qual eu não me jogo assim nas coisas, sabe? Mas isso também faz a consciência da gente aumentar. Faz eu querer ser um homem forte. Faz eu achar que todas as coisas pequenas que acontecem não tem a menor importância. Que o importante é eu fazer tudo, assim, o tempo todo. Cada minuto do dia eu fazer um monte de coisa. Fazer tudo que a minha cabeça mandar. E eu vou fazer tudo que a minha cabeça mandar. Por que eu tenho 33 anos e eu tô completamente cheio de vida. E eu quero aproveitar ela o tempo inteirinho. Eu tô cheio de vontade, assim, homem-peixe. Homem-peixe com o oceano inteirinho pronto preu nadar. Eu tô confiante em mim. Eu tô confiante e tô com os olhos brilhando, assim, brilhando pro que vai acontecer. Hoje é a noite do 1º de maio de 1990. Eu tô completamente pronto.<sup>18</sup>

Passado um pouco mais de um ano, em agosto de 1991, um teste revela que o artista está soropositivo ao vírus HIV. Um grande amigo de Leonilson, Eduardo Brandão, relembra sua postura diante da descoberta, não havia como imaginar ou prever os acontecimentos decorrentes, mas nesse mar de incertezas ele dizia ‘isso não vai me pegar’, quase como quem desafia os acontecimentos mais prováveis, mas também não era só isso, ‘tinha uma certa tranquilidade, como se ele não quisesse colocar o fato no lugar da fatalidade’<sup>19</sup>. Nos anos 90, sem sombra de dúvida, a doença ainda era uma fatalidade, e o fato é que, após se saber com Aids, após ter seu corpo abalado pelas fragilidades impostas pela doença, Leonilson afirma que sua relação com as outras pessoas mudou, ele se tornou mais receptivo. Mesmo não se valendo da Aids como uma justificativa para as obras, a que se compreender, no entanto, que tal descoberta foi capaz de causar mudanças estruturais no estilo de vida do artista, mudando

---

<sup>18</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*. op. cit.

<sup>19</sup> Eduardo Brandão em entrevista para a exposição ‘*Sob o peso dos meus amores*’, disponível em: <http://itacultural.org.br/leonilson/>

também seu entendimento sobre a vida e a morte, e principalmente, sobre sua existência no mundo. É disso que se trata a obra em questão. A receptividade está para a vida do artista como a inscrição *El Puerto* está para a obra. Ou, pelo menos, é dessa forma que ele a descreve:

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 ‘\_prto’ por causa da receptividade. O porto recebe. O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metros é um porto que fica recebendo. Acho que hoje eu recebo muito mais do que dou, porque preciso canalizar minhas energias para minha intimidade. É isso, simplesmente. Precisava fazer um objeto com essas características pra mim. [...] Porque eu queria fazer um objeto de desejo. (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.99/100)

A doença trazia consigo um anúncio de morte iminente e transformava seus portadores em presenças de risco, assim, Leonilson passou a ser “uma pessoa perigosa no mundo” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.103), e o perigo estava dentro dele, em seu corpo, correndo em suas veias; sua própria presença era uma espécie de arma perigosa. E essa arma foi também material de seus trabalhos, em uma de suas interações, já sob os abalos da doença, ele fez uma série com sete desenhos sob o título *O Perigoso*. Um dos desenhos recebe a mesma inscrição que nomeia a série, *O perigoso* é uma gota de sangue contaminado sobre o papel. Além desse anúncio, a doença trazia também um estigma e o isolamento em relação ao outro. Ainda que estimadas, as trocas se tornaram condutas arriscadas, pois Leonilson já não podia se doar tanto nas relações, ao contrário, era preciso receber todo tipo de cuidado, atenção ou afeto vindo do outro.

Há uma parcela de atuação política do trabalho no contexto histórico da época, “porque a questão política nos anos 80 é a discussão de uma ética dos prazeres. E é isso que toca Leonilson de uma maneira não só existencial, por que a obra dele tem uma poética universal, que é a discussão dessas escolhas que a gente faz”<sup>20</sup>. E o que se vê em seu relato é também a manutenção dessas escolhas na vontade de criação e na realização de desejos. Blanchot (2011) afirma que toda ação realizada por quem quer que seja é também ação sobre esse alguém. Assim, a criação de um objeto em nome da própria vontade de satisfazer um desejo que permanecerá indecifrável é, em concomitância, causa e consequência dessa criação, pois não criamos apenas com o que somos, mas somos, também, o que criamos. E de novo, artista e obra se encontram espelhados e refletindo um ao outro.

Em paralelo, definimos para o texto um posicionamento crítico quando escolhemos apresentar *El Puerto* inicialmente. Trata-se de um bordado dos últimos anos da vida de

---

<sup>20</sup> Lisette Lagnado em entrevista. Parte do documentário ‘*O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades*’. op. cit.

Leonilson e este momento é tido por muitos críticos de arte como o de maior renome e amadurecimento de seu trabalho. No entanto, me valho da observação do que se repete no processo de criação enquanto *gesto* para afirmar que, se é possível categorizar suas obras em três fases<sup>21</sup>, como afirma Lagnado (1995), isso vem do reflexo das mudanças no estilo de vida e nas formas de enfrentar o mundo experimentadas pelo artista. Para Leonilson, fazer arte era se permitir experimentar e modular objetos a partir do que a vida lhe proporcionava – essa é sua atitude enquanto *gesto*.

*El Puerto* explicita a relação entre a vida e a morte, a doença e a sobrevivência – sendo essa uma constante durante a fase mais dedicada aos bordados –, no entanto, se assim o faz é também com o intento de assegurar uma mesma atitude que perpassa os demais trabalhos. Pensando a experimentação proporcionada em sua realização como uma elaboração do risco de morte imposto pela doença, vemos que se o ato de criação fornecesse à Leonilson uma carga potente de vida como se ele pudesse sobreviver um pouco em cada obra. Mas essa ainda é uma resposta rápida e um tanto quanto óbvia ao trabalho. Há certas nuances que requerem mais cuidados ou esclarecimentos.

De fato, esse é um trabalho de forte impacto dramático. A influência da doença, assim como a anunciação da morte, são fatores capazes de elevar essa carga dramática. Acontece que nem mesmo quando se está perante a morte anunciada, ela se apresenta como uma certeza absoluta. A única possibilidade existente para a morte é a de se pensar duvidosamente na morte certa. Todas as pessoas um dia vão morrer. E não há nada de assustadoramente novo nessa afirmação – essa é a consciência da finitude da vida, da condição mortal. No entanto, “não sabemos que morreremos. Essa vertigem entre viver e morrer explica, que, na vida, o que é simulacro da morte, perda de si, possa algumas vezes nos tranquilizar com relação à morte e nos ajudar a olhá-la de frente” (BLANCHOT, 1997, pg.244), há um vínculo ligando a vida e a morte, tornando a morte possível através da vida, e o ato de criação assume, aqui, essa amplitude.

---

<sup>21</sup> Segundo Lagnado, a obra de Leonilson pode ser dividida em três fases especificadas a partir de uma cronologia: a primeira seria a ‘*Pintura como prazer*’, seguida do ‘*Romantismo*’ e finalizando com a ‘*Alegoria da Doença*’. Em: LAGNADO, L. *São tantas as verdades*. São Paulo: SESI, 1995.



Imagem 6 – Leonilson, “J.L.B.D.”, c. 1993.

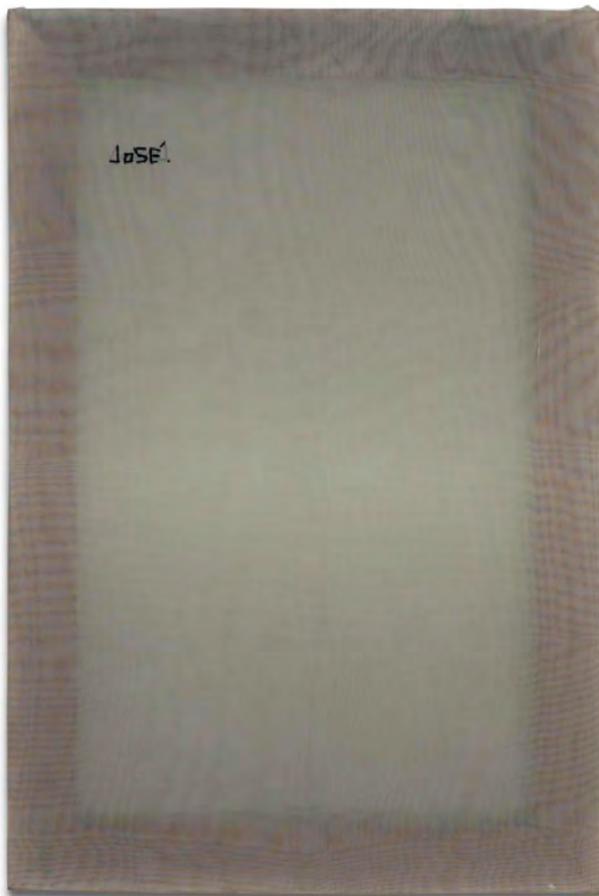


Imagem 7 – Leonilson, “José”, 1991.

O confronto com a morte parece passar a existência de Leonilson antes mesmo da doença, diante desta escolha em nome do desejo, há uma vida vivida na cola da morte, ~~mas~~ acontece que o desejo é uma coisa louca. O desejo é maior que o medo da morte” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.124). Uma vida que não mede a altura do tombo antes de se jogar no abismo da experiência, que não paralisa diante do medo de ter que escolher. Neste ponto, a imagem de Leonilson se transfigura de dançarino no abismo à mensageiro da morte, e são as experiências, as obras e os olhares, os agentes da transformação.

Quando Blanchot decreta “escrever para não morrer” (apud FOUCAULT, 2001, pg.47), não é apenas uma morte real – a finitude da vitalidade do corpo – que ele interpela, mas o caráter de urgência de uma escrita capaz de dar vida ao corpo. Se a cada instante há algo em nós prestes a morrer, a possibilidade de escrita é também promessa de vida para essa parcela nossa que perdemos ou que nos abandona. E se para se tornar senhor de si perante a morte é preciso estabelecer com ela uma relação, é com a escrita que a morte se converte em possibilidade, trabalho e tempo, pois a escrita promove mudanças em quem escreve.

Exemplifico com as imagens reproduzidas ao lado outras obras de Leonilson que se aproximam do período de realização de *El Puerto* e que também privilegiam o bordado

com as inscrições de seus dados biográficos. Muitas vezes as inscrições assumem o lugar de assinatura – sejam suas iniciais ou apenas seu primeiro nome – e esta pode ser a única marcação que as obras contêm. Podemos encontrar impresso nessas formas de assinatura a criação de objetos com valor de relicários. Suas obras, enquanto pequenos invólucros que recebem e (re)modelam seu corpo, se convertem em relíquias de si mesmo, em uma espécie de projeção do artista quando seu corpo está ausente.

A morte, algo natural, inegável e inevitável, na verdade, permanecerá, para nós, inconcebível. E o que Freud (1915, pg.299) afirma é que, ~~de~~ fato, é impossível imaginar nossa própria morte e sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos presentes como espectadores”, nos diferenciamos de nosso corpo morto ou imaginamos uma visão nossa fora de nós, assim, nos tornamos um outro à olhar nós mesmos. Tememos mais a morte de nosso corpo, enquanto matéria, do que a perda de nossa capacidade pensante, como se houvesse uma parcela nossa que não acredita na morte e tenta escapar dela, negando-a. Relacionar-se com a morte é estar imerso na ambiguidade de um gesto que se duplica continuamente, e as obras de Leonilson, no traço dessa ambiguidade, inscrevem no gesto do artista uma marca duplicada, é presença e ausência, é aproximação e fuga – Leonilson anuncia sua morte enquanto tenta escapar dela.

É também uma forma de assinatura o fato de o artista inscrever, dentre outros componentes, a idade que tem no momento da produção do trabalho, como se a partir da idade houvesse uma identidade correspondente. O Leonilson de 33 anos – o ano em que descobre a doença e dois anos antes de *El Puerto* – faz um bordado e o nomeia *El Desierto*. Aos 34 anos, em outro trabalho, como parte misturada ao todo, está

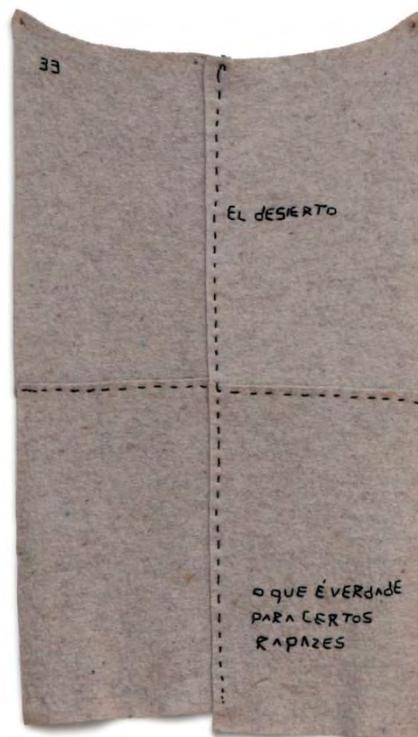


Imagem 8 – Leonilson, “El Desierto”, 1991.



Imagem 9 – Leonilson, “O Penélope, o recruta, o aranha”, 1991.

a marca da nova idade. Contar o tempo que passa começa a fazer parte da rotina do artista, seu futuro é incerto e cada dia a mais é um dia a menos em sua contagem de vida.

–Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte”, indica Freud (1915, pg.309), no entanto, como fazê-lo? Tentaremos atribuir, através da linguagem – esse lugar acolhedor tanto da escrita quanto do sujeito – um sentido para a morte, essa é a resposta que encontramos na obra de Leonilson. A linguagem –é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, pg. 323), é ela que mantém esse vínculo aparente entre a vida e a morte. Agamben intui uma resposta nos mesmos moldes:

O anjo da morte é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente esse anúncio que torna a morte tão difícil para nós. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer.

(AGAMBEN, 1999, pg.126)

Em reflexão complementar, o autor fala de criaturas que podem ser definidas como ajudantes, os ajudantes são como anjos ou mensageiros. Esses mensageiros, assim como a linguagem, –desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar” (AGAMBEN, 2007, pg.31), pois a mensagem, que está impressa em seu próprio corpo, se faz visível ao outro antes mesmo de ser visível a si. A presença do ajudante é a própria mensagem, pois ele se confunde com ela, vem daí o novo retrato de Leonilson apresentado ainda há pouco, o mensageiro da morte. Leonilson se confunde com sua linguagem e com seus objetos-relicários, que são também seus ajudantes. Ao anunciar a morte, esses objetos, –metade lembrança, metade talismã” (AGAMBEN, 2007, pg.33), revelam sua condição essencial, ser uma presença sempre ausente, pois a todo momento a morte é esquecida. A obra é, então, contestação, nela, a desapareção do corpo do artista aparece como algo que não deve ser esquecido. Leonilson, na linha de um desvio da morte, é uma ausência sempre presente na obra.

Para Foucault (2001) a aproximação da morte com a linguagem cria no ser um vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala, essa é a condição de sua existência. A morte cria no ser um vazio, e só assim, pode nele habitar. Definindo a morte como uma presença que antecede a significação e a atribuição de sentidos – o que se apresenta e não se apreende, Blanchot reitera, o homem precisa da morte ainda que seja para negá-la, ou ainda que seja para revelar nela uma relação com a linguagem, pois a

palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a

única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada.

(BLANCHOT, 1997, pg.312)

Dialogando com Blanchot, Foucault aponta que é na iminência da morte que a linguagem se descobre existindo. Aspirando por continuidade, a linguagem inventa a escrita e, –sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e pra deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites” (FOUCAULT, 2001, pg.51). A escrita, enquanto espelho da linguagem, é seu artifício para negar a morte ou para revertê-la em materialidade, no entanto, acrescentaria Tarkovski (2010), as imagens produzidas nessa escrita não se aproximam nunca do que a morte realmente é, são imagens metonímicas, estão sempre substituindo uma coisa por outra. Ou seja, nos utilizamos da linguagem conformando palavras e imagens em ilusórias tentativas de tornar palpável aos olhos a inexatidão da vida e da morte.

A morte traz consigo a linguagem, que é, ao mesmo tempo, sua via de acesso e seu impedimento. Já a linguagem, vem acompanhada da relação com o outro. Quando fazemos uso da linguagem nos aproximamos uns dos outros. A linguagem instaura, de forma ambígua, uma diferença fundamental entre os seres, pois, na medida em que apresenta o *outro*, faz tornar-se visível a distancia essencial que separa um ser de outro.

Também é possível, partindo de *El Puerto*, identificar na linguagem sua função de espelho. A obra – espelho velado e sem reflexo aparente – alinha dois elementos aparentemente distintos, uma cortina e um espelho. O espelho, ao refletir a luz, reproduz as imagens que tem diante de si, a cortina, por sua vez, se põe diante desse espelho como um anteparo da luz. A imagem da cortina, que antecede a imagem do espelho, não é outra coisa, senão, linguagem. A escrita na cortina se aproxima de uma identificação para o corpo do artista, mas, enquanto isso, ela cria um labirinto invisível onde a linguagem se repete e se desdobra infinitamente a partir de uma imagem de si mesma. Com sua escrita, o corpo do artista acaba por atravessar os corpos espectadores, penetra no outro através do olhar e toma seu corpo como parte da obra. Mas a existência da escritura que faz cortina sobre o espelho também esconde algo do olhar, o reflexo da imagem permanecerá atrás do escrito até que haja o toque do outro sobre o corpo da obra.

Aproximando imagem e linguagem – observação e nomeação, o espelho encoberto por Leonilson é um convite à relação, uma proposta de desvio e uma tentativa de aproximar-se do *outro*, da outra margem; é uma fresta na parede do sentido.

Olhar-se no espelho, um ato corriqueiro e cotidiano, realizado de forma quase automática. Essa superfície refletora possui o magnetismo de capturar o olhar e instaurar em

nós a necessidade de nos defrontarmos com a imagem refletida. Diante do espelho configuramos, aparentemente, o corpo enquanto unidade e delimitamos seus contornos; diante do espelho reconhecemos nesse corpo, um rosto; deparamo-nos com um reflexo momentâneo de nossa própria imagem, contudo, trata-se de uma imagem virtual a qual não se pode apalpar, tampouco imobilizar. Para Lisette Lagnado (1995), *El Puerto* se define como um autorretrato que não cristaliza a imagem. O espelho exposto não é apenas o retrato do artista, mas é também a possibilidade de devolver olhares. Ou ainda, o trabalho se destina ao outro convocando seu olhar. E em resposta, Leonilson reitera,

A intenção do espelho é exatamente essa. Eu falo do objeto de desejo, mas também 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 você está vivo, diferente, ou com uma espinha, você olha no espelho e nota que está de outro jeito, interiormente.

(LEONILSON apud LAGNADO, 1995, pg.100/101)

A cortina guarda para si o mistério do óbvio, estamos todos recobertos por um véu que é a linguagem, somos algo além de nossa imagem refletida, somos algo que não chegamos nem mesmo a reconhecer, pois há uma verdade sobre nós que nos escapa, ou ainda, pois somos mais de uma verdade.

Para Leonilson, a cortina é uma forma de contentar-se com a existência de espelhos, “vou te dizer uma coisa: eu não levanto a cortininha. Dificilmente. Nunca me olhei no espelho. Para não me ver” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.102); desta forma, o que se revela, em seu espelho, é uma tentativa de negar a imagem, ou de omiti-la através da cortina.

É no mínimo curioso, ou extremamente contraditório, que alguém que expõe tanto de si nos trabalhos, tendo-os como uma autobiografia, seja incapaz da confrontação “direta” com a própria imagem. Mas quem seria capaz de atestar que essa tal “imagem direta”, o reflexo no espelho, realmente apresenta o *eu* ali refletido? “A única coisa que afirma que sou eu nesse trabalho são meus dados aqui bordados. De resto, qualquer um que levantar a cortina pode achar que está se vendo nesse trabalho, e que ele é seu” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.101). Não tendo sua imagem refletida no espelho, Leonilson multiplica seus reflexos a partir da interação com os olhares devolvidos pelo outro; ele faz do outro seu espelho. Mas quem é esse outro que olha, se não, um outro *eu*?

Concluimos que, diante do espelho, o *outro* que se apresenta na superfície refletora sou *eu*; ou ainda, há um outro que é o próprio eu, mais exatamente, a sua imagem. Esse rosto duplicado, ao me devolver o olhar, faz uma promessa, a promessa de acesso ao outro, a sua diferença; mas ele também me reflete e me confunde, e assim, num instante, o outro se perde.

O espelho nos proporciona uma visão nossa que não temos, nos apresenta nossa condição de ser, também, um *outro*. Quando vemos o outro, podemos, facilmente, estar perante nós mesmos, como imagem duplicada. Existe um abismo entre o eu e o outro, e essa é a condição de toda ligação. Nessa relação instável e de constante ruptura só é possível conhecer o *outro* – aquele que, estando separado do *eu*, comprova sua existência – em seu desconhecimento.

Relacionamo-nos uns com os outros através de uma espécie de alienação imaginária de nossos retratos, em outras palavras, nos identificamos uns com os outros a partir de nossas imagens. Vivemos uma vida essencialmente alienada, e que se aliena justamente do empuxo da vida à morte, mas estando a vida conjurada a morte, sempre haverá o momento do retorno, onde a vida encontra a morte. Esta alienação pela imagem é, também, forma de negar a finitude da vida. E o *outro*, em semelhança com a morte, é um estranho misterioso que vem nos inquietar e apontar as brechas da existência, é um estrangeiro que “vem de outro lugar e nunca está onde estamos” (BLANCHOT, 2010a, pg.99).

Este espelho feito de estranhezas, ou do efeito delas, mais do que um elemento estético, é uma modulação da existência de Leonilson. Podemos aqui privilegiar um entendimento sobre estética que não se define como uma teoria do belo, mas como uma teoria das qualidades do sentir. É dessa estética que Freud (1919) se aproxima para refletir sobre a noção de estranho, e parece ser esse também um preceito básico ou uma escolha ética do artista para com a sua criação. Então, proponho que o prosseguimento dessa observação sobre *El Puerto* esteja imersa no inquietante estranhamento descrito por Freud.

O *estranho* é uma categoria do assustador que remete a algo de natureza conhecida, mas que se apresenta como desconhecido. O sentido da palavra estranho relaciona-se com o que é misterioso e sobrenatural e que desperta horror e terror. Contudo, de forma dupla, o termo delimita também algo com o qual temos extrema familiaridade. Se por um lado significa o que é familiar e agradável, por outro, delimita o que está oculto e fora de vista. Trata-se do que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que, por meios misteriosos, se fez conhecido para o sujeito. O *estranho* é algo que retorna à consciência sob um disfarce que impede seu pronto reconhecimento.

As inquietações despertadas por *El Puerto* seguem na linha de um estranho efeito provocado na duplicação de imagens. A função conferida aos espelhos é exatamente essa, duplicar imagens, trazer para dentro de si algo que está fora; o que se encontra no exterior adentra com profundidade virtual o interior de sua superfície plana. Mas essa confrontação das duas imagens idênticas é capaz de gerar alguma inquietação.

Com Freud (1919) estendemos o entendimento sobre o elo que une o duplo, o espelho e o temor da morte. Se considerarmos como possibilidade de apresentação do duplo a alteridade entre o *eu* e o *outro*, e se aproximarmos esta relação da reflexão sobre o espelho e da noção de *estranho*, teremos aí uma articulação entre finitude e imortalidade – enquanto enérgica negação do poder da morte em concomitância à sua estranha anunciação. Merleau-Ponty aponta o corpo do outro como um duplo, “entre mim, que penso e esse corpo, ou melhor, junto a mim, ao meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante” (MERLEAU-PONTY, 2012, pg.219), e com ele, supomos que a imagem do artista não está apenas nos dados bordados na cortina, que ela pode ser, também, projetada no espelho através da presença do outro. Estar diante do espelho de Leonilson provoca no olhar o lugar da suspeição, a dúvida é o efeito imprescindível do duplo.

Assim, consideramos que, por vezes, é possível que o sujeito se identifique com outra pessoa a tal ponto, que chegue a se desconhecer ou a se confundir com o *outro*, tornando-se um estranho para si mesmo. É a própria imagem, quando acessada de forma inesperada, que produz esse “efeito estranho de um duplo” (FREUD, 1919, pg.265). Observar os efeitos de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente, nos dá margem para pensar a linguagem como instrumento de articulação do duplo. E o espelho de Leonilson parece revelar um jogo existente nessas duplicações, que podem ser tanto imagéticas, quanto de nomeação.

A promessa de duplicação da imagem do *eu* demarca a fragmentação entre corpo e sujeito. O corpo não é nem unidade, nem totalidade, mas pode ser uma tentativa de articulação entre o *eu* – como imagem do corpo –, e o sujeito – como presença do corpo que escapa ao visível. Nessa união de fragmentos, o corpo se alinha à imagem e ao sentido, sem abolir suas diferenças, alias, é nessa diferença que se delimita a existência do duplo. Correspondendo ao “fato de que o homem é capaz de auto-observação” (FREUD, 1919, pg.253), o duplo exerce uma crítica e um controle sobre o *eu* a tal ponto que, como defesa, certas imagens censuradas são deixadas de fora da imagem do corpo “como algo estranho a si mesmo” (FREUD, 1919, pg.255). Essa é “a natureza secreta do estranho, esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão” (FREUD, 1996, pg.258).

Sob a ótica de Lacan (1985), as relações inter-humanas são construídas na articulação de dois campos distintos identificados como imaginário e simbólico, que “de certa forma se entrecruzam, e nos é sempre preciso saber que função ocupamos, em que dimensão nos situamos com relação ao sujeito” (LACAN, 1985, pg.138). O espelho de Leonilson, ao

assinalar a não complementaridade entre a imagem do corpo e o lugar do sujeito, desnuda as representações e expõe outras nuances da relação entre um si-mesmo, o *outro* e os objetos.

A alternância entre o *eu* e o *outro* é transitória e passageira, disso já sabemos, mas é na operação dessa passagem que o *sujeito* se constrói. E quando me refiro ao sujeito estou falando a partir de um posicionamento psicanalítico para o termo, fazendo referência ao sujeito do inconsciente. O sujeito inconsciente é, essencialmente, aquele que fala “para além do ego” (LACAN, 1985, pg.221), e é em torno da estrutura do ego que se dá a relação imaginária; é no que denominados consciência que entra em cena a função imaginária do *eu*.

Lacan nos demonstra que há mesmo uma tensão entre o sujeito e o *ego*, pois “o ego nunca é apenas o sujeito” (LACAN, 1985, pg.224), há um terceiro elemento envolvido nessa relação, o *outro*. O *outro* é ponto de partida e de apoio do *eu*, e nisso, assinalamos que, quando nos olhamos no espelho “nós não estamos aí, no reflexo, estamos na consciência do outro, para perceber o reflexo” (LACAN, 1985, pg.146), em outras palavras, o ego é um *outro* para ele mesmo. Já o sujeito, assim como o eu, também se torna um *outro* ele mesmo quando entra em relação; mas é se diferenciando do outro que o sujeito é capaz de identificar na imagem algo para além do puro reflexo. O outro, “para o sujeito, é como uma imagem em espelhamento, mas de outra ordem” (LACAN, 1985, pg.235).

Dos problemas levantados pelo eu e pelo outro, é fundamental saber: o *eu* é uma construção imaginária. O eu, o outro e o semelhante são todos imaginários, e Merleau-Ponty nos acrescenta, não haveriam os outros se o eu não tivesse um corpo, ou mesmo, se os próprios outros não fossem, também, corpos, e assim, eu e outro “somos dois a perceber o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2012, pg.222).

Não se deve confundir eu e sujeito, ainda que o sujeito não exista sem um eu, e que se veja nele refletido. Lacan (1985) faz uma distinção entre dois planos – o plano do espelho e o muro da linguagem – de um lado situa-se o *eu*, do outro, o *sujeito*, respectivamente. Tanto o sujeito quanto o *outro* se encontram do outro lado do muro da linguagem e, não sendo capaz de alcança-los, o *eu* pouco saberá sobre eles. Mas, na medida em que o sujeito faz do *eu* um outro, é com esse outro que ele se identifica, essa relação, para além da identificação, demarca o endereçamento do sujeito ao outro, mesmo que o sujeito não chegue a identificar a qual outro ele se endereça.

Blanchot caracteriza um efeito de estranhamento e de distanciamento existente nas relações humanas ao analisar um conceito elaborado por Brecht – esse entendimento, embora oriundo de outro contexto, traz suas consonâncias em relação ao estranho de Freud –, ele nos diz que quando estamos diante da nossa própria imagem, sob o efeito desse estranhamento,

algo dessa imagem não se apresenta para nós, pois ela possui uma sombra de natureza inacessível –fazendo de cada um de nós nosso próprio duplo privado de nós mesmo” (BLANCHOT, 2010b, pg.120).

Trata-se da imagem de um corpo refletida em constante movimento – não se fixa uma imagem no espelho, ou o objeto em questão deixaria de ser um espelho. A imagem é capaz de abrir uma distancia entre nós e um objeto por nós avistado, no entanto, em uma –duplicidade do imaginário” (BLANCHOT, 2010b, pg.121), sem cessar de sermos nós mesmos, –oscilamos estranhamente entre Eu, Eles e ninguém” (BLANCHOT, 2010b, pg.121). O amigo Eduardo Brandão localiza o trabalho de Leonilson nessa oscilação, pois –uma coisa é o que o Zé era, outra coisa é o que o Zé queria ser; e quando ele conseguia ser o que ele queria ser; e a briga de não ser, muitas vezes, o que gostaria de ser; o que eu acho é que o trabalho dele está aí no meio”<sup>22</sup>, no entre; entre eu, sujeito e outro, entre desejo e realização, entre ideal e real.

Leonilson articula imagem e escrita como alternância entre ausência e presença do seu corpo e do corpo do outro. Há a ausência do corpo do artista enquanto imagem, e, há, também, a presença através das inscrições bordadas na cortina. O corpo está emaranhado a uma imagem, –mas só na medida em que é [também] a visibilidade do invisível” (NANCY, 2000, pg.62). A imagem invisível de um corpo é nua e estranha, ela nada decifra e nada penetra, pois é um rompimento com –todo o imaginário, toda a aparência” (NANCY, 2000, pg.46). Como se o corpo se estendesse no traçado do bordado, ou como se a imagem de um corpo fosse o mesmo que a costura de uma pele, a duplicação que vemos na obra é o esforço de fixar a imagem invisível de um corpo no olhar do outro, e esse corpo invisível é a sua própria vida.

Quando o espectador entra em cena, o artista que parece se ausentar como imagem tem seu reflexo colado na imagem do outro e ampliado em infinitas possibilidades a cada novo olhar sobre a obra. A confusão entre a imagem do artista e o lugar do espectador faz uma pergunta ressoar no trabalho: o que haverá de comum entres os corpos? Se o espelho é esse ponto de encontro onde –*eu* e o *outro* se perdem um no outro” (BLANCHOT, 2010a, pg.119) com fusão e fruição, de que carne é feito o eu, se ele é também outro? –Se o mundo que percebo arrasta ainda consigo minha corporeidade” (MERLEAU-PONTY, 2012, pg.224), onde está o limite de um corpo?

Há uma relação de identificação perpassando o *eu* e o *outro*, o artista e o espectador. Mas, ao se aproximar da identificação, o que a obra quer é retratar um problema. Apontando

---

<sup>22</sup> Eduardo Brandão em entrevista para a exposição ‘*Sob o peso dos meus amores*’. op. cit.

essa “mistura” entre o eu e o outro, o artista faz notar que “é sobre ela que repousa nossa identificação, a generalização de meu corpo, a percepção do outro” (MERLEAU-PONTY, 2012, pg.224), mas, em contraste, demonstra que o próprio *eu*, esse mesmo da identificação, é, por vezes, indefinido. O eu fala em primeira pessoa e essa é a marca da sua subjetividade. Mas não se pode falar do eu e do outro em termos de uma subjetividade em comum, o que se pode dizer é, apenas, que um e outro igualmente existem. Com Blanchot percebemos que não há um denominador comum entre o eu e o outro, que o homem, “em sua estranheza, escapa a toda identificação” (BLANCHOT, 2010a, pg.129). Permanecemos, então, com a dúvida: haverá identificação possível?

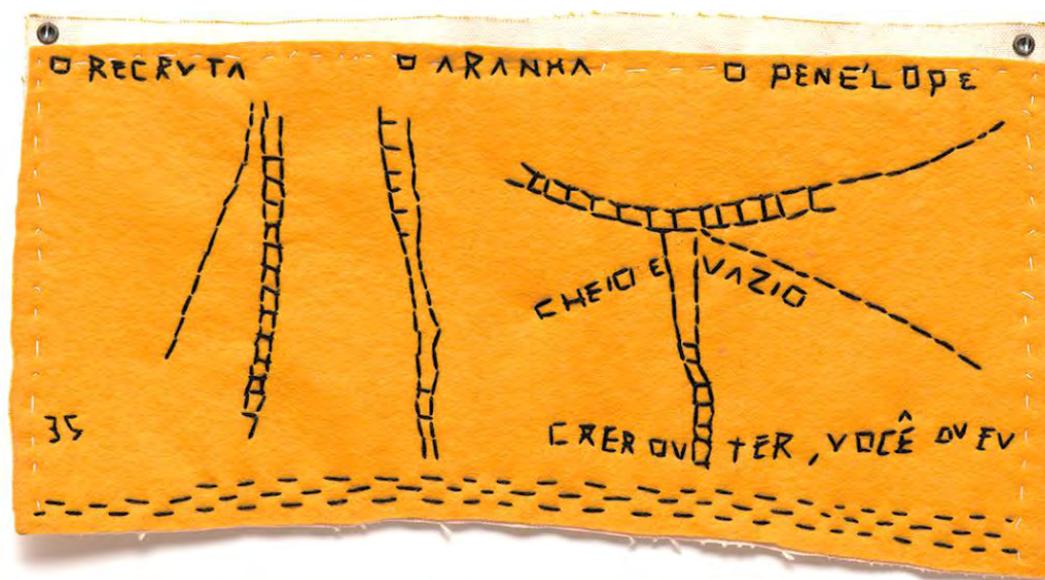


Imagem 10 – Leonilson, “O recruta O aranha O penélope”, 1992.

E o que fazer com a dúvida? O exercício da dúvida é, em Leonilson, o gesto contínuo de experimentar, de estranhar, de provocar, de não saber. Esse gesto se repete nas obras, seja através da confrontação entre imagem e palavra, como faz *El Puerto*; seja nas inscrições de palavras capazes de criar oposições – ‘cheio’ e ‘vazio’, ‘crer’ ou ‘ter’, ‘você’ ou ‘eu’, como faz a obra *O recruta O aranha O Penélope*.

Eu penso de tantas formas diferentes juntas, ao mesmo tempo, sobrepostas. Às vezes eu sou completamente reacionário, às vezes sou maluco, eu olho para um lado e para o outro, pra dizer a verdade, eu não estou entendendo nada, mas eu não estou nem um pouco chocado, eu acho que tá tudo certo.<sup>23</sup>

A dúvida é o fundamento da vida e da obra, certas dúvidas permanecem pairando sobre nossos corpos como incertezas essenciais à vida. Assim como esse fragmento de fala, o espelho de Leonilson não nos permite formular qualquer certeza, ao contrário, nos enche de questões. São inquietações provocadas pelo embaralhamento da nossa imagem, algo que nos é

<sup>23</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*. op. cit.

aparentemente certo, no retrato do outro. As dúvidas são experimentadas por Leonilson sob o *estranho* efeito de estar diante de um desconhecido do qual nunca teremos acesso, assim ele nos faz questionar as demais relações com qualquer efeito de conhecimento.

A imagem do outro – espectador – torna-se fugidia frente a um espelho que rompe com a representação. É como se o artista tentasse afirmar que *eu* sou o *outro* e o *outro* também pode ser *eu*, ou ainda, que há um outro em cada um de nós. O outro está em mim e eu estou no outro desde que entre nós exista uma troca de olhares. No reflexo das imagens se apresenta a diferença, o *outro* não está no mesmo plano que o *eu*, e na confusão desses limites entre o *eu* e o *outro* o espelho vira labirinto para a representação. Diante do espelho o *eu* é tornado estranho a si próprio ao mesmo tempo em que se distingue e se aproxima do *outro*, é uma espécie de (des)pertencimento mútuo entre o *eu* e o *outro*. No instante em que o espectador está diante da obra ele é convidado a enxergar isso, pois, não vendo a si mesmo, ele enxerga o outro. No lugar da representação, a obra faz um convite à relação. E se é de relação que se trata, devemos conceber que: fomos, estamos sendo e sempre seremos confrontados a criar nossas identificações através das relações com os vários outros que nos cercam.

É preciso esclarecer algo mais, olhar e visão são duas ações que se diferenciam por contar ou não com a presença do sujeito, respectivamente. É através do olhar que nos deparamos com o inquietante fenômeno do duplo, e para que surja o sentimento inquietante Freud (1919) diz ser necessário que a fronteira entre a fantasia e a realidade seja apagada, é preciso estar diante de visões enganadoras ou de enigmáticas experiências.

O espelho carrega consigo uma potência de metáfora da relação entre o *eu* e o *outro*, entre o corpo e a escrita. “Pois os espelhos são muitos” (ROSA apud RIVERA, 2013, pg.292), pois o espelho é o outro. O espelho é uma travessia do *eu* ao *outro*, é o que indica Rivera (2005). Aliás, para ela, a arte, seguindo a metáfora do espelho, seria capaz de acionar um jogo que consiste na criação de um *eu-outro*. Nesse jogo o que mais importa é o transito de um ao outro, é a própria travessia, é poder ser *eu* sendo *outro*, e vice-versa.

Os reflexos de *El Puerto* também são muitos, entre a obra e a vida; a vida e a morte; o artista e o espectador; o sujeito e o objeto; o eu e o outro – entre o corpo e a escrita. Como vimos, a obra apresenta um entendimento sobre o eu, o sujeito e o outro, e se considerarmos que a escrita do artista é capaz de unir, na linguagem, corpo e sujeito, seremos capazes de identificar um lugar onde se alinha, no gesto, uma vontade que é tanto do corpo, quanto do sujeito. Cumprindo a função de espelho, a escrita se apresenta como um reflexo do corpo que desfigura e configura o sujeito simultaneamente.

A relação que o eu tem com o outro acontece na linguagem, ou ainda, o eu experimenta ser *outro* na linguagem. É a palavra que cava o abismo no qual a relação entre eu e outro se faz possível na própria impossibilidade. Por existir separação entre eu e outro é que há, também, a palavra, a fala e a escrita. –Sem esta separação do abismo, não haveria palavra, de maneira que toda palavra lembra-se desta separação” (BLANCHOT, 2010a, pg.114). A escrita se alinha ao enigma do corpo, endereçando-o ao outro, contudo, sem revelar qualquer segredo. A escrita é o próprio endereçamento, e, mesmo quando calada, a palavra já é, em si, essa presença que apela ao outro, pois –quando eu falo ao outro, eu faço um apelo a ele. Antes de tudo, a palavra é esta interpelação, esta invocação onde o invocado está fora de alcance” (BLANCHOT, 2010a, pg.103).

Leonilson sinaliza que há algo na presença real do corpo que nem a palavra nem a imagem são capazes de antecipar ou representar, fazendo –da corporeidade‘ uma significação transferível” (MERLEAU-PONTY, 2012, pg.227), e é daí que vem a sensação de estranhamento diante da obra. O eu só se afirma enquanto *eu* quando se relaciona com o outro, por sua vez, é o corpo que separa a existência do *eu* da existência do *outro*, e é através do corpo que ocorrem as identificações. Mergulhados na identificação, concebemos que não somos apenas nós mesmos, mas somos também o outro com quem nos relacionamos ou a quem amamos, e, no entanto, eles também nos são completamente estranhos.

Com esse espelho avistamos o avesso do *ego-ismo*, captando uma nuance a mais de seu posicionamento revolucionário. O sufixo -ismo‘ vem do grego e indica uma ideologia, um conjunto de crenças ou um sistema a ser seguido, então, se lembrarmos a máxima do *egoísmo revolucionário* – ser singular para ser universal – veremos que se trata de uma subversão do ego alcançada através da crença, quase excessiva, no próprio ego. Em outras palavras, no reflexo do espelho definimos um corpo para o ser, mas, também, descobrimos no ser um ponto de fuga, enxergamos –uma pontualidade não pessoal e oscilante entre ninguém e alguém” (BLANCHOT, 2010a, pg.126), esse ponto instaura a diferença e permite a relação com o outro.

Na tentativa de mostrar ao outro algo além da aparência, Leonilson revira sua imagem a partir de suas obras, –eu fiz um trabalhinho super estranho, mas eu fiz pro Al‘. Fiz pra ele por que é um trabalho estranho e um trabalho simples. E é completamente saído de dentro de mim”<sup>24</sup>.

A relação do eu com o outro faz uma fissura no ser, e o que avistamos no interior do salto quando abrimos espaço para o outro é um corpo próprio cindido – entre eu e sujeito.

---

<sup>24</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*. op. cit.

Naquele mergulho feito ao interior de si em busca da outra margem, o que se encontra é o outro; o outro é a outra margem.

–Eu não estou triste, só estou vazio, assim, sentindo que falta. Falta pra quem eu dedicar os meus trabalhos. Engraçado, às vezes eu acho que gosto das pessoas só pelo tanto que eu posso dedicar trabalhos a elas”<sup>25</sup>, aí está a revolução do egoísmo, querer o outro, para, só assim, conseguir acessar o mais íntimo de si mesmo. Leonilson quer existir para o outro e com o outro.

É nas obras e na escrita dos cadernos que ele alimenta sua paixão. –O olhar dele me faz feliz, o sorriso dele me faz contente. Ele respira e eu entendo, com ele estão os meus olhos. Eu tenho vontade de fazer poesia pra ele”<sup>26</sup>. Na sua fala, bem como na escrita, está dito que a matéria-prima de suas obras é o outro. Ele se aproxima dos outros para amá-los e para dedicá-los suas poesias como oferendas – oferendas àqueles que são atentos. Oferendas que transportam um destino” (CELAN, 1996, pg.66). Os amores se esvaem, os destinatários se desfiguram, viram ninguém; no entanto, algo continua a se repetir, o próprio ato de destinar, pois os trabalhos dele sempre eram feitos em homenagem. Os trabalhos todos eram homenagens. Ele era dono de uma poesia e se você convivia com ele, convivia com a sua poesia. Isso era o romantismo da vida dele”<sup>27</sup>, fazer de suas paixões o seu destino.

Em vários trabalhos, podemos encontrar frases que falam desse endereçamento – “você que espero imenso e não sei quem é”, “que você desejar, o que você quiser, estou aqui, pronto para servi-lo”, “mas você pode quebrar minha perna e fazer minha boca sangrar”, “sou seu homem”, “provas de amor”, “voilà mon coeur il vous appartient”, “dedicado aos olhos fundos e verdes”, “tranquility is watch your face, hear a voice”;<sup>28</sup> esses são alguns exemplos onde o gesto de endereçar o corpo demarca o traçado de sua escrita. “Ter o outro em si, muito perto mas mais forte que si mesmo” (DERRIDA, 2007, pg. 71), ou ainda, se fazer enquanto presença na pele do outro a partir de um ato que é puro endereçamento e que é, também, sua criação.

---

<sup>25</sup> Idem

<sup>26</sup> Idem

<sup>27</sup> Eduardo Brandão em entrevista para a exposição ‘Sob o peso dos meus amores’. op.cit.

<sup>28</sup> Ver imagens das obras em Anexos.

A relação entre corpo e escrita oscila na coexistência da identificação e do endereçamento. Incorporar a mensagem ou ser, enquanto corpo, uma mensagem; há um gesto duplicado entre apagamento do eu e endereçamento ao outro, aí se encontra o traço de uma corporeidade, esse traço borrado que é também sua escritura. Além das palavras, o bordado, enquanto ato, também se faz escrita. A escrita requer do corpo mais do que sua imagem, ela precisa do toque, do contato, da duração.

Em “*Voilà mon coeur*” há uma mensagem secreta no verso do trabalho que diz: *voilà mon coeur – il vous appartient* – ouro de artista é amar bastante. Ele se preocupa tanto com a frente como com o verso, ele se dá a ver pelos dois lados. Os trabalhos pedem o toque do outro e, simultaneamente, são capazes de tocar

o corpo do outro, esse é o toque do próprio corpo do artista sobre o corpo do endereçado.

*El Puerto* também pede esse toque, no entanto, é o outro quem tem o poder de escolha, ficando ao seu critério levantar ou não a cortina, a obra é um convite à curiosidade do outro. Assim, seu espelho é um porto para o reflexo do outro. O próprio porto já remete a alguma forma de endereçamento, do porto jogamos ao mar a garrafa que contem uma mensagem nossa destinada ao outro. Leonilson destina ao outro o próprio porto, ele destina o próprio corpo enquanto mensagem. Seu espelho é o oferecimento de um refúgio para o corpo, é o oferecimento de um lugar onde se pode guardar esse reflexo de si mesmo que é o outro.

Mas qual é o corpo de Leonilson e qual é o corpo inventado no trabalho dele? O artista se inventa para poder estar no mundo, para poder estar com o outro. Seu gesto é um constante



Imagem 11 – Leonilson, “*Voilà mon coeur*” (frente), 1990.

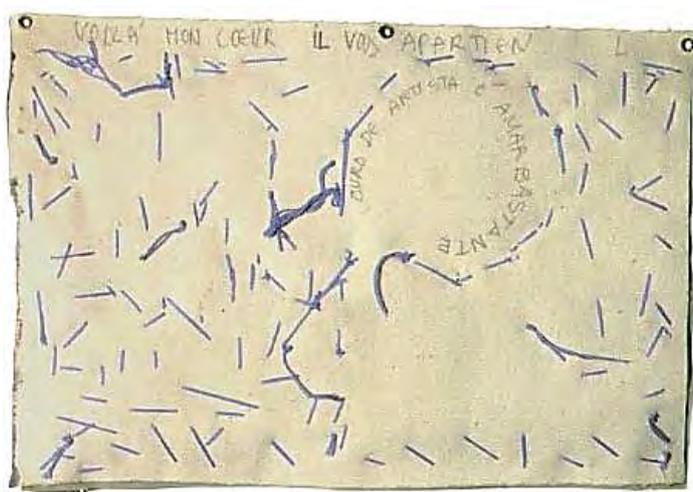


Imagem 12 – Leonilson, “*Voilà mon coeur*” (verso), 1990.

questionamento: sobre os limites do corpo, sobre o que faz fronteira com o corpo; o que se mistura com ele e como ele se diferencia do mundo.

#### **IV. O gesto de aglutinar o corpo em imagem e palavra**

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

Leonilson

Não me digas tão exatamente teu nome. Para quê?/ Ao fazê-lo, estarás apenas nomeando um outro./ E para que exprimir tão alto a tua opinião? Esquece-a. Qual era mesmo?/ Não te lembres de uma coisa por mais tempo do que ela própria dura.

Bertolt Brecht

A fragilidade de Leonilson é posta a prova em suas obras. O trabalho, como uma montanha que recobre o corpo, é o que protege a figura do artista, mas, na linha de uma ambiguidade, o cume dessa montanha é também a boca de um vulcão. Sua arte é tecida com o que há de fragilidade na força de um corpo, assim, as obras são uma fortaleza para a fragilidade do artista. A montanha, imagem que se repete em várias obras, é uma tentativa de precisar os contornos e os limites entre o eu e o outro, seu exterior e seu interior, tal qual um contorno terroso para o fervor ardente da larva. A proteção se dá mais ao que está fora do que ao conteúdo de seu interior. Aliás, é no interior dessa montanha vulcânica que habita um grande perigo.

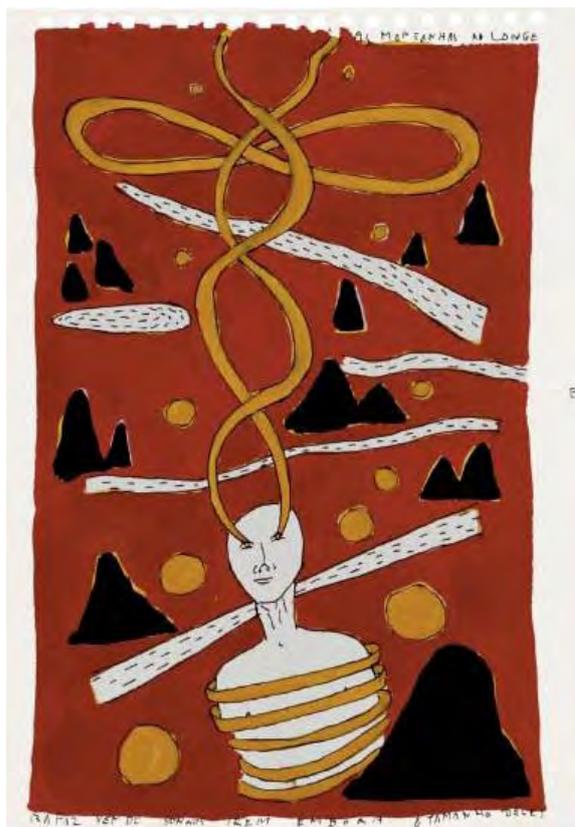


Imagem 13 – Leonilson, “O vulcão existente”, 1986.

–Minha figura é muito frágil, eu sou uma pessoa muito frágil. Apesar de eu achar que... de eu ter certeza que eu sou forte, eu acho que eu sou frágil também”<sup>29</sup>. A figura frágil existe tanto quando o calor de um fogo que derrete tudo por dentro, fragilidade e força coabitam tanto o corpo do artista quando o corpo de suas obras. E imersos nessa dualidade confusa avistamos um lugar para a criação de Leonilson. Nas palavras usadas pelo artista, a criação é um refúgio, é seu ponto seguro no mundo, é para onde ele corre quando o mundo o atravessa ou o invade. Há em um desenho de 1991, *Sua montanha interior protetora*<sup>30</sup>, a imagem de um corpo localizado dentro de uma montanha no centro do desenho; no alto, contornando a montanha, existem vários olhos todos à olha-la. A montanha é também anteparo para a

<sup>29</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*. op. cit.

<sup>30</sup> Ver imagem da obra em anexo.



**Imagem 14** – Leonilson, “As montanhas ao longe”, 1989.

imagem do corpo e talvez seja esse o lugar da criação para Leonilson, uma proteção para o seu corpo. Ou talvez ele próprio seja a montanha, talvez cada pessoa habite e construa para si uma montanha. Mas não conseguiríamos esclarecer este ponto facilmente, e talvez nem mesmo nos interesse.

Então, proponho para o que se segue –tomarmos como referência o palco, e não o drama” (BENJAMIN, 1994, pg.78). Proponho que nos deixemos ser transportados para um lugar, e que adentremos tal lugar antes mesmo de saber suas histórias, suas cores, seus cheiros e suas texturas. Ou ainda, que nossa visão sobre a arte seja guiada por alguns princípios: olhar uma pintura é, também,

penetrar suas camadas, enxergando a lona sem tinta; olhar um bordado é, também, ver apenas mão e tecido, sentindo o alinhavo da agulha ponto-após-ponto; olhar um desenho é, também, traçar junto à folha a marca do lápis que corta a superfície em branco.

Se for possível dizer que há, à primeira vista, uma fixidez ou uma ausência de vida exposta na materialidade dos objetos, e que talvez, por isso mesmo, assim eles sejam nomeados – objetos –, então, proponho um olhar que contesta tal afirmação. Esse olhar que proponho não se conforma com o que está dado na dureza dos objetos e seu intuito é querer retroceder o movimento até o instante anterior à realização da obra. Localizando no olho um lugar que atravessa o olhar; um palco para um ponto de vista sobre esse lugar que é a criação.

A criação é, para Leonilson, como uma casa, um casulo ou uma cápsula feita nos moldes do seu corpo. Mas essa fragilidade que transporta o trabalho para o lugar de montanha protetora faz parte da relação que o artista mantém com as obras depois de prontas, se diferenciando do forte poder aplicado em seu processo de criação. O momento de realização das obras é também o momento que Leonilson reserva para estar apenas consigo, observando-se atentamente, sem muitos julgamentos, mas ansioso por novas experiências. Assim ele desenvolve certa capacidade de se ver enquanto um outro, ~~meu~~ meu trabalho é a minha

observação sobre mim mesmo”<sup>31</sup>, é o que ele diz. Os trabalhos o conduziam para o interior de si, esse era o ponto mais estimado, a possibilidade de um encontro pessoal. Ele compartilhava seu tempo com os objetos. Como se fossem anjos da guarda, seus objetos cumpriam a função de proteger o artista. Leonilson criava objetos, pois precisava da companhia deles, assim, ele os elevava quase à personalidade de um ser. Mas os trabalhos são ambíguos neste ponto, pois assim como podem ser espectros de outros corpos possíveis para o artista, são também a existência inanimada própria aos objetos.

Mas a arte enquanto experiência é, justamente, “o fluxo e o refluxo da ambiguidade essencial” (BLANCHOT, 2011, pg.261), e Leonilson estava comprometido com as suas experiências, essa era a aliança estabelecida entre o artista e a obra. O momento da conclusão era da maior importância, pois finalizar um trabalho era dar a esse objeto sua independência, deixá-lo solto no mundo. Leonilson era mais um colaborador para que a existência da obra se cumprisse do que seu realizador.

A relação que ele estabelece com os trabalhos está no plano sentimental, “os trabalhos ficam aqui, eu fico na cama e olho para eles. Eles me fazem companhia” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.129). Leonilson descreve a existência de um elo fortíssimo entre ele e os objetos produzidos, afirmando, inclusive, que seu trabalho é guiado mais pelo sentido espiritual presente em suas buscas do que pelo valor estético, esta é a sutileza do trabalho no ponto de vista do artista.

Suas observações estão quase sempre nas coisas mais simples, nos sentimentos mais corriqueiros, nos desejos mais habituais, ou seja, no fluxo comum dos acontecimentos. O que ele faz na vida é prestar atenção nas coisas que o cercam, e seja qual for a sua natureza, tudo é registrado em sua memória, em seu corpo. Mas essa simplicidade não é em momento algum sinônimo de leveza ou de superficialidade. O que nomeamos como simplicidade pode ser descrito a partir do modo como ele se relacionava com o tempo. Não gastar o tempo elaborando formalmente o que será posto na obra, mas o contrário, impregnar a obra com a própria vida, isto é simplicidade.

A simplicidade dos trabalhos está nos meios formais para o seu desenvolvimento. A obra exige mais do interior do artista do que de técnicas elaboradas. São trabalhos movidos pela vontade de escancarar a verdade e que afirmam um poder de decisão e de escolha, ainda que essa escolha seja movida pela confusão e pela ambiguidade. “Eu não posso fazer

---

<sup>31</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*. op. cit.

trabalhos fáceis se a minha vida é difícil, se a minha vida sentimental é complicada”<sup>32</sup>, os trabalhos seguem junto com a vida, em ambos identificamos uma união constante dos opostos – é simples e complicado, é fácil e difícil. Tal qual esse emaranhado comum à vida, a obra aglomera fatos, justapõe eventos, aglutinando corpos, associa palavras, mistura imagens.

Trata-se de um trabalho desprezioso que em alguns momentos chega até mesmo a se negar enquanto trabalho artístico. Este é o posicionamento defendido por Leonilson, –eu não sou artista plástico, eu sou curioso. Eu sou muito mais um curioso do que um profissional, do que uma pessoa que procura estabelecer uma carreira”<sup>33</sup>. A definição de artista vinha do outro, enquanto os outros se preocupavam em defini-lo ou não enquanto artista, a preocupação de Leonilson era outra. –Quero fazer um objeto, faço e ele chega até o público. Depois, dizem que isso me define como artista” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.127).

A atitude de buscar a si mesmo resvalava na produção de seus objetos; ele os fazia pelo prazer de tê-los, não exatamente por se considerar um artista, mas por ser curioso, não exatamente por se considerar um artista, mas em nome de seu romantismo. Não por ser artista, mas por viver. Ele se dedicava em realizar o máximo de coisas que a sua experimentação e a sua vontade lhe permitissem, nisto, –o que ele se empenharia por pôr em obra, seria essa expressão de si mesmo mediante o emprego de uma técnica artística” (BLANCHOT, 2011, pg.256), mas essa técnica não era outra coisa senão a própria condução da experiência.

Ainda que a busca por uma existência autêntica seja a condição essencial que move todo homem, como indica Blanchot, é preciso ressaltar que a busca empreendida por um artista é um ariscado caminho errante, pois a –obra é essencialmente risco e, ao pertencer-lhe, é também ao risco que o artista pertence” (BLANCHOT, 2011, pg.258). Leonilson segue esses passos ariscados onde trabalhar é experimentar, vivendo a duração da experiência junto aos materiais e travando com eles uma relação corporal. Se por um lado, quando vemos suas obras, temos a impressão de que há mais fragilidade do que força dentro dos trabalhos, devemos levar em conta que a maior demonstração de força por parte do artista está nos riscos corridos pela própria experiência. Mais do que o objeto já pronto, mas a valorização da experiência, esta é uma perspectiva que deve atravessar o nosso olhar. O artista não sabe por quais caminhos será levado por sua própria vontade, ainda assim, ele vai, entregando-se ao trabalho.

---

<sup>32</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*. op. cit.

<sup>33</sup> Leonilson em entrevista. Parte do documentário ‘*O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades*’. op. cit.

Ter uma experiência significa travar um “contato com o ser” (BLANCHOT, 2011, pg.89) e, nos aproximando da arte de Leonilson, afirmamos que sua criação é essencialmente “um meio de se formar, de se buscar” (BLANCHOT, 1997, pg.206) – aí está o seu gesto, pois a arte está em sua busca, e, por isso mesmo, é exercício e experiência. Para Leonilson, a experiência artística, ultrapassando a forma e a estética, é uma experimentação do próprio corpo, ou ainda, é um estudo sobre o que é passível de ser corpo e um questionamento sobre os atravessamentos que acometem o corpo durante a criação. Assim, o que observamos no trabalho de Leonilson, a partir de seus gestos, é que a criação é o lugar da experiência.

Junto às obras de Leonilson e ao pensamento de Blanchot, entendemos por experiência “o poder de si experimentar a si próprio” (BLANCHOT, 1997, pg.208) arriscando-se além dos limites em busca de autenticidade. A partir da experiência, o artista põe-se a prova, assim o que ele cria é capaz modificar a sua própria vida. Ainda que a criação se diferencie da vida, ela é também um “método de ação sobre si mesmo.” (BLANCHOT, 1997, pg.207). E é através da experiência que Leonilson tem acesso ao

artista que existe nele, do criador de formas ou do criador de sua própria vida, daquele que vivendo, vive em desejo, ao mesmo tempo inteiramente no que vive e já além do que vive, completamente à disposição da experiência à qual se entrega e, no entanto, não a levando jamais bastante longe para tornar qualquer outra impossível.  
(BLANCHOT, 1997, pg.216)

Blanchot, ainda refletindo sobre a experiência, se aproxima de um conceito elaborado e defendido por Bataille – a *experiência interior*, redefinindo-a como experiência-limite. Esta experiência seria “a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão” (BLANCHOT, 2007, pg.185). A experiência limite segue na linha de um desvio do sentido, a partir dela o homem reconhece em si uma falta que lhe é essencial e própria. E é no descobrimento dessa falta que surgem também os questionamentos sobre si mesmo. A experiência é uma contestação ao sentido, contudo, é também através dela que o homem “trabalha incansavelmente para dar-se um sentido” (BLANCHOT, 2007, pg.191). Quem encara o trabalho como experiência tem um trabalho infinito, pois cada uma delas traz em si o germe de uma nova vontade de experimentar.

Leonilson teve uma vida completamente dedicada à arte, fazendo de sua criação uma rotina de trabalho, e trabalhando diariamente em três turnos, manhã, tarde e noite, ele não tirava férias e quase não tinha descanso. Sua obra foi feita com cadência e rigor. A arte atravessava quase todas as suas relações, mas a dedicação que ele tinha com o trabalho era também o que deixava o artista um pouco mais solitário e distante dos outros. Ele poderia passar dias inteiros sem ver ninguém, dentro de seu atelier, apenas trabalhando, pois a arte era a companhia que Leonilson buscava de forma mais constante. Além da própria criação, ele

gosta de ter perto de si obras que admira de outros artistas, ~~junto~~ desses trabalhos que eu gosto eu não represento nada, eu sou eu, acabou-se. E são os trabalhos”<sup>34</sup>.

Nosso palco é, então, o processo de criação, e como pano de fundo, temos seguido as pistas deixadas por seus traços, essa é a nossa tentativa de reconstruir um gesto próprio ao artista. Mas quando apontamos um caminho a partir dos traços deixados em sua obra, não temos a intensão de decifrar qualquer segredo, motivo ou sentido para o trabalho, ~~pois~~ tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave da leitura” (AGAMBEN, 2007, pg.63). Ao contrário, este percurso trilhado junto à realização deseja remontar uma geografia, ou uma espacialidade para o gesto. Entendemos que o processo é o palco – o ambiente, e não o drama – o enredo. O processo de Leonilson é desvio, atalho, fuga à elaboração de sentido; e junto a tudo isso, é experimentação do corpo. Assim aproximamos a criação do artista da formulação de Nancy sobre a experiência, não sendo exatamente um saber, tampouco um não-saber, ela é ~~travessia~~, transbordo, transporte incessante de um bordo ao outro acompanhando o traçado que desborda e limita uma arealidade” (NANCY, 2000, pg.110).

Partimos do lugar da criação e da experiência artística de Leonilson querendo saber se há um instante identificável onde a experiência dá lugar ao gesto. E partindo do ser que produz seus objetos – esse ser que, como vimos anteriormente, é o enlace entre corpo, eu e sujeito – buscamos identificar o que, nas obras, é marca do sujeito. Para isto, voltamos a refletir sobre o conceito de sujeito, dessa vez, nos aproximando mais da reflexão de Agamben para o termo.

O sujeito [...] não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem.  
(AGAMBEN, 2007, pg.63)

Leonilson tem um preceito básico em sua arte, trata-se da busca do aprendizado a partir da experiência, e esse preceito é também o que movimenta seus gestos. Mas o que entenderemos por gestos? Um gesto, assim nomeamos o que identificamos como sendo o movimento de um corpo. O gesto carrega a afirmação do movimento, ainda que seja um movimento de negação. Aliado ao ritmo, os gestos movem não só o corpo que dança, como também o corpo que atua e o que experimenta. Mas a pergunta ainda resta sem resposta, e o que são mesmos os gestos?

---

<sup>34</sup> Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*, filme documentário sob a direção de Karen Harley, 1997.

Como forma de introduzir o que entenderemos por gesto neste trabalho, apresento um texto de Walter Benjamin no qual ele se debruça sobre o teatro de Brecht. Sua caracterização, embora se trate de um gesto cênico, será aqui compreendida de forma ampliada. Da descrição de Benjamin nos interessa saber, que o gesto tem começo e fim determinado, e mais, que “ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto” (BENJAMIN, 1994, pg.80). Ou seja, entenderemos, então, que as coisas simples de Leonilson – suas obras, sua escrita, sua criação, suas percepções, seus afetos, sua vida – que cada um desses elementos, mesclados ou apartados –, podem ser pensados em termo de elementos gestuais. Gesto é escrita e é estilo, no entanto, um estilo variável, ou pelo menos, passível de variação. O gesto tece uma escrita que, conforme se repete e se remarca, constrói um estilo ao processo de produção, pois um gesto não é apenas transmissão de algo, mas é também produção, “não se trata de fidelidade a sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência” (BENJAMIN, 1994, pg.86). Quando admitimos que o estilo é algo variável, levamos em consideração o fato de que o homem nunca é conhecido inteiramente e muito menos de forma definitiva, que para cada homem existem possibilidades inesgotáveis de conhecê-lo. O essencial do gesto de Leonilson é, justamente, esse gosto pelas transformações, pela agregação dos valores que a realização de uma obra era capaz de lhe proporcionar. Com o gesto, Leonilson abria espaço para a experimentação contínua dos movimentos do corpo, e com isso, para o próprio gesto. Também é marca do gesto de Leonilson, a escrita da palavra, ou melhor, a palavra escrita.

Leonilson aproxima seu trabalho aos conteúdos de um diário, e esta é outra marca de sua ambiguidade. Pois, se por um lado ele não mostra certas obras por considera-las muito íntimas, por outro lado, escrever essa intimidade diretamente nas obras servia ao artista como um registro fragmentado de si mesmo. A palavra escrita já o acompanhava antes mesmo de adentrar as obras. Mantendo o hábito de registrar com palavras as vivências, Leonilson costumava ter cadernos de desenhos e anotações, escrever em agendas e fazer diários de viagens. O artista não só percebe essa passagem da palavra escrita em seus cadernos para as obras, como as comenta, dizendo: “Eu sempre tive costume de escrever bastante, eu tenho algumas gavetas de coisas escritas”<sup>35</sup>, ou ainda, “anoto palavras, tenho livrinhos de palavras, agora, tenho escrito diretamente nos trabalhos” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.98).

---

<sup>35</sup> Leonilson em entrevista. Parte do documentário ‘O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades’. op. cit.

A partir de 1989 o texto, que já era bastante utilizado por Leonilson na forma de escritos em diários, começa a aparecer na tela; o texto entra na pintura e desde então a palavra não sai mais de sua criação artística. Podemos identificar um percurso feito pela palavra, primeiro ela acompanha o artista do lado de fora da obra – artista, escrita e obra caminham juntos, porém separados; depois a palavra entra na pintura, e assim, pintura e escrita se justapõem, por fim a importância da própria escrita, ou o traçado do bordado, revela que o corpo perpassa tanto a obra quanto a escrita – que os três elementos então aglutinados, conformando, assim, uma imagem. Ao refletir sobre a palavra imagem, Octávio Paz conclui que “toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si” (PAZ, 2012, pg.104), assim, a imagem diz o indizível, pois “ela é seu próprio sentido. Acaba nela e começa nela” (PAZ, 2012, pg.116) toda experiência poética. A poesia não pede explicação, ela acontece por si só, desalinhada do sentido; a poesia é o valor da imagem.

Leonilson era um grande admirador e um leitor assíduo de poesia, todas as suas leituras lhe serviam como uma espécie de inspiração à sua carga poética; a inspiração que tinha com as leituras era o que ele entornava, enquanto carga poética, nos trabalhos. “Ele sempre dormia lendo uns livros de poesia. Ele cultivava isso e depois vertia isso tudo na obra de uma forma bastante intensa”<sup>36</sup>. Tem um aspecto de suas palavras escritas que as faz serem entendidas como uma forma de desenho, mas, além disso, a palavra também se apresenta na obra como uma sonoridade, ou ainda, como um “registro instantâneo capaz de congelar e conservar um momento”<sup>37</sup>. Leda Catunda, amiga e artista contemporânea à Leonilson, relembra com precisão o momento em que ele começou a experimentar a palavra dentro da pintura:

O dia em que ele começou a escrever na tela eu falei: isso vai dar errado. Eu não fui nada positiva. Eu falava: isso vai ficar uma “eáca”, pra que você está escrevendo? Você acha que a imagem não dá? Mas o fato é que ele era super ligado à poesia e ele começou então a colocar o texto nas obras, e, pra minha surpresa (aí que é legal, a pessoa te surpreender), porque eu pensei que não ia dar certo e foi ficando muito bacana. Até que ele foi criando um texto próprio.<sup>38</sup>

Uma atividade sem grandes preocupações estéticas. Vira e mexe Leonilson afirmava em seu trabalho uma tentativa de romper com o que se entende por estética. “Quando vou fazer um trabalho estou diante do material e me preocupo com as partes que se juntam” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.129), era o que dizia o artista, que a dedicação com a montagem dos elementos presentes na obra estava para além da preocupação estética.

---

<sup>36</sup> Leda Catunda em entrevista para a exposição ‘Sob o peso dos meus amores’. op. cit.

<sup>37</sup> Lisette Lagando em entrevista. Parte do documentário ‘O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades’. op. cit.

<sup>38</sup> Leda Catunda em entrevista para a exposição ‘Sob o peso dos meus amores’. op. cit.

Leonilson era “muito permeável e aberto a influências”<sup>39</sup>, ele apreciava conhecer os trabalhos e os processos dos artistas próximo à ele, e na verdade, esse contato com outros artistas serviu muitas vezes de influência ao seu trabalho. Se a busca da vida de Leonilson é pelas relações, seus trabalhos não poderiam acontecer de outra forma. Assim, a dimensão do outro se faz mais uma vez importante, o trabalho ia se construindo também a partir das trocas com os outros artistas. Ele tinha um jeito bem particular de se influenciar, era mais “um jeito de aprender com a vida e com as pessoas a sua volta”<sup>40</sup> do que uma apropriação de técnicas.

Quanto maior a possibilidade de novas experimentações, mais o trabalho de Leonilson se movimentava. Mesmo se aventurando por uma variedade enorme de novas técnicas, fazendo esculturas, colagens ou assemblages, dentre outras coisas, ele acaba retornando sempre à pintura, aos desenhos e, já mais no fim da vida, aos bordados. Os trabalhos guardam certa espontaneidade, ao mesmo tempo em que são frutos de pesquisa. Manusear o material que conformará seu objeto é um gosto do artista, alias, é no contato do corpo com essas materialidades – na decorrência do movimento – que a ideia ganha forma. Leonilson faz uma descrição de como acontece seu processo,

As ideias ficam na minha cabeça. Um dia eu vejo uma ideia que é uma frase, outro dia eu vejo uma imagem que é importante pra mim. Isso tudo eu vou guardando dentro de mim, até que chega um momento em que isso tudo exige uma materialização. Essa é a hora que acontece o trabalho. É é nesse momento que me vem na ideia a figura, me vem na ideia uma quase combinação de cores que eu vou usar no fundo, e me vem também a ideia de utilizar como mídia ou o papel, ou o tecido pro bordado com a linha, ou a pintura.<sup>41</sup>

Leonilson tinha seu atelier em uma garagem, no centro desse espaço havia uma bancada de madeira onde ele colocava a lona para a pintura. Ele pintava no plano horizontal e suas telas não tinham necessariamente um lado. Ele costumava pintar circulando a tela posta sobre a bancada. A primeira coisa feita era desenhar a lona, fazer um esboço das imagens por vir, depois vinha a base, em seguida o corpo, por fim os escritos. Mais uma vez, Leda Catunda relata sua visão sobre o processo de pintura de Leonilson: “ele pegava o próprio tubo e espremia assim e ia puxando, era um jeito duro de pintar e ao mesmo tempo meio inédito, ninguém pintava assim. Todo mundo prepara a cor. Ele preparava já direto misturando todo o tubo e ele criava figuras muito sintéticas”<sup>42</sup>. Seus processos não eram longos, mas eram bastante intensos, quando ele começava a pintar ficava horas a fio dedicado ao trabalho, “era

---

<sup>39</sup> Jan Fjeld (amigo de Leonilson) em entrevista para a exposição ‘*Sob o peso dos meus amores*’. op. cit.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Leonilson em entrevista: Parte do documentário ‘*O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades*’. op. cit.

<sup>42</sup> Leda Catunda em entrevista para a exposição ‘*Sob o peso dos meus amores*’. op. cit.

uma pintura muito vigorosa e ele era um cara muito curioso, indo pra muitos lados sem deixar de ser autêntico”<sup>43</sup>.

Para adentrarmos a pintura de Leonilson, voltaremos ao gesto, tomando agora como reflexão a formulação de Agamben. Para o autor, a criação faz parte do processo de subjetivação do artista. O reconhecimento do estilo é também a forma pela qual visualizamos essa subjetivação. Através do estilo somos capazes de reconhecer uma autoria, isto, pois, ainda que apenas como uma presença ausente, a própria identidade do autor também estaria presente na obra. É neste misto entre ausência e presença que Agamben localiza o gesto.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, pg.59)

Como isso, ele retira a obra do lugar de retrato do artista, pois não se trata de entender a realização da obra a partir da representação ou da possibilidade de simbolização, mas, o contrário, “deveremos entender tal relação no sentido de que, um dia, aquele sentimento particular, aquele pensamento incomparável, passou por um átimo na mente e no espírito do indivíduo” (AGAMBEN, 2007, pg.62), e que, nesse sentido, a obra é o exercício genuíno da experiência.

É possível que o gesto revele uma ética estabelecida entre o sujeito e a vida. Pois entre leis morais impostas e um desejo auto imposto, o sujeito artista escolhe a si mesmo, assim, agindo em nome do seu desejo, ele está continuamente se pondo em jogo com a vida. É o gesto do artista que garante a vida da obra, no entanto, a obra é uma vida particular, que também se difere do artista. Mais uma vez nos deparamos com a ambiguidade, desta vez entre a presença e a ausência, pois o artista é uma “presença incongruente e estranha” (AGAMBEN, 2007, pg.61) dentro da própria obra.

É através do gesto que se dará nosso olhar sobre a presença da escrita na pintura de Leonilson, pois acreditamos que o exercício da escrita já é o próprio gesto, ou ainda, que o gesto – enquanto movimento de deixar a mão correr por uma superfície – produz a escrita. Assim apresentamos uma terceira definição para o gesto, dessa vez junto a Roland Barthes. Para o autor o gesto é “algo como o complemento de um ato [...] o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera” (BARTHES, 1990, pg.145/146), ou seja, na essência de um objeto a algo que resta, que escapa, que não se apreende, e é aí nesse resto que se encontra o gesto. E o que seria isto que escapa à escrita se não o próprio corpo?

---

<sup>43</sup> Leda Catunda em entrevista: Parte do documentário ‘O mundo da Arte – Leonilson: Tantas verdades’ realizado pela SESCTV, sob direção de Cacá Vicalvi. Disponível em: <http://tal.tv/video/o-legado-de-leonilson/>

Quando escrevemos uma palavra, escrevemos com a ponta dos dedos, no entanto, os dedos não se apresentam enquanto uma visibilidade na própria escrita. Os dedos, enquanto resquício corpóreos de um ato, são a carga invisível presente em cada escrita. A proposta de Barthes é não pensar sobre o gesto do artista, mas pensar “o artista como gesto” (BARTHES, 1990, pg.146), reconfigurando um lugar para o traço ele demarca o enlace presente na relação entre sujeito e objeto. O traço é o que se estende por uma linha construindo uma geometria ou uma geografia. E o que devemos saber é que a geometria do corpo de Leonilson é definida no mesmo instante em que se define um traçado para a sua escrita.

Assim como o gesto para Benjamin (1994), o traço, segundo Barthes (1990), é algo inimitável. O traço está vinculado ao corpo, e sendo cada corpo diferente um do outro, ou ainda, e sendo o corpo inimitável, da mesma forma, o traço também será. O traço provoca deslocamento no corpo e é o movimento desse traçado que impulsiona o corpo para a arte. “Em outras palavras, é o corpo do artista que está preso a sua obra” (BARTHES, 1990, pg.155), e não o contrário. O corpo do artista se estende para o interior da obra, ele vai além de seus limites físicos. E é o gesto que possibilita essa superação, esse rompimento dos limites corpóreos. É o gesto que liga o corpo ao traço e vice-versa.

Traço é também acontecimento do corpo. E “a cor, à semelhança do acontecimento, renova-se sem cessar: é precisamente o gesto que faz a cor, como faz, também, o prazer” (BARTHES, 1990, pg.151). A pintura de Leonilson é o prazer da experiência, e mais, é cor e escrita, é figura e linha gráfica. Então, tenho agora outra proposta, antes de formularmos qualquer nova palavra sobre o processo de criação, adentremos as pinturas de Leonilson sentindo suas cores, tendo em vista apenas a experiência de observá-las atentamente. Escolhi algumas imagens, elas seguem durante as próximas páginas, proponho que tentemos exercer aquele mesmo olhar mencionado no início do texto:

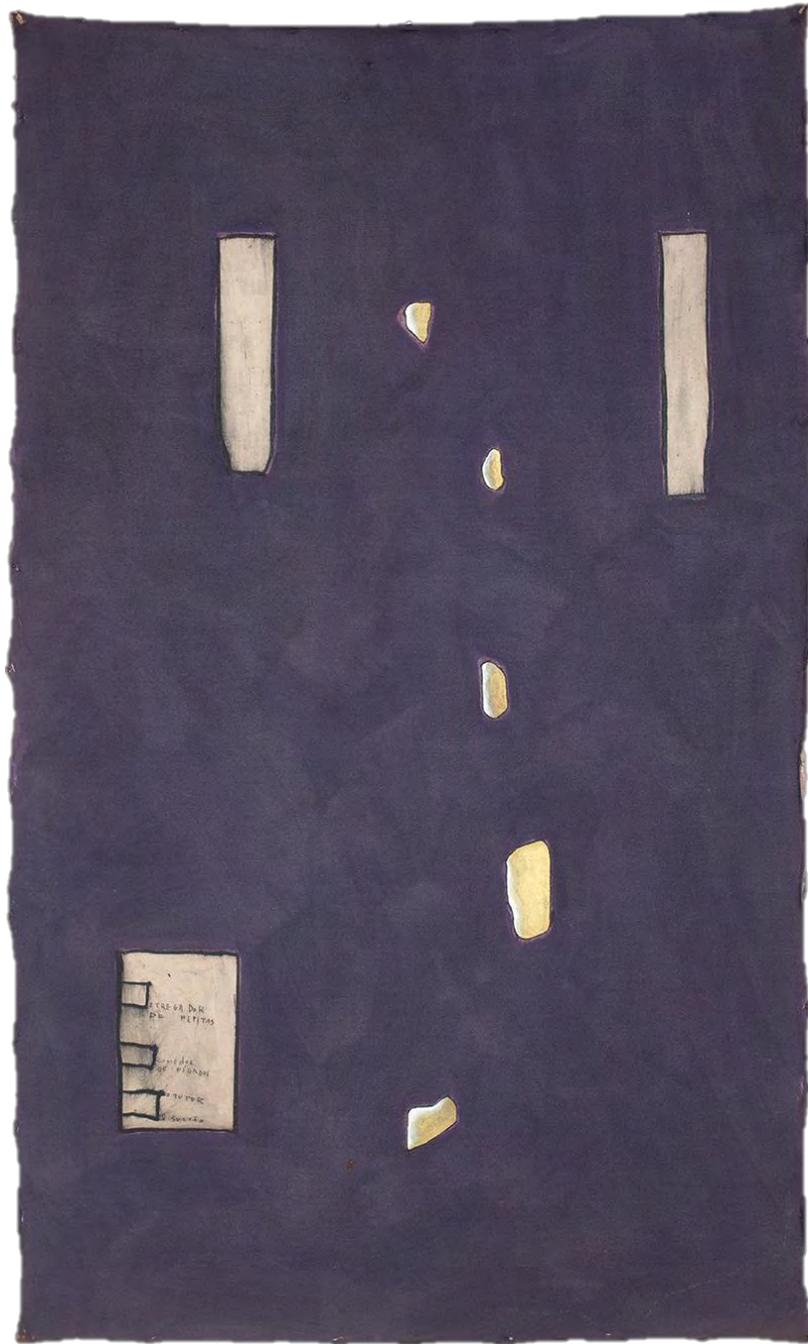


Imagem 15 – Leonilson, “Comedor de figados”, c.1992.



Imagem 16 – Leonilson, “Bebedor de sangue”, c.1991.



**Imagem 18** – Leonilson, “Palavras violentas”, 1989.



Imagem 18 – Leonilson, “As ruas da cidade”, 1988.

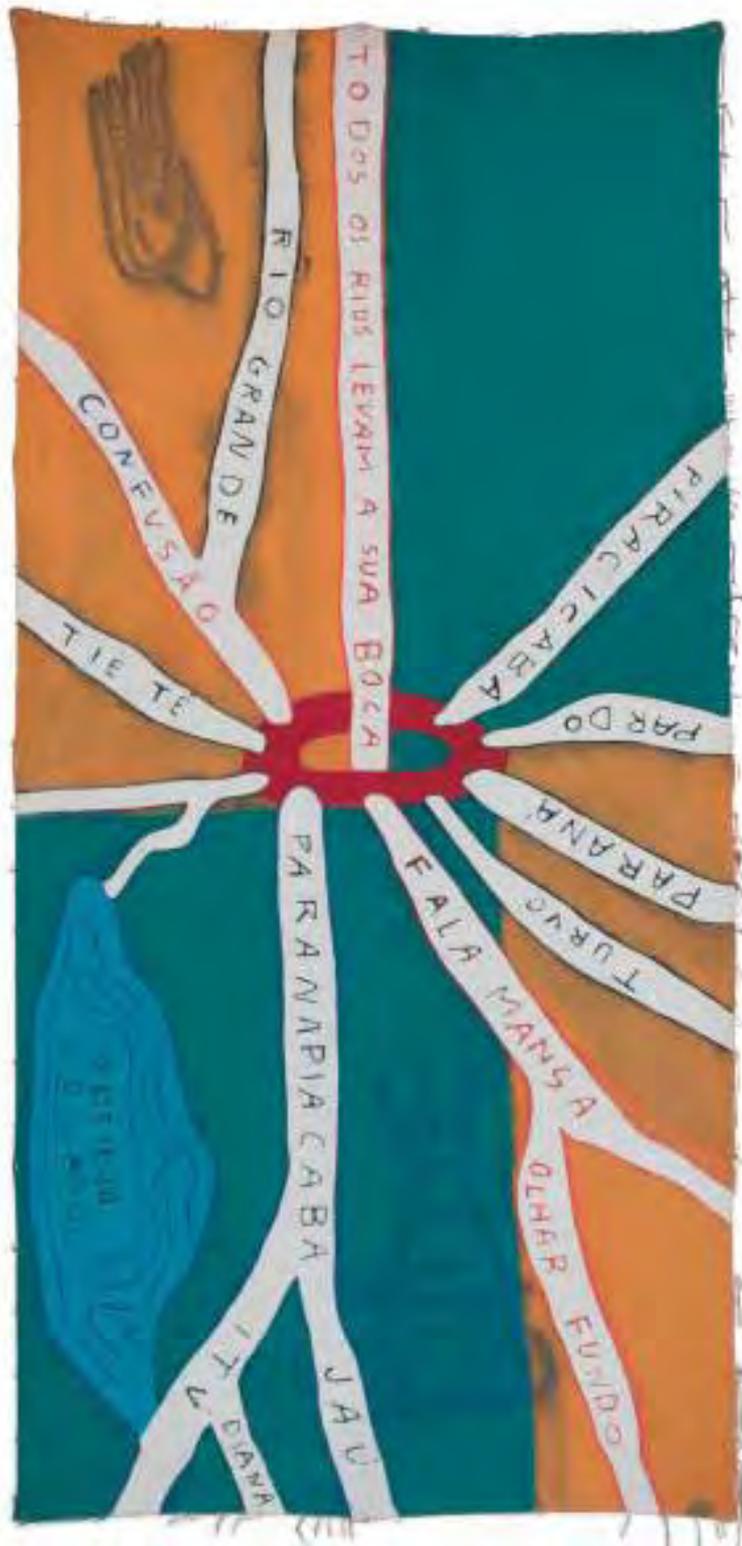


Imagem 19 – Leonilson, “Todos os rios”, 1989.

Olhando as imagens pintadas por Leonilson sob a ótica de Benjamin (1917/2011), quando ele distingue e articula signo e mancha, atentamos para a importância de suas nomeações. Então voltemos aos nomes de nossas obras expostas anteriormente – *Comedor de fígados*, *Bebedor de sangue*, *Palavras violentas*, *As ruas da cidade*, *Todos os rios* – são nomes disruptivos, há algo na escolha desses nomes que a pintura em si não nos apresenta, ou ainda, há algo na pintura que fica apenas entrevisto a partir do seu nome. E é justamente sobre este ponto que Benjamin nos fala, para ele ~~a~~ imagem pictórica, ao ser nomeada, é relacionada a alguma coisa que ela própria não é, ou seja, a algo que não é mancha. Essa relação com aquilo que dá nome ao quadro, com aquilo que transcende a mancha, é produzida pela composição” (BENJAMIN, 2011, pg.86).

Um número grande de obras tem o corpo referido em seus títulos. Há obras em que o corpo se apresenta a partir de suas partes, o coração, a língua, o sangue, o fígado, a boca; em outras, o título é a voz de um corpo que grita querendo agir, algumas obras são nomeadas com ações feitas pelo corpo, ou feitas para um corpo, é a obra comendo e bebendo o seu corpo e o corpo do outro. Mais ainda, no caso de *As ruas da cidade*, os órgãos internos são pintados à semelhança do corpo apresentado pelos livros de biologia, no entanto, trata-se de um labirinto emaranhado onde a disposição dos órgãos internos se faz enquanto um mapeamento para as ruas da cidade. O nome amplia o corpo presente na obra, o nome rompe as fronteiras. Este é o gesto aglutinador de Leonilson, a nomeação. Suas palavras são rios que saem de sua boca e atravessam a obra. Mais do que isso, como ele mesmo registrou, ~~t~~odos os rios levam a sua boca”<sup>44</sup>, assim, a obra é também boca ~~d~~esse rio que cava nas palavras a sua solidão de espelho” (BLANCHOT, 1997, pg110).

Então, não é a toa que Leonilson diz que o nome é a parte mais íntima revelada em sua pintura.<sup>45</sup> As palavras de Leonilson são palavras-objetos que criam imagens para o seu corpo, é uma palavra que carrega em si a potência de ser também imagem, ou, antes disso, de convocar imagens. No entanto, não podemos achar que essas palavras postas nas obras representam o artista. As palavras seguem o corpo do artista, mas em uma via paralela, e no lugar da representação, elas são uma apresentação possível para artista-corpo.

A palavra de Leonilson é sempre palavra poética e por isso mesmo, imagem. São palavras quase sem função verbal, palavras que apenas nomeiam e que não se estendem vagando em busca de sentidos. E Benjamin nos diz: ~~o~~ homem é aquele que nomeia” (BENJAMIN, 2011, pg.56), mas o nome é uma abstração, pois as coisas não têm nome. E

---

<sup>44</sup> Frase contida dentro da pintura apresentada anteriormente, “Todos os rios”, 1989.

<sup>45</sup> Esta afirmação faz referência a uma fala de Leonilson já citada anteriormente na pg.16.

essa palavra que nomeia é uma palavra indizível. O indizível de Leonilson é o seu próprio corpo. Leonilson revira a sua imagem a partir de suas obras e o gesto de endereçar-se ao outro é o traçado da sua escrita. A imagem é o abismo da palavra, quando a palavra cai nesse abismo ela enxerga sua condição de fragmento, de fratura, de ruptura.

Blanchot (2010b) fala de fragmento, um substantivo com força de verbo, pois é provocativo, o fragmento é a subversão do ser enquanto unidade. Imaginariamente pensamos os fragmentos que compõem um corpo, no entanto, nunca desacreditamos completamente na crença de que somos algo inteiro, sem divisões ou cisões. Quando a palavra convoca a imagem, há aí uma tentativa de reconhecimento dos estilhaços que se aglutinam neste mosaico que é o corpo. Ou ainda, ~~gr~~ças à imagem se produz uma imediata reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade” (PAZ, 2012, pg.115). A experiência vivida pelo corpo é uma experiência fragmentária, é ~~um~~ arranjo que não compõe, mas justapõe, isto é, deixa de fora uns dos outros os termos que vêm em relação, respeitando e preservando essa exterioridade e essa distância como o princípio de toda significação” (BLANCHOT, 2010b, pg.43). O que entendo por essa afirmação do autor é que o fragmento opera um desvio na escrita. Ou ainda, que a escrita, enxergando sua condição de fragmento, enxerga essa diferença fundamentalmente ambígua que separa, ao mesmo tempo em que aproxima, as coisas e as palavra. No fragmento se entrevê o enigma que funda toda palavra, um traçado sem traço, uma nomeação sem sentido.

O ~~d~~esejar é a coisa mais simples e humana que há” (AGAMBEN, 2007, pg.49), no entanto, uma das maiores dificuldade vivenciadas é, justamente, fazer o desejo se tornar palavra, isto pois nossos desejos são imagens não traduzíveis aos sentidos das palavras; ou ainda, pois os desejos habitam, no corpo, o lugar da imaginação. A palavra não é o desejo, mas o alimenta, e ~~o~~ corpo do desejo é uma imagem” (AGAMBEN, 2007, pg.49) que impulsiona a palavra para a ação. A palavra de Leonilson persegue e realiza o desejo, no entanto, sem alcançá-lo. E se a experiência de Leonilson é mesmo uma tentativa de fuga à elaboração de sentidos em busca do exercício da vontade do corpo, podemos dizer que é desejo o que move essa experiência de se deixar ser atravessado – de ter o corpo atravessado por diversos outros, desde a obra ao espectador. Vemos assim que essa escrita companheira pode até ser o refúgio do corpo para o atravessamento do desejo, mas não apenas. É também uma escrita desenfreada, pois é movida pelo desejo.

O gesto de Leonilson passa pela nomeação. O título das obras é o nome que falta ao corpo do artista. Não o sentido, mas, ainda assim, o nome. Sua arte é a criação de outros nomes para o seu corpo. Mas essa nomeação é também a concessão de nomes próprios para

seus objetos. E assim, seus objetos são também outra coisa além do corpo do artista. O nome próprio de cada obra é o valor da “pessoalidade” que ela comporta. A teoria do nome próprio, construída por Benjamin, aponta o homem como o único ser que se utiliza da nomeação para diferenciar-se dos semelhantes. Assim, dar um nome é atestar uma semelhança a partir da diferença. Ainda que essa nomeação contenha o artista, sendo um fragmento do seu corpo, ao nomeá-los, os objetos se diferenciam dele. Os trabalhos são como um novo corpo que contém Leonilson sem conter. São como modulações da sua existência, ou ainda são como outras possibilidades de existência para o corpo, pois “o nome de um homem é [também] seu destino” (BENJAMIN, 2011, pg.63).

O nome é a parte mais íntima revelada, diz ele, e é sobre essa revelação que agora nos debruçamos. O mesmo nome capaz de modelar o corpo de Leonilson também o atravessa e o ultrapassa, levando o artista a outras experiências que seu corpo-carne não ocupa, nem alcança. “Das substâncias simples e primeiras não pode haver logos, mas apenas nome. Segundo esta concepção, é indizível, não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado” (AGAMBEN, 1999, pg.104), este é o lugar que a obra de Leonilson apresenta para o seu corpo. Trata-se de uma subversão da linguagem realizada com a própria linguagem. O corpo, enquanto um nome, é uma tentativa de unir os fragmentos dos quais os corpos se compõem, no entanto, um corpo é sempre mais que a soma de seus fragmentos, ele é mais que a carne, que a imagem e que a palavra. Ele “não é silencioso nem mudo” (NANCY, 2000, pg.112), complementa Nancy, mas se enuncia fora da linguagem e através dela simultaneamente. O corpo é a própria ambiguidade da linguagem, e o que enuncia o corpo é o seu próprio gesto. O gesto é duplo, pois também está dentro e fora da linguagem simultaneamente. As obras possibilitam a Leonilson, através de seu gesto, uma afirmação do seu corpo, e esta afirmação não é mais do que a sua nomeação.

A nomeação de um nome próprio para o eu-outro que é o objeto-obra. Aí está a busca que a experiência de Leonilson empreende, modular de forma imediata e sob variações infinitas a sua existência, assim, junto às suas obras “ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência” (PAZ, 2012, pg.113), dando concretude ao Leonilson que se vai a cada instante com o tempo. Além de modulação as obras são também duração para o corpo do artista.

A simplificação é outra marca de seu gesto, é neste sentido que avistamos a busca por um traço mínimo. Mas é preciso que se saiba que não há universalidade do traço, que ele é inimitável como já dissemos, no entanto, Leonilson parece acreditar na existência de um

traçado capaz de unir particularidades distintas. E a identificação dos outros – os espectadores – para com a sua obra perpassa o reconhecimento de seus traços.

Então, proponho pensar o gesto como uma escrita sem palavras, ou ainda, enquanto a escrita da palavra indizível do corpo; ou seja, a busca pelo movimento existente em cada palavra já é em si um gesto. O gesto é o movimento da palavra de criar um percurso para o corpo.

A escrita promove rachaduras e dobraduras tanto sobre o corpo do artista como sobre o corpo da obra. E a nomeação de suas telas é também uma possibilidade de articulação entre corpo e escrita. O corpo de Leonilson se engaja nas vivências que são encaradas sob o ponto da experimentação. E a sua escrita é a possibilidade de conformar, de dar corpo ao incorpóreo. A palavra é o incorpóreo feito corpo e, nesse sentido, o gesto é um ato de passagem do corpo à escrita.

Nós já sabemos que para o corpo não há unidade, que corpo é composto de fragmentos e que a palavra também é corpo. É nesse sentido que a escrita se justapõe e se aglutina ao corpo. Entre corpo e escrita há um eco que é a imagem. O desvio da escrita de Leonilson é um atalho para o seu corpo. A escrita do artista é essa escrita-fragmento-de-corpo.

–Se você quiser uma descrição de mim, eu acho que sou um curioso. E sou ambíguo, completamente” (LEONILSON apud LAGNADO, 2005, pg.128), assim Leonilson se descreve. A curiosidade será aqui entendida a partir da distração, quando –distração significa: atração pelo avesso desse mundo. A vontade não desaparece; simplesmente muda de direção.” (PAZ, 2012, pg.46). Leonilson nos ensina que a criação necessita de distração, é preciso ter uma concentração distraída e flutuante, e assim conseguiremos entender que durante o –momento da criação aflora a parte mais secreta de nós mesmos” (PAZ, 2012, pg.53). O convite à curiosidade feito por Leonilson está em não se contentar com o entendimento de que nosso corpo é apenas o que há de corpóreo nele, ele quer ir além dos limites do corpo, ampliando, assim, suas possibilidades de existência. Ele faz essa proposta a si mesmo, e convida o outro a embarcar junto com ele. Ou, no mínimo, ele avisa aos mais atentos: saiba que o seu corpo vai além de você. Que o corpo adentra o mundo e o mundo adentra o corpo. Que o corpo incorpora espaço e vivência, afetos e percepções. Que o corpo precisa de um palco, que é o mundo, para pôr-se em cena.

Assim como corpo e palavra se aglutinam, da mesma maneira também acontece uma justaposição entre corpo e sujeito. O sujeito não é o corpo, ao contrário, ele é a substância incorpórea presente no corpo. A busca de Leonilson é também uma busca pelo sujeito; uma busca por sua presença sempre ausente.

O corpo é a presença que toca o outro, ele é endereçamento e sob a forma desse endereçamento ele encaminha palavras. –Escrever endereça-se assim. Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo” (NANCY, 2000, pg.19). E a palavra que é endereçada é uma palavra que contém o corpo, é palavra corpórea. Se a palavra é uma forma de transporte de um corpo ao outro, e se o gesto é o próprio caminho percorrido pela palavra para que se transmita algo de um corpo à outro, isto só é possível pois as fronteiras entre corpo e palavra são difusas, estão aglutinadas. E assim eu diria que a palavra faz do corpo metáfora, que a palavra é essa espécie de duração e transporte para o corpo. Mas a palavra é metáfora justamente por estar, também, separada do que nomeia. Talvez a palavra seja, então, a ponte, a via de acesso que interliga as distâncias entre o corpo, o sujeito e o objeto. Não se trata, no entanto, de moldar o corpo com a escrita, mas de tentar junto às palavras promover um toque entre o corpo da obra e o corpo do artista. Quando aproximamos escrita e gesto, queremos indicar que a escrita é essencialmente um ~~t~~ocar o corpo com o incorpóreo do sentido” (NANCY, 2000, pg.11), que a escrita reúne a borda do corpo com os limites de um exterior ao corpo. Ou ainda, que a escrita é uma possibilidade de endereçamento do *eu* ao seu próprio corpo, pois como afirma Nancy, –é a partir dos corpos que o eu da escrita é enviado aos corpos. É a partir do meu corpo que tenho o meu corpo como algo que me é estrangeiro, expropriado. O corpo é o estrangeiro” (NANCY, 2000, pg.19). Ou será o sujeito esse estrangeiro que habita o corpo?

## V. **Presente ausência, um estrangeiro de si mesmo**

Teve uma hora que levantou um avião e entrou nas nuvens, foi um momento super bonito. Aliás, eu fiquei super emocionado olhando os aviões, não sei por que, mas me deu vontade de chorar. E eu me olhei nos vidros das janelas do aeroporto, mais uma vez eu estava indo pra algum lugar.

Leonilson

SEI CONTROLAR AS  
HORAS DE ME DIA.  
SEI MANOBRAR MEU  
TREM NO MÃO DE  
TANTOS TRILHOS  
E SEI BEM COM QUEM  
ME DEITO E QUE  
LEITO DEIXAR DE PRISA.

O ESTRANGEIRO,  
ISSO ME SINTO O  
TEMPO TODO NO BRASIL  
EU AQUI, SO' QUE  
AQUI VOCE É FORÇADO  
A SE SENTIR FORA,  
NÃO É BEM UM SENTIMENTO  
MAS UM AJUSTE DE POSIÇÃO.  
PODE TAMBÉM SER NIMO  
DE ~~EU~~ FILHO + NOVO.  
QUE BASTEIRA  
É UMA QUESTÃO DE  
MANOBRAS, QUASE POLITICA.  
VOCE TEM QUE PARAR DE  
OLHOS ABERTOS E SE  
PREPARE PORQUE APESAR  
DA PAZ VOCE ESTÁ  
NUM CAMPO DE GUERRA.  
DENTRO DESSA CABINE  
DE TREM, CADA MOVIMENTO  
MEU É A GUARDADA E  
SURPRENDE AS SENHORAS  
QUE NÃO SABEM O QUE  
EU REPRESENTO.

OH  
VENDO DE FORA E  
MUDANDO A ÓTICA  
ELAS NÃO TÊM NADA  
A VER COMIGO E EU  
POSSO ABANDONÁ-LAS  
COMO UM BALÃO AO  
AR MAIS LEVE.  
SEI QUE POSSO  
JUNTO TÊM O TERROR  
DAS FRONTEIRAS  
DESTE BANDO DE MALUCOS  
QUE FICAM CONTROLANDO  
A PASSAGEM DAS  
PESSOAS DE UM LUGAR  
PARA OUTRO E  
IMPONDO RESTRIÇÕES  
NÃO ENCONTRO MAIS  
A EUROPA COM A  
MISMA ALTEZA E  
MINHA INGENUIDADE  
É AGORA MIXTA COM  
NÃO CONFIANÇA,  
PERPLEXIDADE E  
UMA QUASE FRIEZA.  
COORDENO MEUS  
MOVIMENTOS E SEI  
QUE TENHO O RUMO  
DE MEU CORPO  
O TEMPO É DOS RANGER  
DE DENTES, E AS  
VEZES ESPERO QUE  
ESSE TREM ME LEVE  
PARA UM LUGAR  
MELHOR.

é esta a sala que aqui e / ali, como a outra, / escorre na linha  
reta do / soalho. numa nesga sem / espaço e quieto, não / se  
mova, não se mova / olhe até onde pode, olhe até / onde não  
há, este / jamais esta outra vez

Manoel Ricardo de Lima

Já estamos indo para outro lugar. Sempre o mesmo e, no entanto, sempre outro. Talvez seja esta a condição essencial de um sujeito em relação ao corpo, a condição de um estrangeiro de si mesmo. O corpo é este trem no qual já nascemos embarcados, ele é um lugar que acolhe e acomoda e é também o transporte que nos movimenta e que por vezes nos joga para fora de nós. Leonilson nos fala sobre um ajuste de posição, sobre uma manobra quase política, sobre um ranger de dentes, *“você tem que ficar de olhos abertos e se preparar porque apesar da paz você está num campo de guerra”*<sup>46</sup>, mas de que guerra ele estaria falando? Nesta condição de estrangeiro enxergamos o seu corpo jogado no mundo, a todo instante tudo que contorna as bordas desse corpo é capaz de atravessá-lo, de ditar-lhe um ritmo, de prever ou de impor um movimento, de anestesiar seus músculos ou sugar sua força. Se não formos atentos, o mundo engole nosso corpo, talvez essa seja a guerra da qual ele nos avisa, um movimento incessante de nós mesmo pela apropriação de nosso corpo, pela conquista de um reino que é corpo. E se assim for, está será uma guerra inconclusa e eterna para a duração desse corpo.

Mas antes de concluir que a questão que move nossa reflexão encontrará aqui seu fim num corte abrupto ou numa ausência de conclusão, reconstruo alguns movimentos de alternância neste jogo entre presença e ausência que temos perseguido: a saber, nosso corpo movente e ritmico é uma presença em ação, mas, há no mesmo corpo uma ausência de lugar. Essa ausência é como um eixo fundamental que orienta nossos movimentos. Esse eixo é uma presente ausência – um vazio, uma falta – que tentamos encobrir com a escrita ou com as marcas que vamos traçando no corpo. Assim, a escrita se apresenta como o percurso das voltas dadas em torno desse eixo ausente. A presença da escrita é o que anuncia essa ausência no corpo. No entanto, é uma presença que não apresenta o corpo completamente, pelo contrário, a escrita apenas deixa entrever por entre frestas no sentido os vestígios ou os rastros do que outrora foi, ali, a presença de um corpo. Então, mais do que alternância, somos a coexistência da presença e da ausência em nós mesmos.

As relações se dão para Leonilson a partir de uma espécie de presença-ausente, como se ele soubesse pressentir a distância infinita que o separa dos outros. Mesmo rodeado de pessoas, ele se reconhece no lugar de um observador solitário; *“vivemos sozinhos/ uma ilha num mar de gente/ a bordo de um avião”*<sup>47</sup>. Mais uma vez seu corpo vira locomotiva, meio de

---

<sup>46</sup> Fragmento do escrito de Leonilson contido na imagem apresentada.

<sup>47</sup> Escritos de Leonilson, Caderno de Desenhos e Anotações, 1981-83 – Imagem em anexo.

transporte. O artista está sempre se ausentando de um lugar em busca de outro, ele escolhe permanecer num estar-de-fora para melhor observar. E o lugar do observador não é outra coisa se não uma presença ausente. Esta solidão que acomete o cotidiano do artista não acontece por acaso, ela é parte de uma busca por si mesmo. Sua solidão é como a “solidão essencial” descrita por Blanchot, ainda que Leonilson permaneça só, ele não estará desacompanhado, pois o momento da solidão é também um retorno a si mesmo sob a forma de um alguém. “Alguém está aí, onde eu estou só [...] alguém é o que está ainda presente quando não há ninguém. Aí onde estou só, não estou aí, não existe ninguém, mas o impessoal está” (BLANCHOT, 2011, pg.23), então observamos que alcançar essa solidão essencial é também pôr efetivamente em prática a máxima de seu egoísmo revolucionário, pois o que o dita – ser singular para ser universal – é o mesmo que fundamenta essa solidão. Escrever é de alguma forma afirmar essa solidão, e é também uma possibilidade para que o *eu* se torne um ele, um *outro*. Para Leonilson, a existência do outro é a prerrogativa da crença na existência de si; o próprio eu, em suas buscas, ocupa também o lugar do outro. Aliás, o artista quer existir para o outro e com ele, no entanto ambos estarão sempre separados. Ele escolhe ser uma ausência sempre presente na obra. E essa ausência é sentida através de um jogo elaborado pelo próprio artista, ele articula imagem e escrita como alternância entre presença e ausência do seu corpo e do corpo do outro, é o que ele faz, por exemplo, em *El Puerto*. No entanto, esta é apenas uma de suas formas de jogar.

Encontramos a imagem de um solitário desenhada nos mesmos moldes dessa solidão que atravessa Leonilson, e é Nietzsche quem diz:

Para mim é odioso seguir e também guiar. Obedecer? Não! E tampouco – governar! Quem não é terrível para si, a ninguém inspira terror: e somente quem inspira terror é capaz de comandar. Para mim já é odioso comandar a mim mesmo! Gosto, como os animais da floresta e do mar, de por algum tempo me perder, de permanecer num amável recanto a cismar, e enfim me chamar pela distância, seduzindo-me para – voltar a mim.

(NIETZSCHE, 2012, pg.33)

Então voltamos ao reino do corpo tentando manobrar este trem que se perde por entre os trilhos. E estar pronto para perder-se é pegar um atalho pelo desvio. O desvio seduz Leonilson e o convida a percorrer um caminho para o ser. Assim ele constrói – desconstrói e reconstrói – um corpo com a obra, embaralhando a noção de subjetividade a partir dos trabalhos e “fazendo comparações-justaposições / o objetivo por assimilação do subjetivo / algumas vezes penso que é isso”<sup>48</sup>, ele diz. A obra o mostra pelo avesso, ou ainda, ele *avessa* seu corpo nessa busca pelo ser. Assim, a afirmação de um *eu sou* “tende a significar que somente sou se posso separar-me do ser” (BLANCHOT, 2011, pg. 275). A solidão essencial se depara com uma

---

<sup>48</sup> Escritos de Leonilson, op. cit.

falta do –ser que a ausência de ser torna presente” (BLANCHOT, 2011, pg.277), em outras palavras, a falta que se faz visível na experiência da solidão aponta para a essência do ser, e essa essência é justamente o que lhe falta, o próprio ser, esta é a sua ambiguidade.

Mas quando buscamos o processo de criação, vemos a partir de um gesto que seu corpo não é nem presença nem ausência, está entre os dois lugares, no percurso, na travessia. Ou seja, esse lugar frequentado por Leonilson na produção dos trabalhos é um terreno movente, é a própria travessia, é o lugar da ambiguidade e das simultaneidades. Seu gesto, sendo aquilo que continua inexpresso em cada ato expresso, também se localiza entre ausência e presença. Dos gestos, nós alcançaremos apenas seus rastros. Da mesma forma, quando sentimos seu corpo, o sentimos através da ausência. Leonilson cria uma presença sua nos objetos que produz, no entanto, o corpo nunca se mostra completamente, ele é essa ausência que quase se dissipa na presença do objeto. Seu corpo se transporta pra dentro da obra, e o que vemos é que a presença da obra desintegra e atualiza a presença do corpo do artista.

A escrita provoca rachaduras e dobraduras tanto sobre o corpo do artista como sobre o corpo da obra. A mesma escrita delimita e rompe os limites do corpo. A palavra de Leonilson é ambígua e simultânea, ela nos reflete e nos abisma. Ele padece e goza de uma vontade incessante de emparelhar suas palavras. Este é um jogo do qual não se consegue escapar muito facilmente, por não se trata de escolher jogar; ele nos revela, –escrevo por desespero de palavras”<sup>49</sup>. Escrever é, assim, quase uma exigência, uma consequência da relação entre o corpo e o tempo. Os acontecimentos guiam – dando ritmo e cadência – a construção de um percurso para as palavras.

Estou sentindo tudo muito à flor da pele/ e sinto às vezes que não aguento, mas/ vou ficando e vendo o que acontece/ com os olhos cada vez mais cristalinos [...] tive impressão de uma indiferença/ entre o construtor e o construído/ diferença de ter mãe e ser feito/ fazer amor e o desenho de uma tesoura/ e mesmo alguns momentos vazios/ buracos no sentido de olharmos nosso processo/ como um campo minado/ agora deixa eu ver/ tendo nossa vida na altura dos olhos/ vejo explosões-implosões e buracos/ mas sinto falta das explosões senão a/ adrenalina volta pro sangue e faz mal.<sup>50</sup>

A escrita que acompanha o corpo de Leonilson é a criação de um percurso narrativo para a sua história. E a possibilidade de criar narrativas para as experiências duplica um acontecimento no tempo. Assim, entendemos que a escrita é também duração para o corpo, na possibilidade de regatá-lo através de seus rastros. Observador e narrador se encontram no mesmo lugar, a presente ausência. Com sua escrita, Leonilson é um narrador, ou um fabulador da própria vida. O mistério de que é feita uma narrativa está no –cotidiano sem façanhas,

---

<sup>49</sup> Escritos de Leonilson, op. cit.

<sup>50</sup> Escritos de Leonilson, op. cit.

aquilo que ocorre quando nada ocorre, o curso do mundo tal como é despercebido, o tempo que se escoia, a vida sumária e monótona” (BLANCHOT, 2010b, pg.143/144), pois mais importante do que os fatos narrados é a presença dessa voz que ao narrar este corpo no mundo dá-lhe um ritmo. “De agora em diante não é mais de visão que se trata. A narração deixa de ser aquilo que dar a ver” (BLANCHOT, 2010b, pg.147), passando a ser a escrita de uma relação desviada para com a vida. “Quer esteja ausente ou presente, quer afirme ou se subtraia, quer altere ou não as convenções da escrita” (BLANCHOT, 2010b, pg.149), essa voz narrativa é a marca do *outro* Leonilson, o Leonilson-outro-corpo-de-si-mesmo que a sua palavra evoca quando se apresenta.

A escrita, enquanto fragmentos de memória, prolonga a duração de um corpo. Pela palavra duração entendemos uma ação, a de permanecer, continuar existindo. Encontramos no ato de escrever uma forma de acomodar as memórias do corpo. Passaremos pela memória de forma muito rasteira, entendendo-a como as marcas deixadas pelo desejo, assim, a memória é também percurso, o percurso do reconhecimento do desejo. Se escrever for mesmo deslocar a memória para fora do corpo, percorrendo e repercorrendo esses traços deixados como vestígios, para em seguida, ser capaz de liberar o corpo dessa presença, então podemos dizer que escrever é provocar também o esquecimento e o apagamento das memórias de um corpo.

passando a borracha/ apago/ isto é natural, no céu, no hoje/ viajando pelo meu eco/  
me pego retornando pra mim mesmo/ e noto as surpresas que tenho/ e isto não é  
fácil/ trilha/ trilha, montanha, espiral/ e o que eu faço tem que resolver/ e tem gente  
de todo tipo/ estranhos com próprios motivos/ e eu estou aberto pro meu íntimo.<sup>51</sup>

A escrita é um convite ao apagamento, no entanto, escrever é também “fazer-se eco” (BLANCHOT, 2011, pg.18) do que não se apaga em cada palavra. A palavra é nítida e legível na escrita, no entanto, é borrada e misturada para o corpo que nela se reconhece. Retornar a si mesmo pela escrita é deparar-se com um estranho e ter surpresas por não lembrar, ou por não mais se reconhecer. A escrita adormece certas palavras no corpo, mas elas continuam a segui-lo, assim, “as palavras devem caminhar por muito tempo. Caminhar por tempo suficiente para apagar seus rastros e sobretudo para apagar a presença” (BLANCHOT, 2010b, pg.68) daquele que sabe o que diz. Ou seja, escreve-se para esquecer o que se é quando se diz algo. A escrita das memórias, ao lado do esquecimento, “nos remete a seu sentido mudo, indisponível, interditado, sempre latente” (BLANCHOT, 2007, pg.172). Esta é uma relação quase secreta mantida entre memória e esquecimento. É do esquecimento que vem o movimento da vida, “podemos esquecer, e, graças a isso, podemos viver, agir, trabalhar e lembrarmos-nos – estar

---

<sup>51</sup> Escritos de Leonilson, op. cit.

presente” (BLANCHOT, 2007, pg.172). O esquecimento do que já não se faz presente é o que nos deixa viver o próprio presente.

Leonilson é uma ausência sempre presente na obra. Nela, a desapareição do corpo do artista aparece como algo que não deve ser esquecido, no entanto, vemos agora que o esquecimento é a condição essencial a toda memória. Nas obras ~~alguma~~ coisa está esquecida e todavia tanto mais presente quanto esquecida” (BLANCHOT, 2010b, pg.52), isto que está esquecido é o corpo próprio do artista que não é presença, nem ausência, ainda assim ele permanece na obra em estado de latência.

Presente-ausência é um termo que passeia entre a omissão e a transmissão – uma omissão transmitida, talvez –, entre a identificação e o endereçamento, entre o eu e o outro. Se a escrita se faz sobre o apagamento é por haver algo implícito no que ela explicita. Leonilson constrói para si um corpo que se apaga e que se apresenta apenas enquanto rastro. Entre apagamento e endereçamento se encontra o traço de sua corporeidade, mas ele está borrado. Seus traços são os resquícios da ausência. Quando Leonilson escreve, ele se inventa e se apaga; buscando, mais do que um efeito de sentido, um efeito de presença.

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

Quando uma imagem se apresenta, ela exerce um efeito no olho que a vê. A presença da imagem, algo explícito, carrega implicitamente a ausência do corpo que a criou. Esta circunstância não é comum a toda imagem, ou a toda obra, mas aparece nos trabalhos de Leonilson, pois ele deixa o rastro de sua passagem pelo objeto produzido. Entender seus objetos como rastro implica identificar neles algo além de sua presença imediata. O rastro é feito uma presença ausente; algo distante que deixou sua marca no que está perto. Assim, um rastro está, de forma ambígua, presente e ausente. Quando percebemos algo através de seus rastros, isto que foi percebido já não está mais lá. Somos nós que descobrimos os rastros, que, no presente, encontramos ecos e vestígios do passado. A vontade de Leonilson era também uma vontade de deixar marcas de sua presente-ausência.

A obra, esse vestígio de si mesmo, atinge não apenas o olhar de seu espectador, mas cativa seu corpo. Nos trabalhos de Leonilson ~~não~~ é mais a força de ver que é requerida: é preciso renunciar ao domínio do visível e do invisível” (BLANCHOT, 2010b, pg.71); a obra

nos convida a sentir o corpo que ali está ausente. Esse corpo é uma voz presente na obra. Ver a obra de Leonilson é ouvir o seu corpo através de sua escrita. Assim ele indica que o acesso ao corpo está na transfiguração de sua imagem.

Voltamos então à condição de estrangeiro. Há sempre uma imagem de Leonilson que deixa de fazer parte do seu corpo para ser parte da obra. É o corpo que em gesto se estende para fora de si, alcançando assim a obra e ultrapassando os limites da carne, mas, rapidamente retornando à ela – o instante é fugaz ainda que sua repetição seja recorrente. No retorno ao corpo, a fissura encontrada no ser durante a travessia provoca um desconhecimento do eu sobre si mesmo, pois o eu que retorna já é outro. Um estranho para si mesmo que se reconhece apenas nesse incessante percurso de ir e vir, do corpo próprio ao corpo da obra. É presente no tempo e é ausência no espaço. O corpo é o que foi decalcado da obra, ele não está lá; no entanto, a realização de um gesto demarca na obra a ausência desse corpo; gesto é também o rastro do que se deixa escapar, a marca de uma ausência. A obra é uma voz presente que realiza este resgate de um corpo ausente.

Não se trata de ver o corpo, mas de ouvi-lo. A voz do corpo do artista é materializada no corpo da obra tanto ~~atrás~~ das palavras que se leem, como na frente das palavras que se escrevem, há uma voz já inscrita, não ouvida e não falante” (BLANCHOT, 2010b, pg.70), e nem mesmo ele – aquele que escreve – a detém. É daí que parte esta ideia de que Leonilson habita, em seus trabalhos, o lugar de uma presente ausência. Não veremos seu corpo na obra, no entanto ouviremos o que é eco do corpo; o que é rastro, vestígio. Ouviremos a voz de uma escrita realizada por esse corpo, a voz de um corpo próprio estrangeiro a si mesmo. Mas que voz é essa? Pergunto junto a Blanchot. Mesmo sem saber se haverá resposta, esperemos, e ~~enquanto~~ se espera, conversemos. – Sim, conversemos, escutando a voz. Mas que voz é essa? – Não algo para se ouvir, talvez o último grito escrito, aquilo que se inscreve no futuro fora do livro, fora da linguagem. – Mas que voz é essa?” (BLANCHOT, 2010b, pg.74). Talvez a voz do estranho, ou quem sabe, a voz de um estrangeiro de si mesmo.

## LISTA DAS IMAGENS

- Imagem 1:** pg.14; Escritos - Cadernos de Desenhos e Anotações (Técnica variável), c. 1986.
- Imagem 2:** pg.17; Leonilson em seu ateliê.
- Imagem 3:** pg.21; Escritos – Cadernos de Desenhos e Anotações (Técnica variável), 1981-83.
- Imagem 4:** pg.24; *Leo não consegue mudar o mundo*, tinta acrílica sobre tela, 1989.
- Imagem 5:** pg.27; *El puerto*, bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado, 1992.
- Imagem 6:** pg.32; *J.L.B.D.*, bordado sobre veludo, c. 1993.
- Imagem 7:** pg.32; *José*, bordado com linha preta sobre voile, 1991.
- Imagem 8:** pg.33; *El desierto*, bordado sobre feltro, 1991.
- Imagem 9:** pg.33; *O Penélope, o recruta, o aranha*, bordado sobre voile e lona, 1991.
- Imagem 10:** pg.41; *O recruta O aranha O penélope*, bordado sobre feltro costurado em lona, 1992.
- Imagem 11:** pg.45; *Violá mon coeur* (frente), bordado cristais e feltro sobre lona, 1990.
- Imagem 12:** pg.45; *Violá mon coeur* (verso), bordado cristais e feltro sobre lona, 1990.
- Imagem 13:** pg.48; *O vulcão existente*, tinta acrílica sobre lona colada em chassi, 1986.
- Imagem 14:** pg.49; *As montanhas ao longe*, aquarela e tinta preta sobre papel, 1989.
- Imagem 15:** pg.59; *Comedor de fígados*, tinta acrílica sobre lona, c.1992.
- Imagem 16:** pg.60; *Bebedor de sangue*, tinta acrílica sobre lona, c.1991.
- Imagem 17:** pg.61; *Palavras violentas*, tinta acrílica sobre tela, 1989.
- Imagem 18:** pg.62; *As ruas da cidade*, tinta acrílica sobre lona, 1988.
- Imagem 19:** pg.63; *Todos os rios*, tinta acrílica sobre lona, 1989.
- Imagem 20:** pg.70; Escritos - Cadernos de Desenhos e Anotações (Técnica variável), c. 1986.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

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

AGAMBEN, Giorgio. “Ideia do nome”. In: *Ideia da prova*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. “Cy Twombly ou Non multa sed multum” In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” In: *Escritos sobre mito e linguagem*. (1916). Trad. Susana Kampff Lages & Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. “Sobre a pintura ou Signo e mancha” In: *Escritos sobre mito e linguagem*. (1917). Trad. Susana Kampff Lages & Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CELAN, Paul. *Arte poética – o meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento & Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: De Sócrates a Freud e além*. Trad. Simone Perelson & Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FREUD, Sigmund. –Sobre a transitoriedade” (1916[1915]) In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XI. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. –O estranho” (1919) In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXI. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1996

FREUD, Sigmund. –O prêmio Goethe” (1930) In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXI. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. –O Inquietante” (1919) In: *História de uma neurose infantil: (–o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. –A linguagem ao infinito” (1963) In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos & Escritos III)*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2001.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. (1954/1955). Trad. Marie Christine Laznik Penot & Antonio Luis Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades*. São Paulo: SESI, 1995.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. –A percepção do outro e o diálogo” In: *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Veja Limitada, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. *Leonilson, 1980 – 1990*. 2010. 150 p. Dissertação – Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

RIVERA, Tania. “O outro ou o Outro” In: *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSA, Guimarães. “O espelho” In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman & Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

## **Filmografia**

HARLEY, Karen. *Com o oceano inteiro para nadar*. [filme-vídeo] Direção de Karen Harley. Brasil, 1997. 19 min. Color. Disponível em: <<http://itacultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/getcontent/conteudo/61>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

LEONILSON – SOB O PESO DOS MEUS AMORES. Material gráfico da Exposição. Disponível em: <<http://itacultural.org.br/leonilson/>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

VICALVI, Cacá. *Leonilson: tantas verdades*. [filme-vídeo] Direção de Cacá Vicalvi. Brasil, 2003. 35 min. Color. Disponível em: <<http://tal.tv/video/leonilson-tantas-verdades/>>. Acesso em 12 de Fevereiro de 2014.

VICALVI, Cacá. *O legado Leonilson*. [filme-vídeo] Direção de Cacá Vicalvi. Brasil, 2003. 25 min. Color. Disponível em: <<http://tal.tv/video/o-legado-de-leonilson/>>. Acesso em 12 de Fevereiro de 2014.

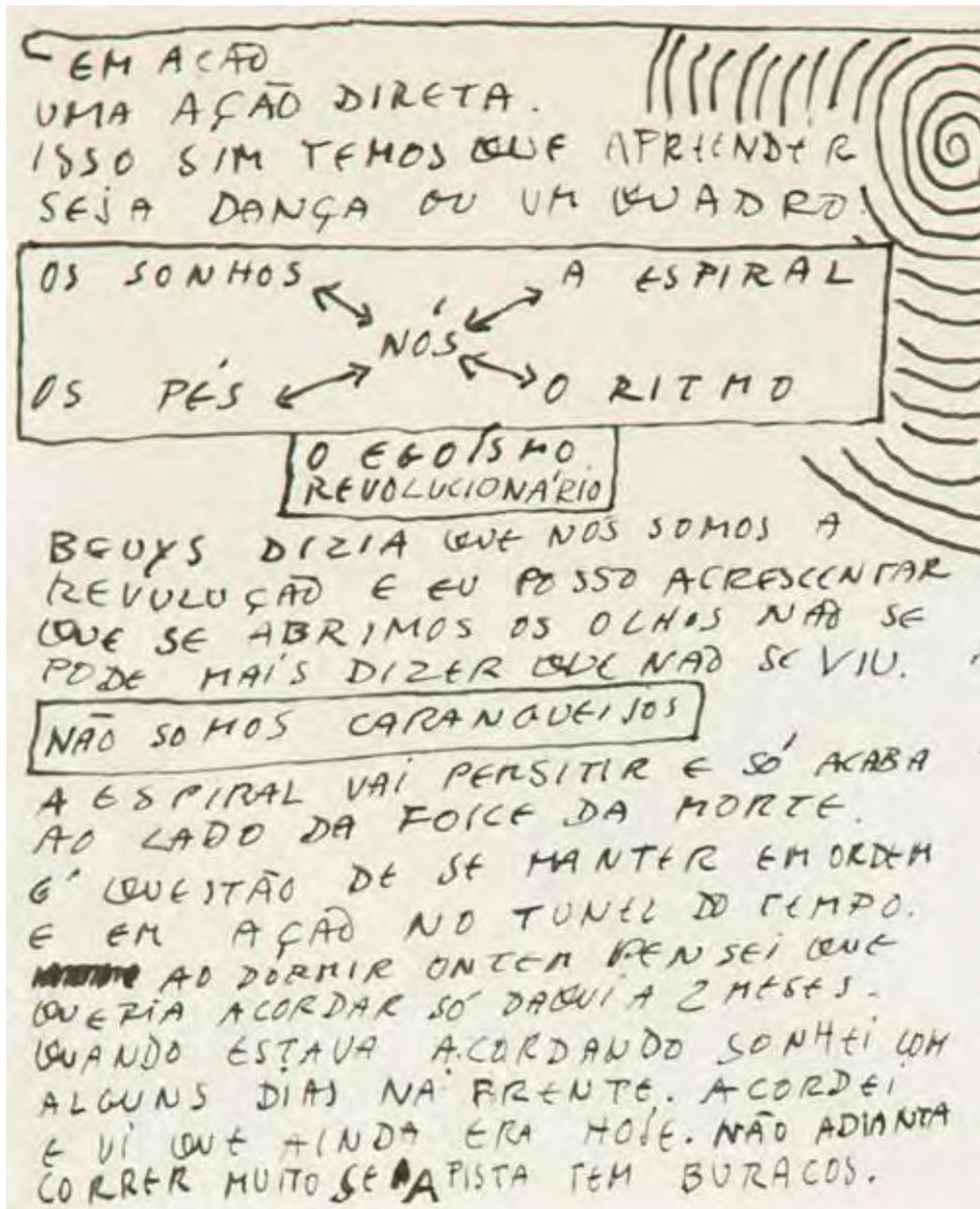
## **ANEXOS**

O ponto em que os sonhos  
tocam nossos pés

É UMA SINTONIA COMO UMA  
AULA DE DANÇA, DEPENDE  
DE FAZER O MOVIMENTO  
CERTO NA HORA CORRETA.  
AÍ ESTA' ORDE NOS ATRAPA-  
LHAMOS E ONDE A ESPIRAL  
É MAIS VERTIGINOSA.  
POUCAS VEZES SABEMOS  
ONDE ESTAMOS E QUAL  
VELOCIDADE CORRER.  
E NOS ATRAPALHAMOS E  
ESQUECEMOS O SONHO  
E DAMOS AS DUAS MÃOS  
A UMA REALIDADE QUE  
NÃO TEMOS CERTEZA DE  
SER REAL OU ABSTRATA  
MAIS UM JOQUINHO E  
ACABAMOS POR FICAR  
BRINCANDO DE FAZER  
JOGOS E ESQUECEMOS  
QUE SOMOS OS JOQUEIS  
E NÃO OS APOSTA-  
DORES

Anexo 1 – Escritos de Leonilson, Caderno de Desenhos e Anotações, c. 1986.

AS VEZES ACHO QUE DEVEMOS FAZER OS APOSTADORES MAS COM A CALMA DE QUEM JA' ESTEVE EM CAMPO E SABE RECONHECER AS MALÍCIAS DOS JOGADORES E DOS JUÍZES. E SO' ENTÃO SABEREMOS EM QUE APOSTAR E QUE RISCO CORRER. O PONTO EM QUE NOSSOS SONHOS NOS TOCAM OS PÉS, SO' SE REALIZA QUANDO DEIXAMOS AS COISAS IREM POR SI SO' TAMBÉM, PORQUE SENÃO SO' CREAMOS NO TOTAL E ESQUECEMOS DO ECO E DAS PEQUENAS PARTÍCULAS. É COMO UMA AULA DE DANÇA ONDE INICIAMOS UM EXERCÍCIO E TRAVEJAMOS, NO MEIO DA SALA PERCEBEMOS O RITMO E NO FIM EM FRENTE AO ESPELHO JA' SABEMOS FICAR DE OLHOS FECHADOS OLHANDO, O DESTAMPENTAR DE NOSSOS MÚSCULOS EM AÇÃO.



Anexo 3 – Escritos de Leonilson, Caderno de Desenhos e Anotações, c. 1986.



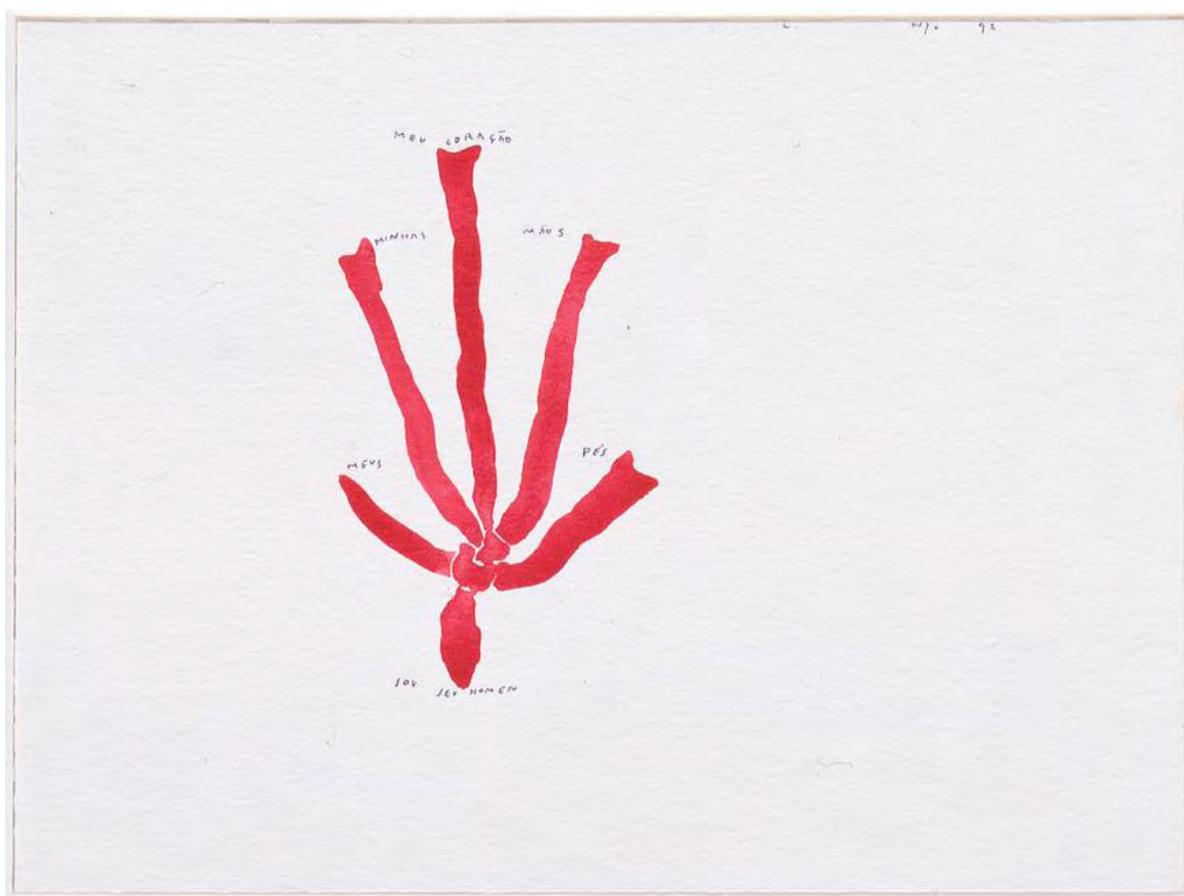
Anexo 4 – Leonilson, “O penélope o recruta o aranha”, 1991.



**Anexo 5** – Leonilson, “O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo”, c.1990.



Anexo 6 – Leonilson, “Não tenha medo meu rapaz”, c.1988.



Anexo 7 – Leonilson, “Sou seu homem”, 1992.



Anexo 8 – Leonilson, “Provas de amor”, 1991.



Anexo 9 – Leonilson, “Dedicado aos olhos fundos e verdes”, c.1992.



Anexo 10 – Leonilson, "Tranquility", c.1992.



Anexo 11 – Leonilson, "Sua montanha interior protetora", 1989.

500 pontos 29/12/81

sintido um cheiro como um rastro  
ou uma chamada telefônica  
dia vai volta sol lua nuvens  
vestigem  
um grande lago salgado  
uma siri-quela carabota  
uma bagagem um canoço  
e do cordão falta um pedaço  
e um mel pela metade  
e a vontade de abrir os braços  
e cair de cara  
e suar e suar  
persegue com os olhos o voo do passaro  
o desejo  
a alucinação / extase / calmaria  
e as palavras tortas trocadas  
o fastio e a vontade de comer  
o bom humor  
a bomba atomica  
a vontade  
a vontade de dizer  
de sair correndo  
de fazer amor  
de voltar pra' casa e tomar um copo d'agua  
arara piriquito papagaio passapelo.

uma agulha  
um chapeiro de plastico quando penso que  
vai falar da passagem

o natal sozinho na cama  
e eu chorando do lado de fora do quarto

o olhar seguro  
olhar de menino berreador

levanta certo que nem eu  
aliois, e' que nece eu  
meu pai  
sou seu filho

vivemos sozinhos  
numa ilha num mar de gente  
a bordo de um aviao  
mata - oceano  
Porto Velho - Milão  
a loja  
meus dentes  
amor  
solidão

2ª feira - ANTIBES ± 9<sup>h</sup> da manhã

VENIMIGLIA-ITALIA  
+ de 10 da manhã

passsei a noite sozinho no cabine  
deveni durmi acordar durmi soubei  
me lembrava das coisas, as palavras  
do Joyce in me saim da cabeça  
fazendo comparações - justaposições

o objetivo por assimilação do sujeito  
algumas vezes penso que se não  
preciso falar com alguém, sera?

Stephen Dedalus devida as vezes da história  
Eu também e muita gente que eu sei  
será que tudo acontece com conta o livro  
só me coplico nas entrelinhas do vaquear  
do Stephen pela praia ou mar de Dublin

acordo volto a realidade - trem - costa do trem  
desço a escadilha e olho na janela  
1º: Marsseille  
2º: Cannes  
deveni um pouco e acompanho o seu veni  
Antibes  
o homem vem arrumar a cabine  
então 2 pessoas.

agora o livro Dalla  
que coisa sera  
que faz fugir e dizer não, não quero  
que faz a gente caminhar a tarde  
com um amigo falando do futuro

Italia traz umas coisas  
gosto pra cabeça daqui  
o pessoal tem uma red louca  
e uma loucura bem pessoal

co coisa sera' uh!  
vontade de ver a Ana do Rio

que coisa é essa  
certo que o mar vem no salvar  
o mar hein! Lucio/Stephen

que coisa sera' esse entranho coragem - medo  
+ coragem - medo  
vontade  
deixar tudo pra trás  
filiz utopia do futuro  
como um passageiro, olha e olha pra baixo

Anexo 13 – Escritos de Leonilson, Caderno de Desenhos e Anotações, 1981-83.

NIENBURG WESTR. 29.06.81

indo vindo / meu deus quanta saudade  
de estar junto / apesar do encontro /  
contínuo tirando / meus dentes cominos  
e representando-os para uma possível aventura /  
só eu sei onde vou pagar  
mas não tenho ideia de quem sou quando  
boto aquela capa branca (coragem ou vertigem?)  
nas costas que de mim são meu cavalo  
e corro e corro  
e ouço essa música que me deixa tanto triste  
~~isso~~ triste de alegria distante  
que perto não consigo transformar  
e se abro a janela de meu sonho  
encontro uma voz que não sei se é de  
comando ou <sup>supplica</sup>  
sei que fala / fala eu falo sem dizer  
eu não sei dizer  
mas ao ouvir sei falar  
e é aí que uma resposta de outro por mim  
saída quem sabe de minha cabeça  
ou então pego a tesoura e conto  
o pensamento  
assim é fácil / ou será pra mim?

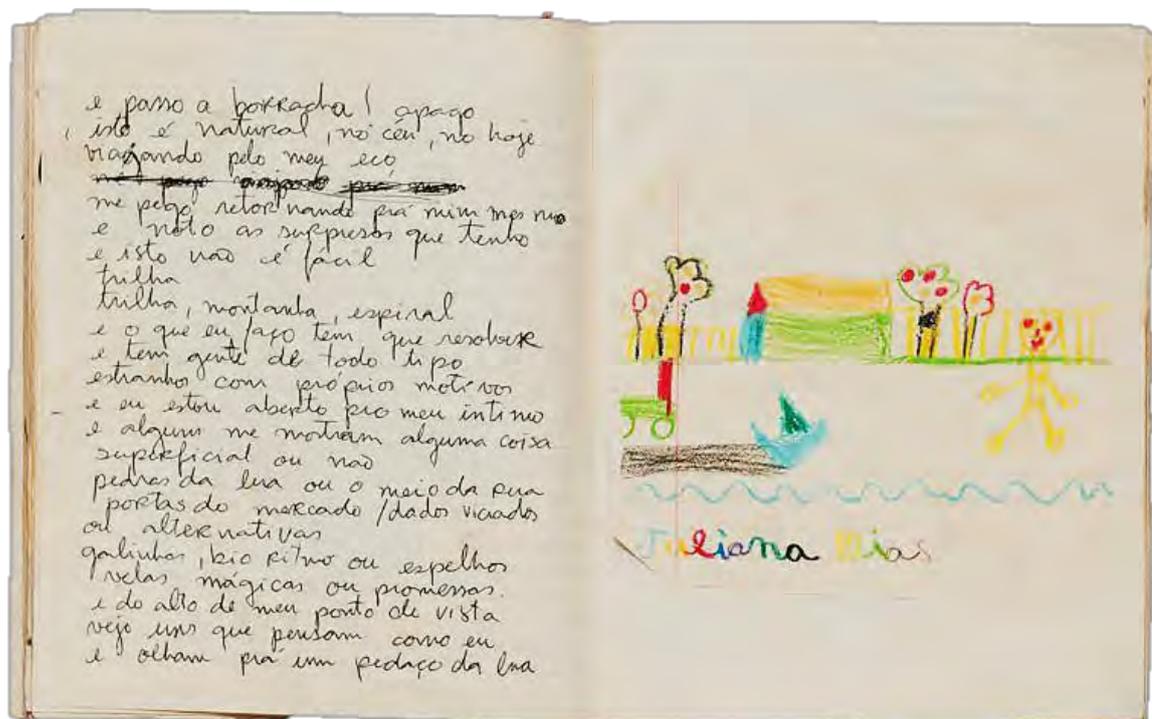
que estou distante e me fazem longe /  
conto do jeito que quiser / com  
escuro por desespero de palavras  
ou entro para a cesta de maçãs verdes  
que amarela  
e ~~eu~~ espero uma boca laminta me lavar  
do musgo do tempo que não é meu /  
sou eu porra /  
24 anos mas nenhuma pressa disso /  
nenhum relógio me contou / por que eu  
não conheço nenhum relógio /  
me toco e me sinto como sem pul  
e me amo e me perco  
e o relógio corre corre / e vai por ele /  
e eu aqui quentinho sozinho  
ofereço meus dentes cominos  
e aceito uma capa branca  
pequena pessoa  
que me alimenta  
me desola e dá coragem  
me cotidão  
vivo aqui só feliz desmanchado  
distante.



BARCELONA 13 12 81

vejo agora um pombo e como algumas  
pessoas não sei direito o que é  
aquela coisa que se move em  
nirva pente  
estou lendo Ulisses o Luz me deu  
estou na estação Termino de Barcelona  
e não tenho vontade de sair pra  
visitar a cidade, fico aqui esperando  
a chuva chegar e passar pra eu  
pegar o metrô e ir a algum  
lugar onde me descanse do dor que  
desta te noite no tem  
estou sentido tudo muito a flor da pele  
e sinto as coisas que não acontecem, mas  
não ficando o ouvido o que acontece  
com os olhos cada vez mais azulados  
algum vôm me faz perguntar e  
eu não sei para que se só estou  
aqui como poderia estar em qualquer  
outra lugar  
meclan-se Também sentimento muito meu  
conhecido  
vou pra casa agora, onde será

Volto pra estação passada a tarde  
um gato tentou subir na parede  
e derrubou uma revista  
coisa nova nunca tinha visto  
e continuo pensando nesse cenário  
um pedaço de concreto - coberto - gigante  
pessoas - pequenas coisas móveis construídas  
e as torres - e o ludais  
teve impressão de uma indiferença  
entre o construtor e o construído  
de ferreço de ter mãe e ser feito  
fazer amor e ele sentir uma torção  
e o mesmo alguns momentos ruins  
buracos no sentido de olhar mais nesse processo  
como um campo minado  
agora de sa eu vier  
tudo nossa vida na altura dos olhos  
seja explosão - implosão e buracos  
mas sinto falta das explosões senão a  
adequada volta pro sangue e fog mal  
espero não encontrar quem eu não quero  
estudo que acontece o que eu quero  
calheira do tempo  
abrir e fechar de portas → cidade



Anexo 16 – Escritos de Leonilson, Caderno de Desenhos e Anotações, 1981-83.