UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Leonilson, 1980-1990

Carlos Eduardo Riccioppo Freitas

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Leonilson, 1980-1990

Carlos Eduardo Riccioppo Freitas

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo,
como requisito parcial para
obtenção de título de Mestre em
Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia
Salzstein Goldberg

São Paulo

2010

Leonilson, 1980-1990

Carlos Eduardo Riccioppo Freitas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Orientadora

Departamento de Artes Plásticas – ECA – USP

São Paulo, _____ de _____ de _____.

Ficha Catalográfica

RICCIOPPO, Carlos Eduardo

Leonilson, 1980-1990/ Carlos Eduardo Riccioppo Freitas – São Paulo : C. E. Riccioppo, 2010.

150 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Plásticas/ Escola de Comunicações e Artes/ USP, 11/08/2010.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

Bibliografia

1. José Leonilson 2. Expressão 3. Cultura de massa 4. Décadas de 1980 e 1990 5. Arte contemporânea brasileira I. Goldberg, Sônia Salzstein II. Leonilson, 1980-1990.

CDD 21. ed. – 709

Agradecimentos

À Sônia Salzstein

Ao Tadeu Chiarelli e ao Tales Ab`Sáber

À Liliane Benetti

À Ana Luiza Dias Batista

Ao Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

À Thais Rivitti e ao José Augusto Ribeiro

Ao Edu Brandão, à Leda Catunda e ao Ivo Mesquita

À Adrienne de Oliveira Firmo, à Ana Lenice de Fátima Dias Fonseca da Silva, à Gabriela Dias, ao Ricardo Resende e aos familiares de José Leonilson

Ao João Bandeira, à Tuca e ao Centro Universitário Maria Antonia

À Elaine, ao Fernando, à Silvia; à Stela, à Regina e ao Departamento de Artes Plásticas da USP

À Beatriz Toledo, ao Fábio D`Almeida Lima Maciel, ao João Loureiro, ao Luciano Fernandes, ao Marco Buti, à Taniane Pinheiro Magalhães, ao Thiago Fink e ao Wallace Masuko.

Ao Helio Santos de Oliveira

À Maria Cristina Oliveira Riccioppo Magacho, ao Guilherme Riccioppo Magacho, ao Murilo Riccioppo Magacho Filho e à Vilma Lúcia de Souza.

Resumo

Esta pesquisa discute a obra de José Leonilson (1957-1993), buscando examinar a troca constante que ela empreendeu com o universo da cultura de massa. Argumenta que o trabalho funda-se centralmente na reordenação metódica dos clichês colhidos a essa cultura, e que em tal processo de reordenação ele se empenha em restituir um lugar privilegiado para o "sentimento" e a expressão. Por um lado, a pesquisa permite constatar que a obra de Leonilson reivindicou a expressão de uma experiência subjetiva; por outro, que ela assumiu o risco de se converter em uma mera banalidade, almejando romper com o isolamento de uma esfera privada ao se lançar no comércio com os signos culturais.

Palavras-Chave: José Leonilson; expressão; esfera da cultura; décadas de 1980 e 1990; arte contemporânea brasileira.

Abstract

This text discusses the work of José Leonilson (1957-1993), examining its constant interchanges with the universe of mass culture. The main argument is that the work is largely founded on the meticulous rearrangement of the clichés it gathers from that culture, and that, in the process, it tries to reconstitute a privileged position to “sensibility” and expression. The research attests, on the one hand, that Leonilson’s work has claimed the expression of a subjective experience; but it has, on the other hand, taken the risk of becoming a mere banality, while aiming to break the isolation of a private sphere by venturing in the commerce with cultural signs.

Keywords: José Leonilson; expression; cultural sphere; the decades of 1980 and 1990; Brazilian contemporary art.

Sumário

I. Introdução	09
1. Lírica e Cultura de massa	10
2. A pintura	12
3. Cultura <i>pop</i> , cultura média	14
II. Expressão	23
1. Vontade de expressão/ contenção melancólica	23
2. O eclético fluxo da cultura	34
3. Pop, Leda e Leonilson	37
4. Leonilson diante da experiência do “sertanejo Dias”	42
III. Uma questão de escala	53
1. Um momento de síntese	53
2. A organização das superfícies	54
3. Esquemas abstratos	60
4. O tratamento monocromático do “fundo”	62
5. O vazio como condição de experiência	66
IV. Sobre distâncias e viagens	74
1. Esquemas, demonstrações, diagramas	74
2. Modelos genéricos	77
3. “Não-lugares”	79
4. Uma dimensão sensível para esquemas abstratos.....	83
5. Constatações de isolamento	89
6. O tema da “viagem” e o recolhimento a um universo privado	92
V. Considerações finais/ Autobiografia, autorretrato	100
1. A reclusão em um universo inacessível	102
2. A obra como um retiro	107
3. O planejamento de um encerramento para a obra	112
4. Imagens de abandono, queda e sacrifício	115
5. Autobiografia, autorretrato	123
Bibliografia consultada.....	136

I. Introdução

Talvez se possa dizer que o viés mais radical da obra de Leonilson resida em ter reservado um lugar privilegiado ao “sentimento”. A obra almejou o prosaico em tudo o que nele havia de possibilidade de expor com imediatidade o sentimento, avessa que era a qualquer pensamento de “teor elevado”. Foi isso que a lançou num flerte constante com a banalidade.

1. Lírica e Cultura de massa

Dada a falar dos afetos, a obra de Leonilson revela de saída uma dimensão lírica. Ela não cessa de reportar percepções e estados de espírito de seu autor, que insiste em falar sempre em primeira pessoa. Não parece haver lugar, ali, para um espírito épico, e nem qualquer inspiração dramática.

O fato de que o artista tenha utilizado palavras e expressões escritas diretamente sobre a superfície de seus desenhos, pinturas e gravuras testemunha o quanto sua obra se esmerou na poesia, para tratar de um universo interior, feito de divagações e sentimentos. Isso constituiu, sem dúvida, uma vocação romântica dessa obra, um espaço autorreflexivo, onde a subjetividade se manifestava com intensidade.

Todavia essa obra parece ter conhecido uma experiência lírica imediatamente marcada por uma fratura. As palavras e expressões (assim como as imagens e os pequenos objetos) que estavam à mão do artista para a narrativa de suas experiências mais íntimas eram também esvaziados clichês que circulavam no universo da cultura de massa.

Isso ocorria porque comunicar imediatamente seu universo íntimo significava, para Leonilson, operar por meio dos códigos de linguagem mais diretos, mais francos possíveis. Ele constatava que tal franqueza só poderia estar na linguagem corrente, na dicção popular dos *slogans*, das manchetes, nas histórias infantis, nos quadrinhos, nos desenhos animados.

Era difícil crer que o artista pudesse encontrar, nesse “vocabulário” marcado pela esquematização, quaisquer riquezas fonética, morfológica e sintática, por assim dizer. O desafio era restituir, em sua obra, o que já se demonstrava por demais exaurido em seu aparecimento constante naquele universo da cultura. E foi exatamente essa a questão que sua obra tratou de evidenciar ao longo de mais ou menos dez anos, entre o final da década de 1970 e o ano de 1993.

Diga-se, de passagem, que colocar em uma mesma equação a exposição do sentimento e a lida com os materiais anódinos da cultura levou o trabalho de Leonilson a tangenciar muitas vezes o risco de incorrer em uma profunda banalidade. Ou, em outras palavras, levou-o a um flerte constante com o indeferimento de sua própria vontade expressiva; ou, enfim, levou-o a se defrontar com a possibilidade de uma morte simbólica daquela esfera subjetiva em cuja expressão ele tanto se empenhava.

Mas talvez tenha sido a sua permissividade na troca com o universo da cultura o que

lhe garantiu firmar uma posição singular no seu tempo. Ou, ao menos, revelar muito do processo de reconfiguração pelo qual passava o meio artístico – a atmosfera de profissionalização e internacionalização que marcava o país nos anos 1980 e 1990.

Dessa perspectiva, a obra de Leonilson poderia ser vista como uma insistente tentativa de operar os signos da cultura para, então, impregnar-se nela e se estabelecer como um de seus signos – afinal, o artista buscou expor toda sorte de experiências pessoais ali. Isso, decerto, pode ser observado no uso de expressões em vários idiomas – sobretudo o inglês – em suas obras, e, contraposto a ele, na insistência em um caráter precário no trato com os materiais (as imagens e as expressões resultam de procedimentos rudemente artesanais; os tecidos das lonas do artista são esgarçados; os signos da indústria cultural dividem espaço com algo de uma tradição popular).

Parece que tal interpretação se aplicaria bem a uma obra que afinal alcançou forte presença no debate dedicado à arte contemporânea brasileira e uma presença significativa no circuito internacional¹.

Contudo, essa interpretação da obra precisaria ser formulada levando em conta que Leonilson reservava uma aposta em uma “verdade” que emanaria do sentimento. Os materiais que utilizava diziam todos respeito à dinâmica da cultura, e, por isso, sua obra também se ofereceu como um diagnóstico dessa dinâmica. Mas o artista não deixou de atentar para os riscos que corria ao enfrentá-la. Antes, ele tematizou o embate com ela, e talvez tenha reivindicado tal embate como uma condição verdadeira à qual toda experiência subjetiva na contemporaneidade deveria responder. De modo que, se essa obra diz respeito a uma reconfiguração do universo da cultura, é porque não cessou de se perguntar sobre a possibilidade de expressão em meio à sua onipresença.

Para que se possa pensar a respeito da ideia de *expressão* na obra de Leonilson é preciso esclarecer, antes, duas questões a respeito de seu ambiente formativo: a vaga do “retorno à pintura” e o universo cultural ao qual essa obra se reportou.

¹ Embora já em 1979 tenham ocorrido exposições do artista, é entre 1983 e 1993, data de seu falecimento, que o artista é recebido com grande entusiasmo em importantes galerias brasileiras, somando um total de aproximadamente dez anos de carreira e cerca de 70 exposições em vida, individuais e coletivas, inclusive internacionais.

2. A pintura

O processo de institucionalização da obra de Leonilson parece ter começado cedo, ainda em meados da década de 1980; e é inegável que tal processo passou pela adesão, a essa obra, de uma série de rótulos, dentre os quais o de integrar a jovem “Geração 80”² e o de cumprir uma agenda repleta de exposições e viagens internacionais³.

De fato, a utilização de cores vibrantes e de grandes extensões de lona, além de uma espécie de “imediatidade” expressiva que dispensaria a proteção do chassi ou o apuro técnico⁴ – como se o artista estivesse sempre disposto a declarar uma despreocupação em sua obra –, testemunhavam a total disponibilidade de Leonilson para atender ao apelo

2 Ao que tudo indica, esse lema ou rótulo começa com a exposição *Como vai você, Geração 80* (realizada em 1984, no Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger) e com a publicação de *Explode Geração!*, livro de Roberto Pontual (PONTUAL, Roberto. *Explode geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984). Entre os artistas associados à Geração 80 ou à “Jovem Pintura” estão presentes Daniel Senise, Ciro Cozzolino, Sergio Romagnolo, Ana Maria Tavares e Leda Catunda, entre outros, além de Leonilson.

3 Ao longo dos anos 1980 e 1990, Leonilson viajou para diversos lugares do mundo: Espanha, Portugal, Itália e Alemanha (entre 1981 e 1982); França, Itália e Argentina (entre 1983 e 1985); Alemanha, Estados Unidos, França, Holanda e Inglaterra (entre 1986 e 1990); Estados Unidos, Venezuela, França e Alemanha (entre 1991 e 1993). Leonilson expõe em Madri e em Lecce em 1981; na Galeria Pellegrino, em Bolonha, em 1982; na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, e na Galeria Thomas Cohn, no Rio, em 1983. Em 1985, participa da XIII Nouvelle Biennale, na França, da exposição Nueva Pintura Brasileña, no Centro de Arte y Comunicación, em Buenos Aires, e da XVIII Bienal Internacional de São Paulo; realiza uma exposição no Espaço Capital, em Brasília. Em 1986, expõe na Galerie Walter Storms, em Munique, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre 1987 e 1988, realiza exposições em São Paulo, Munique, Vitória e Paris, Amsterdã, Leverkusen, Stuttgart, Hanover, Belo Horizonte, Estocolmo, Caracas, Curitiba e Winnipeg. Seu último projeto foi uma instalação para a Capela do Morumbi, em São Paulo. Leonilson não chega a vê-lo realizado, falecendo no dia 28 de maio de 1993, em São Paulo, vítima da AIDS. Para uma cronologia mais completa da vida e da obra do artista, sugere-se o endereço virtual do Projeto Leonilson, www.projetoleonilson.com.br. Ver também ver o livro de Lisette Lagnado sobre o artista (LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson/SESI, 1995).

4 A respeito da pouca durabilidade dos materiais presentes nessas obras, reporta-se a um comentário de Aracy Amaral acerca da geração de Leonilson. A autora não crê que isso signifique um menosprezo do valor, bem como não crê que o gestualismo expressivo indique apenas uma violência, “pois esses artistas querem vender, querem sucesso, notoriedade”. Haveria, para a autora, uma velocidade nessa produção que, diz ela, “é similar à velocidade do deslocar-se, do poder vender, do alcançar o sucesso, portanto, tanto de crítica como comercial”. Para Aracy, porém, o problema da qualidade dos materiais revela-se um dado desconcertante para quem almeja vender “porque não há investidor que aposte em jovens talentos que deseje uma obra para apenas cinco ou seis verões” (AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 142.). Distantes alguns anos da época em que a autora fazia esses comentários acerca da produção da então jovem geração, seria o caso de avaliar, em primeiro lugar, o modo como se estabelecem, ainda hoje, as relações entre uma espécie de “brevidade da vida” expressada nessas obras (presente, inclusive, no uso desses materiais aos quais a crítica se refere) e o mercado de arte, no qual não deixaram, de fato, de comparecer; depois, seria preciso que se indagasse até que ponto grande parte da radicalidade de algumas obras de artistas daquela geração realmente não repousaria num questionamento a respeito das ideias de *valor* que emanam do objeto de arte; e por fim, seria o caso de pensar se não era a própria ideia de um “desprendimento” aquilo o que mais chamava a atenção de boa parte da crítica que acompanhava aquela geração.

“internacionalizante” da vaga mais ampla do “retorno à pintura” naqueles anos iniciais da década de 1980⁵.

A hipótese deste texto, porém, é a de que a moda do “retorno à pintura” seria insuficiente para explicar o interesse dessa obra. Primeiro, porque a insistência de Leonilson no tema da verdade de sua experiência na cultura não permitiria colocá-lo lado a lado com o cinismo que marcou boa parte da produção da época. Depois, porque o artista também parece se opor à ideia de um “resgate da história da arte” a partir de um ponto de vista distanciado – o que decerto marcava a espécie de “neorromantismo” da produção da chamada “transvanguarda italiana” e do dito “neoexpressionismo” alemão.

Contemporâneo desses movimentos, Leonilson parecia responder diferente à tradição, à história da arte. Seria possível ver Leonilson ali se interessando fortemente pela obra de Paul Klee, por exemplo – e não só pelas pinturas e desenhos, mas também por seus textos⁶. De Klee, Leonilson observava com atenção o modo de constituição das superfícies de seus desenhos e pinturas, o que será importante para toda sua obra.

Além disso, também a proximidade do artista a Antonio Dias⁷ faz supor que sua obra tinha algo de uma atitude seletiva perante aquele universo da cultura. Afinal, muitas das tantas imagens que compunham o conhecido “vocabulário” das obras de Leonilson – “corações”,

5 A ideia de um “retorno à pintura” parece ter circulado na atmosfera cultural de todo o mundo no começo dos anos 1980. Entre as primeiras exposições que tratavam de celebrar a nova pintura, cabe destacar as seguintes: em Nova York, “New Image Painting,” 1978, no Whitney Museum of American Art; “American Painting: The Eighties,” 1979, na The Grey Art Gallery and Study Center. Na Europa, a Bienal de Veneza, de 1980; “Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939”, em Cologne, 1981; “A New Spirit in Painting”, em Londres, 1981; a Documenta 7 de Kassel e a “Zeitgeist”, Berlin, em 1982; “Expressions: New Art from Germany” em St. Louis, 1983, que viajou para Long Island City, Philadelphia, Cincinnati, Chicago, Newport Beach e Washington, D.C.; “New Figuration: Contemporary Art from Germany”, na Frederick S. Wight Gallery, Los Angeles, também em 1983. Parece que o fenômeno se iniciou ao mesmo tempo na Itália (com a chamada “transvanguarda italiana”) e na Alemanha, com o “neoexpressionismo alemão”. Bonito Oliva, crítico italiano ligado à *transvanguarda*, trataria de formular ideias acerca de um “prazer de pintar” e de uma concepção do quadro como “depósito de energias”, ideias, em todo caso, que apareceriam direta ou indiretamente na crítica que acompanhava a produção da geração de Leonilson (CF.: OLIVA, Achille Bonito. *Trans/avant/garde international*. Milão: Gian Carlo Politi, 1982.). Dentre os artistas ligados ao neoexpressionismo, cabe citar Georg Baselitz, Jörg Immendorff, A. R. Penck, Markus Lüpertz e Anselm Kiefer. Quanto aos artistas ligados à transvanguarda, destacam-se Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi e Mimmo Paladino. Para citar alguns poucos exemplos, além dos neoexpressionistas alemães e dos representantes italianos da transvanguarda, a pintura teria sido o campo de embate privilegiado pelos austríacos Alfred Klinka, Hubert Schmalix, Alois Mosbacher, Siegfried Anzinger, Joseph Kern, entre outros; na Holanda, por artistas como Roger Raveel, Reinier Lucassen, Emo Verkerk, Kees Smits e Pieter Holstein; na Espanha, entre outros, por Gordilo, Juan Navarro Baldeweg e pelo grupo Costus; nos EUA, por David Salle, Eric Fischl e Julian Schnabel; pelos britânicos Ken Kiff, Bruce McLean; pelos franceses Patrick Lanneau, Phillipe Favier, Thierry di Rosa.

6 A atenção de Leonilson a Klee será comentada mais adiante, ao longo dos capítulos I e II deste texto.

7 Leonilson conheceu Antonio Dias em uma viagem que fez a Madri, em 1981. Desde então, tornaram-se amigos. O final do primeiro capítulo deste texto comenta mais detidamente alguns dos procedimentos que aparecem de modo distinto em ambos os trabalhos.

“gotas de sangue”, “organismos” – também já habitavam as obras de Dias, que vinha de uma geração anterior.

Por fim, é difícil crer que um artista que submeteu a pintura tantas vezes à dissolução, ao esgarçamento, a um recobrimento moroso e monocromático, estivesse ali para saudar a sua “redescoberta”.

3. Cultura *pop*, cultura média

O confronto com as obras de Leonilson expõe de saída a necessidade de se pensar, como se disse, a respeito da dinâmica cultural da época. Em momento algum o artista deixou de utilizar signos, códigos e objetos marcados por um imediato reconhecimento – o que lhes era garantido por sua utilização cotidiana em revistas, jornais, na televisão, na música, no cinema.

Trata-se de elementos que circulavam na esfera da cultura em escala internacional. Mas seria insuficiente chamar essa cultura de “cultura de massa”, tendo em vista o modo como ela aparece no trabalho do artista. Nessa obra, o uso de elementos da cultura comercial investe os trabalhos de alguma franqueza: esses elementos acabam por conferir à obra uma certa “capacidade comunicativa” (não importa se porque Leonilson exige deles que sejam capazes de falar de suas experiências íntimas, ou se porque as experiências do artista cedem à banalidade deles para que sejam expostas – movimento bilateral que acompanhará toda a obra do artista).

Talvez fosse preciso, para se pensar o quanto essa obra coloca em jogo o universo da cultura, retomar algumas discussões a respeito do embate entre arte e cultura que acompanharam a crítica de arte ao longo do século XX.

É certo que a oposição entre arte e *kitsch*, tal como colocada por Clement Greenberg⁸, ofereceria balizas importantes à discussão. Repare-se na aproximação de Leonilson a tradições populares (como em algumas de suas gravuras, a lembrar, quem sabe, algo da gravura nordestina de cordel), narrativas religiosas (imagens de santos, figuras bíblicas), a um certo primitivismo – mas também às histórias em quadrinhos, aos desenhos animados. Essa obra parece às vezes ainda respeitar o lugar que essas referências todas ocupam no imaginário

⁸ Reporta-se, aqui, ao conhecido texto “Vanguarda e Kitsch”, de Greenberg (GREENBERG, C. Vanguarda e Kitsch. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 22-39).

popular, apresentando-as às vezes misturadas, como equivalentes, mas dotando-as da possibilidade de carregar algum sentido (o artista, aliás, parece nem sequer abandonar uma certa “espiritualidade” de algumas dessas referências, como será possível observar em trabalhos seus do começo da década de 1990). Por outro lado, repare-se também nos procedimentos de montagem e de colagem que se revelam nas costuras que realizou depois da metade da década de 1980. Em Leonilson, que vinha de família católica e afeita às costuras e aos bordados, não parece exato pensar que tudo o que reside na esfera da cultura é *kitsch*; e nem que a arte “cultu” se sobrepõe às tradições populares.

Mas o que mais parece pressionar uma definição do modo como essa obra aborda a cultura é o fato de que ela esteja sempre às voltas com um discurso autobiográfico.

A ideia de “vulgaridade” que T. J. Clark esboça em um ensaio a respeito do expressionismo abstrato⁹ talvez possa ser, nesse sentido, uma inspiração mais eficaz. De fato, Leonilson parece às vezes aspirar a uma expressão individual; e tal aspiração, porque esbarra em um sentimentalismo, parece beirar a vulgaridade. Com a ressalva de que sua aposta em uma “expressão mais profunda” jamais se deu de modo irrestrito, devendo se submeter, antes, ao embate com o universo da cultura. Nesse sentido, a cultura opera em Leonilson a baliza necessária para que seu pulso expressivo não se creia uma força indomável que emana de uma pura individualidade.

Parece que os elementos que ingressam na obra de Leonilson vêm de uma “cultura” em que tradição culta, popular, o *kitsch*, o folclore, mas também produtos industriais e objetos de consumo se comutam e se reorganizam a todo momento. De uma cultura, como bem define Sônia Salzstein, que havia decantado, ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980, a linguagem da publicidade, as cores *pop* da indústria farmacêutica, por exemplo, junto a uma tradição culta¹⁰.

Mesmo quando as obras de Leonilson parecem mais ostensivamente “cultas”, elas

9 CLARK, T. J. Em defesa do expressionismo abstrato. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte: T. J. Clark*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-38. Comparando a produção europeia do pós-guerra à produção norte-americana da mesma época (dos chamados expressionistas abstratos), Clark afirma que a primeira jamais é vulgar (ainda que de mau gosto ou artificial); ela não resistiria à falsificação ou à produção de efeitos desesperados – tudo isso acabaria nela se autodeclarando vazio e irônico. A pintura americana, por sua vez, nem ironiza e nem declara o “fim do jogo”. Ela possuiria, isto sim, uma impiedosa autoexposição, um flerte com o sentimentalismo. Isso, para Clark, era o resultado de uma pretensão aristocrática à individualidade, e a forma dessa aspiração seria a vulgaridade.

10 Sônia comenta que os anos 1980 sinalizavam o ingresso da arte na esfera dos grandes negócios do entretenimento cultural, e que isso era parte de um fenômeno inédito: “no que concerne a suas implicações para o debate artístico, cumpre dizer que já não se tratava da célebre polaridade moderna entre arte e cultura, na qual os termos se constituíam e vicejavam precisamente no movimento permanente de sua contradição, sem esconderem fascínio e repulsão recíprocos” (SALZSTEIN, Sônia. *Cultura pop* : astúcia e inocência. In: *Novos Estudos*, São Paulo, n. 76, p. 251-62, Nov. 2006, p. 251-52).

ainda assim revelam sempre um passo atrás, uma reivindicação de outra ordem. O que talvez seja mais visível no apelo *pop*, como se sugeriu, das imagens e dos elementos que suas obras carregam. Quando o artista tematiza, por exemplo, o comércio entre sujeito e objeto na cultura, ele ao mesmo tempo detecta a possibilidade de repor ali a pessoalidade de um gesto¹¹.

Dois temas recorrentes na obra de Leonilson parecem trazer de modo exemplar a oscilação de significado que a cultura apresenta em sua obra: o tema da homossexualidade e os temas bíblicos. O primeiro parece oscilar entre um discurso de alguém que vem da província, de família católica, e um discurso que tem algo de uma pose “cosmopolita”. Quanto ao segundo, ao mesmo tempo em que aparece carregando certa dose de “espiritualidade”, também se mistura, em outras obras, com alegorias sexuais cifradas¹².

Na obra de Leonilson, a cultura se apresenta como lugar de uma experiência verdadeira, mas também como o lugar do puro esvaziamento, da pura repetição. É uma cultura “média”¹³, enfim, que deverá ser instada a responder a esse trabalho. Ela é cultura *pop*, anônima, sempre avessa às sutilezas da expressão; mas ao mesmo tempo é também a

11 O assunto será tratado oportunamente, ao longo dos capítulos deste texto; de saída, porém, cabe dizer que os elementos que integram os trabalhos de Leonilson – sejam eles resgatados do universo da cultura de massa (como imagens de produtos, personagens de desenhos animados) ou simplesmente do imaginário cotidiano (como números, nomes de lugares) – sempre trazem a suspeita de revelar algo a respeito do artista, por mais desgastados que possam parecer. Um comentário de Leonilson a respeito do aparecimento de números em seus trabalhos dizia algo nesse sentido: “De vez em quando eles [os números] assumem uma verdade que pertence ao sujeito, por exemplo minha idade, ou meu peso, ou minha altura” (LAGNADO, p. 110).

12 Leonilson vinha de família católica, e seu imaginário era todo permeado por imagens cristãs, por imagens que carregavam certa espiritualidade, certa transcendência. Por outro lado, sua obra possui uma série de referências ao sexo e ao ato sexual, bem como à homossexualidade. O último capítulo deste texto comentará mais detidamente o assunto, mas vale atentar para o fato de que muitas vezes um tema se mistura ao outro nas obras. Leonilson parece ter vivido um momento em que esses temas começavam a aparecer francamente intrincados na cultura, o que se pode observar no cinema da época, por exemplo – com um Pasolini (cuja obra o artista conhecia bem) ou um Almodóvar. Em um comentário a Lisette Lagnado, Leonilson deixa claro que, para ele, as imagens cristãs e as referências à sexualidade se apresentam de algum modo associadas: “Esse negócio de gay, de lésbica, é temido como as pessoas temem o diabo. Pela sua formação católica. Mas se você vê a história dos santos e de Jesus Cristo você nota que a Bíblia é um livro não apenas gay, mas muito gay”. (Ibidem, p. 103).

13 O termo “cultura média” é empregado neste texto inspirando-se na leitura que Tales Ab’Sáber faz da produção cinematográfica brasileira dos anos 1980 (AB’SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003). O livro de Tales é uma das poucas fontes de consulta a respeito da situação cultural do país na época. O autor estuda alguns filmes que buscaram inserção no mundo do cinema comercial corrente daqueles anos 1980, interpretando-os à luz de seu empenho de renovação, vitalidade e competência técnica. A “cultura média” revela-se, para Tales, na tentativa dessa produção em participar de uma cultura comercial que talvez não estivesse integralmente disponível a ela naquele momento – vontade de participação que não se dava como uma exigência histórica, interna, mas pela aceitação dos mitos e dos fetiches daquela cultura mundializada. O último capítulo do livro de Tales é especialmente recomendado; nele, o autor chama a atenção para a ideia de uma morte *da* e *na* cultura, o que parece relevante para se pensar a situação das artes plásticas do país naquele momento. A obra de Leonilson parece ter enfrentado a mesma atmosfera cultural analisada por Tales, confrontando a ideia de morte ali como experiência última (assunto tratado mais detidamente no último capítulo deste texto). Essas ideias permearam esta pesquisa, e cabe agradecer a Tales pela oportunidade de discuti-las em uma entrevista, realizada em 04/08/2009.

dimensão sem a qual a expressão não se dá francamente – porque a expressão, em Leonilson, é uma busca constante de reposição de uma subjetividade que não quer se dar em estado de isolamento, mas que quer ser lançada para o contato com o mundo exterior, quer se constituir em seu atrito.

The Bread
1991
bordado de linha preta sobre linho
47,5 x 28,0 cm

sem título
1986
lápiz de cor e crayon sobre papel
32,5 x 23,5 cm

sem título
1989
aquarela e tinta preta a pena sobre papel
32,0 x 24,0 cm

sem título
1990
Acrílica sobre tela
70 x 65 cm

sem título
1984
Acrílica sobre lona
152 x 94 cm

“As cascas de ovo”
s.d.
Bordado sobre lona
65 x 24 cm

II. Expressão

A obra de José Leonilson parecerá a muitos irregular, repleta de hesitações e autocitações. Trata-se de uma obra que se constituiu em apenas dez ou quinze anos. Talvez tais aspectos sejam, em vez dos indícios de uma trajetória que ficou a meio caminho, as condições mesmas de uma obra de profunda radicalidade na experiência contemporânea.

1. Vontade de expressão/ contenção melancólica

Em uma obra que se fez em um período relativamente curto, Leonilson incursionou pelas ideias de “composição espacial” de Paul Klee e acolheu palavras e frases em pinturas, desenhos e gravuras; lançou mão de procedimentos como a seriação e a repetição de imagens e arranjos compositivos e indagou o vazio como potência para a possibilidade de criação de significados. Sua obra fez uso de imagens que circulam no universo cultural, recorreu a práticas enfaticamente artesanais, aludiu ao sonho, à brincadeira infantil, a figuras “marginais”, como a do louco ou a do homossexual. Buscou uma franqueza com relação ao uso de seus materiais e ao mesmo tempo lançou mão de suas experiências mais privadas como “tema” de seus trabalhos. Indagou a materialidade dos seus suportes (alternando-os entre telas, pedaços de tecido recortados e costurados e papéis) e recorreu, em suas obras, a toda a sorte de materiais baratos (como pedras, pingentes, peças de vestuário, espelhos etc.).

É claro que se trata dos mais distintos procedimentos, e é difícil crer que possa ter havido denominadores comuns a eles. Mas a suspeita, aqui – agora com certo distanciamento histórico para observar essa obra como um conjunto –, é a de que, muito embora pareçam tentativas um tanto desconexas, todos esses procedimentos acabaram por dar origem a uma obra cujo movimento principal é de uma ambiguidade entre uma vontade de expressão e uma contenção melancólica¹⁴.

Repare-se, por exemplo, na constante polarização entre os temas e os procedimentos das obras do artista ao longo dos anos. Por um lado, a obra parece lidar com uma enorme

¹⁴ A respeito dessa ambiguidade do trabalho, ver texto de Sônia Salzstein a respeito do artista (GOLDBERG, Sônia Salzstein. As Palavras e as Coisas. In: *Guia das artes*, no. 14: São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1998. p. 55-57, p. 57.).

difficuldade de comunicação, tantas vezes reiterada em imagens de isolamento¹⁵, solidão, em relações de escala que apequenam as figuras diante do fundo¹⁶, em registros escritos que indicam impotência frente ao mundo (“Leo não consegue mudar o mundo¹⁷”, “o solitário”, “o inconformado”, “selfish”, “o ilha”, entre tantos outros) e na série de dúvidas que assolam a imaginação desse trabalho (dúvidas que transparecem na recorrência de pares antinômicos como “sim/não”, “verdade/mentira”, “abismos/luzes”). Por outro lado, em uma atitude aparentemente mais assertiva, o artista usa, ao longo dos anos 1980, grandes extensões de lona, cores vibrantes, pinceladas gestuais, uma iconografia que contabilizava uma centena de ícones, todos referidos aos universos das histórias infantis, das histórias em quadrinhos e da indústria cultural.

Trata-se de uma obra desde sempre marcada por uma quase agressiva vontade de extroversão, mas que, ao mesmo tempo, parece como que instada a se resguardar em uma dimensão intimista – uma oscilação que nos primeiros anos da década de 1980 se fazia ver em trabalhos de tom muito diverso, ainda que produzidos numa mesma época.

sem título
1986
Acrílica, tinta metálica e alfinetes em passagem
de trem sobre papel
24,0 x 18,0 cm

15 O tema do isolamento é tratado em dois momentos distintos deste texto. Primeiro, no segundo capítulo, onde se apresenta um processo de redução que ocorreu na obra de Leonilson entre o final da década de 1980 e o começo de 1990 (processo que levou o artista a polarizar formalmente em suas obras pequenos arranjos figurativos e superfícies expansivas, isolando de algum modo esses arranjos). Depois, no último capítulo, quando se comenta a respeito das imagens de solidão que sempre habitaram as obras do artista.

16 Procedimento que marcará a obra no final da vida do artista, como se pode observar no último capítulo deste texto.

17 Note-se que a obra possui todos os caracteres que poderiam fazer pensar em um vigor extremo de expressão, e, de outro lado, todas as figuras de reclusão do sujeito.

A árvore branca
1984
Tinta acrílica sobre algodão
215,0 x 130, cm

Boa parte desses aspectos da obra de Leonilson não é novidade para a produção artística do século XX, aparecendo em diferentes momentos da história da arte moderna; dessa maneira, a compreensão do seu significado depende do modo como essa obra os resgatou.

É preciso indagar até que ponto a singularidade da obra de Leonilson não foi a de se constituir desde sempre como uma pergunta a respeito do problema da expressão, ou até que ponto não teria sido por conta dessa pergunta acerca da possibilidade de expressão que a obra retomou sem cessar toda essa série de procedimentos. Seria também preciso averiguar se, por lançar mão de tantas e tão distintas indagações, a obra não acabou por assumir, muitas vezes, o papel de arauto de uma nova condição de produção de arte – quer se pretenda chamar tal condição de “pós-moderna”, de “contemporânea”, de “a-histórica” ou o que for –, uma condição que tendia a equivaler toda a tradição, que tendia a tomá-la como se ela tivesse sido convertida em um grande acervo de imagens e procedimentos a serem apropriados e utilizados por uma nova geração de artistas enfim liberta de seu peso¹⁸.

¹⁸ Essa nova condição de produção de arte foi muito debatida ao longo dos anos 1980, e não se pretende retomar aqui a discussão – afinal, como se verá mais adiante, ela não parece se aplicar com justeza às aspirações de Leonilson. Cabe citar, porém, ao menos o nome de Arthur Danto, um dos precursores da discussão acerca da ideia de que a arte ingressava em uma nova condição depois dos anos 1960. Buscando distinguir uma arte contemporânea de uma arte moderna, Danto afirma: “É parte do que define a arte

O que se pretende dizer é que a obra de Leonilson dá a ver a aguda percepção de uma história em vias de perder sua vitalidade e de passar a se repetir como que esvaziada de sentido, ainda que se deva reconhecer que essa obra viveu o mal-estar de tal situação – não a celebrou. Ela, afinal, buscou uma ligação com aquela tradição. Mas parecia pressentir que essa ligação só poderia se dar na contramão da atmosfera de saturação cultural que se ia apresentando naquele momento (atmosfera marcada pela exaltação de um novo estado de coisas em que a marca maior seria a liberdade herdada pelo fim da vigência das aspirações da modernidade, mas também das promessas que ela não teria cumprido).

Sem que espere explicar por completo o conjunto heterogêneo de procedimentos que foram aportando na obra de José Leonilson entre o final da década de 1970 e o começo dos anos 1990, este texto propõe, como uma aproximação primeira a essa obra, uma reflexão a respeito da ideia de expressão. Talvez a questão da expressão possa dar conta de recapitular o ambiente formativo do artista, bem como de organizar um pequeno número de parâmetros para se pensar as articulações que a obra estabeleceu com alguns de seus contemporâneos e o espectro singular de questões que acabou por formular até os seus anos finais.

Embora tenha dialogado com os artistas e críticos de sua geração no Brasil e no exterior – e aqui caberia citar, sobretudo, a forte proximidade com Leda Catunda¹⁹, o contato que cedo estabeleceu com o crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva²⁰ e a amizade com o artista alemão Albert Hien²¹ –, a obra de Leonilson gestou-se relativamente isolada. Isso ocorreu, até certo ponto, por conta do número de viagens que marcaram os seus primeiros anos, até meados daquela década de 1980 (o que impedia que o artista não se estabelecesse em qualquer lugar onde pudesse se ligar a grupos mais ou menos coesos, marcados por

contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada” (DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 7). Para Danto, porém, o termo “arte contemporânea” (assim como o termo “arte pós-moderna”) sugere algum tipo de unidade a um período que se definiria pela falta de unidade estilística – ou, mais do que isso, pela impossibilidade de um direcionamento narrativo que lhe organize. Para tratar desse período, o autor elege, portanto, o termo “arte pós-histórica” (Ibidem, p. 15). Comentando mais diretamente a pintura que se fazia no início dos anos 1980, Danto oferece ainda uma constatação a respeito de sua suspeita de que a arte teria encerrado poucas décadas antes: “A narrativa terminou quando a natureza filosófica da arte atingiu certo grau de consciência. A arte após o fim da arte poderia, é claro, compreender a pintura, mas a pintura em questão não estava levando adiante a narrativa. O que se tinha, antes, era o término da narrativa. Internamente à história da arte, não havia melhor razão para haver pintura do que para haver arte em qualquer outra forma. A arte havia chegado a um fechamento narrativo, e o que então estava sendo produzido pertencia à era pós-histórica” (Ibidem, p. 155).

¹⁹ Leonilson conheceu Leda Catunda em 1983.

²⁰ Achille Bonito Oliva e Leonilson se conheceram em 1981.

²¹ Leonilson conheceu Albert Hien em 1985, na XVIII Bienal de São Paulo. Em 1986, realizaram juntos uma exposição em Munique, na Alemanha, chamada “Hien/Leonilson”.

interesses comuns). Depois da metade da década, era o próprio trabalho que passava a se definir pela ênfase nas experiências biográficas do artista²².

Mas o fato de que a obra se constituiu marcada por certo isolamento não significa que tenha deixado de receber influxos das produções de sua época, e muito menos que tenha deixado de tomar parte nas discussões correntes no momento.

Cabe lembrar que Leonilson ficou conhecido por ser um dos artistas para quem a pintura foi atividade principal, numa época que assistiu, por toda parte, uma verdadeira campanha de exaltação a um “retorno à pintura” (fenômeno que possuiu, como se sabe, seus defensores ferozes e também seus críticos aguerridos²³).

Antes que se estenda a discussão a respeito desse “retorno à pintura”, é preciso notar que para Leonilson a pintura não se configurou como um objeto cujo retorno pudesse ser “defendido” – a presença dela era então patente, e cabia compreender em que termos se podia praticar a pintura naquele momento. Para o artista, que de resto vinha de uma série de experiências primeiras com colagens e *assemblages*, a pintura se estabeleceu desde cedo como um lugar problemático, onde seriam depositadas referências e objetos de ordens as mais distintas ao longo de toda a década de 1980, como se comentou acima.

Algumas vezes, o artista realizava, numa mesma época, pinturas um tanto heterogêneas, de modo que não era possível entrever uma direção única em sua prática pictórica. Outras vezes, uma mesma pintura trazia elementos que, ao invés de se organizarem como partes de um todo, operavam por choques semânticos recíprocos, mediante fragmentos que se dispunham sobre as superfícies organizadoras como se fossem cifras emergindo de tábulas ou bandejas a receber qualquer coisa. Outras vezes, ainda, algumas pinturas recebiam tratamentos aparentemente tão negligentes – algumas tinham a cobertura aguada, dissolvida –, que seria difícil pensar que o artista estivesse procedendo a qualquer tipo de elogio do meio.

22 Seria possível argumentar que Leonilson tenha participado de algumas exposições ligadas àquilo que a mídia da época chamou de “Geração 80”. A esse respeito, todavia, seria preciso notar que não se tratava de uma geração que possuía um caráter de grupo coeso; ao contrário, o que surgia sob a rubrica de “Geração 80” era a reunião de 123 artistas, quase todos do Rio de Janeiro, mas contando com alguns paulistas, compondo a exposição “Como vai você, Geração 80”, que se realizou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio, em julho de 1984. É preciso dizer que a exposição não demonstrou continuidade, tendo se tornado um marco importante na história da recente arte brasileira muito mais pelo caráter de “apanhado geral” da produção jovem do país, na época. Quanto a Leonilson, se o artista integrou a coletiva naquele momento, é de se notar que já havia antes realizado algumas exposições individuais importantes, seguindo sua trajetória isoladamente nos anos subsequentes a ela.

23 Achille Bonito Oliva foi, sem dúvida, o defensor maior da ideia de um retorno à pintura nos anos 1980. Quanto aos debatedores da ideia, cabe citar ao menos Benjamin Buchloh (ver, respectivamente, OLIVA, A. B. *The Italian Trans-avanguardia*. Milão: Giancarlo Poli Editore, 1981; BUCHLOH, B. *Figures of Authority, Ciphers of Regression*. In: *October*, no. 16, 1981, p. 39-68). Na bibliografia consultada desta pesquisa encontram-se indicações de publicações acerca da pintura dos anos 1980 em revistas internacionais.

sem título
1981
Fita crepe e aquarela sobre papel
31,0 x 23,0 cm

Palco ilustrado
1979
Tecido, acrílica, tinta preta, guache, conchas e papel
kraft em caixa de madeira e vidro
14,0 x 22,3 x 3,5 cm

sem título
c 1981
Tinta acrílica e lápis de cor sobre lona
154,0 x 122,0 cm

Redemoinhos
1984
acrílica sobre lona
200,0 x 141,0 cm

Já se comentou que a vaga do “retorno da pintura” se demonstraria insuficiente para esclarecer o ambiente formativo da obra de Leonilson²⁴. Mas talvez não tenha sido por acaso que o artista tenha começado sua trajetória assentando suas atividades sobre essa prática. Em face dos tão distintos modos através dos quais ele abordou a pintura, parece possível supor que ele possuía alguma intuição de que a pintura resguardava um manancial histórico potente para a formação de sua poética: quem, afinal, duvidaria do fato de que foi a pintura a grande arena das discussões modernas, ou, antes, de que foi ela o lugar no qual a condição moderna da arte se exibiu com maior continuidade? Talvez nada fosse mais natural para Leonilson do que experimentar, na pintura, as questões, os dilemas e os procedimentos daqueles artistas modernos que eram suas inspirações mais remotas – Paul Klee, sem dúvida, ocupando um lugar central nesse momento de formação da obra do artista, no começo dos anos 1980²⁵.

Em muitos momentos ao longo de sua trajetória, Leonilson retornará a Klee²⁶. Mas seria importante observar, a esse respeito, que a obra inicial do artista ia buscar, em Klee, uma série específica de procedimentos que tendiam a esgarçar as representações figurativas até o ponto em que elas se pareciam com desenhos infantis. Além disso, ia buscar em Klee, igualmente, uma espécie de vibração da superfície que se operava por meio de uma variação leve de cores muito saturadas, justapostas em faixas ou blocos lateralmente dispostos, como se pode ver na reprodução acima, intitulada *Senecio*, de 1922.

Paul Klee
Senecio
1922.
40.5 x 38 cm.

24 A esse respeito, ver o capítulo introdutório deste texto.

25 É possível encontrar, na biblioteca que Leonilson deixou após sua morte (hoje, no Projeto Leonilson), grande quantidade de livros e revistas, muitos dos quais com anotações do artista, que atestam sua atenção à arte moderna e aos artistas contemporâneos a ele.

26 Este texto voltará à importância da obra de Klee para Leonilson no capítulo seguinte.

Leonilson
Cinésio olhando para cima / Talvez pergunte à estrela
1980
aquarela sobre papel
18,9 x 17,1 cm

Leonilson
Não é tão cedo o assunto
1980
aquarela sobre papel
21,0 x 17,0 cm

Leonilson
Geração lançada no espaço
1980
aquarela sobre papel
27,0 x 21,0 cm

Paul Klee,
Casa giratória
1921.
Guache sobre papel
35 x 50 cm

A obra de Paul Klee é aqui especialmente notada porque Leonilson não deixou de se referir a ela até o final de sua vida. Isso fica claro nas composições espaciais que se assemelham a desenhos cartográficos produzidas pelo artista a partir de meados de 1980. Tais composições lembram os desenhos e as pinturas como que de “vista aérea” de Klee, das décadas de 1910 e 1920. Do mesmo modo, o caráter imaginativo²⁷ dos desenhos de Leonilson do final dos anos 1980 parece dever algo a alguns trabalhos de Klee dos anos 1920 – a despretensão de um pensamento à deriva.

*“Os homens com suas próprias
atenções”*
1989
nanquim e aquarela s/ papel
32 x 24 cm

Em um depoimento bastante conhecido a Lisette Lagnado, no começo dos anos 1990, Leonilson comentou “a atitude do artista frente ao mundo, o ato de se oferecer”. Ele disse: “Eu lembro do Klee fazendo aquelas coisinhas... Você olha, é uma aquarelinha, mas ele tirou do coração e pôs na parede”. Associando o trabalho de Klee ao sacrifício cristão do coração, acrescentou: “Como Jesus Cristo, que andou em cima do lago da Galileia. Tirou o coração,

²⁷ O capítulo III deste texto tratará com mais vagar a respeito desse caráter “imaginativo” da obra, que procede por digressões e derivações formais.

deu para São João Batista e falou: 'Aqui está meu coração, faça dele o que você quiser'"²⁸.

Deixando de lado as referências ao universo de imagens cristãs que habitarão a obra de Leonilson²⁹, chama-se a atenção para a ideia de “se oferecer” por meio do trabalho, ideia que estará presente ao longo dos dez últimos anos dessa obra. Importa pouco se a obra de Klee evoca ou não aquilo que Leonilson aponta. O que está em jogo, aqui, é que Leonilson associa a sua convivência com a obra do artista a uma *vontade de expressão*.

No início dos anos 1990 já era patente que o artista havia passado os anos precedentes na busca por procedimentos capazes de infundir expressividade à sua obra. Tal busca se manifestou em um conjunto de trabalhos que, em sua diversidade, poderiam evocar, ao longo dos anos 1980, algo das dimensões ou da gestualidade excessiva de algumas pinturas do “expressionismo abstrato”, uma “temática” de guerras e cataclismos, um “primitivismo” ou, ainda, a abstração informal europeia do pós-guerra.

É fato que o expressionismo alemão do começo do século XX estava sendo “revisitado” ao redor do mundo³⁰, sobretudo na Alemanha que, naqueles meados dos anos 1980 acolhia a produção dos assim chamados “neoexpressionistas”. Leonilson certamente teve contato com essa produção em suas viagens ao exterior, bem como com a produção italiana da “transvanguarda”³¹. Há alguns trabalhos do artista que lembram a iconografia de um Clemente, de um Enzo Cucchi ou de um Sandro Chia; e outros, que lembram algo da dramaticidade da figuração e das pinceladas de um A. Penck, um Immendorf ou um Baselitz. Também estão presentes em Leonilson alguns temas comuns aos trabalhos de Anselm Kieffer.

Mas no caso do artista brasileiro, chama a atenção uma tendência a reduzir a figuração, que tem grande importância nas obras desses artistas, a elementos de uma narrativa, senão dócil, ao menos desinvestida do caráter trágico com que aparece nas pinturas do neoexpressionismo alemão e da transvanguarda. A gestualidade, em Leonilson, além disso, é mais contida. Isso faz com que no trabalho do artista brasileiro as formas sejam mais lacônicas, às vezes mesmo beirando o decorativo (pode-se sempre espreitar ali a ocorrência do casual, do fortuito, muito embora essas formas sejam sempre dotadas de uma vibração expressiva, decerto derivada do seu aspecto mal-acabado ou anguloso).

28 LAGNADO, Op. Cit. p. 92-94.

29 O último capítulo deste texto buscará compreender melhor tais referências.

30 Na circulação mundial daquela ideia de um “retorno à pintura”, o expressionismo parece ter sido assunto frequentemente debatido, a começar pela Alemanha, com os chamados neoexpressionistas.

31 No começo da década de 1980 (entre 1981 e 1982), Leonilson realizou uma série de viagens ao redor mundo, tendo passado pela Itália, pela Alemanha e por Portugal.

sem título
1983
Acrílica sobre tela
212,7 x 100 cm

sem título
1984
Acrílica sobre tela
40 x 60 cm

Durutti column
1985
tinta acrílica sobre lona
228,0 x 128,0 cm

A bela e a fera
1985
acrílica sobre lã xadrez vermelha
e preta
295,0 x 140,0 x cm Pintura

O Coelho e o Dinossauro
1983
Acrílica sobre tela
89,5 x 175 cm

Na obra de Leonilson, o caráter dramático dos procedimentos expressivos é sempre relativizado, seja por conta de uma resistência do artista a apostar em uma gestualidade redentora (o que se antevê no esforço quase sempre presente de conformar suas pinceladas a áreas mais ou menos demarcadas, muito embora elas reservem algo de agressivo em suas deformações), seja por força da “inocência” tão autodeclarada das imagens sem *pathos* que aparecem em seus trabalhos (ora, os aviões e os animais que comparecem em algumas daquelas obras não possuem nenhum caráter devastador).

2. O eclético fluxo da cultura

Uma pintura como *O pescador de palavras*³², de 1986, exemplifica bem o movimento constante da obra entre uma contenção e uma vontade de expressão.

O pescador de palavras
1986
Acrílica s/ lona
105 x 95 cm

No canto esquerdo dessa pintura há a figura de um pescador recostado sobre um barranco com uma árvore. Trata-se de uma figura esbranquiçada, com cabelo ou boné

³² Os títulos das obras que aparecem simplesmente em itálico neste texto são títulos originais; os que aparecem em itálico e entre aspas são títulos atribuídos às obras.

vermelho, simplificada e um tanto distorcida (características comuns ao vocabulário das histórias em quadrinhos ou infantis). Todo o restante da tela é recoberto por uma tinta escura, arroxeadada e aguada, que representa um lago ou um mar – o que se anuncia pela disposição sequencial de pequenos traços pretos, estes que já apareciam desde antes em trabalhos de Leonilson como código para representar fluxos de água, código tão frequente em histórias em quadrinhos.

Os poucos elementos que flutuam sobre a água resumem-se a três figuras, cada uma delas acompanhada por uma palavra/legenda: uma pequena ponte (sob a qual aparece a palavra correspondente em alemão, “brücke”), uma casa (sublinhada com a palavra “haus”) e uma figura estranha, à qual se liga uma palavra indecifrável (“rababa”), exatamente esta que está sendo fisgada pelo pescador.

Os contornos pretos, o aspecto lodoso e as cores contrastantes da pintura – embora de paleta reduzida –, a simplificação e as deformações das figuras tratam de enumerar alguns procedimentos pictóricos que remontam de algum modo ao expressionismo alemão. Além disso, o artista ainda recorre, conforme se disse, a palavras em língua alemã, dentre elas fazendo figurar, quem sabe, uma referência direta ao grupo de expressionistas alemães *A ponte*.

Decerto Leonilson possuía apreço especial pelos artistas daquela época. Mas o que parece mais importante, em *O pescador de palavras*, é que a pintura assinala o momento em que ele começava a intensificar o uso de palavras e expressões escritas em seu trabalho. E, ainda, que o trabalho enuncie um dos procedimentos mais importantes para a obra do artista: assim como aquele pescador, também o artista recolherá, de um fluxo constante de informações que circula na cultura contemporânea, os materiais que agrupará isoladamente em seus trabalhos.

Ao longo de toda a década de 1980, Leonilson recorreu uma centena de vezes a imagens como a de uma ilha perdida no oceano ou a de imensidões que rodeiam pequenos agrupamentos de figuras³³. Talvez *O pescador de palavras* possua algo de um autorretrato, como em uma espécie de alegoria romântica do artista que, solitário, recolhe seu material do eclético fluxo da cultura. Mas a obra adianta que os elementos não serão simplesmente “fisgados” pelo artista; antes, será dado a todos eles, indiferentemente, um mesmo estatuto –

33 Alguns desses trabalhos serão analisados no terceiro capítulo deste texto; no quarto capítulo, volta-se a comentar a imagem da “ilha perdida no oceano” – uma constante à qual Leonilson recorreu ao longo de sua trajetória.

eles serão reduzidos a pedras, a materiais, não importando que se trate de figuras humanas, objetos animados ou inanimados.

Até o final dos anos 1980, ingressam na obra de Leonilson muitos elementos de “caráter expressivo”, tão díspares quanto números, padrões de estampas, clichês figurativos, gírias e palavras de toda ordem. O interesse dessas obras residia nos efeitos inusitados das associações entre esses elementos e a justaposição daqueles materiais variados nas pinturas, desenhos, gravuras e esculturas do artista. Tais associações revelariam uma aposta da obra na possibilidade de uma carga expressiva que se manifestaria mesmo em meio à indiferença dos signos culturais (que ao artista poderiam advir de origens tão diversas quanto das histórias em quadrinhos, do artesanato popular, de desenhos animados, da ilustração de fábulas, contos infantis, livros didáticos e manuais de ciências, da mídia ou de objetos de uso cotidiano).

A “vontade de expressão”, na obra de Leonilson dos anos iniciais da década de 1980, demonstrava-se tão mais potente quanto mais contrastantes eram seus procedimentos. De um lado, uma atitude eloquente – a utilização de grandes extensões de lona, de cores vibrantes, a gestualidade das pinceladas –; de outro, uma profunda simplificação formal. As figuras, declaradamente inexpressivas, eram marcadas pela ausência de conteúdo trágico, pela impossibilidade de carregarem sozinhas qualquer lastro de uma experiência subjetiva forte.

Sem título
1984
Acrílica sobre tela
51,0 x 60,0

A expressão constituiu um problema central na obra de Leonilson. Parece ter sido em razão de uma “dificuldade de expressão” que os trabalhos do artista acolheram toda sorte de signos e imagens anódinos presentes no universo da cultura – talvez movidos por uma vontade de simplesmente “comunicar”, não importasse o quê. O que parecia mais promissor era a tentativa de Leonilson de neles infundir algo de uma experiência subjetiva, que não se

realizaria apesar, mas por causa mesmo da realidade desencantada que eles traziam à tona³⁴. A obra, assim, colocava lado a lado o apelo *pop* de sua iconografia e o apelo “primitivo” de suas qualidades pictóricas (eram trabalhos, afinal, que não apenas evidenciavam, mas também elogiavam a falta de precisão e a precariedade dos meios artesanais).

Embora tudo alcançasse certa “unidade”, o artista não apagava as profundas discontinuidades entre os elementos heterogêneos que associava, aglomerava, justapunha para compor os trabalhos. Ao contrário, o interesse dessas obras residia no fato de que todo o empenho manual do artista era dirigido à imitação dos signos e elementos que colhia já prontos no universo do consumo.

3. *Pop*, Leda e Leonilson

A espécie de “apelo *pop*” parece ser algo recorrente na década de 1980 – trata-se, afinal, de uma época em que se começava a falar de uma cultura de massa cada vez mais universalizada, exigindo um debate cada vez maior. Seria importante, por isso, que se pudesse observar o modo específico que a obra de Leonilson encontrou para operar em “frequência *pop*” naquele momento (levando-se sempre em consideração que o artista nunca deixou de prezar aquela tão reiterada “vontade de expressão”).

Para tanto, talvez fosse conveniente comparar alguns dos procedimentos do artista às obras de outros artistas de sua geração. Conhecido e admirado por Leonilson, o trabalho de Leda Catunda poderia ser uma boa escolha – a artista, afinal, além de ter sido próxima a Leonilson, também não cessou de se referir a um universo *pop* ao longo dos anos 1980.

A partir da observação de um único trabalho exemplar da artista nos anos iniciais da década de 1980, seria possível observar alguns pontos de contato com as pesquisas de Leonilson, chamando a atenção para o quanto as duas trajetórias, muito embora tivessem àquela época lidado com um conjunto semelhante de problemas, descortinariam formulações diversas.

34 Ver capítulo introdutório deste texto.

Leda Catunda
Vedação em Quadrinhos, 1983
 Acrílico sobre Toalhas, 200 x 250 cm

Leda Catunda
Vedação em Quadrinhos [detalhe], 1983
 Acrílico sobre Toalhas, 200 x 250 cm

Em *Vedação em quadrinhos*, de 1983, Leda agrupa setenta pequenas toalhas com estampas, comumente utilizadas por crianças. Por conta das propriedades do tecido, a composição dá origem a um grande painel (de dois metros por dois metros e meio) de extremidades irregulares e contornos frouxos. Mesmo assim, o painel exhibe certa organização compositiva interna, decerto por conta da impressão sequencial gerada pela repetição das formas retangulares das toalhas, que são fixadas umas nas outras e dispostas segundo a organização de dez na vertical e sete na horizontal.

Com tinta acrílica, a artista recobre a superfície do painel, dando origem a uma grande superfície acinzentada, pontuada pelo colorido de frações das estampas originais das toalhas, que deixa descobertas.

As imagens descobertas declaram de saída sua procedência: todas são estampas com motivos de desenhos animados e histórias em quadrinhos, brasileiros e internacionais misturados. Delas, a artista deixa à mostra às vezes um personagem, às vezes um nome, às vezes apenas alguns elementos que os compõem, como um par de olhos, uma pata etc.

Embora tendendo ao monocromático, a cobertura da superfície não se configura como um contraponto de neutralidade com relação ao colorido das imagens deixadas a descoberto. Ao contrário, o procedimento que confere título à obra (a vedação) revela-se repleto de nuances, como se traísse certa expressividade. Isto, aliás, parece ser o interesse da ideia de “vedação”³⁵ em jogo na obra de Leda: a artista não opera simplesmente pelo encobrimento daquelas imagens que colheu no universo cultural; ela contrapõe a essas imagens (apelativas em sua clareza, em suas cores vibrantes, em sua temática alegre) procedimentos pictóricos igualmente apelativos, compostos por pinceladas multidirecionais, acidentes, retoques visíveis. Tais procedimentos, embora sejam marcados por um caráter artesanal, de natureza contrária à reprodução mecânica das estampas, revelam-se tão “mecanicizados” quanto ela, porque repetidos à exaustão.

Tanto em Leonilson quanto em Leda, a iconografia derivada do universo da cultura comercial desempenha papel importante; em ambos há, igualmente, uma série de elementos que poderiam remontar à ideia de uma “expressividade”.

Mas diferentemente do que ocorre em Leonilson, o trabalho da artista não parece entrever qualquer possibilidade de “expressão subjetiva”, declarando, ao contrário, a

35 Leda fez várias dessas “vedações” entre 1982 e 1984. Para uma visão geral da obra, recomenda-se CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

conversão de todos os seus procedimentos a uma espécie de ironia de ascendência *pop*. Para Leda, era como se tudo insistisse em se converter em imagem – muito ao modo de um Andy Warhol, que imprimia mecanicamente em suas telas imagens que lembram grandes pinceladas gestuais ao lado de imagens, igualmente impressas, de ícones da indústria cultural.

Para Leonilson, a lida com signos culturais da mesma ordem daqueles utilizados por Leda no decorrer dos anos 1980 acenava para a possibilidade de uma ressignificação da cultura; sua obra sugeria que seria possível fazer com que aquela matéria estereotipada assumisse uma vida qualquer, capaz de articular uma lembrança, uma narrativa. Não é por acaso que tendia a isolar alguns daqueles personagens figuras em suas telas e que tratava de pintá-los, desenhá-los – não de reproduzi-los ou simplesmente coletá-los, como fazia Leda. Os procedimentos artesanais, em Leonilson, pareciam resguardar alguma crença na possibilidade de infundir algo de uma personalidade àquelas imagens.

Nas *vedações* de Leda, aquelas figuras pareciam valer apenas em conjunto, impossibilitadas de resguardar qualquer significado, para além de seu aparecimento serial (por conta de sua justaposição e do fato de serem francamente não produzidas pela artista). Note-se, aliás, que muitas daquelas toalhas possuem estampas idênticas, o que se percebe porque a artista repete, em alguns quadrantes do painel, a mesma “vedação”, deixando à mostra as mesmas frações de uma imagem – pode-se ver pelo menos três ou quatro arranjos de pequenas “cenouras” em diferentes cantos da superfície da obra, por exemplo.

As *vedações* eram os primeiros exemplos dentro da trajetória de Leda de uma obra que ao longo dos anos 1980 não cessou de colecionar imagens do universo da cultura de massa, embora em um sentido muito diverso daquele que se revelava na obra de Leonilson. Leda flagrava esses signos culturais decididamente aderidos aos materiais que compunham seus trabalhos, e não em sua legibilidade e clareza, não em sua natureza “imaterial” e em sua esquematização, não como signos capazes de se articularem abstratamente – decerto o que era fundamental para o trabalho de Leonilson.

A obra de Leda, com seus remendos, sua pintura tosca, suas escolhas de suportes os mais variados, não apagava as discontinuidades dos seus materiais. Como no caso das emendas entre as tantas toalhas que compõem *Vedação em quadrinhos*, tais discontinuidades acabavam por impedir a legibilidade da superfície. Mas a artista não chegava a elogiar a artesanidade dos meios pictóricos, revelando sempre uma poética marcada pela ideia de “precariedade” (ideia que decerto fazia frente ao bombardeamento cada vez mais impositivo

de um universo cultural universalizado).

Ambas as obras, em todo caso, pareciam deixar entrever algo da experiência de ingresso do país nas grandes articulações globais, o que se fazia ver na preocupação dos artistas em enfrentar um universo cultural em que se misturavam tradições populares, imagens midiáticas, repertórios da arte culta. É relevante, nesse sentido, pensar que Leda e Leonilson protagonizaram, naquela época, uma inserção muito rápida no circuito de arte do país, integrando cedo mostras como a Bienal de São Paulo³⁶ e tornando-se conhecidos por produzir obras que pareciam equiparadas à produção internacional da época³⁷.

A comparação entre as obras de Leda Catunda e de Leonilson talvez demonstre que, para a primeira, o vocabulário *pop* era uma referência “artística”, referida à *pop art* propriamente dita. Esse aspecto se revelava, no começo da trajetória da artista, na utilização de imagens advindas do universo do consumo, na seriação dessas imagens, no uso daqueles procedimentos de vedação das lonas (a ecoar, quem sabe, uma gestualidade à maneira de Jasper Johns). Depois, aparecerá também em trabalhos da artista do início da década de 1990, que evocavam algo dos trabalhos de Oldenburg³⁸.

Quanto a Leonilson, se o trabalho começa em meados de 1980 a constituir uma espécie de “léxico *pop*”, formado por signos de um imaginário cultuado pela indústria cultural, tal “léxico” não parece se formar na velocidade com que aqueles signos circulavam na dinâmica da cultura comercial. Antes, o artista os vai coletando num ritmo mais moroso, como alguém que acumula reminiscências ao longo da vida. É curioso, nesse sentido, reparar que boa parte das figuras que aparecem nas obras de Leonilson tenha sido inspirada em uma série de objetos que o artista comprava, inclusive nas viagens que realizou naquela época – entre eles, muitos dos carrinhos e aviões que aparecerão tantas vezes em suas obras³⁹. A iconografia da cultura de massa nunca surgiu indiferente ou distanciada nessa obra (como decerto surgia em Leda), mas mediada por uma narrativa, pela exigência de articulação com outras imagens. Embora seja sempre possível remontar os elementos que habitam as obras do artista ao universo da cultura de imagens de sua época, a obra não se deixa enfeixar sob a rubrica de um comentário imediato dessa cultura. Em vez disso, o trabalho parece revelar um verdadeiro imaginário pessoal, que se constitui por meio dela e que detecta algo de

36 Ambos estiveram presentes na XVIII Bienal de São Paulo, de 1985.

37 Ver capítulo introdutório deste texto.

38 Tais como *Almofadas amarelas II*, de 1991, ou *Espirais*, de 1994, em que a artista cria formas que parecem ceder à força da gravidade.

39 Esses objetos encontram-se hoje no acervo do Projeto Leonilson.

verdadeiro⁴⁰ em elementos que parecem meros clichês repetidos à exaustão.

Para se pensar sobre o que há de “*pop*” em Leonilson, talvez seja preciso considerar a reconfiguração do próprio universo da cultura, em curso desde meados do século XX, mas que se tornava cada vez mais evidente naqueles anos 1980 (o ambiente cultural do Brasil da época, além disso, era marcado pela euforia mas também pelo ceticismo em face da saída relativamente recente de um período tão conturbado politicamente quanto o das décadas de 1960 e 1970).

4. Leonilson diante da experiência do “sertanejo Dias”⁴¹

A obra de Leonilson se deixou invadir pelo repertório da cultura comercial com a disposição de resistir a ele; afinal, ela talvez lhe reservasse alguma possibilidade de experiência. Outros artistas, inclusive de gerações diferentes da de Leonilson, partiram de premissas semelhantes. Sobretudo a experiência de Antonio Dias parece ser relevante neste caso.

Leonilson conheceu Antonio Dias em uma viagem a Madri, em 1981, e desde então os dois mantiveram um diálogo constante. Não resta dúvidas de que a obra de Antonio Dias exerceu papel importante na formação da obra de Leonilson.

Alguns trabalhos do jovem artista mostravam um tipo de ocupação do espaço e um uso das cores vermelho e dourado que lembram trabalhos que Dias produzia na mesma época. Em ambos aparecem pequenas formas geometrizadas que lembram a silhueta de edifícios ou a estrutura em degraus de pódios. Mas Leonilson talvez estivesse atento também à obra anterior de Dias, que, no princípio dos anos 1960, trazia uma atmosfera carregada de referências ao universo dos folhetins e dos almanaques, das novelas de rádio e televisão – universo este para o qual Mário Pedrosa chamava a atenção como sendo o material privilegiado da poética de Dias naquele momento⁴².

Talvez Leonilson já conhecesse essa obra antes de sua viagem a Madri, e talvez conhecesse também a obra de outros artistas brasileiros da mesma geração, dentre os quais

40 A “verdade” é um tema insistente na obra de Leonilson. O capítulo III deste texto voltará ao assunto.

41 Reporta-se, aqui, ao conhecido ensaio que Mário Pedrosa escreveu em 1967, buscando compreender a obra de Antonio Dias como uma formulação eminentemente singular daquilo que ficou conhecido como arte *pop*. Ver PEDROSA, Mário. Do *pop* americano ao sertanejo Dias. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 367-372.

42 PEDROSA, Mário. Op. Cit., p.369.

seria possível destacar Rubens Gerchman⁴³.

Antonio Dias
Re-arranjando, 1981
Grafite, óxido de ferro, pigmento metálico sobre
papel nepalês
145 x 122 cm

Antonio Dias
[sem título], 1988
Acrílico, grafite, ouro sobre papel
75 x 100 cm

"Bad Boy, Fragile Soul"
1990
Nanquim, aquarela e tinta dourada sobre papel
20 x 13 cm

43 Leonilson comenta a respeito da importância de Gerchman em depoimento a Lisette Lagnado, e também a respeito de Waltercio Caldas, Helio Oiticica e Lygia Clark (LAGNADO, Op. Cit., p. 92).

Parece, entretanto, que a obra de Antonio Dias marcou mais profundamente a formação da obra de Leonilson, desde o repertório iconográfico que este elegeu, até a série de procedimentos formais que para ele serão fundamentais.

Sem que se pretenda afirmar que Leonilson seja herdeiro direto de Dias, é preciso notar que suas obras, tanto quanto as de Antonio Dias, surgem sobrecarregadas de imagens de um corpo fragmentário, de alusões a uma iconografia religiosa; surgem repletas de códigos comuns às histórias em quadrinhos e a todo tipo de cultura popular impressa.

Antonio Dias
[sem título], 1964
61 x 50 x 6 cm
Resina sintética, gesso, pano sobre madeira
Coleção Particular

Sem título
c.1990
Tinta acrílica sobre lona
36,0 cm

O interessante é que essas correspondências são capazes de revelar formulações muito distintas por parte de cada um dos artistas, sobretudo no que se refere ao assédio que universo da cultura de massa exercia sobre eles. Observe-se, nesse sentido, o modo pelo qual os dois artistas se debruçaram tantas vezes em suas obras sobre uma imagem tão banal como a do “coração” (e o seu sagrado correspondente católico, o “coração de Cristo”), por exemplo.

Muitos outros aspectos da produção de Dias podem ser tomados para pensar a formação da poética de Leonilson. O uso distinto da imagem do “coração” pelos dois artistas parece ser um bom caminho para se examinar o modo como a obra de Leonilson foi estabelecendo um diálogo com a esfera da cultura de massa e pleiteando um caráter expressivo ao mesmo tempo. Ou, em outras palavras, como foi possível ao artista almejar uma obra que emanasse a singularidade de um mundo subjetivo, mas que o fizesse em meio à indiferença dos signos culturais dos quais ela fez questão de não abrir mão.

A proximidade de Leonilson a Antonio Dias solicita uma atenção que vá além da simples constatação de uma relação de influência da obra do segundo sobre a do primeiro. Isso porque o interesse por uma “baixa cultura”, embora presente em ambas as obras, não se manifesta com o mesmo sinal para elas. Talvez cotejar essas obras possa oferecer parâmetros para diferenciá-las segundo os modos pelos quais elas lidam com esse mesmo universo, em que se misturam cultura industrial urbana, tradições populares, imagens que circulam na mídia, via televisão, cinema e via meios impressos.

Retome-se, então, a presença da figura do coração em ambas as obras. Em *Coração para amassar* (1966), Antonio Dias teatraliza uma exibição do coração: trata-se de um trabalho de grandes dimensões (97 x 107 cm), que apresenta uma forma claramente identificável e iluminada por lâmpadas coloridas. Além disso, a obra é ainda pintada com um vermelho intenso e preenchida por um tecido estofado, o que a torna macia, capaz de se oferecer ao convite que seu título sugere. Em contrapartida, cabe reparar em uma pequena escultura em bronze de Leonilson (cujas data de produção é desconhecida), chamada de “*Coração em chamas*”. A escultura se mostra em tudo contrária ao “escancaramento” da obra de Dias, resguardando-se em dimensões reduzidas (ela mede 8,5 x 4,5 cm), feita de material resistente, descrevendo não um coração qualquer, mas um coração com ares religiosos.

Enquanto o coração de Dias solicita o tato – o que se revela no título do trabalho, em suas dimensões e na sua maciez –, o coração de Leonilson parece se destinar a uma oferta mais recolhida, cabendo na palma de uma mão. Enquanto o primeiro se oferece ali com a franqueza de um produto em exposição a quem quer que o veja, o segundo quer se dar como uma oferta religiosa de entrega simbólica do próprio coração.

Leonilson
 “Coração em chamas”
 s/ data
 bronze fundido
 8,5 x 4,5 cm

Antonio Dias
 Coração para Amassar
 1966
 Acrílico sobre tecido estofado, lâmpadas coloridas
 97 x 107 cm

Em ambas as obras há uma espécie de “clareza” com relação às imagens, uma clareza que se define muito por conta da natureza dessas imagens. Tanto na obra de Dias quanto na obra de Leonilson, é evidente a vontade de uma comunicação imediata. Ambos parecem partir da premissa da eficácia da comunicação de massa, em sua frontalidade impositiva, em sua apresentação franca, sem subterfúgios, da qual a prova maior é o trato com o sentimento. É claro que a ênfase da cultura de massa no “sentimento” está na origem da “banalidade” das imagens que ela produz; mas essa ênfase está também na origem da “franqueza” delas, de sua capacidade de apelo imediato. E não haveria melhor exemplo dessa ocorrência dupla com relação ao sentimento do que a imagem do coração, símbolo mesmo do sentimento mais íntimo, que nas duas obras é o que parece estar em jogo.

Tanto para a obra de Leonilson quanto para a obra de Antonio Dias, essa “franqueza do sentimento”, que eles encontram nas imagens icônicas da cultura de massa, é a garantia da capacidade de comunicação das obras. É também ela que define o caráter *pop* de ambas as obras – seu apreço pelo elementar, sua vocação antiestilística, seu uso de signos convencionais, transparentes, seu uso de lugares-comuns⁴⁴. É uma retórica de substrato

44 Quando Mário Pedrosa escrevia o artigo *Do pop americano ao sertanejo Dias*, por volta de 1967, trazia à tona a preocupação com a vigência, para o país, de um comportamento que aceitasse a concorrência dos

popular que garante aos dois artistas uma verdadeira experiência do sentimento, enfim.

Os títulos que Antonio e Leonilson dão a seus trabalhos frequentemente atestam o interesse dos artistas em mobilizar o “sentimento”. Poderiam ser bons exemplos títulos como *Solitário*, de Dias, e *O Solitário inconformado*, de Leonilson. Repare-se que as expressões empregadas nesses títulos sugerem convergências. Mas a experiência com o sentimento é distinta em cada um deles.

Uma comparação breve entre *Tudo!* (1965), de Dias, e *Pensamentos do coração* (1988), de Leonilson, talvez esclareça diferenças cruciais entre os artistas. Nas duas obras é possível notar o aparecimento de um tipo de figuração *pop*, que evoca a simplificação das histórias em quadrinhos. Ambas trazem imagens de partes do corpo humano, destacando-se, neste caso, a do coração (que em Leonilson surge no contorno geral do “arranjo” figurativo e que, em Antonio Dias, aparece algumas vezes no desenho, como ocorre no canto superior direito e no canto inferior esquerdo).

Tudo! e *Pensamentos do coração* também apresentam um certo tipo de frontalidade, que resulta, em grande parte, dos textos escritos que os artistas dispõem sobre as obras. Em sua concisão (não há verbo, não há a construção de frases longas), essas expressões, associadas às superfícies dos trabalhos, assemelham-se a títulos sobrepostos a imagens, muito ao modo de capas de revistas, livros e discos.

O que chama a atenção é que o modo de aparecimento desse vocabulário comum acaba por diferenciá-las decisivamente. Na obra de Dias, esse vocabulário é apropriado naquilo que ele possui de violência. São partes e fragmentos do corpo humano representados mediante uma série de códigos que nas histórias em quadrinhos indicam rompimentos, explosões, aflições, perigo iminente (a pequena caveira, lágrimas ou gotas de sangue, manchas de sangue, nuvens de fumaça etc.). O trabalho articula esses fragmentos como em um grande maquinário, emprestando também das histórias em quadrinhos a subdivisão do campo do papel em pequenos nichos, mas integrando esses nichos através da indicação de tubos e canos, que ora parecem objetos industriais, ora parecem fragmentos de órgãos humanos. Tal tipo de indeterminação, em todo caso, aparece em outras partes do desenho,

meios tradicionais da arte com o vulgar e o *kitsch* dos meios de comunicação de massa. Pedrosa já atentava para o fato de que, diferentemente do que ocorria nos países de avançada cultura capitalista, em que os artistas que tomavam tal concorrência – os assim chamados artistas *pop* – em suas obras produziam como que “acessórios para o herói positivo”, realçando acima de tudo “as virtudes positivas” dos produtos, que viam com otimismo, o que ocorria em uma obra como a de Antonio Dias (um “popista do subdesenvolvimento”, para usar uma expressão do autor) era, sim, uma atenção à cultura de massa, mas uma atenção que reivindicava falar dos dramas do homem da época, dos sentimentos que o moviam (PEDROSA, Op. Cit., p. 368-370).

como, por exemplo, em uma série de pequenas formas circulares, que ora representam parafusos, ora se assemelham a lâmpadas ou a padrões decorativos (a contornar e destacar pequenas frações do desenho); ou, então, nas muitas “caveiras”, algumas representando o símbolo de “veneno” (tão comum à linguagem popular), e, outras, mais “vivas”, semelhantes a pequenos monstros.

Antonio Dias. *Tudo!*, 1965. 34,7 x 49,9 cm, nanquim e gansai sobre papel.

Leonilson. "*Pensamentos do coração*", 1988. 48 x 68 cm, acrílico s/ lona.

Na obra de Leonilson, diferentemente, esse vocabulário tende a dar origem a imagens menos *agressivas*, mais *digressivas*. Os clichês que representam as duas espadas cruzadas, o cérebro e o coração tendem, ali, a se articular em conjunto, formando uma imagem unificada. Tal imagem se soma à frase escrita e ao vermelho vivo do restante da superfície da tela, dando origem a um arranjo figurativo. O arranjo, como em Dias, mostra algo de um corpo que se expõe desde o seu interior. Mas em Leonilson não se trata da imagem de um corpo “em vísceras”, que se oferece em plena violação, e, sim, de um corpo “redimido”, quase totalmente convertido em símbolo. A imagem se dá francamente como uma metáfora: os “pensamentos do coração”, indicados na frase escrita na tela, estão ali representados pela figura de um cérebro dentro do coração, e todo o conjunto é “protegido” pelas duas espadas cruzadas à frente.

No desenho de Dias, a dilaceração parece a tudo comandar, desde o aparecimento de frações do corpo, até a transmutação entre corpo e máquina e a fragmentação do campo figurativo naquela série de pequenos nichos. Na pintura de Leonilson, o que é dilacerante é ver o corpo convertido em imagem, e, por outro lado, a vontade de uma “fiscalidade”, de uma “corporeidade”, que busca resistir à abstração imposta pela legibilidade ostensiva dos clichês empregados. Essa vontade se manifesta na tela mal cortada, esgarçada, tingida de vermelho, na pintura tosca, nos procedimentos que se pretendem enfaticamente artesanais.

Em Dias, parece imperar uma perplexidade, “a clareza sem subterfúgios da informação das fotos dos diários”⁴⁵, dos jornais, da televisão. Em Leonilson, o movimento alternado entre melancolia e extroversão. Ambos trazem à tona o problema de como tratar o “sentimento”. Dias quer vê-lo transmutado em substância visceral (em carne, sangue, órgãos genitais, partes do corpo): quer drenar dele sua força de choque; quer tudo o que nele possa residir de agressivamente *vulgar*⁴⁶. Leonilson, por sua vez, quer outro tipo de franqueza desse sentimento: quer a sua *banalidade* – talvez porque seu imaginário, diferentemente do de Dias, já não reconheça, no bombardeamento daqueles signos culturais em que se deixa envolver, a possibilidade do escândalo, do espanto.

Quem sabe Leonilson detectasse, passadas mais de duas décadas depois das primeiras obras de Dias, um inevitável ingresso daquela cultura de massa na constituição de suas experiências mais íntimas. Sua obra se descobria como que pressionada por forças opostas (aquela contenção melancólica e aquela vontade de extroversão), e parecia dar-se conta de que

45 Ibidem, p. 370.

46 Ibidem, p. 370.

não caberia escolher entre elas. Talvez essas descobertas ocorressem junto a uma constatação maior: a de que o mundo da cultura era o ambiente inevitável onde sua experiência se constituiria. Tratava-se de um mundo da cultura que, agora, nos anos 1980, demonstrava-se cada vez mais asséptico, cada vez mais se distanciando do precário e do imediatamente “sensacionalista”, diverso, enfim, do submundo social que a produção artística da década de 1960 pretendia trazer à tona.

Era esse o contexto no qual Leonilson colhia seus materiais, sua poética digressiva – uma cultura sentimentalista, menos dramática, mais profissional.

As observações deste texto não pretendem esgotar a discussão das afinidades da obra de Leonilson com a de Antonio Dias. É possível constatar uma série de aspectos no trabalho de Leonilson – o tema da solidão, do herói, o sentimento de falta de lugar – que haviam sido centrais na produção do artista paraibano. A obra de Leonilson revela, além disso, a mesma simplificação das figuras presente em muitas obras de Dias, e muitas vezes proximidade com a paleta desse artista, que nos anos 1960 produziu uma série de obras em vermelho, preto e branco, às vezes somando o amarelo a essas cores⁴⁷.

Pode-se reconhecer, na obra de Leonilson, a presença de elementos comuns a ainda outros artistas⁴⁸, mas é preciso notar que Leonilson foi constituindo aos poucos seus termos próprios, atribulado entre uma vontade de expressão e a exigência de lidar com um universo de imagens marcado cada vez mais por uma profunda indiferença, como se disse.

O inconformado
Acrílica sobre lona
[localização e dimensões
desconhecidas]

⁴⁷ Também essa paleta sugere uma imediatidade, uma franqueza que se aprende nos meios de comunicação.

⁴⁸ O uso de palavras, quem sabe, poderia lembrar alguns trabalhos de Mira Schendel; os tecidos que Leonilson produziu poderiam evocar algo das obras de Lygia Clark ou de Helio Oiticica. Eram artistas que Leonilson admirava, afinal, mas cuja obra só conheceu no final dos anos 1980 (ver LAGNADO, Op. Cit., p. 92).

“Os rios por meu fluído entrego meu coração”

1991

Acrílica sobre Lona

164 x 100 cm

“Da pouca paciência”
s.d.
Acrílica sobre lona
26 x 41 cm

III. Uma questão de escala

1. Um momento de síntese

O trabalho de Leonilson não apresenta mudanças abruptas ao longo dos anos; ao contrário, possui extraordinária continuidade. Dessa maneira, qualquer tentativa de subdividi-lo em fases ou temas mais ou menos definidos corre o risco de se demonstrar imprecisa e inadequada. A quantidade de obras abordadas aqui seria insuficiente para compreender uma trajetória que, embora tenha se concentrado num período de tempo relativamente curto – entre o final da década de 1970 e a data da morte do artista, no ano de 1993 –, deixou alguns milhares de trabalhos.

Todavia é possível destacar mudanças sutis no desenvolvimento dessa obra entre os anos finais da década de 1980 e o começo da década seguinte. Nessa época, os trabalhos de Leonilson se revelavam cada vez mais econômicos, mais ordenados, o que se pode observar no aparecimento de grandes superfícies vazias, na ostentação de grandes espaços deixados em branco. Cabe examinar um pequeno mas representativo número de trabalhos do artista que se concentram entre os anos de 1988 e 1991.

O artista não deixava de lado aquele manancial de elementos e procedimentos que integrou seus trabalhos ao longo da década de 1980. Entre os anos de 1988 e 1991, suas obras continuarão a ostentar aquelas figuras clichês, aquelas pinceladas gestuais; continuarão a trazer expressões escritas sobre as superfícies e a tratar de todos os elementos que o artista resgata no universo da cultura – dos mais “pobres” aos mais prosaicos – como se eles possuíssem o mesmo estatuto. Se os elementos que Leonilson rearranjaria em suas obras se mantiveram praticamente os mesmos ao longo de toda a sua carreira, foi no modo de constituição das superfícies que veríamos definir-se algumas das mudanças mais notáveis do trabalho, modo de constituição, em todo caso, que seguia resultando do embate entre aquele fazer decisivamente artesanal e a circulação dos materiais “já prontos” da cultura.

Talvez muito por conta da complacência com que vinha acolhendo toda essa sorte de elementos, nos anos finais da década de 1980 a obra de Leonilson começava a se demonstrar sobrecarregada por eles. O acúmulo atingia um limite de saturação, e a obra, que vinha prezando a tentativa de infundir uma personalidade na experiência com esses elementos anódinos, encontrava-se ameaçada pela brutal indiferença que eles lhe impunham. Parece ter sido em razão de uma movimentação interna da obra – como uma espécie de refluxo – que

emergia naqueles anos toda uma poética da *escassez*, da economia não só de materiais, mas também de gestos e procedimentos.

Talvez a ideia de escassez se tenha manifestado primeiramente nas questões de *escala*: de fato, transformava-se o modo como o artista passava a demarcar as suas superfícies, o modo como estabelecia um contraponto entre o papel, quase todo deixado em branco, e a diminuta imagem de seus desenhos. Essas questões se evidenciam também na relação entre a lona toscamente recoberta de tinta e a figuração de suas pinturas e culminam, poucos anos depois, nos bordados do artista, nos quais pequenas imagens, palavras e signos gráficos habitarão os cantos de grandes pedaços de feltro, *voile* e outros tecidos.

2. A organização das superfícies

Em 1988, Leonilson realizava *São tantas as verdades* – uma pintura de grande formato, sem *chassis*, que o artista esticava diretamente contra a parede, prendendo-a por ilhoses. Repleta de um pouco de cada um daqueles elementos dissonantes que o artista vinha recolhendo – palavras, figuras, signos gráficos, pequenas pedras e pingentes, que começavam a integrar os materiais de Leonilson nessa época –, a pintura já sugeria uma tendência a submetê-los a algum tipo de classificação, a uma ordem de procedimentos valorativos, cada coisa passando a ocupar um determinado lugar na superfície (as palavras aglomeravam-se aqui, as figurações distribuíam-se ali e os pingentes em outra parte).

Cabe observar, de passagem, que muitos dos elementos que compõem essa pintura (sobretudo as palavras e as figurações) aparecem igualmente em um caderno de anotações do artista, datado da mesma época; outros (sobretudo as pedras, os pingentes) estão presentes em “São tantas as verdades” e nas pequenas coleções de objetos que o artista mantinha. Pouco importa se o que veio antes foram as anotações, a coleção ou a pintura. Importa notar, isto sim, que em algum momento da trajetória de Leonilson aquela inclinação à coleta de um acúmulo de materiais começava a exigir do artista esforços de classificação. Não fosse isso, não haveria uma lógica minimamente ordenatória a compor os elementos em “São tantas as verdades”, uma lógica que se faz ver no tipo de ocupação, na delimitação de pequenos “terrenos” na superfície. Note-se, por exemplo, o critério segundo o qual as palavras presentes na obra se organizam para formar pequenos blocos de texto; elas não se teriam posicionado ali sem que o artista tivesse, antes, escolhido bem o partido que tomariam, sem que tivesse, antes,

atribuído a elas uma *posição relativa* aos demais elementos da pintura. Algumas palavras se aglomeram no lado em que figura aquele arranjo composto por um manto, uma coroa e um cetro. Outras, no lado oposto, onde surge uma figuração mais informe, revelando algo de réptil ou de monstruoso (figura contra a qual aquele cetro está apontado). Se essa pintura carrega nomes de artistas já consagrados e de personalidades as mais diversas (do mundo da alta-costura, dos galãs e das estrelas do cinema e da música), se ela contrapõe todos esses nomes a um outro grupo de palavras (que inclui nomes de pedras preciosas, metais, de cidades, construções, florestas, datas comemorativas, o trânsito), se acolhe, enfim, um pouco de tudo o que circula nos meios de comunicação ou no ambiente cultural das grandes cidades, essa pintura parece querer, todavia, *localizar, situar, circunscrever*, de algum modo, esse bloco de informação.

“São tantas as verdades”,
1988
tinta acrílica, pedras
semipreciosas bordadas e
fio de cobre sobre lona,
213 x 106 cm

O resultado dessa operação era uma delimitação espacial mais estrita das superfícies, uma forma que, no caso, adquiria um aspecto *cartográfico* (aspecto que marcará também os desenhos e os bordados do artista). Leonilson começava a lançar mão de toda uma série de princípios ordenatórios e valorativos⁴⁹ para a organização dos materiais que ingressavam em seus trabalhos, de modo que mesmo a superfície mais repleta de elementos incongruentes não deixava de ser o resultado de um processo interno de ordenação desses elementos.

Talvez estivesse aflorando aí uma evocação das superfícies nos desenhos e nas aquarelas do Paul Klee do começo dos anos 1920, obras que, conforme se mencionou, inspiraram alguns dos trabalhos mais antigos de Leonilson⁵⁰. Ao mesmo tempo em que prezava pela articulação de cada elemento em relação a todos os demais, Klee fazia com que aquelas superfícies parecessem surgir de uma espécie de “caminhar” pontual do lápis ou do pincel, sugerindo algo dos traçados geográficos, dos mapas, dos delineamentos ou dos perfis topográficos⁵¹. Mas enquanto em Klee esse caráter cartográfico decorria de um processo de derivações formais, do desdobramento de um elemento gráfico em outro elemento – um ponto que se tornava linha, uma linha que se tornava um plano, outra que se interrompia etc. –, em Leonilson, os elementos pareciam aportar em estado bruto daquele fluxo de informações em tudo desconexo e incongruente, denunciando suas origens as mais diversas, cabendo às obras acolhê-los, avaliá-los, e só então posicioná-los uns em relação aos outros, o que acarretava aquela impressão de que a superfície havia passado por uma espécie de “loteamento”.

O tema da *verdade* aparecerá continuamente nas formulações de Leonilson. Um desenho de 1990, apelidado “Favorite game”, trará as inscrições “truth” e “fiction”; “o que é verdade para certos rapazes” será a frase bordada em “El desierto”, de 1991; no mesmo ano, Leonilson realizará um bordado chamado “Para quem comprou a verdade”; a “verdade” se apresentaria também, ainda que de modo negativo, em obras como “O mentiroso”, de 1992.

“São tantas as verdades”, ao que parece, é um dos primeiros trabalhos do artista que ostentam declaradamente o tema. Interessaria observar que as “tantas verdades” a que o título da pintura se refere confundem-se com aqueles tantos materiais ou informações que se abrigam na superfície da lona. E se esses materiais possuem um mesmo estatuto, um mesmo direito de compartilhar do terreno da pintura, eles possuirão, também, uma mesma dose de verdade, restando acatá-los, enfim, como *verdades* ou *constatações* para sempre *relativas*.

49 O artista começava a empregar o afeto na lida com seus materiais, começava a sopesá-los de acordo com suas experiências privadas.

50 Tratou-se da importância de Klee para a formação da obra de Leonilson no primeiro capítulo deste texto

51 Cf. KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

O mentiroso
1992
bordado sobre sacola de tecido
49 x 34 cm

El desierto
1991
bordado sobre feltro
62 x 37 cm

"Favorite game"
1990
tinta preta à pena sobre papel
21 x 13,5 cm

Se talvez se possa dizer que nas primeiras pinturas de Leonilson essa verdade desencantada das coisas não encontrava compensação em um esforço de condensação de sentidos por parte das operações do artista (de modo que a elas estava posto o risco de uma profunda relativização), agora, no final da década, Leonilson se demonstrava disposto a avaliar esses elementos, a testá-los em sua capacidade de articular discursos.

Decerto, mimetizar os mapas, submeter os elementos que estivessem sobre a superfície das telas aos traçados e delimitações, além de qualificar coisas com palavras ou legendas, e, ainda, como no caso de “São tantas as verdades”, arranjá-las por oposição umas às outras foram os primeiros modos que o artista encontrou para tomar parte naquele mundo glamoroso da cultura em que ele mesmo vinha se inserindo. Tratava-se, em todo caso, de modos de *localização*, e modos de localização que implicavam um julgamento. No caso, esse julgamento se contentava em ser meramente classificatório, deixava-se banalizar (do lado de cá, coisas boas, do lado de lá, ruins...), mas ainda assim era um julgamento que almejava *precisão*, uma definição clara do lugar de cada uma das coisas, mesmo que permanecesse externo a elas.

A propósito, caberia notar que é dessa mesma época uma série de trabalhos nos quais o artista dispunha de uma centena de referências a imagens de *regulação*, como pontos cardeais, pódios, escadas, réguas e medidas de distância⁵².

Àquele “neorromantismo” que terá marcado a vaga do retorno à pintura no começo da década de 1980, Leonilson parecia agora contrapor uma espécie de “realismo *pop*”, que não teatralizava, de modo impostado, uma síntese finalmente alcançada de experiências fragmentárias, em que materiais heterogêneos podiam expor sem dramas suas inconsonâncias. Isso explicaria porque uma pintura tão carregada desses materiais, como ocorre em “São tantas as verdades”, trai certo desconforto, ambiguidade, indecisão (em vez de umpresumido *pathos*). Se nela Leonilson celebra, por exemplo, o caráter diverso das verdades contidas em cada um daqueles nomes de artistas que escreve sobre a lona, como se elogiasse indiscriminadamente todo o repertório culto da arte, ao mesmo tempo submete-os a uma espécie de aplainamento, nivelando-os entre si, dissolvendo-os em meio à multiplicidade indiferente de signos. É verdade que aí ainda há excesso, mas o efeito desse excesso é, agora, algo como seu inverso: o de uma despotencialização das particularidades dos seus materiais.

Chama a atenção que um artista tantas vezes designado como emblema do “resgate da

52 O próximo capítulo é dedicado especialmente ao assunto.

pintura” do começo dos anos 1980 chegasse ao final da década submetendo sua pintura a tais procedimentos frugais, que incluíam ainda – como ocorre em “São tantas as verdades” – um uso ralo e diluído da tinta, uma coloração esmaecida e lodosa.

Se nessa época a pintura de Leonilson revelava ostensivamente sua lida tosca, um anonimato artesanal em face do repertório da pintura, por outro lado esvaziava a particularidade desse fazer por meio da reprodução de clichês da indústria cultural. As superfícies da pintura, se por um lado tematizavam a grande escala, com suas notações “cartográficas”, como se fossem de vista aérea, por outro evidenciavam uma condição material tosca, de tecido estampado com acabamento precário, desajeitadamente tentando alinhar-se ao plano da parede.

3. Esquemas abstratos

Como bem exemplifica “São tantas as verdades”, esse momento de transformação na obra de Leonilson, na virada para a década de 1990, é marcado por um esforço de despojamento e simplicidade: os materiais são sopesados, classificados, agrupados por categorias, posicionados nas obras com meticulosidade, uns em relação aos outros. As superfícies, por sua vez, mostram-se rasas, lembram mapas, sem que por isso deixem de carregar os índices daquele empenho artesanal.

Leonilson realizou, em 1988, data de “São tantas as verdades”, uma pintura posteriormente apelidada “*As ruas da cidade*”, na qual reproduzia um esquema dos órgãos do corpo humano. A imagem – que traz de cada um desses órgãos um contorno bem marcado e uma cor que lembra as convenções iconográficas dos manuais de ciências – talvez corresponda à anatomia de um homem de estatura mediana, mas o esquema não é uma reprodução correta ou detalhada; ele é, antes, mais uma imagem-clichê, de fácil identificação. Leonilson, todavia, desenhava o esquema à mão livre, e tratava de recobrir o restante da superfície da pintura com uma tinta empastada e com gestos irregulares, com o que buscava infundir certa organicidade, um aspecto animado que aquelas anatomias dos livros de ciência por certo não possuiriam. Como que “engordada” por esses procedimentos, a lona se distendia ou contraía à maneira de uma pele ou de um couro contra a parede, de modo que dava a impressão de certa corporeidade, esta, todavia, sempre em contraste com o aspecto liso, leitoso, que resultava do uso de tinta acrílica no “recobrimento” da superfície.

"As ruas da cidade"
 1988
 tinta acrílica sobre lona
 200 x 95 cm

A frase “são tantas as verdades” aparece novamente em “As ruas da cidade”, mas agora inscrita na própria superfície da lona, em posição privilegiada, logo abaixo do cérebro no esquema anatômico. As posições dos órgãos acabam se relativizando na obra: cada um deles, com suas legendas – parte delas em latim –, concentra uma verdade que (ao que indica a ideia de organismo que sustenta todos esses órgãos) deve se relacionar à verdade de cada um dos demais.

Referências ao corpo humano sempre estiveram presentes na obra de Leonilson, mas o que sobressai aqui é o fato de que o artista sobrepõe, ao esquema de anatomia, um outro esquema, outro campo semântico. Ao anotar, sob esse novo esquema, a frase “as ruas da cidade”, Leonilson o transforma em uma espécie de “matriz formal” para um raciocínio que procederá por analogias, por associações de formas.

Nesse período de transformações significativas no trabalho, vinham à tona contradições que aí se insinuavam desde, pelo menos, meados daquela década de 1980: ao mesmo tempo em que o artista prezava a corporeidade em sua pintura, projetava sobre ela esquemas abstratos de signos que pareciam invalidar seus acontecimentos materiais.

A partir desse período, o artista passará a insistir nas mesmas imagens, às quais entretanto atribuirá significados diferentes. Imagens de ramificações, por exemplo, que permitem que artérias e veias do corpo humano transmutem-se em ruas, em raízes de árvores ou em rios e seus afluentes, imagens nas quais palavras ou anotações poéticas tornam-se esquemas lineares de legendas alusivas a lugares imaginários. Por conta de tal sobreposição de esquemas em uma mesma superfície, as obras de Leonilson iam perdendo de vista referências de escala, de medida, de horizonte, de eixo, e iam, por assim dizer, desautorizando a literalidade que a superfície parecia declarar nessas obras – a superfície assim deixava de se oferecer como um puro plano pictórico e mostrava-se como um espaço “em disponibilidade”, sem estatuto definido, esvaziado de sentido.

4. O tratamento monocromático do “fundo”

A pintura de Leonilson, nesse momento, fazia-se permeável a todo tipo de informação, descobria-se capaz de condensar uma infinidade de materiais num único plano, mas também se percebia frágil para oferecer resistência a eles. Mas a decisão radical tomada pelo artista parece ter sido a de não buscar resolver a contradição; ao contrário, ele a eleva a um nível

"Leo não consegue mudar o mundo"

1989

tinta acrílica sobre lona

156 x 95 cm

É claro que não se poderia permanecer indiferente ao fato de que essas inscrições circundando a imagem do coração em chamas nasciam da dimensão “simbólica” do vermelho que recobria o “fundo” da pintura; tampouco às “confissões escritas” de impotência e inconformismo, que sugerem todo um campo alegórico de significado, a ideia de um sacrifício do corpo, de uma espécie de imolação do sagrado ou então de uma ascensão religiosa – temas que já vinham aparecendo desde o princípio na obra do artista e que se tornarão cada vez mais frequentes a partir desse final de década.

Mas seria possível conjecturar que aquelas duas inscrições, “abismo” e “luzes”, posicionadas como estão, um tanto solitárias, ilhadas, contornadas apenas pelas pinceladas vermelhas, *qualificavam* o próprio gesto do artista, com seu caráter repetitivo e multidirecional, a preencher com a cor toda aquela superfície. Talvez se possa sugerir que essa superfície monocromática, em que o artista percebia ao mesmo tempo “luzes” e “abismo”⁵³, indicava uma carência de definição, uma soleira tornada imprecisa pelo tratamento monocromático e que aludia ao estatuto ao mesmo tempo positivo e negativo daquele “fundo” que ia ganhando uma proporção cada vez mais decisiva em suas obras.

Os procedimentos aos quais Leonilson submetia essa pintura pareciam em tudo desencantados: o artista depositava a tinta diretamente sobre a tela e depois a espalhava, sem direção certa, com um pincel pouco largo e de um modo tão repetitivo que a superfície parecia resultar de um esforço mecânico e moroso de recobrimento. Era um gesto contido, sem emprego de maiores energias corporais, talvez como se o próprio ato de pintar se reconhecesse sempre a um passo da automatização ou da indiferença.

A descoberta da superfície monocromática pelo artista – assim como os procedimentos de listagem, justaposição, seriação e acúmulo de materiais, de apropriação de imagens e clichês da cultura de massa – remontava às experiências da *pop art*, experiências que certamente terão alimentado o imaginário de Leonilson e de muitos artistas de sua geração. Mas importa notar que em Leonilson esses procedimentos carregavam – para além de uma dosagem de ironia que se entrevê na obra até o fim da vida do artista – a vontade de garantir uma experiência que tivesse um valor de autenticidade.

Talvez fosse para garantir que se tratava de uma experiência autêntica que Leonilson

53 Muitas serão as obras de Leonilson que carregarão oposições semelhantes. Em um bordado já de 1993, *O templo*, a oposição se estabelecerá entre “abismo” e “pérolas”. O artista comentaria algo a respeito dessa obra em entrevista a Lisette Lagnado: “As pérolas são coisas boas, e o abismo é ruim. A relação é essa, não que seja rasa, mas não é muito mais complicada que isso” (LAGNADO, Lisette. Entrevista com o artista/ a dimensão da fala. In: *São tantas as verdades/ Leonilson*. São Paulo: SESI/ Projeto Leonilson, p. 78-136, 1998, p. 100).

se obrigasse à disciplina manual e repetitiva de “recobrimento” de suas superfícies, talvez fosse para isso que contrapusesse a essas superfícies que sugeriam uma espécie de simulação do ato de pintar aqueles arranjos figurativos que deveriam “qualificá-las” (as palavras “abismo” e “luzes” são, de fato, os elementos que vinham modificar o tom monocórdico de uma de suas obras, como se sugeriu há pouco). Esses arranjos figurativos conferiam às superfícies um caráter simbólico (o coração em chamas, as artérias, o vermelho sanguíneo) que parecia dotá-las de uma capacidade comunicativa – não importando se essa capacidade só se realizasse em tom de clichê, de jornalismo barato, como ocorre na inscrição-título “Leo não consegue mudar o mundo”.

Todos aqueles materiais revelados já na obra inicial de Leonilson (clichês de grande circulação, figuras esquemáticas, toscamente simplificadas) eram agora reduzidos em escala, isolados e intensificados ao serem contrapostos ao vazio das superfícies. Mas, de um modo paradoxal, a obra parecia enfim capaz de concentrar alguma potência expressiva.

5. O vazio como condição de experiência

Nas obras do período que interessa a este texto o tratamento das superfícies caminhava, conforme se disse, para um despojamento sempre maior; essas superfícies se mostravam incapazes de oferecer qualquer referência de escala aos elementos que comportavam. Nesse momento, as pinturas e os desenhos do artista convergiam em um mesmo aspecto decisivo: ecoariam uma mesma “forma”, a de um *vazio*⁵⁴ como condição problemática porém necessária para que a lida com aquele universo de imagens, clichês e palavras de todo tipo fosse capaz de condensar uma verdade, de resguardar uma experiência em algo verdadeira.

54 Ainda que não se refira a nosso artista, Guy Brett sugere o “vazio” – em suas acepções filosófica, espiritual, sociopolítica e cosmológica – como um dos grandes paradoxos aos quais se associa, nas obras de alguns artistas brasileiros, um sentimento de assombro diante da vastidão do tempo e do espaço. Cf. BRETT, Guy. *Brasil experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

sem título
1990
tinta acrílica sobre tela
70 x 60 cm

Sem título
1990
tinta acrílica sobre tela
140 x 106 cm

Leonilson rebaixava as cores de suas pinturas, recolocava as telas sobre *chassis* e assim se distanciava de suas analogias com um mundo orgânico; as superfícies monocromáticas (algumas das quais apresentando tratamento absolutamente homogêneo, não mais deixando à mostra os antigos gestos repetitivos) surgiam na franqueza de seus materiais “pobres”, e essa franqueza enfatizava o isolamento dos pequenos arranjos que nelas figuravam. Quanto aos desenhos, ocorria algo semelhante: sem que pudessem recorrer a qualquer solo ou horizonte que as orientasse, as pequenas figuras que aí aparecem deviam enfrentar sempre a imensa área branca do papel, em tudo incapaz de lhes oferecer qualquer referência ou relação de escala.

Era, sem dúvida, uma espécie de realismo que estava se descortinando nessas obras, um realismo que infundia concretude a algo tão imaterial quanto o vazio ou o abismo; que atribuía materialidade aos números, aos clichês figurativos, às palavras, aos nomes. O constante aparecimento de espaços sem chão, de sacos sem fundo, de tecidos descarnados e quase transparentes, de palavras solitárias como “abismo”, “deserto”, “ilha”, “ninguém”, “cheio” e “vazio” parece ser outra evidência dessa atitude realista que se firmaria na obra daqui em diante.

Pressionado pela imensidão vazia, abismal, e ao mesmo tempo concreta daquelas superfícies, Leonilson mostrava-se despojado nas inscrições que registrava em seus trabalhos. Essa quase privação parecia decorrer, afinal, de uma experiência autêntica: talvez porque deslocados de seu contexto estridente na cultura contemporânea, talvez porque diminutos, contrapostos àquele “fundo” em que pareciam flutuar a esmo, esses arranjos como que cintilavam a pequena pessoalidade do gesto que os inscrevia ali – gestos contidos, gestos simplificados, rígidos, mas ainda assim gestos, ao menos em contraste com a ausência total de intervenção expressiva da superfície dos trabalhos. Revelava-se ali, por meio de um movimento sempre polarizado entre a opacidade e a transparência, um temperamento, um estado de espírito que, justamente por se deixar entrever em escala diminuta, comprimido, concentrado, podia se comunicar, mesmo que em uma frequência mais baixa, mesmo que em uma forma breve. Repleta de digressões, a obra de Leonilson flerta, a partir desse momento, com a forma fechada dos aforismos.

O filósofo
1991
aquarela e tinta preta à pena sobre papel
30,5 x 23 cm

1 em 10
c.1990
tinta preta a pena e aquarela sobre papel
25,4 x 17,3 cm

The tree and her good friend

1990

tinta preta a pena e aquarela sobre papel

32,0 x 24,0 cm

sem título
c.1991
tinta preta a pena e acrílica sobre papel
30,0 x 23,0 cm

The game is over
1992
Acrilica sobre tela
155 x 87 cm

IV. Sobre distâncias e viagens

A obra de Leonilson do final dos anos 1980 revela um processo de síntese e redução que diz respeito ao uso que o artista faz daqueles signos culturais que vinha colhendo desde o começo da década, conforme se discutiu anteriormente. Esse processo diz respeito também à própria natureza das experiências que o artista pretende tratar por meio da “flexibilização” desses elementos e signos, o que pode ser observado de modo exemplar na recorrência do tema da distância e, de algum modo relacionado a ele, na importância que adquire, para a obra do artista, o tema da viagem.

1. Esquemas, demonstrações, diagramas

Em 1989, Leonilson realizaria um desenho, posteriormente chamado de “*Longo caminho de um rapaz apaixonado*”, no qual a distância entre dois amantes parece ser tomada como assunto principal.

A superfície, horizontal, é dividida em três partes: à esquerda, Leonilson desenha, dentro de uma faixa de cor alaranjada, algo como um tronco ou uma estaca, inscrevendo a sigla “SP” logo acima; à direita, o artista reproduz o mesmo arranjo, inscrevendo ali a palavra “Rio”. Na área central do desenho – que deverá representar um espaço intermediário entre os dois pontos, entre as duas cidades mencionadas (São Paulo e Rio de Janeiro) –, aparecem lado a lado dois torsos em vista frontal. Cada um deles traz, na região do peito, uma espécie de roldana. Finalmente, a frase que confere título à obra – “longo caminho de um rapaz apaixonado” – é escrita a partir do canto inferior esquerdo do desenho.

Aquelas duas roldanas surgem ligadas uma à outra; embora a ideia de viagem ou de deslocamento apresente-se de saída nesse desenho, o que parece mais importar é que o próprio intervalo entre um lugar e o outro pouco ou nada tenha a ver com a distância física, objetiva entre as duas cidades, aparecendo aqui transfigurado na imagem de um dispositivo mecânico que conecta os dois torsos na região do peito.

Trata-se da construção de todo um discurso afetivo, de acento autobiográfico, baseado nas metáforas do coração como um motor e de uma ligação imediata entre dois corações – embora a figura mais óbvia do coração seja evitada pelo artista, que a substitui pelos desenhos

diagramáticos das duas roldanas, inscritas em uma série de formas circulares semelhantes. Mas o que chama a atenção aqui é que o modo de apresentação desse discurso seja o de uma demonstração, quase como se o trabalho pudesse ser um tipo de “material de apoio didático” ao discurso que pretende constituir.

“Longo caminho de um rapaz apaixonado”

1989

Nanquim e guache sobre papel

12,5 x 18 cm

Os temas de Leonilson giram em torno de uma constante lamentação, um sentimento de solidão ou isolamento – sentimento que é muitas vezes expresso por meio de figuras, palavras e frases que reincidentem trabalho após trabalho, declarando a falta de potência do artista diante do mundo. De fato, seu trabalho é todo atravessado por fórmulas cristalizadas de

tratamento desses sentimentos: imagens como “patinhos-feios”, barquinhos perdidos no oceano e palavras como “solitário”, “carente”, “inconformado” não cessam de aparecer e reaparecer em suas obras, no mais das vezes, pouco diferenciadas de um trabalho para outro, de modo que todo o discurso que se apresenta através dessas imagens e frases se articula conforme os mesmos clichês.

Já se sugeriu que essas imagens cristalizadas, colhidas na circulação cotidiana dos signos culturais, vinham aparecendo nas obras de Leonilson desde muito antes; foi também observado que uma das transformações por que passava a obra do artista na virada da década de 1980 para a década de 1990 deixava-se entrever exatamente no aparecimento desses signos culturais como que isolados e diminutos em seus desenhos com áreas amplas, deixadas inteiramente em branco. Mas concomitante ao aparecimento desse tipo de “arranjo” nas obras de Leonilson – de resto, arranjo que também aparecia em suas pinturas –, o artista dispunha desses mesmos clichês para outros tipos de organização espacial de seus trabalhos.

Em “*Longo caminho de um rapaz apaixonado*”, por exemplo, o que chama a atenção é o fato de que esses clichês aparecem articulados como se fossem os termos de um *esquema*: deles é exigida a mesma existência abstrata dos elementos da linguagem ou das variáveis e parâmetros de um sistema matemático, e por isso eles se mostram cambiáveis, típicos, talvez exatamente porque pretendam uma dicção de validade universal.

Cumprir notar, todavia, que é por meio desse vocabulário que Leonilson buscará comunicar experiências que se querem pessoais, privadas, de modo que começa a pairar sobre a obra do artista uma espécie de desajuste entre um discurso, que é todo sentimental, e um modo de apresentação desse discurso, que não cessa de tratá-lo como abstrações, modelos genéricos.

Os anos finais da década de 1980 revelarão que desse desajuste irá resultar as mais radicais formulações da obra do artista. Ela parece tanto mais próxima de um sentido dramático quanto mais aposta em sua capacidade de infundir a pequena pessoalidade de um gesto na repetição de signos anódinos da cultura de massa; quanto mais parcimoniosa em sua lida com os materiais (seja deixando de lado os grandes gestos na pintura, seja simplificando os traços nos desenhos ou nas gravuras); quanto mais isola formas simplificadas e de imediata identificação. “Sentido dramático” porque, no fim das contas, a obra parece a todo momento se deparar com a fatalidade de que, seja qual for a experiência que busque organizar, esta experiência estará sempre ameaçada pela trivialidade. Porque constata que o êxito de sua

comunicação só se dá em proporção direta com um processo de banalização das próprias experiências que busca comunicar.

Se o *“Longo caminho de um rapaz apaixonado”* é capaz de divisar uma forma para a melancolia dos dois amantes separados, e se o faz por meio de um vocabulário desgastado, é sinal de que a experiência de distância ou separação que se mostra ali só pode se expressar como uma ameaça constante de esvaziamento e homogeneização. E, se o artista segue apostando em articulações como essas, é porque constata que o rebaixamento de suas experiências possui, em contrapartida, uma espécie de franqueza.

As referências de Leonilson à cartografia, à representação “científica” do corpo humano, às estruturas dos manuais científicos e dos teoremas parecem ter se configurado como uma disciplina necessária ao artista, como uma espécie de aprendizado através do qual a obra adquiriria sua feição mais radical: seria a partir do momento em que o artista submeteria todo o seu material à ordenação abstrata dessas estruturas esquemáticas que o trabalho se veria capaz de repor uma vontade expressiva em meio ao enfrentamento de tantos signos indiferentes; seria sob o risco de redundar em espécies de “cosmologias baratas” ou “romances de folhetim” que o artista apostaria na articulação de seus materiais de modo a fazê-los comunicarem experiências. Talvez resida nessa aposta de Leonilson a impressão tão comum de que se trata de uma obra cuja característica mais evidente seja a “fragilidade”.

2. Modelos genéricos

Realizado na mesma época de *“Longo caminho de um rapaz apaixonado”*, *“O encontro em maio passado”*, de outubro de 1989, é, talvez, um exemplo ainda mais claro, entre os desenhos de Leonilson, desse modo de estruturação em esquema a que o artista submeteria boa parte de seus trabalhos.

Trata-se de um desenho cujos elementos se reduzem a algumas manchas de cor arredondadas e a uma série de figuras que, legendadas, repetem-se e são numeradas. Linhas tracejadas indicam as ligações entre essas figuras, que variam entre: cruzeiros (legendadas por “Crash 1” e “Crash 5”); figuras compostas por um círculo e dois retângulos (as “Dir.” 1 a 5), que lembrariam, talvez, a imagem de um avião visto de frente; figuras compostas, como se fossem alvos, por círculos concêntricos ou por um círculo sobredito em um quadrado (as

“Fig.” 1 e 2); e uma figura composta pela representação de um cilindro e de um paralelepípedo (“Point 1”). A frase-título, “O encontro em maio passado”, aparece no canto superior esquerdo do desenho e, no canto superior direito, o artista assina (“L.”), data (“OCT” e “89”) e anota o local de realização do desenho (“PAR” – possivelmente referindo-se a Paris).

“O encontro em maio passado”
1989
Nanquim e aquarela sobre papel
30,5 x 23 cm

Tudo se passa como se o desenho fosse uma espécie de gráfico, uma ilustração que teria, inclusive, a sua razão de ser expressa no seu “cabeçalho”. É em reduções às estruturas sumárias dos gráficos e das legendas que os desenhos de Leonilson vão aprendendo a buscar

um caráter demonstrativo, em que surpreendentemente o artista depositará a crença numa possibilidade de expressão, conforme se disse. Essa redução do vocabulário a símbolos gráficos é daquela mesma natureza presente no uso dos signos culturais pelo artista, sobre os quais se comentou anteriormente; ambas são emprestadas não de um vocabulário especializado, mas do seu uso no senso comum. Tais símbolos gráficos são encontrados em manuais de ciência popular, em livros didáticos etc., de modo que não deixam de ser elementos que aportam nas obras do artista tendo passado, antes, pela popularização de sua aplicação na cultura comercial.

Mas o que interessaria observar é o fato que esse tipo de estruturação do trabalho em formas “universais” vem responder à exigência de reportar uma passagem singela da vida do artista ou um pensamento que ocorrera a ele em algum momento. Deste modo, o que parece se estabelecer como a grande questão da obra é a formulação de uma poética que possa ser autobiográfica, mas também adquirir força de verdade genérica.

3. “Não-lugares”

Nos anos subsequentes, entre 1990 e 1993, data da morte do artista, tal equação poética será de fato formulada: se se reparar naqueles “cabeçalhos” presentes em muitos dos desenhos e pinturas que o artista havia produzido até então, se verá que todos os elementos que neles se reportam a condições particulares de realização de uma obra ou outra – a inscrição do nome do artista, de sua idade, da data e do local onde as obras foram feitas – passarão a figurar em alguns trabalhos de Leonilson (e sobretudo em muitos de seus bordados) como os caracteres protagonistas dos escritos em suas obras. Muitos serão os trabalhos que se contentarão em ser exatamente o registro da hora, do local e das condições particulares do artista no momento em que foram produzidos (seu peso, sua idade, sua altura).

Esses trabalhos serão abordados mais adiante, mas desde já valeria comentar que nos desenhos e pinturas da virada de década já se observa uma atenção de Leonilson a elementos que se reportam ao momento de realização da obra como fração importante daquilo que a constitui. Nesses desenhos se entrevê também uma matriz comum aos pontos de costura utilizados nos bordados do artista – destacando-se sobretudo o tracejado daquelas linhas que indicam (como em “*O encontro em maio passado*”, por exemplo) o deslocamento de uma figura em direção a outra e dividem, como que mimetizando a forma dos mapas, pequenos

territórios ou eixos sobre as superfícies.

De passagem, caberia chamar a atenção para a curiosa inscrição “PAR” daquele “cabeçalho” de “*O encontro em maio passado*”. Ao que tudo indica, a inscrição refere-se ao local de realização da obra, possivelmente Paris⁵⁵. O desenho é um dentre muitos outros em que o artista inscreve esse mesmo tipo de cabeçalho, mas é sobretudo um dos tantos em que os nomes dos locais de realização das obras aparecem em sua forma abreviada, curiosamente a mesma que é utilizada pelos aeroportos⁵⁶.

Embora se trate apenas de um elemento sugestivo, caberia notar que o artista pode estar se referindo, em seus trabalhos, não apenas ao tema da viagem em geral, mas também a uma série de lugares que guardam algumas semelhanças entre si, como o deserto, o céu, o oceano – todos lugares marcados por uma indefinição, pela característica geográfica de oferecerem poucos ou quase nenhum ponto de referência de uma localização.

Não por acaso, Leonilson, que já vinha desde pelo menos a metade da década de 1980 tratando de eleger o *vazio* como um tema privilegiado em seu trabalho, irá ater-se a lugares como esses em suas obras do final da década em diante. O artista parece neles encontrar uma indeterminação de estatuto espacial que talvez carregue as mesmas possibilidades poéticas que encontrava nos mapas e que também tematizava na recorrência a imagens de abismos, de espaços sem chão (aos quais, de resto, vinha se referindo desde muito antes). Talvez Leonilson descobrisse que tais lugares, uma vez tomados como “cenários” dos trabalhos, eram capazes de diluir referências geográficas e que por meio deles lograva uma espécie de notação espacial sempre indefinida nas obras, uma espécie de formulação espacial a tratar do mundo sempre como um “retiro”.

O fato de que os trabalhos passassem a aludir a esses lugares talvez não fosse apenas uma contingência temática para o artista – no fim das contas, tratava-se de espaços abertos em disponibilidade para todo tipo de referência simbólica, justamente porque avessos ao princípio cartesiano de sua ocupação e esquadramento. Tem-se a impressão de que não é mera coincidência que tais espaços comesçassem a habitar de modo decisivo o imaginário da obra exatamente no momento em que se intensificavam os esforços do artista em assinalar o lugar

⁵⁵ Leonilson esteve em Paris, na época.

⁵⁶ Quem chamou a atenção primeiro para esse aspecto curioso das inscrições nas obras do artista foi a equipe do Projeto Leonilson; agradeço a ela pela indicação. Agradeço, igualmente, ao Laerte, quadrista, que, por ocasião de uma exposição de desenhos de Leonilson organizada por mim no Centro Universitário Maria Antonia – USP, em 2008, chamou minha atenção para algumas das inscrições que o artista fazia em seus trabalhos, dizendo que algumas das palavras ali presentes não se pareciam com nomes abreviados de cidades. Se na ocasião não pude responder à indagação, espero agora lançar novas pistas a ela.

objetivo de realização de seus trabalhos, inscrevendo, aqui e ali, datas e siglas referentes a cidades e países, como se disse. Talvez tudo isso faça parte de uma percepção mais profunda da obra com relação ao seu próprio tempo – um momento em que o trabalho de arte parecia passar por um processo de ultraprofissionalização e institucionalização.

A questão talvez se esclareça melhor se se notar que não é somente como alusões que tais lugares comparecem na obra do artista. Inscrições como “PAR”, que aparece em “*O encontro em maio passado*”, se não confirmam, pelo menos levantam a suspeita de que muitas vezes as obras do artista foram concebidas em aeroportos ou até mesmo dentro de aviões. Mas isso importa menos do que constatar que em muitas dessas obras Leonilson parece fazer questão de declarar dados referentes ao momento em que elas foram produzidas; e do que constatar também que tais dados decerto não seriam dedutíveis da simples observação dos arranjos entre figuras e palavras ali presentes – tais arranjos podem ter sido aglutinados em qualquer lugar, ou, antes, parecem apontar tão decididamente para experiências privadas, que acabam por não evocar nada além de sensações e pensamentos que ao artista teriam ocorrido como que prescindindo de uma atenção ao mundo ao seu redor.

O que se pretende dizer é que as referências do artista a lugares indefinidos ou a “não-lugares”, como o céu, o deserto, o oceano, mas também os mapas, os diagramas, o abismo, encontram certa correspondência no fato de que os trabalhos sejam realizados a partir do ponto de vista de uma subjetividade que se reconhece cada vez mais referida a um universo privado. E se essa for, como se suspeita, a evidência principal do caráter autobiográfico da obra do artista, cabe notar que o sentido celebratório que muito da literatura crítica sobre Leonilson fez aderir a essa marca autobiográfica ao longo dos anos parece trair o conteúdo dramático de que ela era portadora. Pode-se concordar que a obra de Leonilson é eminentemente autobiográfica, que ela se assemelha a uma espécie de “diário íntimo”, como tantas vezes se sugeriu⁵⁷; mas é preciso reconhecer também o quanto de mal-estar esse caráter autobiográfico revela. Se o artista inaugurará a década de 1990 com trabalhos que tratam das contingências de sua situação pessoal, isto deflagrará um profundo desconforto nesses trabalhos, o que se torna patente na redução dos gestos do artista a linhas segmentadas e enrijecidas, na redução do campo figurativo a clichês que se repetem em muitas obras, na redução da escala de seus trabalhos, mas, sobretudo, na redução dos elementos presentes em

57 Lisette Lagnado retoma algumas vezes a ideia em seu livro (LAGNADO, Op. Cit.), mas a correspondência entre a obra do artista e um diário está presente já nos títulos de uma vasta literatura crítica a respeito dela, compilada na bibliografia selecionada desta pesquisa.

suas obras a pouquíssimas inscrições. Muitas vezes, essas inscrições dizem respeito apenas àqueles dados objetivos relativos ao artista no momento em que produz certa obra, ou à datação de uma outra e ao local onde foi realizada.

Mais do que uma mera referência a viagens e a lugares remotos, a obra de Leonilson revela-se profundamente marcada por uma fantasmagoria – a existência privada do artista –, no fim das contas, o único ponto fixo através do qual essa obra se organiza. Não é à toa que toda e qualquer experiência de que trata o trabalho se veja marcada pela relativização, por espécies de saltos entre campos semânticos distintos, por espécies de tramas de associações analógicas que a tudo tendem a desmaterializar. A ideia de que a obra de Leonilson se realiza como um diário em que o artista registra anotações cotidianas corresponde, por isso, não ao êxito de comunicação de uma subjetividade, mas à redução de toda e qualquer experiência ao isolamento da vida privada do artista. Não surpreende que a obra prescindia, para se constituir, do lugar físico do ateliê e que se realize em um “qualquer lugar”. É preciso notar que esse “qualquer lugar” não aparece como sinal de uma conquista: trata-se de uma obra que faz coincidir a solidão e o isolamento que tematiza com uma existência que só se dá a partir do seu próprio isolamento, a partir da constituição de um lugar negativo para si mesma. Se o trabalho de Leonilson passará a se concentrar, nos anos que se seguem à virada da década de 1980 para a de 1990, cada vez mais em seu caráter autobiográfico, isto ocorrerá como resultado de um profundo redobramento dessa obra sobre si mesma, como o reconhecimento de uma falta de desenvoltura para intervir em outro lugar ou de tratar de outra coisa que não seja a sua própria contingência.

Muito embora esteja repleta de imagens de deriva, de flutuações, de viagens, a obra não parece associar a essas imagens um sentido heroico de “desbravamento”; muito ao contrário, se há algo na obra de Leonilson (que de resto ficou conhecido na época como um “artista viajante”⁵⁸) que derive dessas referências todas, não será um sentido de expansão contínua, mas a reiteração incessante de um comportamento de reserva, de um conduzir-se ao retiro.

58 Aracy Amaral comentaria, em 1991, que Leonilson “seria, em toda a década, o artista errante entre São Paulo, Alemanha e França, eterno viajante a estabelecer contatos e expor em nível de igualdade com os jovens artistas dos países que visitava” (AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: editora 34, 2006. p. 207).

4. Uma dimensão sensível para esquemas abstratos

A *distância* havia sido tomada como assunto principal em um outro desenho do artista, realizado possivelmente entre os anos finais da década de 1980 e o começo dos 90. O desenho tinha como título a expressão “algumas distâncias entre dois pontos”, que nele aparecia inscrita dentro de uma espécie de “caixa de texto”. Acima desta, o artista traçava um quadro, dentro do qual desenhava e enumerava cinco objetos, possivelmente: (1) um pedaço de madeira; (2) algo como uma serra de fita, correia dentada ou serrote; (3) uma espada; (4) um instrumento de sopro; e (5) uma régua. À esquerda, Leonilson escrevia a letra “A”, e, à direita, a letra “B”, ambas também dentro de pequenas “caixas de texto”, anexas ao quadro central.

Não se pode deixar de notar, de saída, o trocadilho com a fórmula clássica que afirma que a menor distância entre dois pontos é sempre uma reta – o desenho parece interpor uma série de exemplos que a relativizam. De fato, estão ali representados os dois pontos, “A” e “B”, talvez do mesmo modo como poderiam figurar em esquemas matemáticos; e por conta do caráter demonstrativo do desenho, toda a série de objetos (estes que sugerem diferentes possibilidades de ligação entre os dois pontos) assume também um aspecto esquemático – tudo deverá ser necessariamente simplificado para que sirva com clareza, paradoxalmente, aos propósitos da “exposição” de um sentimento.

Surpreenderia notar que o desenho de Leonilson já vinha de longa data – se não desde o princípio – resumindo-se a poucos traços, gestos contidos e muitas vezes segmentados.

Mas em *Algumas distâncias entre dois pontos* fica claro que tal redução no uso de materiais e procedimentos expressivos vem junto com uma aposta na “vocação comunicativa” dos trabalhos: trata-se de trabalhos que estão sempre a sondar uma dimensão digressiva do desenho, no sentido de que o trabalho não parece se cumprir em sua apresentação objetiva, apontando sempre para uma digressão, para uma narrativa que fica em suspenso.

Se Leonilson desde o princípio se interessou por toda sorte de materiais que circulavam no universo cultural (figuras da publicidade, expressões coloquiais, frases-feitas), ao longo de sua obra ele irá aprender a utilizá-los de modo a impulsionar uma dimensão mais reflexiva do pensamento, dimensão em face da qual importa que essas imagens tão desgastadas mantenham o seu aspecto transparente, simplório, de legibilidade universal. O que esses trabalhos utilizarão desses elementos culturais será exatamente a sua composição

inequívoca, de imediata identificação, de modo que o artista os organizará em conjuntos, como se fossem cifras ou signos para a composição de “mensagens”. Essas imagens-clichês deverão, para tanto, ser esvaziadas de quaisquer elementos que possam ameaçar a clareza, a imediata compreensão na composição dos “arranjos” – daí a contenção do gesto, daí a “limpeza” e a “escassez” das obras do artista.

*Algumas distâncias entre
dois pontos
s. d.
Nanquin sobre papel
28 x 20 cm*

Assim como em algumas de suas pinturas de finais dos anos 80 Leonilson mimetizará os mapas, em boa parte dos seus desenhos veremos o artista reproduzir uma série de diagramas, fazendo com que adquiram um caráter de demonstração. Nesses desenhos, palavras e frases desempenharão os papéis ao mesmo tempo de legendas e títulos, e a sua composição final evocará algo da estrutura dos manuais ilustrados (mais do que das histórias em quadrinhos).

Cabe observar que aqueles objetos numerados que aparecem em *Algumas distâncias entre dois pontos* tratam, também, de repor certa dimensão sensível ao esquema. Essa dimensão advém, em primeiro lugar, do fato de serem “objetos técnicos” desenhados à mão – embora sempre de modo simplificado –, mas sobretudo do caráter material que conferem à distância entre “A” e “B”: a presença física da madeira, o corte do “serrote”, o som que está implicado no instrumento musical, a ameaça da espada e a objetificação da distância nas marcações da régua. Vale lembrar, conforme se disse, que a obra de Leonilson aponta com insistência para uma desmaterialização, para uma redução da materialidade das coisas a uma dimensão digressiva, imaginativa. Mas o que parece mais decisivo, na constituição dessa obra, é que ela fará com que essa dimensão digressiva ganhe corpo, e um corpo que será a materialização de tudo aquilo que é abstrato, de tudo aquilo que mostra valor negativo, ou, no mínimo, de tudo aquilo que o hábito tende a não reconhecer como valor em si mesmo.

Por volta de 1991, Leonilson realizava dois trabalhos: “KMS – Horas” e *Se você sonha com nuvens*, ambos com estrutura semelhante, em forma de cruz. Embora com diferenças de suporte – um dos trabalhos é uma lona recortada e pintada, o outro, um *voile* costurado –, o “tema” de ambos gira em torno da ideia de uma distância que é marcada por uma relativização, evocada em um pelas inscrições bordadas “Kms.” e “horas”, e, em outro, pelas inscrições “se você sonha com nuvens” e “a distância entre as cidades”, igualmente bordadas.

Realizados na mesma época, os dois trabalhos exemplificariam bem o movimento constante da obra de Leonilson, que parece operar pela variação entre uma opacidade e uma transparência no que se refere à articulação dos seus materiais – aqui reduzidos à lona, ao *voile*, à tinta azul, à linha de costura e a algumas poucas palavras e frases.

“KMS - Horas”
c. 1991
Acrílica e bordado sobre lona
recortada
17 x 17 cm

Se você sonha com nuvens
1991
Bordado sobre voile
46 x 36 cm

Um primeiro aspecto que poderia indicar oposição entre os dois trabalhos residiria nas palavras neles bordadas. Naquela lona azul, as inscrições se referem a medidas de espaço (Km) e tempo (horas), enquanto modos objetivos de medição de distância, duração e de velocidade (Km/h). No *voile*, por sua vez, as duas frases embaralham, na ideia de uma certa “distância entre as cidades”, algo de uma *vontade* (implicada na ideia de “sonhar com nuvens”) e de uma medição imprecisa, as próprias nuvens como sendo o que separaria uma cidade da outra.

É preciso notar o quanto frases como “se você sonha com nuvens” – frases construídas a partir de uma fala direta ou em primeira pessoa – são recorrentes no trabalho de Leonilson, compartilhando, no mais, algo com os slogans de propagandas. No caso de *Se você sonha com nuvens*, a frase-título bem poderia se assemelhar a uma chamada ou promessa simbólica de liberdade, figurada sobretudo na ideia de um deslocamento – ideia esta que aparece de modo mais imediato nas unidades de medida do outro trabalho.

Mas o que parece mais notável em ambas as obras, quando cotejadas, é que a ideia de deslocamento tende a assumir uma espécie de *forma* que as qualifica: trata-se da estrutura em cruz que, associada ao azul, em uma obra, e à transparência esbranquiçada, em outra, parece evocar ao mesmo tempo nuvem e céu, de modo que ambas aludiriam a um deslocamento em algum sentido aéreo. A alusão a viagens aéreas estaria presente sobretudo na evocação daquelas imagens de “mares de nuvens” que se vêem do alto e, além disso, na proximidade estrutural dos dois trabalhos à forma também em cruz dos aviões.

Na ideia de “sonhar com nuvens” residiria, por si só, a possibilidade de um voo, que evoca um golpe do pensamento a se projetar em outro lugar. Mas “sonhar com nuvens” também pode se referir ao sonho da viagem mesma, de abandonar o lugar em que se está em direção a um outro qualquer. Talvez neste ponto os trabalhos pudessem levar a pensar algo a respeito da trajetória do artista, repleta como foi de viagens pelo mundo. Mas o que estaria em jogo, neste caso, seria não uma descoberta de lugares propriamente ditos, aos quais o artista poderia ter visitado; ao contrário, o que as duas obras parecem declarar é uma profunda indiferença com relação aos locais de partida ou de chegada, importando muito mais o modo de aparecimento do intervalo entre eles. Esse intervalo figura abstratamente em “*KMS - Horas*” (não há referência a lugares propriamente ditos, mas tão somente os termos de uma equação de velocidade), e empresta a corporeidade e toda uma simbologia ligada à figura das nuvens, em *Se você sonha com nuvens*.

Justamente porque se concentram na distância entre dois pontos – e não nos pontos em si mesmos –, esses dois trabalhos parecem querer constituir-se como *topos*, como realidades referidas a algo que é, por origem, lugar abstrato ou não-lugar.

Nessa época, o artista já teria eleito como assuntos prediletos a *falta*, a *escassez*, de modo que esses trabalhos que tratam da *distância* alinham-se com uma mesma vontade de atribuição de concretude a uma série de experiências cuja característica comum seria a profunda ausência de uma dimensão corporal.

Talvez se possa supor, nesse sentido, que o aparecimento dos chamados “bordados”, na obra de Leonilson, parta de uma descoberta interna ao trabalho, a saber: o tipo de *materialidade* que adquiriam as superfícies ou os suportes usados pelo artista no final da década de 1980. Tanto as superfícies monocromáticas que apareciam em suas pinturas quanto a imensa área deixada em branco nos seus desenhos, uma vez que se destacavam por se mostrarem profundamente esvaziadas de sentido – sobretudo em oposição àqueles pequenos arranjos que nelas figuravam –, acabavam por reiterar exatamente a sua opacidade, a sua existência material ou concreta, como se disse anteriormente. É claro que essas superfícies contrapunham sua opacidade à transparência daqueles arranjos diminutos que ocupavam pequenos terrenos sobre elas; mas elas eram de tal modo gigantes em escala que a impressão final era a de que os arranjos flutuavam a esmo, como se eles fossem de uma natureza, e as superfícies, de outra – ou como se eles não fossem capazes de extrair nada delas, como se elas pudessem apenas devolver-lhes sua opaca realidade material.

Não era surpresa que os bordados passassem a constituir, nessa mesma época, parcela importante da obra de Leonilson. Esse fato parecia já estar prefigurado nos procedimentos anteriores do artista. Esses bordados vinham somar à obra a busca por um enfrentamento dessas experiências – como o *vazio* ou a *distância* –, como se elas tivessem mesmo um corpo; ou, dito de outro modo, os bordados marcarão a descoberta de uma dimensão física para uma série de experiências marcadas por uma profunda negatividade.

Em “KMS – Horas” e *Se você sonha com nuvens*, Leonilson resgata a estrutura em cruz dos aviões, bem como o branco, a transparência e o caráter leitoso das nuvens ou o azul do céu (e o faz sem recusar as acepções simbólicas que esses elementos podem carrear). O artista parece tentar recompor uma dimensão concreta para a experiência da *distância*, parece conferir a ela o estatuto de *forma*, assim como teria feito, naqueles trabalhos anteriores, com a experiência radicalmente abstrata do *vazio*. A forma em cruz do avião, o branco da nuvem, as

unidades de medida, uma frase solta de um pensamento, eram os elementos que, uma vez aglutinados, reportavam essas matrizes formais a uma experiência singular.

5. Constatações de isolamento

Realizada em 1990, a pintura *Mar do Japão* poderia bem exemplificar o modo pelo qual a obra de Leonilson encerrava a década de 1980 anunciando o momento final da constituição de uma poética marcada pela ideia da escassez e, sobretudo, pela demarcação do *vazio*, da *distância*, do *abismo* e do *isolamento* como as experiências maiores às quais seu trabalho deveria se reportar nos três últimos anos de vida do artista.

A pintura, de grandes dimensões, traz um aglomerado de poucas figuras e frases na região central da tela, e o restante da superfície é recoberto com tinta acrílica verde. As pinceladas desta área verde são aparentes e contornam aquele arranjo, estabelecendo com ele a mesma relação de escala tão comum aos desenhos do artista da mesma época (relação de escala em que as figuras surgem diminutas diante da superfície que se expande).

Os elementos que compõem o arranjo central da pintura se comportam como se fossem, ao mesmo tempo, imagem de vista aérea, plano cartográfico e desenho esquemático em vista frontal. Trata-se do desenho simplificado de duas cabeças, uma delas em branco, sem referências fisionômicas, e a outra de perfil, preenchida com um desenho também simplificado do “mapa-múndi”. Ambas aparecem envoltas por um contorno amarelo, que assume as identidades ora de indicação de lugar cartográfico (no trecho que recebe a inscrição “Mar do Japão”), ora de rua ou avenida (no espaço entre essas duas cabeças), ora de uma régua ou fita métrica (na extremidade superior do arranjo, acima do perfil da cabeça com o mapa desenhado).

Organizados do modo como estão, e sobretudo por suas alusões a espaços geográficos de algum modo determinados, esses elementos figurativos se inserem como a representação de uma porção de terra. Ao redor do arranjo, o restante da cobertura da superfície, muito por conta de sua cor (o verde escuro) e de suas pinceladas aparentes e multidirecionais (as quais não surgem carregadas de matéria, mas aguadas, dissolvidas), parece evocar um grande oceano.

Mar do Japão
1990
Acrílica sobre tela
143 x 84 cm

Um vez que a obra indiferencia as vistas frontal e aérea, a tela se mantém como uma construção espacial vazia, aberta, em disponibilidade para o ingresso de discursos de ordens distintas. E uma vez que Leonilson adota uma relação de escala que torna diminutos os arranjos em relação à superfície em expansão, sugere, dessa maneira, um ponto de vista cartográfico que oferece a imagem de uma ilha no meio do oceano, demarcando, com isso, uma imagem de isolamento que opera tanto em um plano material quanto em um plano simbólico.

Por esse motivo, o trabalho projeta-se para além de suas demarcações objetivas e, assim, o esvaziamento das referências de eixo e escala que está em curso nesse momento da obra passa a ser comentado também como um tema do próprio trabalho.

O interessante desse momento da trajetória de Leonilson é o fato de que, após constatar que o procedimento de isolamento daqueles arranjos que flutuam em superfícies amplas sugeria uma disponibilidade irrestrita para articulá-los conforme um sem número de narrativas diversas, o artista passava a falar (por meio da inscrição de frases e legendas) do isolamento como o seu sentimento mais recorrente.

Deste modo, se Leonilson tratou de comentar, no trabalho que realizou daí em diante, suas experiências pessoais, se buscou repor uma subjetividade que se expressasse em clave autobiográfica, essa atitude surgia em meio a uma experiência de reclusão que se tornava patente tanto na composição de suas imagens quanto nas legendas e nas narrativas de suas obras. O intimismo da obra de Leonilson parecia resultar de uma dificuldade de comunicação, tantas vezes reiterada nessas constatações de isolamento.

Se, por um lado, esse sentimento de isolamento abria uma brecha para a declaração de toda a sorte de idiossincrasias (tal sentimento está na origem daquilo que se costuma ver como o caráter autobiográfico da obra), por outro, a desenvoltura autobiográfica da obra só se tornava possível porque impelida pela declaração de sua insuficiência, de sua incapacidade de comunicar qualquer coisa para além de sua própria existência privada, apartada do mundo.

Talvez em *Mar do Japão* Leonilson trate de figurar o desdobramento de um pensamento sobre si mesmo, pintando, então, aquelas duas cabeças, uma preenchida por um mapa, ligada de algum modo à outra, como se a primeira derivasse ou desdobrasse a segunda... Em todo caso, o arranjo de figuras redonda na criação de um lugar que se apresenta como num voo, numa digressão do pensamento.

6. O tema da “viagem” e o recolhimento a um universo privado

São incontáveis as referências de Leonilson às ideias de viagem e de deslocamento. Se se quisesse recuar ao começo da década de 1980, por exemplo, decerto seria possível ver ali o artista realizando uma série de peças cenográficas para o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, cujo tema seriam os meios de transporte⁵⁹; seria possível, ao longo de toda a década, contabilizar algumas centenas de aparecimentos na obra do artista de figuras de barcos, carros, aviões, rios, ruas – enfim, toda uma série de elementos que se organizam sob o tema mais geral de um mundo cuja dinâmica pareceria ser cada vez mais decisivamente a de uma pura “circulação”. Não obstante, se se quisesse atentar para a série de escritos deixados pelo artista, caberia reconhecer que Leonilson demonstrava-se interessado por uma série de temas e personagens da literatura que giram em torno da figura do viajante, destacando-se a figura de Ulisses, à qual refere-se uma dezena de vezes nesses escritos e que terá servido de inspiração ao artista para alguns trabalhos, além de figurar como personagem principal de um projeto de livro, deixado inacabado. Haveria, ainda, uma série de gravações que o artista realizou até 1993, em que comentários a respeito de suas viagens eram bastante recorrentes, sem contar as agendas e diários deixados por ele, nos quais registrava pensamentos breves, anotações e esboços em diferentes lugares do mundo, posteriormente recolhidos em muitas de suas obras⁶⁰.

Como se vê, o tema mais geral da “viagem” parece ter acompanhado Leonilson ao longo de toda a sua trajetória, de modo que se demonstra como um aspecto importante dessa obra, aberto ainda a uma pesquisa mais detida. Todavia, o que interessa observar, aqui, não é tanto a recorrência dos temas ligados à viagem, como a importância deles para a constituição de uma poética marcada, no polo oposto, pelo recolhimento a um universo privado. Talvez essa poética possuía, sim, a marca de uma resignação em alguns momentos, mas revela, afinal, uma aguda percepção de si mesmo: alguém atribulado por uma série de tentativas de restituir-se em qualquer dimensão expressiva, ainda que esta só fosse possível na reiterada constatação

59 O grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone foi criado no Rio de Janeiro, em maio de 1979, por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas. O espetáculo de estreia do grupo foi *O inspetor Geral*, de Gogol. Leonilson integrou o grupo em seu sétimo espetáculo, chamado *Aquela coisa toda*, juntamente com Luiz Zerbini. Ele permaneceu ligado ao grupo até 1993, realizando, com Zerbini, a cenografia, a programação visual e o figurino do espetáculo *A Farra na Terra*; os esboços desse material encontram-se hoje no acervo do Projeto Leonilson. *A Farra na Terra* possuía muitos quadros, cada um passando em um canto do mundo. Leonilson teria chegado a participar de algumas apresentações como ator.

60 Todo esse material encontra-se no acervo do Projeto Leonilson.

de um profundo isolamento em si mesmo.

Tal processo, de resto, parece perpassar toda a obra de Leonilson, pelo menos desde o final da década de 1980, de modo que se poderá reconhecê-lo em trabalhos que tratam dos mais diversos assuntos, não estritamente das viagens e dos deslocamentos.

Talvez uma obra como *Para o meu vizinho de sonhos*, realizada por volta de 1991, seja capaz de oferecer um derradeiro exemplo que esclareça o modo pelo qual sua poética se constitui nos seus últimos anos.

Trata-se de um retalho de feltro laranja, recortado e bordado, em cujas extremidades superiores o artista coloca dois ilhoses, pelos quais o trabalho deve ser suspenso.

Para o meu vizinho de sonhos
c. 1991
Bordado sobre feltro
90 x 38 cm

Ao que tudo indica, o trabalho representa um edifício. À esquerda, ele mostra três retângulos pequenos costurados (assemelhando-se a janelas), provavelmente recortados da parte inferior do retângulo de tecido, na qual aparecem três “cortes dentados” (assemelhando-se a portas).

Chama a atenção, de um lado, a economia de materiais do trabalho – um retalho retangular de feltro, a linha preta das costuras e os ilhoses – e, de outro, o aspecto algo “construtivo” dos seus procedimentos. Partindo da forma retangular do feltro, o artista extrai dele três retângulos da parte inferior e os costura verticalmente, enfileirando-os do lado esquerdo da peça; de baixo para cima, em ambos os lados, também recorta, até mais ou menos a altura da metade do retângulo, duas tiras do tecido, que são dobradas para cima e igualmente costuradas; na parte superior, alinhada à direita, borda a frase “para o meu vizinho de sonhos”, aplicando por fim os ilhoses.

É curioso entrever esse horizonte “construtivo” na obra, e talvez, mais ainda, reparar o quanto ela pode ter de uma inspiração neoconcreta. De fato, os materiais que compõem o trabalho são francamente aparentes e se apresentam sob a ação do tempo, o feltro, sobretudo, não deixando dúvidas de que possui certo peso, apresentando-se esgarçado, sob a ação conformadora da força da gravidade. Acima de tudo, o trabalho parece se referir a uma forma visual – o retângulo – que se “desidealizaria” e como que adquiriria uma potência material – ele é recortado, remontado, submetido a um “caimento”.

Todavia, esse aspecto “construtivo” da obra – aspecto, de resto, que estará presente em muitos dos trabalhos de Leonilson – não chega a se constituir como um procedimento sistemático ou deliberado, uma vez que parece sempre acabar subsumido na insistente configuração de objetos banais (como é o caso do edifício aqui representado), dos quais é reiterada exatamente a sua bidimensionalidade, a adesão imediata à superfície em que se instalam, como se os discursos que carregam insistissem em articulá-los naquela dimensão digressiva de que se falava há pouco.

Em uma obra que reitera tantas vezes o sentimento de falta de lugar, Leonilson fala também de um endereçamento: a peça se apresenta como um esforço de comunicação, como a busca por um destinatário, mas um destinatário projetado em uma intimidade inacessível – um “vizinho de sonhos”, um destinatário ao qual só se aproxima imaginariamente. Por um lado, antes de que seja capaz de acenar qualquer “mensagem”, a obra se anuncia como uma tentativa de comunicação fadada ao insucesso; por outro lado, parece converter a dificuldade

de comunicação em seu próprio tema e, com isso, realizar-se como se fosse a imagem mesma de um lugar tão impossível quanto imaginário, decerto muito próximo à ideia do próprio “endereçamento” sem destinação.

O Matemático e o andarilho
 1989
 Nanquim sobre papel
 23 x 30,5 cm

sem título
s.d.
Acrílica e pedras sobre lona
83 x 35 cm

O zig-zag
1991

Bordado e pedras sobre tecido
33 x 22 cm

“Jogos perigosos”

1989

Acrílica sobre tela

60 x 50 cm

V. Considerações finais/ Autobiografia, autorretrato

A obra de Leonilson espelha sem dúvida a vida do artista, naquilo que esta lhe implica uma dimensão privada. Em alguns de seus trabalhos, Leonilson escreveu seu próprio nome como parte das expressões escritas sobre pinturas e desenhos, como em *Leo não consegue mudar o mundo*, comentada há pouco⁶¹. Mas não importa se ostensivamente ou não, a verdade é que sua obra se deixou perceber repleta de notações autobiográficas ao longo dos pouco mais de dez anos em que se constituiu.

Talvez essas notações já pudessem ser vislumbradas em trabalhos de meados da década de 1980, como em *O pescador de palavras*, de 1986⁶². Não há como não reparar na semelhança entre o pescador que fiska pequenos clichês num lago ou oceano representado na pintura e um dos procedimentos mais marcantes do trabalho do próprio artista, a trazer para suas obras toda sorte de imagens e expressões que circulam no fluxo da cultura.

Em boa parte dos trabalhos analisados aqui seria possível surpreender uma narrativa ou uma anotação que remonta a pequenas experiências pessoais de Leonilson. Sua obra flertou com os pequenos fatos de sua vida, de modo que evidenciou muitos dos romances, dos gostos pessoais, dos estados de espírito por que passou o artista enquanto a realizava. Por certo essa aproximação entre as obras e as experiências pessoais do artista traz a suspeita de sentimentalismo para sua produção; por certo essa aproximação também permite verificar certa permissividade com relação ao universo da cultura, no qual o artista recolhe os códigos através dos quais traduz essas experiências.

Todavia o que importa destacar é que, se essa obra parece trair uma insistente autoexposição da figura do artista, ela não cessou de repor imagens marcadas pelos sentimentos de solidão e de isolamento, não deixou de enfrentar um sentimento de esvaziamento em sua tentativa de narrar experiências autobiográficas. Talvez tais sentimentos tenham sido eles mesmos o resultado do comprometimento do artista com uma indagação sobre a força expressiva de seu trabalho, que deveria resistir à lida com os signos culturais mais banais.

É preciso notar o quanto de radicalidade possui a reclusão de Leonilson a um universo

61 A obra está reproduzida na página 57.

62 A obra é comentada no primeiro capítulo deste texto e está reproduzida na página 29.

autobiográfico. Em outras palavras, o quanto havia de uma exigência, digamos, “realista”, por parte do artista, quando ele reduzia seus materiais àquilo que estava à mão – pensamentos que surgiam permeados por imagens da cultura de massa, sentimentos os mais banais, sonhos, encontros amorosos etc.

"I'm always provoking family's drama"
1990
aquarela e tinta preta a pena sobre papel
30,2 x 22,3 cm

1. A reclusão em um universo inacessível

Na trajetória de Leonilson, é possível observar a recorrência de alguns temas que revertem em experiências formais decisivas para a obra. No começo dos anos 1990, esses temas parecem convergir em uma série de trabalhos, marcados todos por uma economia de procedimentos e pelo uso de imagens e palavras escritas. Trata-se de costuras, desenhos e algumas pinturas, compostos, no mais das vezes, por superfícies sobre as quais o artista inscreve uma ou duas dessas palavras, expressões ou imagens, apenas.

Já se sugeriu, antes, que essa parcela da obra de Leonilson deve muito a um processo de redução de elementos e procedimentos a que o artista vinha submetendo seus trabalhos desde a segunda metade da década anterior. Antes de prosseguir, cabe aqui recapitular brevemente esse processo.

Até o começo dos anos 1990, o artista operava pelo isolamento de arranjos diminutos em algum canto da superfície de desenhos e pinturas – nos desenhos, esses arranjos eram contrapostos ao restante da folha de papel, deixada em branco; nas pinturas, contrapunham-se a um recobrimento que resguardava traços gestuais, mas que se demonstrava inóspito pela excessiva repetição dos gestos.

É claro que um processo de redução como esse tendia a eliminar das obras o conjunto disparatado de referências que elas colecionavam, dando origem a trabalhos que prezavam pela contenção na inflexão de suas narrativas. Mas notou-se também o quanto esse processo se deu à custa da insistência de Leonilson em temas como a “viagem” e a “distância”, por exemplo. As formulações da obra parecem todas derivar de algum modo do fato de que o artista não abriu mão da tentativa de *exprimir* ali algum “sentimento” – o que para ele foi assunto de primeira ordem.

Os sentimentos de solidão e isolamento poderiam ser tomados como fundamentais a todo o trabalho de Leonilson – o artista os declarou um sem número de vezes em registros escritos sobre suas obras. Essas declarações ficaram cada vez mais lacônicas com o passar do tempo, e às vezes apenas uma ou duas palavras escritas evocavam esses sentimentos, que desse modo se viam quase reduzidos a uma total banalidade. Mas a iminência da banalização nunca disse respeito a qualquer atitude cínica em Leonilson. Ao contrário, sua obra parece mais original na medida em que se dispõe a correr o risco de que os sentimentos que se querem ali expostos com franqueza demonstrem-se eles mesmos demasiado frugais.

“Solitário” e “inconformado” são palavras que aparecem algumas vezes em obras do artista. Em um desenho de c. 1989, chamado “*Solitário inconformado*”, elas acompanham a pequena imagem de uma fonte jorrando, inscrita, com elas, dentro de um campo de cor amarelo, feito à lápis de cor. O arranjo, posicionado um pouco acima da região central do papel, completa-se com o registro “L.” (a inicial do segundo nome do artista).

“*Solitário inconformado*”
c.1989
lápis de cor sobre papel
32,5 x 23,5 cm

Por essa época o nome do artista integra muitas vezes as expressões escritas e os demais elementos que compõem esse tipo de arranjo que aparece nos trabalhos, às vezes ao lado de dados referentes às condições pessoais no momento em que ele os realizava. Inscrições como aquele “L.” do desenho “*Solitário inconformado*” começam a atestar como que uma redobra voluntária da obra sobre a vida do próprio artista, fazendo desconfiar que fosse possível “ler” seus trabalhos ao pé da letra, como se Leonilson articulasse ali pequenas confissões sobre si mesmo.

Tal tipo de aproximação à obra torna-se cada vez mais tentadora conforme chegam os últimos anos de vida do artista, sobretudo quando é possível remontar as informações contidas nesses trabalhos a fatos objetivos de sua vida – um romance que se rompeu, uma viagem, um encontro marcado com alguém, os infortúnios da doença letal que contraiu e coisas do tipo. No mais, Leonilson não se desfez das agendas em que registrava sistematicamente suas atividades⁶³, de modo que é possível confrontar muitas de suas obras com esse material de uso pessoal e encontrar coincidências entre ambos.

Mas talvez a obra já se mostrasse tão francamente colada nas experiências pessoais do artista – e essa assinatura que se converte em parte da obra é apenas uma de suas marcas –, que implicasse uma questão muito anterior e posta para toda a trajetória do artista como uma evidência mais profunda. Por meio da declaração de que sua obra versava sobre sua própria vida, Leonilson não parecia celebrar sua existência. Ao contrário, ele declarava de saída que as experiências ali expostas encerravam sua vigência nele; que elas, com tudo o que esboçavam daquela banalidade, não se exibiam sem mediações, mas encerradas preciosamente em uma série de molduras (o branco do papel, o tamanho relativo das inscrições, o caráter cifrado de muitas delas). Declarava ou descobria que somente desse modo elas poderiam resguardar sua importância – contando com a incapacidade mesma de serem transparentes a qualquer um, contando com a prerrogativa de que fossem constituídas pela intransigência de um universo privado, muito embora passíveis de se remontar por meio de signos e imagens comuns a uma cultura mundializada.

63 As agendas do artista encontram-se no acervo do Projeto Leonilson.

"Foge para procurar"

1990

aquarela e tinta preta a pena sobre papel

21,0 x 13,3 cm

A reiteração dessa reclusão em um universo inacessível produziu um grande número de trabalhos que acabavam por se oferecer com a mesma potência expressiva, mas também com o mesmo grau de impenetrabilidade dos aforismos, como se sugeriu anteriormente – “expressividade” que residia na franqueza com que se declaravam as verdades ali contidas; e “impenetrabilidade”, porque tais verdades se defendiam tão somente em sua remissão à primeira pessoa. Haveria, por isso, algo de um ceticismo insuspeito nessas obras; e talvez um caráter vagamente ferino⁶⁴, presente na insistência do artista em lembrar a todo momento que tudo o que ali se expressava era de sua exclusiva autoria.

Tratava-se de trabalhos que encerravam as experiências de Leonilson como se elas fossem pequenas preciosidades que o artista resguardava. Mas por isso mesmo esses trabalhos emanavam uma certa aura de “afetividade”. Eram trabalhos que se constituíam, afinal, mediante uma série de medidas de precaução com relação às experiências pessoais que insinuavam. E o que parece ainda mais importante é que tais medidas faziam com que esses trabalhos beirassem a constituição de uma verdadeira *forma*, cuja característica principal era a insistência em um sentimento de isolamento.

Não há melhor imagem deixada pela obra de Leonilson para descrever o modo pelo qual o artista foi elevando a um grau máximo esse sentimento de isolamento do que a da “ilha perdida no meio do oceano”.

A imagem apareceu algumas vezes enfaticamente em suas obras, como na pintura *Mar do Japão*, de 1990⁶⁵. Nessa obra, o motivo se repete formalmente, como também em boa parte das obras que o artista produziu na virada da década de 1980 para a década seguinte – naquele tipo de relação de escala sobre o qual se comentou anteriormente, em que arranjos surgiam flutuando sobre a superfície das pinturas e dos desenhos, repetindo formalmente a imagem da ilha.

Era um mesmo movimento que levava Leonilson a tematizar esse sentimento de isolamento e que fazia com que a obra o repetisse em suas estruturas formais até o começo dos anos 1990. E isso é algo que define o caráter autobiográfico dessa obra a um só tempo como uma insistente remissão do artista ao seu universo privado e como uma formulação realista dele a respeito da cultura de seu tempo.

64 Note-se que Leonilson possuía interesse pela obra de Oscar Wilde, podendo-se encontrar alguns livros do autor em sua biblioteca, atualmente no Projeto Leonilson.

65 A obra está reproduzida na página 79.

2. A obra como um retiro

À imagem da ilha perdida no oceano se somam umas tantas outras, que tratam do mesmo sentimento de isolamento ou de variações leves dele, como o sentimento de reclusão ou de um encerramento em si mesmo (figurado em ideias como as de confusões mentais ou de egoísmo).

Full of numbers and words

1989

Acrílica, lápis aquarelável
e broche sobre tela

Por meio dessas imagens, Leonilson não cessou de se mostrar como que fronteando o mundo a partir de um ponto de vista retirado. Era este, afinal, o lugar que ele reservava à expressão de suas experiências mais íntimas, ao passo que ia criando todas aquelas mediações ao aparecimento delas em suas obras (seu caráter cifrado, sua concentração em áreas diminutas, seu confronto com superfícies que se expandiam).

Sempre houve uma tendência do artista a se reconhecer retirado a um ponto de vista de onde o mundo se apresentaria marcado por uma distância que o tornava cada vez mais inacessível. Isso estava presente desde o começo, em obras como a que Leonilson apresentou na XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985.

Um dos objetos que compunham a instalação que Leonilson montou para a ocasião trazia algo entre um telescópio e um megafone, que surgia preso a algum ponto de um globo.

Tratava-se de uma imagem que evocava explicitamente o olhar reticente que o artista dirigia para o mundo. Mas o restante dos objetos ali presentes também indicava um universo que se afirmava solitário, figurado no desenvolvimento de atividades despretensiosas, de um gasto do tempo à deriva, como na construção de uma torre de livros ou no estudo da música. O artista retratava-se ali como um “pequeno príncipe” solitário e isolado em si mesmo, absorto em suas atividades banais, imagem que retomaria outras vezes em sua obra, como em *O ilha*, de 1990.

A grande pensadora

1985

ferro

229,5 x 92,0 x 92,0cm

Pequeno Prédio

1985

16 livrinhos infantis (10 pequenos e 6 grandes)

93,0 x 10,0 cm

Por você não ter uma situação estável

1985

ferro, madeira, piano

140,0 x 150,0 cm

O ilha
1990
Bordado sobre tela
35 x 27 cm

Uma variação dessa narrativa sobre o isolamento se mostrava em imagens de torres, faróis e montanhas, que na obra de Leonilson combinavam-se às vezes com expressões escritas, em desenhos e pinturas, e, outras vezes, davam origem a objetos construídos pelo artista. Sem contar imagens como as de fontes jorrando, que faziam par com os vulcões em erupção do artista.

Vulcão de areia realizado em Fortaleza
I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras
1986

“Sua montanha interior protetora”
1989
Nanquim e aquarela sobre papel
25,5 x 18 cm

Instalação *Moving Mountains* no Kunstforum, Munique, 1987

Albert Hien, Leonilson e o “*vulcão de neve*”, em Munique, 1986

No plano “iconográfico”, por assim dizer, já se prefigurava uma insistência de Leonilson nos temas da solidão e do isolamento. Suas obras vinham desde antes elegendo uma série de imagens que possuía em comum a sua quase imediata associação a esses temas – o vulcão, a ilha, a montanha, a torre e o farol eram figuras constantes, através das quais o senso comum não cessava de ressaltar tais temas, fosse nas narrativas religiosas, fosse nas histórias infantis ou na proliferação de metáforas banais de expressão de sentimentos.

Parece, todavia, que os anos finais da obra de Leonilson reorganizarão essas figuras e imagens de um modo mais francamente autobiográfico do que este que se referia à constituição de todo um léxico capaz de narrar os sentimentos do artista.

É certo que isso se deve àquele processo de redução que se comentava há pouco. Nele, o artista começava a flertar com um vazio que, se se demonstrava metaforicamente a ele sob a forma de uma distância intransponível entre seu universo privado e o mundo exterior, instaurava-se em suas obras também como instância formal, como se disse.

Esse flerte com o vazio garantia ao artista certa possibilidade de resguardar notações referentes às suas experiências mais íntimas, o que ocorria naquelas espécies de arranjos diminutos. Todavia esses arranjos eram eminentemente autorais, repletos de subjetivismo, a compartilhar com a forma dos aforismos seu opaco encerramento à condição de verdade relativa, muito embora convertidos em comunicação imediata porque lançados como fórmula irreduzível, composta por signos transparentes.

Tal constatação parece ter se dado internamente à obra de Leonilson, que começava na época a desconfiar de que talvez suas experiências mais profundas estivessem não tanto nas

pequenas narrativas pessoais que vinha articulando naqueles arranjos quanto no enfrentamento daquele vazio mesmo, que cada vez mais o assediava com sua brutal concretude.

Ora, tratava-se de uma desconfiança, como se viu, que estava já prefigurada na banalidade das imagens e das expressões que Leonilson recolhia em seus trabalhos mais antigos; uma desconfiança que se manifestava no fato de que o artista tivesse sempre buscado falar de seus sentimentos ao longo de sua trajetória, como se prezasse pela exposição de uma matéria mais imediata da existência subjetiva que era avessa a grandes abstrações. Mas ao passo que se ia permitindo concentrar em fórmulas tão simplificadas quanto aquelas que surgiam no final dos anos 1980, a obra de Leonilson acabava por esvaziar suas referências materiais e por se lançar em movimentos digressivos – movimentos que impunham formas cada vez mais cifradas e abstratas.

3. O planejamento de um encerramento para a obra

No começo dos anos 1990, o trabalho do artista resolverá essas contradições de uma vez por todas. Nesse momento, parece ter havido, como se disse, uma reorganização decisiva dos materiais e procedimentos de Leonilson, de modo que é possível observar o reaparecimento de quase tudo o que foi de interesse para sua obra ao longo dos anos.

Tal processo já foi examinado quando se tratou da importância dos temas da distância, da viagem e do deslocamento. Comentava-se que tais temas foram decisivos para a constituição da obra derradeira de Leonilson, esta que parece se concentrar de fato nos últimos três anos de sua vida.

Cabe notar que a biografia do artista é marcada, nessa época, pelo enfrentamento da doença que o vitimaria em 1993. Em uma obra em que o sentimento tem ascendência fundamental e em que mesmo as experiências pessoais mais corriqueiras são chamadas ao primeiro plano, é natural que o impacto da possibilidade ou da iminência da morte deixe seu lastro.

Se tomados em conjunto, os trabalhos dos três últimos anos de Leonilson parecem de fato mais coesos do que o grupo de obras que o artista produziu até então. As costuras do artista se intensificam e, com isso, sua obra passa a revelar apenas alguns poucos procedimentos que se rearticulam – a superposição, o recorte e o alinhavo de tecidos e a

distribuição de pingentes e expressões e imagens bordadas sobre eles.

O pescador de pérolas
1991
Bordado sobre voile
36 x 30 cm

Todavia, os processos de redução por que passaram a obra de Leonilson da metade para o final dos anos 1980 já apontavam para uma transformação significativa do trabalho, inclusive prefigurando o uso de tecidos pelo artista. O espaço deixado em branco em seus desenhos e a superfície mecanicamente recoberta de suas telas já estavam ali a assinalar sua concretude, já estavam ali desinvestidos de indicações que os tomassem como planos de projeção.

Contrastavam, naquelas pinturas, a rapidez com que as imagens são realizadas, sua simplificação excessiva e o tratamento demorado do fundo. Neste, Leonilson, sem qualquer entusiasmo, passava um bom tempo depositando e espalhando as tintas, por meio de pinceladas que só se encerravam após a tela estar totalmente coberta. Ora, se isso ocorria já naquele momento, era porque o trabalho começava ali a se dedicar a uma reapresentação do

vazio. E se as cores que utilizava eram todas vibrantes, não há como não pensar que se tratava de assinalar um vazio travestido de estridência, tão renitentemente reafirmado que nada mais poderia ocorrer ali – um vazio cristalizado, enfim, que se revelava cada vez mais alheio àquela linhagem moderna dos “vazios ativos” de uma Mira Schendel ou da promissora “página em branco” de um Mallarmé. Aliás, quanto aos desenhos da mesma época, eles insistiam em se oferecer sempre ostensivamente “terminados”, em nada dispostos a serem completados, como se pode observar nas composições encerradas em si mesmas que aparecem ali.

O vazio, para Leonilson, demonstrava-se já excessivamente positivado naquele final da década de 1980. E quando o artista, nos anos subsequentes, começou a intensificar as costuras, era essa mesma constatação que se colocava para ele. Basta reparar na materialidade frágil e tênue de muitos desses trabalhos, como se evidenciassem um estado de saturação (é o caso de muitas obras em que o artista utiliza de tecidos como o *voile*); ou, no extremo oposto, no seu excesso de materialidade (como no caso de muitos que são feitos de feltro); ou, ainda, em seu caráter declaradamente decorativo (no caso de tecidos listados, estampados, em tecidos como o veludo).

Cheio, vazio
1993
Bordado sobre voile e algodão
54 x 49 cm

O que parece diferente na obra do artista dos últimos anos é que nela aquela mesma experiência do vazio será confrontada sem que seja contraposta à vida privada de Leonilson. Ela irá escancarar não mais fatos autobiográficos, mas a simples presença do artista, registrando às vezes somente o seu nome, às vezes a sua idade, seu peso e sua altura no momento de realização de cada trabalho. Talvez resida aí, quem sabe, um cálculo que o artista tenha feito do encerramento de sua própria obra⁶⁶.

4. Imagens de abandono, queda e sacrifício

Os últimos três anos da obra fazem uma espécie de balanço de tudo o que o artista havia produzido até então, como se resgatassem os temas e procedimentos que vinham comparecendo ali.

Essa reorganização da obra de Leonilson se mostra na associação daquelas mesmas imagens de reclusão que vinham aparecendo desde meados dos anos 1980 à ideia de abandono. Em muitos trabalhos da época é possível ver figuras abandonando o corpo à própria sorte, bem como imagens de uma entrega de si ao outro – o abandono romântico de si mesmo – e imagens de figuras em queda-livre.

“Sou seu homem”
1992
Aquarela e nanquim sobre
papel
23 x 30 cm

⁶⁶ Foi Ivo Mesquita quem chamou a atenção para este feito de Leonilson, em entrevista realizada no dia 17/03/2010.

*O que você desejar, o que você quiser,
eu estou aqui, pronto para servi-lo*

1991

Bordado sobre voile
132 x 42,5 cm

O Gigante com flores
c. 1992

Bordado sobre lençol dobrado sobre mesa de
ferro
28 x 28 x 5 cm

O gigante com flores, de c. 1992, poderia ser um bom exemplo de trabalhos em que essas imagens aparecem. Há um texto de Oscar Wilde presente na biblioteca de Leonilson que talvez tenha inspirado o artista para a realização da obra; chamado *O gigante egoísta*, o texto termina com a descrição da morte do gigante protagonista, encontrado debaixo de uma árvore, todo coberto por flores.

As referências de Leonilson, os elementos que ele resgatava do universo da cultura não mudaram nesse momento de sua obra. Mas tornava-se, então, cada vez mais frequente ali o tema da morte. Em *O gigante com flores*, Leonilson dobra um lençol de modo a fazê-lo lembrar um livro fechado, bordando em sua “capa” uma figura de ponta-cabeça, flores e a inscrição que dá título à obra. A peça é por fim disposta sobre uma mesa de ferro feita para recebê-la. Com tudo isso, o trabalho parece reiterar uma série de metáforas de encerramento: a morte que se sugere na imagem do corpo de ponta-cabeça com as flores, o livro fechado, o lençol dobrado sobre a mesa.

Imagens e expressões que se referem a ruínas e templos comparecem nessa época também, assim como a imagem do “sagrado coração”, que acompanhou diversos momentos da obra de Leonilson. Tais elementos pareciam agora muito diretamente associar a ideia de morte ao ato de se oferecer em sacrifício por meio do trabalho (ato que Leonilson já vinha tematizando desde pelo menos a segunda metade da década de 1980, conforme se sugeriu anteriormente). Todo esse vocabulário, que antes talvez comparecesse nas obras de Leonilson como metáforas do sentimento – e o coração que se expõe foi uma das mais recorrentes para o artista –, agora, nos anos finais da obra do artista, pareciam se sobrecarregar de uma espiritualidade triste, em figuras de corpos lassos ou em temas ostensivamente religiosos.

“Jesus com rapaz acidentado”
1991
Nanquim sobre papel
31 x 23 cm

Converso no seio de Cristo
1993
Nanquim sobre papel
15,5 x 8,5 cm

Há um sem número de imagens do tipo por essa época na obra de Leonilson. Muitas delas carregam o sinal de uma existência que se reconhece por um fio. Seria este, talvez, o caso de uma série de sete desenhos, chamada *O perigoso*, de 1992. A série é formada por imagens referidas a um ambiente hospitalar: um desenho traz um pote de remédios, outro retrata alguém recebendo soro, outro, um dedo espetado por uma agulha. Há ainda outros, que trazem terços católicos e um relógio. No primeiro desenho da série, o artista registra o título logo abaixo de onde deixou pingar uma gota de seu sangue; e a cada uma das figuras dos demais desenhos Leonilson adiciona palavras (em quatro deles, nomes de flores; nos outros dois, “anjo da guarda” e “as fadas”). Os arranjos se encerravam com a inscrição “L.”.

Sobretudo se se reparar nas combinações entre as imagens e as palavras desses

desenhos, é possível julgar que ali a obra se depara com um sentimento de morte que já se expressava muito melancolicamente em digressões referidas a uma esfera transcendente.

O Perigoso
1992
série de sete desenhos
30,5 x 23 cm (cada)

Talvez o primeiro desenho da série destaque-se por uma percepção mais aguda de um sentimento de morte. Tão diminuto quanto eram os arranjos figurativos que apareciam na obra de Leonilson poucos anos antes, o desenho convida a uma dimensão intimista, convida a olhar de perto, sugerindo oferecer-se como uma pequena preciosidade. Mas o que se vê ali é uma redução de si mesmo à condição marginal de perigoso, o que se atesta pela presença do sangue contaminado.

Cabe notar que um discurso a respeito da sexualidade já vinha aparecendo nas obras de Leonilson desde o final da década de 1980, por meio da indicação de formas que se completavam reciprocamente (como em *“Extreme necessity between two people”*, de 1990), mas sobretudo em registros escritos sobre as obras e na recorrência de figuras masculinas, que, por mais simplificadas que pudessem ser, possuíam sempre a indicação de seu sexo.

“Extreme necessity between two people”
1990
tinta preta a pena e aquarela sobre papel
21,0 x 13,0 cm

Decerto tais figuras contrapõem àquelas imagens que tendiam a uma “espiritualização” uma certa “sujeira”, certa atenção a uma dimensão mais baixa da vida, que parece compartilhar do mesmo interesse de Leonilson pela troca com a dimensão da cultura. Uma obra como *O templo*, de 1993, parece deixar isso bem claro: nela, aparece uma figura que ostenta uma ereção, abaixo da qual o artista inscreve a expressão “o templo”; em outro canto, aparecem as inscrições “abismo” e “pérolas”.

O templo
1993
Bordado sobre feltro
58 x 38 cm

5. Autobiografia, autorretrato

El puerto
1992
Bordado sobre tecido sobre espelho
23 x 18 cm

A respeito de um trabalho seu de 1992, Leonilson comenta: “Eu estava no centro da cidade e comprei este espelhinho. Quando cheguei em casa, pinte de laranja bem forte. Comprei um pano listado... Usei a palavra 'porto' por causa da receptividade. O porto recebe. O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro 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”⁶⁷.

Trata-se de *El puerto*, trabalho composto pelo espelho e pelo tecido listado que o artista comenta, em que aparecem bordadas as inscrições “Leo” (uma forma do nome do artista), “35” e “60” (sua idade e seu peso no momento de realização do trabalho), “179” (sua

⁶⁷ LAGNADO, Op. Cit., p. 99-100.

altura) e “el puerto”.

A despretensão do comentário de Leonilson talvez o aproxime de uma conhecida declaração de Andy Warhol⁶⁸. Warhol dizia que, se se quisesse saber tudo sobre ele, bastaria que se olhasse para a superfície de suas pinturas, filmes e para a sua própria superfície. Ele estaria ali, e não haveria nada por trás disso...

Importa notar o quanto para Leonilson a associação entre a sua obra e a sua vida demonstrava-se imediata, de modo que, para ele, sua obra deve ter se assemelhado sempre a um diário íntimo.

Sem dúvida, trata-se de um trabalho de Leonilson que repõe de saída o tema do autorretrato, como de resto muitos de seus trabalhos fariam. Todavia, o interesse parece residir no fato de que o autorretrato figura nessa obra como uma negatividade.

No procedimento de colocar um anteparo na frente do espelho está implicada uma ideia de encerramento; e, conforme indica a sua inscrição/título, a obra trata de operar como uma divisa, obstruindo a imagem do artista, que é substituída por aquela série de dados objetivos referentes a um indivíduo. O trabalho resulta não do processo constante de reflexão a respeito de si, mas das marcações do momento exato em que esta reflexão deixa de se realizar.

Marcado pelo signo de um “encerramento da jornada”, *El puerto* oferece um bom exemplo de como Leonilson confrontava a ideia da morte em sua obra. O trabalho demonstra que as narrativas pessoais às quais vinha aludindo reduziam-se a poucas expressões escritas, quando não exclusivamente a dados biográficos. Com isso, sua obra parecia abrir o caminho para descrever não uma potência subjetiva que se acreditava realizar plenamente, mas uma intuição de dissolução iminente.

Note-se que as inscrições referentes às condições particulares do artista são bordadas nesses trabalhos não exatamente sobre tecidos, mas sobre objetos construídos ou encontrados por Leonilson. Esse procedimento se tornava, na época, um procedimento comum nas obras do artista.

68 “If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it”. A citação encontra-se em um texto de Benjamin Buchloh (BUCHLOH, Benjamin. “Andy Warhol’s One-Dimensional art 1956-1966”. In: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art From 1955 to 1975*. Cambridge: Londres, 2001. p. 461-518. p. 514.) Teria sido publicada pela primeira vez em BERG, Gretchen. *Andy: My True Story*. In: Los Angeles Free Press, 17 de março de 1967. É curioso notar o quanto são distintas as “franquezas” de Warhol e de Leonilson. Se o artista brasileiro insiste na simplicidade de seus gestos autoexpositivos, parece sempre aludir, por outro lado, a imagens e materiais que compõem um espaço imaginário, digressivo para suas obras; enquanto para o artista *pop* a autoexposição não permite qualquer subterfúgio.

sem título
s.d.
Bordado sobre veludo
47 x 31 cm

Ninguém
c. 1992
Bordado sobre travesseiro
24 x 47,5 cm

Se esses trabalhos nascem do confronto do artista com aquele vazio que se comentava há pouco, agora esse vazio é apresentado pelo artista em objetos que de fato o carregam – nos sacos e bolsos vazios, ou então nas roupas descarnadas e nos lençóis, nos quais o artista borda poucas imagens e expressões – como se pode ver em dois trabalhos, *J.L.B.D.* e *J.L. 35*, realizados no ano da morte do artista.

Ambos os trabalhos possuem em comum a cor estridente, que parece testemunhar a vontade de que eles se ofereçam com franqueza; ambos, também, tanto em suas dimensões reduzidas quanto na brevidade dos elementos bordados (que se referem ao artista), inspiram ali certo contraponto intimista. Tal movimento demonstrou-se sempre necessário para Leonilson, como a garantia de que suas experiências fizessem frente ao esvaziamento com o qual o comércio com a dimensão da cultura as ameaçavam. Mas aqui Leonilson parecia fazer com que suas experiências se confundissem com o vazio do interior dos trabalhos, revelando, talvez, que o último pulso de sua obra era a repetição do processo mesmo de esvaziamento no embate com a cultura, era narrar tão somente o seu encerramento sacrificial diante dela.

J.L.B.D.
1993
Bordado sobre veludo
14 x 12,5 cm

J.L.35
1993
Bordado sobre voile
15,5 x 15,5 cm

Se era a iminência de sua própria morte o que levava Leonilson a fazê-lo, a percepção dessa iminência, no entanto, fazia também com que sua obra rebatesse um comentário que extrapolava em muito a morte individual do artista. Antes, o que se revelava ali era o diagnóstico da própria experiência de morte na cultura. Morte simbólica, é fato, mas que carregava consigo os índices concretos da morte real do artista.

José
c. 1991
Bordado sobre voile
60 x 40 cm

Voilà mon coeur
c. 1989
Bordado e cristais sobre feltro
22 x 30 cm

Vista de instalação na Capela do Morumbi, São Paulo, 1993

Empty Man
1991
Bordado sobre linho
54 x 39 cm

34 com scars
1991
Acrílica e bordado sobre voile
41 x 31 cm

33/34
1991
Bordado sobre *voile*
41 x 24 cm

O louco
1992
aquarela e tinta preta a pena sobre papel
31,8 x 24,0 cm

Boa notícia
c.1990
lápiz de cor e tinta preta a pena sobre papel
32,0 x 24,0 cm

LES MOMENTS
LES MOMENTS

Les Moments
1992
Bordado sobre feltro
31 x 19,5 cm

Bibliografia consultada

1. Bibliografia geral consultada

1.1. Livros e capítulos

- AB'SÁBER, Tales Afonso Muxfeldt. *A imagem fria : cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Notas de literatura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- _____. *Teoria Estética*. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: editora 34, 2006.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Urbanismo em Fim de Linha e outros colapsos da Modernização Arquitetônica*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- _____. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BACH, Christina. *Jorge Guinle*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BASBAUN, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2001.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte : uma revisão dez anos depois*. São Paulo : Cosac Naify, 2006.
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London/ New York: Thames & Hudson, 2004.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.
- _____. Pintura, a tarefa do luto. In: *Ars*, São Paulo, v. 3, pp. 96-11, 2004.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- Buchloh, Benjamin. *Neo-Avantgarde and Culture Industry/ Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. London: The MIT Press, 2000.
- _____. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.7, pp.178-197, 2000.
- _____. The Andy Warhol Line. In: GARRELS, Gary (editor). *The Work of Andy Warhol*. Seattle: Bay Press, 1989.
- CÂNDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- CLARK, T.J. *Modernismos* (Organização e posfácio: Sônia Salzstein). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. São Paulo Cosac

Naify, 2005.

_____. *The wake of art : criticism, philosophy, and the ends of taste*. Amsterdam, The Netherlands : G+B Arts International, c1998.

De MAN, Paul. Introduction. In: JAUSS, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. pp. VII-XXV.

DUARTE, Luisa (org.). *Paulo Sergio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois da vanguarda*. Campinas : Ed. Unicamp, 2002.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil : temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 2006.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, The MIT Press, 1996.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GUINLE FILHO, Jorge. *A implosão da imagem*. Revista Módulo, Rio de Janeiro, nº 75, 1983.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing, 2003

HARVEY, David. *A condição pós-moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993.

Krauss, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986.

LAGNADO, Lisette. *São Tantas as Verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson; SESI, 1995.

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

_____; ADES, Dawn; PEREZ-BARREIRO, Gabriel. *Daniel Senise : ela que não está*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

_____. *O Vento e o Moinho*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

OLIVA, Achile Bonito. *Trans/avant/garde international*. Milão: Gian Carlo Politi, 1982.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

PONTUAL, Roberto. *Explode geração!* Rio de Janeiro, Avenir, 1984.

RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. In: *Malasartes*, São Paulo, v. 1, pp. 24-25, 1975.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis, um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. London/ New York: Oxford University Press, 1972.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

1.2. Artigos

- CHAIMOVICH, Felipe. "O mito romântico de Leonilson". In: Revista Margem, São Paulo, nº 6, Dez. 1997.
- GOLDBERG, Sônia Salzstein. "As Palavras e as Coisas". In: Guia das artes, São Paulo, Casa Editorial Paulista, no. 14, pp. 55-57, 1998.
- _____. "Cultura pop : astúcia e inocência". In: Novos Estudos, São Paulo, n. 76, pp. 251-62, Nov. 2006.
- LEONILSON, J. "PARA começar a falar em löic". In: Revista Item 1, Rio de Janeiro, jun. 1995.
- MAMMI, L. "Mortes recentes da arte". Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, v. 60, pp. 77- 86, 2001.
- _____. "Artes plásticas no Brasil de hoje". Estudos Avançados, São Paulo, v. 14, pp. 185-186, 1992.
- MORAIS, Frederico. "Como vai você, Geração 80?". In: Revista Módulo, Rio de Janeiro, Jun./Ago. 1984.
- MORAIS, Frederico. "Leonilson: a geração 80 ficou para trás". In: Revista Módulo, Rio de Janeiro, Mar. 1985.
- PONTUAL, Roberto. "Arte brasileira, anos 80: entre a crise e a abertura". In: Revista Internacional, nº 2, Dez./ Jan. 1993.

1.3. Catálogos

- AMARAL, Aracy. *A Nova Dimensão do Objeto*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.
- CHIARELLI, Tadeu. *Colocando dobradiças na arte contemporânea - 15 artistas brasileiros*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1996.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1985.
- GALVÃO, João Candido. *Leonilson*. São Paulo, Galeria São Paulo, 18 de Março a 22 de Abril, 1993.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR 80: Pintura Brasil Década 80*. São Paulo, 1991.
- SESI. Galeria São Paulo. *Anos 80: o palco da diversidade*. Rio de Janeiro, SESI, 1995.
- THOMAS COHN ARTE CONTEMPORÂNEA. *Leonilson 1993*. Rio de Janeiro, 1993.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro, 2004.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *Panorama da Arte Atual Brasileira/89 - Pintura*. São Paulo, 1989.

1.4. Teses

- Golberg, Sonia Salzstein. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil : uma experiência institucional*. São Paulo, 1994 Dissertação (Mestrado)
- _____. *A questão moderna : impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado)
- MOURA, Roberto Marchon Lemos de. *Historias dos anos 80*. São Paulo, 1988. Tese (Doutorado)

2. Bibliografia selecionada sobre a obra de Leonilson

[Tendo em vista que o Projeto Leonilson possui uma compilação de todos os títulos publicados acerca da obra de Leonilson (tal compilação está disponível no sítio eletrônico www.projetoleonilson.com.br), optou-se aqui por oferecer uma bibliografia selecionada sobre o artista. A padronização segue o exemplo da compilação do Projeto, que possui boa parte dessas publicações em seu acervo]

2.1. Livros

- LAGNADO, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson/SESI, 1995.
- MESQUITA, Ivo. Leonilson: use, é lindo, eu garanto. 1ª ed. São Paulo: Projeto Leonilson /Cosac & Naify, 1997 (2ª ed. São Paulo: Projeto Leonilson /Cosac & Naify, 2006).
- PONTUAL, Roberto. Entre Dois Séculos: Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.
- FARIAS, Agnaldo. "Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980 a 1994)", in Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- OLIVA, Achille Bonito. "A arte até o ano 2000". São Paulo: Museu Brasileiro da Escultura/Torcular, 1999.
- BLEYS, Rudi C. "Images of ambiente: homotextuality and Latin American art, 1810-today". London: Continuum, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "Asdrúbal Trouxe o Trombone". Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

2.2. Artigos de jornais e revistas

- "COR e aquarela de José Leonilson no Solar do Unhão". Jornal da Bahia, Salvador, 14 mai. 1980.
- "III SALÃO Jovem". Santo André em Notícias, Santo André, 19 jul. 1980.
- "LEONILSON". Jornal Pueblo, Madrid (ESP.), 20 mai. 1981.
- GUINLE FILHO, Jorge. "A implosão da imagem". Revista Módulo nº 75, Rio de Janeiro, mar. 1983.
- COUTINHO, Wilson. "Na flor do prazer". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 mai. 1983.
- MORAIS, Frederico. "Leonilson, transvanguardista, e um balanço de Reynaldo Fonseca". Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 15 mai. 1983.
- COUTINHO, Willson. "Leonilson: A alegria como realidade da pintura". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 mai. 1983.
- MORAIS, Frederico. "Leonilson: 'A arte hoje é assim, coisa de cigano. E agente fica feliz'". Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 21 mai. 1983.
- ZANINI, Ivo, "Pintura jovem em novas e estimulantes dimensões". Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 mai. 1983.
- MORAIS, Frederico. "Leonilson: não é preciso agitar antes de usar". Jornal O Globo, Rio de Janeiro,

03 jun. 1983.

MORAIS, Frederico. "Como vai você, Geração 80?". Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 04 jun. 1983.

COUTINHO, Wilson. "Transvanguarda no Brasil, os novos 'punks' da pintura". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 jun. 1984.

MORAIS, Frederico. "Como vai você, Geração 80?". Revista Módulo, Rio de Janeiro, jun./ago. 1984. (Edição especial, catálogo)

"PRAIA de Iracema ganha obra de José Leonilson". Jornal O Povo, Fortaleza, 07 ago. 1984.

MORAIS, Frederico. "Leonilson: a geração 80 ficou para trás". Revista Módulo, Rio de Janeiro, mar. 1985.

KLINTOWITZ, Jacob. "Leonilson, uma nova estrela na arte brasileira". Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, 01 abr. 1985.

GIOBBI, César. "A arte nos anos 80". Jornal da Tarde, São Paulo, 10 ago. 1985.

COSTA, Marcos de Lontra. "Caminhos do desenho brasileiro". Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 19 out. 1986

PEDROSA, João. "Leonilson entrevista Albert Hien". Revista Caos, nº 1 São Paulo, 01 set. 1987.

LAGNADO, Lisette. "Leonilson: símbolos coloridos". Revista Galeria, nº 8, São Paulo, 1988.

GOLDBERG, Sônia Salzstein. "As palavras e as coisas". Revista Guia das Artes Plásticas, nº 14, São Paulo, 1989.

AMARAL, Aracy. "Brésil: une nouvelle génération". Revista Vies des Arts, nº 143. ----- jun. 1991.

GALVÃO, João Cândido. "Leonilson na São Paulo". Revista Guia das Artes, ano 6, São Paulo, nov./dez. 1991.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Leonilson expõe seu diário feito de sangue". Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 18 mar. 1993.

CARVALHO, Mario Cesar. "Aids contamina a arte". Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 20 mar. 1994.

PEDROSA, Adriano. "El arte de la vida-una nueva generación/ The Art of Life: A new Generation". Poliester, vol 2, nº 8, México, 1994.

JONES, K. Marriott. "Cartographies". Revista Artforum, Nova York (EUA), 1995.

"PARA começar a falar em lóic". Revista Item 1, Rio de Janeiro, jun. 1995.

PIZA, Daniel. "Geração 80 deixa poucos sobreviventes". Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 03 jul. 1995.

LAGNADO, Lisette. "Para quem não comprou a verdade". Revista Item-3, Rio de Janeiro, fev. 1996.

AGUILAR, Nelson. "As verdades de Leonilson". Jornal de Resenhas - Discurso Editorial/ USP/ Folha de São Paulo, São Paulo, 08 mar. 1996.

"LEONILSON: são tantas as verdades". Revista Veredas, nº 11, Rio de Janeiro, nov. 1996.

LAGNADO, Lisette. "For those who did not buy the truth". Catálogo da 5ª Bienal de Istambul, curadoria de Rosa Martínez, Fundação Bienal de São Paulo, out./nov 1997.

CHAIMOVICH, Felipe. "O mito romântico de Leonilson". Revista Margem nº 6, São Paulo, dez. 1997.

NOSEK, Leopold. "Psicanálise e arte: Leonilson - uma reflexão". Revista Ide, São Paulo, 1997.

LAGNADO, Lisette. "The problem of artists' legacies: The case of the Leonilson Project". Revista Arconoticias, nº 16, Madrid (ESP), jan. 2000.

MORAIS, Frederico. "Arte e erotismo: anotações de viagem". Jornal da galeria Nara Roesler, nº 4, São Paulo, set. 2000.

ACCHINELLI, Pablo. "Leonilson - sentirse envuelto". Revista La Mano, Buenos Aires (ARG), abr. 2006.

- "18ª Bienal de São Paulo". São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- AMARAL, Aracy. "A Nova Dimensão do Objeto". São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.
- FJELD, Jan. "O Pescador de Palavras". São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1987.
- FRIEDEL, Helmut. "Leonilson - Berge versetzen", Moving Mountains, Munchen: Lenbachhaus, 1987.
- FJELD, Jan. "O Inconformado". Rio de Janeiro: Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1988.
- PEDROSA, João. "Fabio Cardoso, Leonilson, Daniel Senise, Luiz Zerbini". São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1989.
- PONTUAL, Roberto. "Leonilson", Estampes et Revolution, 200 Ans Après. Paris: Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, 1989, p. 96.
- "Panorama da Arte Atual Brasileira/89 - Pintura". São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1989.
- AMARAL, Aracy. "Brasil: La Nueva Generación". Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes, 1991.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. "Cartilha secreta, Leonilson". São Paulo: Galeria São Paulo, 1991.
- MORAIS, Frederico. "Anos 80: A pintura resiste, BR 80: Pintura Brasil Década 80". São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. "Branco Dominante". São Paulo: 1992.
- MESQUITA, Ivo. "Cartographies". Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.
- COSTA, Marcus Lontra. "Brazil: Images of the 80's & 90's/Brasil: Imagens dos Anos 80 e 90". Washington: Art Museum of the Americas, e Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1993.
- GALVÃO, João Cândido. "Leonilson". São Paulo: Galeria São Paulo, 1993.
- "Leonilson 1993". Rio de Janeiro: Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1993. (Edição comemorativa de 10 anos da galeria).
- "Bienal Brasil Século XX". São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- "22ª Bienal Internacional de São Paulo - Salas Especiais". São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- "Art from Brazil in New York". Washington: Brazilian Embassy, 1995.
- MEREWETHER, Charles. "That which comes from without, Selections Brazil". New York: The Drawing Center, feb. 1995.
- COSTA, Marcus de Lontra. "Infância Perversa". Rio de Janeiro: Gráfica GCI, 1995.
- SESI. Galeria São Paulo. "Anos 80: o palco da diversidade". Rio de Janeiro: SESI, 1995.
- CHAIMOVICH, Felipe. "Arte e ornamento, Ouro de Artista". São Paulo: Galeria Casa Triângulo, 1996.
- CHIARELLI, Tadeu. "José Leonilson, Arte brasileira contemporânea-doações recentes". São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996.
- CHIARELLI, Tadeu. "Colocando dobradiças na arte contemporânea - 15 artistas brasileiros". São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996.
- LAGNADO, Lisette. "For those who did not buy the truth", catálogo da 5ª Bienal de Istambul, curadoria de Rosa Martínez, Fundação Bienal de São Paulo, out/nov 1997.
- LAGNADO, Lisette. "Material Immaterial", catálogo da exposição Material e Immaterial, curadoria de Benjamin Genocchio, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, mar./abr. 1997.
- CINTRÃO, Rejane. "Leonilson: O Solitário inconformado". Americana: Museu de Arte Contemporânea, 1997.
- CINTRÃO, Rejane. "Os Pensamentos do coração", XXV Salão de Arte Contemporânea de Santo André -Sala especial: Leonilson. Santo André: Paço Municipal, 1997.
- "Brito Cimino - Arte Contemporânea e Moderna". São Paulo: Galeria Brito Cimino, 1997.

- "L.". São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1997.
- CHAIMOVICH, Felipe. "A Autenticidade na poética de Leonilson". São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998.
- OLIVA, Achille Bonito. "As geografias da arte, A arte até o ano 2000". São Paulo: Museu Brasileiro da Escultura, 1999.
- "UM OCEANO Inteiro para Nadar". Lisboa: Culturgest, 2000.
- AGUILAR, Nelson (org.). "Mostra do Redescobrimento: Arte Contemporânea". São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- "BRASIL: Psicanálise e Modernismo". São Paulo: Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubrian, 2000.
- PEDROSA, Adriano. "Leonilson". Helsinque: Museum of Contemporary Art Kiasma, 2001.
- FARIAS, Agnaldo. "Ordenação e Vertigem". São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- "Leo - Longo caminho de um rapaz apaixonado". Buenos Aires: Funceb, 2005.
- Vários autores. "Leonilson". Fortaleza: Prefeitura de Fortaleza, 2006.
- Vários autores. "Mam[na]Oca". São Paulo: MAM-SP, 2006.

2.4. Vídeos

- Spray Jet, direção Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro, 1984.
- Programa Especial 18ª Bienal de São Paulo, São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 12 dez. 1985.
- Exposição na Galeria Luisa Strina, São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2 mai. 1989.
- Entrevista para Metrôpolis, São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 10 out. 1989.
- Exposição na Galeria São Paulo, São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 18 out. 1991.
- Exposição na Galeria São Paulo, São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 17 dez. 1991. (Bruta).
- BR - 80, dir. Roberto Moreira, São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1992.
- Exposição na Galeria São Paulo, São Paulo: Metrôpolis, Fundação Padre Anchieta, 17 mar. 1993.
- Imagem Geradora- Exposição "Bastidores da Criação", coord. Cecília Almeida Salles, 1994.
- "Leonilson", TVN produção e direção, FIESP, São Paulo, 1996.
- Com o oceano inteiro para nadar, dir. Karen Harley, Rio de Janeiro: Série RioArte Vídeo/Arte Contemporânea, 1997.
- "O Legado de Leonilson", Documenta Vídeo Brasil, direção Cacá Vicalvi, TV Senac, 2003.
- "Leonilson: o bordador de si mesmo", Samira Brandão, UNICAMP, 2003.
- "Leonilson: tantas verdades", Documenta Vídeo Brasil, direção Cacá Vicalvi, TV Senac, 2003.
- Leonilson fique firme e seja forte, produção e direção Gustavo Cascon, GloboNews, Rio de Janeiro, 2003.

3. Bibliografia consultada a respeito da pintura em publicações internacionais de revistas especializadas

Revista Flash Art

1. no. 106/ mar. 1982
 - Helena Kontova. "From Performance to Painting", 16-21
 - Johannes Gachnang. "New German Painting", 33-37
 - Siegfried Gohr. "The Situation and the Artists", 38-46
 - Wilfried Skreiner. "The Austrian Trans-Avanguard", 52-55
2. no. 107/ mar. 1982
 - Hans Sizoo. "New painting in Holland", 39-42
 - Francisco Calvo Serraller. "Spanish Painting Today / The new Figurativists", 43-46
 - Jeremy Lewison. "The Costus", 46-47
3. no. 108/ summer 1982
 - Paul Groot. "The Spirit of Documenta 7", 20-25
 - Carter Ratcliff. "Contemporary American Art", 32-35
 - Alexandra Beaton. "New Painting in Britain", 36-38
 - Jean-Marc Poinsot. "New Painting in France", 40-44
4. no. 109/ nov. 1982
 - Giancarlo Politi. "Venice Bienalle", 46-48
 - Jeannot L. Simmen. "New Painting in Germany", 54-58
 - Flor Bex. "New Painting in Belgium", 59-63
5. no. 110/ jan. 1983
 - Jean De Loisy. "New French Painting", 44-48
 - Mats B. "New Painting in Sweden", 49-52
6. no. 111/ mar. 1983
 - Nicolas A. Moufarrege. "East Village", 26-31
7. no. 114/ nov. 1983
 - Francesca Alinovi. "Twenty-First Century Slang", 23-27
8. no. 117/ mai 1984
 - Giancarlo Politi. "Francesco Clemente", 12-21
9. no. 121/ mar. 1985
 - Sarah Kent. "Critical Images", 23-27
10. no. 123/ summer 1985
 - Helena Kontova e Giancarlo Politi. "From New York with Love (and Envy)", 46-47
11. no. 126/ fev. mar. 1986
 - Paul Groot. "Alchemy and the Rediscovery of the Human Figure in Recent Art", 42- 43
12. no. 129/ summer 1986
 - Peter Nagy (moderator). "From Criticism to Complicity", 46-49
13. no. 131/ dez 1986- jan 1987
 - Klaus Ottmann. "Mannerism Anti-mannerism", 64-65
14. no. 133/ abr. 1987
 - Jutta Koether. "Under the Influence", 46-49

Revista Art Press

1. no. 90/ mar 1985
 - Achille Bonito Oliva. "éclectique et internationale", 9-10
 - Alanna Heiss. "une rétrospective", 10
2. no. 134/ mar 1989
 - Dominique Fernandez. "le rapt de Ganymède", 50-53
3. no. 157/ abr. 1991
 - Joan Simon. "Eva Hesse ou la ligne devant lumière", 35-41.

Revista October

1. no. 16/ spring 1981
 - Benjamin H.D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting," p. 39- 68.
 - Douglas Crimp, "The End of Painting," p. 69-86.
 - Annette Michelson, "The Prospect Before Us," p. 119-26.
2. no. 70/ fall 1994
 - Hal Foster. "What's Neo About the Neo-Avanguard?", p. 5-32
3. no. 77/ summer 1996
 - W. J. T. Mitchell. "What do Pictures Really Want?", p. 71-82
 - Rosalind Krauss. "Welcome to the Cultural Revolution", p. 83-96
4. no. 53/ summer 1990
 - Cornel West. "The New Cultural Politics of Difference", p. 93-109

Revista Art in America

1. Catherine Francblin, "Free French," Art in America 70, no. 8 (September 1982): 128- 31.
2. Roberta Smith, "Fresh Paint?" Art in America 69, no. 6 (Summer 1981): 70-79.
3. Elizabeth C. Baker, "The 'Return' of European Art," Art in America (Special Issue: Europe '82) 70, no. 8 (September 1982): 5.
4. Donald Kuspit, "Acts of Aggression: German Painting Today," Art in America 70, no. 8 (September 1982): 140-51.
5. Donald Kuspit, "Acts of Aggression: German Painting Today, Part II," Art in America 71, no. 1 (January 1983): 90-101, 131-35
6. David Galloway, "Report from West Germany: A Season of Artistic Détente," Art in America 71, no. 3 (March 1983): 25-29.
7. Hal Foster, "The Expressive Fallacy," Art in America 71, no. 1 (January 1983): 80-83.
8. Prudence Carlson, "Report From Amsterdam: Arriving at the '80s," Art in America 71, no. 1 (January 1983), 19- 24.

Revista Artforum

1. April 1981
 - Stuart Morgan, "Cold Turkey: A New Spirit in Painting", p. 46-47
2. jun 1981
 - Bazon Brock, "The End of the Avant-Garde? And So the End of Tradition. Notes on the

Present 'Kulturkampf' Painting in West Germany", p. 62-67.

3. set 1981

- Wolfgang Max Faust, "Du hast keine chance. Nutze sie! Tendencies in Recent German Art," p. 39.

4. out. 1981

- Thomas Lawson, "Last Exit: Painting," p. 40-47.

5. nov. 1981

- Donald Kuspit, "The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods," p. 47-55.

6. mai 1984

- Annelie Pohlen. "Obsessive Pictures or Opposition to the Norm: Noteworthy Aspects of the Engaged Imagination in the New German Art", 44-49

7. mar. 1985

- Annelie Pohlen. "Cosmic visions from North and South", 76-81

8. mar. 1986

- Annelie Pohlen. "Dreaming Awake", 102-105

9. summer 1987

- Rene Ricard. "An Art of Regret", 86-90