

Leonilson e a narrativa de si

Katiucya Perigo

Professora Adjunta de História da Arte da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) Campus 1 - Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap). Possui graduação em Educação Artística (1999) e mestrado em História (2003) onde realizou a biografia de um artista plástico paranaense. Ambos foram cursados na UFPR-Universidade Federal do Paraná onde também realizou o doutorado em História (2008). Na tese estudou a constituição do meio artístico moderno no PR enfocando o campo das artes visuais. É membro associado da ANPAP (Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas) no Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte. Já foi professora seletista da UFPR e da FAP-Faculdade de Artes do Paraná. Também atuou como docente na Pós-Graduação Lato Sensu da PUC-Pontifícia Universidade Católica do Paraná, da FACINTER, da FAP e da Faculdades Bagozzi. Tem experiência na área de História da Arte e Crítica de Arte.

Resumo: A investigação da narrativa nas artes visuais contemporâneas conduziu ao estudo da obra do brasileiro Leonilson. A autobiografia característica surge nas palavras do artista e nas reflexões de Lagnado, Riccioppo, Cassundé. Do conjunto da obra destacam-se as que abordam a verdade e o preconceito, bem como as dos anos finais de sua vida, quando estava doente. *Time and narrative* de Elkins orientou as análises. Discute-se também a inutilidade da tarefa do historiador que constrói uma história linear sobre as obras contemporâneas que tendem a desconstruir a narrativa tradicional. O contraponto se dá com a ideia de que o pesquisador, ciente de que sua narrativa é uma pretensa tradução imperfeita, mantém sua tarefa legítima.

Palavras-chave: Crítica de arte, Arte contemporânea brasileira, Narrativa nas artes visuais.

Leonilson and the self-narrative

Abstract: An investigation on the contemporary visual arts narrative has led to the study of Leonilson's work a Brazilian artist. A typical autobiography is present in his words and in the thoughts of Lagnado, Riccioppo, Cassundé. Among all of his pieces the ones which deal with truth and prejudice are emphasized as well as the ones from the end of his life when he was ill. *Time and narrative* by Elkins has guided the analyses. The useless task of a historian who builds a linear story on the contemporary works that tend to deconstruct the traditional narrative is discussed. The counterpoint is in the idea that the researcher, who is conscious about his narrative in the sense that it is supposed to be a defective translation, keeps his legitimate duty.

Keywords: Arts criticism, Brazilian contemporary arts, Narrative on visual arts.

José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) foi um importante artista plástico brasileiro. Viveu a maior parte da vida em São Paulo, estudou arte, foi bem acolhido pelo circuito artístico. O artista também viajou e expôs inúmeras vezes no exterior. Na década de 1980 ele utilizou com frequência a palavra escrita em suas pinturas e desenhos. Essa predileção se manteve quando a partir de 1989 começou a fazer uso de

costuras e bordados, que passaram a ser recorrentes em sua produção.

Há algum tempo vislumbramos a possibilidade de adentrar no universo narrado por Leonilson. Ficamos tentados a descobrir qual é o percurso de sua narrativa. De antemão verificamos que a narrativa é autobiográfica. Então, decidimos averiguar como a hipótese se comprova. Dessa forma, estudamos parte da bibliografia existente sobre o artista. Também pesquisamos e analisamos as obras julgadas pertinentes à pesquisa. Foi então que conhecemos muitas das temáticas da narrativa atentando para algumas especialmente recorrentes. Investigamos possíveis alterações no percurso da obra.

Na sua obra desenha-se, portanto, um rico caminho de investigação, que contempla a narrativa nas artes visuais. A inegável importância histórica de Leonilson justifica esta incursão pela obra que desenvolveu, e a abordagem dos aspectos narrativos da sua poética deve contribuir também para nossa compreensão da arte contemporânea.

Não pretendemos explicar a obra com base na vida do artista. O que pretendemos é tentar compreender as relações possíveis entre o artista e sua obra. Sabemos que a obra é imensa e tem um grande potencial narrativo que merece ser estudado a fundo. Também não pretendemos esgotar o assunto, apenas apresentar uma possibilidade de leitura de algumas de suas obras.

Além da bibliografia que se refere à Leonilson, contamos para a confecção deste estudo com a variedade de documentação disponível no Projeto Leonilson, que pode ser acessado pelo endereço: <<http://www.projetoleonilson.com.br/site.php>>. O Projeto possui um conjunto amplo de documentação. Estão presentes nos arquivos: objetos pessoais do artista, *tickets* de viagem e hotel, *tickets* de cinema, matérias de jornais e revistas com informações pessoais, de amigos ou da obra. Há ainda registro de restaurantes frequentados, programação das exposições, fotos, contas, endereços, telefones, cartões, relatos de viagens e também uma refinada escrita poética e esboço de trabalhos. Fazem parte do material 11 diários, 06 agendas de endereços e telefones, 26 cadernos de anotações e desenhos.

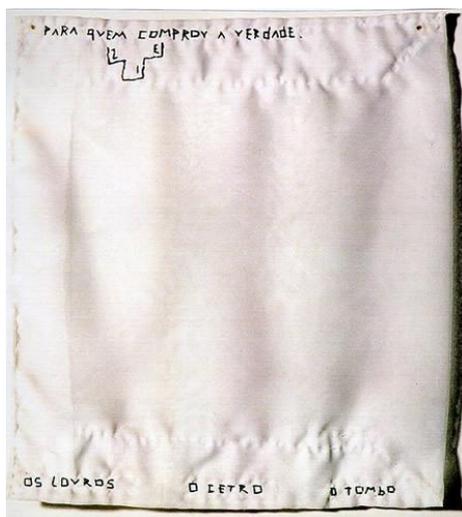


Figura 1 - Leonilson, *Para quem comprou a verdade*, 1991. Bordado sobre voile. 39X35cm. Coleção Luciana Brito e Fábio Cimino.

“Para quem comprou a verdade, os louros, o cetro, o tombo”. É a frase bordada nesse trabalho com linha de cor preta sobre um tecido branco. Tal sentença enfatiza o interesse do artista em assuntos como o preconceito, a intolerância, os radicalismos, a inflexibilidade, a alienação. Ela sugere que, mesmo homenageado com os louros da vitória, o sujeito inflexível pode chegar a possuir o cetro do poder e conquistar um lugar destacado, contudo, a possibilidade de que suas convicções caiam por terra o espreita.

Riccioppo Freitas (2010, p. 57) observa que o tema da verdade aparecerá continuamente nas formulações de Leonilson. “O que é verdade para certos rapazes” será a frase bordada em *El Desierto*, de 1991. No mesmo ano, Leonilson realizará o bordado chamado *Pra quem comprou a verdade*. A verdade também se insinuaria de modo inverso em *O mentiroso*, de 1992.

A tarefa de Leonilson implica um ativismo cultural que aponta para uma dimensão política do uso dos prazeres no final do século XX. Atuando como artista desde a década de 1980, é somente no início dos anos 1990 que ele resolve expor a questão do homossexualismo. Sua concepção de mundo está impregnada dos modelos literários do século XIX, que mostram o homossexual como instrumento de denúncia da hipocrisia dos costumes (Lagnado, 2000, p. 68-9).

É provável que a figura do dândi do século XIX esteja na origem dessa observação de Lagnado. Um personagem encarnado por indivíduos que desejavam recriar uma aristocracia de temperamento e de estilo, não de bens e linhagem. O dandismo era a moda, a elegância, a ociosidade, o prazer das amizades masculinas. Eles odiavam os novos ricos, a manipulação do dinheiro, os negócios, a família. Para eles

mais valia o amor dos rapazes. Segundo Michelle Perrot (1991, p. 296-98), a homossexualidade (a palavra surge apenas em 1891) dos dândis se acentua com o tempo. O dandismo é uma ética, uma concepção da vida que eleva o celibato ao nível de uma resistência consciente. O dândi era um dos antídotos ao burguês presunçoso e contente consigo mesmo.

Em entrevista concedida à Lisette Lagnado, Leonilson desabafa sobre o incômodo que lhe causa a hipocrisia com a qual a sociedade tem tratado a questão do homossexualismo: “Sinceridade. Não existe sinceridade nenhuma. O problema é que as pessoas são mascaradas mesmo. Esse negócio de gay, lésbica, é temido como as pessoas temem o diabo [...]. Os pais têm mais medo de que o filho seja gay do que de que ele seja bandido.” Ainda sobre o assunto, ele enfatiza quais foram suas pretensões por meio de uma provocação que incluiu numa exposição que fez no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo: “[...] É legal você poder, não provar, mas mostrar para essas pessoas que é uma coisa normal, não muda nada...” (Lagnado, 2000, p. 103-4).

Os alvos de Leonilson não eram sempre evidentes. Para Fernando Cocchiarale (2004) há um caráter político em muitas ações e intervenções artísticas dos ativistas da passagem do século XX ao XXI. Muitas formas de arte que se opõem às atuais conformações da sociedade se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente conforme objetivos provisórios.

A atuação de Leonilson se coaduna bem com as ideias de Cocchiarale. As questões que ele aborda estão alinhadas com o debate atual sobre o preconceito contra os homossexuais, que ainda é assustador, mesmo no século XXI.

O antropólogo e professor da UFBA Luiz Mott (1994, não paginado), importante referência no assunto, finaliza um de seus artigos traçando o panorama atual do lugar que o homossexual ocupa na sociedade latino-americana:

Suicídio, clandestinidade total, baixa estima, marginalidade, assassinatos, passaram a ser o pão de cada dia de milhares de *uranistas* latino-americanos, rechaçados dentro de suas próprias famílias, humilhados nas ruas, barrados no acesso ao trabalho. Pesquisas levadas a cabo no Brasil, país considerado um dos menos homofóbicos da América Latina, revelam que dentre todas as minorias sociais, gays e lésbicas são os mais odiados, ódio manifesto num *continuum* que inclui o insulto verbal, o tratamento depreciativo nos meios de comunicação, a violência física nas ruas, prisão arbitrária, os assassinatos. Nos últimos anos, a imprensa vem noticiando repetidamente o homicídio de centenas de gays, lésbicas no México, Colômbia, Equador e, sobretudo no Brasil, onde há documentação comprovando que nos últimos 15 anos, mais

de 1200 homossexuais foram violentamente assassinados, vítimas de crimes homofóbicos, perfazendo uma média de um assassinato de homossexual a cada cinco dias.

É importante enfatizar que, no entanto, o desejo de Leonilson de incluir tal debate em sua produção artística contrastava, às vezes, com o sentimento de impotência. Houve momentos em que constatou que o seu ativismo não teria êxito. Sobre essa frustração há uma reflexão de Jan Fjeld (s/d, não paginado):

Às vezes, às vezes não, quase sempre assim, teve aquele momento de decepção total, que ele se colocou por inteiro, ele tentava, argumentava, pintava, desenhava, bordava, fazia tudo. Aí se dava naquele... Tem um trabalho dele que é o “Leo não pode mudar o mundo.” Se dava nisso, entendeu? O que é? Uma resignação, assim, total. Porque ele acreditava na mudança [...]. Ele não se conformava com as questões políticas, com essa coisa do preconceito. Eu acho assim que ele demorou muito pra assumir a homossexualidade dele. Acho que era um tabu total na família. Não era uma coisa assim que existia.



Figura 2 - Leonilson, *Leo não consegue mudar o mundo*, 1989. Acrílica sobre lona, 156X95cm, Coleção Ana Celina Dias Reichert, São Paulo.

A obra apelidada *Leo não consegue mudar o mundo*, realizada em 1989, é uma pintura cuja superfície é toda recoberta por um vermelho intenso. Na região central surge um arranjo de imagens simplificadas e palavras que compunham um coração em chamas, de onde brotam duas artérias preenchidas pelas palavras *solitário* e *inconformado*. Dispostas verticalmente na região central aparecem ainda as palavras *abismo* e *luzes*. Essas inscrições que circundam a imagem do coração em chamas

nascem da dimensão simbólica do vermelho que recobre o fundo da pintura. As confissões escritas de impotência e inconformismo 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 (Freitas, 2010, p. 64-5).

De um lado resignado, de outro inconformado e com o ímpeto da luta. Eis os sentimentos que demonstram essa dualidade do indivíduo, o que é inteiramente natural, já que ele nem pretendia ser coerente.

As palavras que eu junto e faço frases nos trabalhos, elas são palavras amorosas. Eu escrevo pra dedicar pra eles, pros caras que eu amo e que eu nunca vou deixar de amar [...]. Eu só não faço o que eu tenho vontade porque eu tenho medo. Porque ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na 2ª guerra mundial. O próximo pode ser você, a praga está aí pronta pra te pegar. Essa é a única razão pela qual eu não me jogo assim nas coisas, sabe? Mas isso também faz a consciência da gente aumentar, faz eu querer ser um homem forte, faz eu achar que todas as coisas pequenas que acontecem no mundo não tem a menor importância (Com o oceano inteiro para nadar, Documentário, 1997).

Leonilson pousa uma lente de aumento sobre a sua existência como se ela fosse exemplar e desvia-se do precário universo cultural controlado por ideias descartáveis. Ao ver a exposição de Artur Bispo do Rosário (1911-1989), Leonilson afirma: “Puxa vida, será que é louco mesmo?”. Ficamos pensando no processo de trabalho do artista. Não é um processo de enlouquecimento, mas é um processo de se tornar um outsider também. Leonilson explica ter escolhido a carreira de artista por se tratar de uma condição outsider. O próprio artista afirma: “Minha geração não é a da rebeldia, mas a do inconformismo, que é uma atitude mais permanente, solitária, cotidiana” (Lagnado, 2000, p. 74, 92).

Narrativa na arte contemporânea

Para quem comprou a verdade e Leo não consegue mudar o mundo, as duas obras reproduzidas na primeira parte deste texto, compõem um conjunto antinarrativo. Leonilson não conta aos espectadores sobre o incômodo que lhe causa a homofobia. As interpretações que fazemos têm por base o confronto das obras com as palavras ditas por ele, o confronto com a sua biografia. Nesse sentido, a sequência é uma narrativa truncada. Apenas aqueles que conhecem a biografia do artista acessam a história completa cujas imagens informam: o desejo de que as verdades sejam relativizadas e a

decepção por ser incompreendido. As imagens também são antinarrativas porque evitam contar uma história linear. Os elementos narrativos residuais como as palavras bordadas ou pintadas são apenas dicas de possíveis narrativas. É difícil contar o que acontece dispondo apenas da experiência de ver os dois trabalhos sem ler nada a respeito do autor, como também é difícil conectar as imagens numa sequência. Apesar disso, os trabalhos caminham juntos como conjunto. Há uma ausência de narrativa permeada pelo que não está presente e pode ser agregado aos trabalhos.

Essa reflexão sobre narrativa nas artes visuais, que utiliza como exemplo dois trabalhos de Leonilson, foi baseada na reflexão de James Elkins. O autor, contudo, fala de um conjunto de fotos de uma estudante de artes visuais. Ele defende que há uma evasão da narrativa praticada por artistas do século XX e XXI. Menciona, por exemplo, que num videoarte, os artistas estão preocupados com estratégias para imobilizar, desconstruir, arruinar ou problematizar a narrativa linear. Portanto, não trabalham com narrativas, mas contra as narrativas. Elkins acredita que os artistas evitam a narrativa porque as histórias se tornaram superficiais, porque pinturas com histórias parecem antiquadas, ou ainda porque a pintura está cada vez mais se tornando cognitivamente diferente do texto. As pinturas, fotografias, gravuras apenas contribuem para o significado de sua narrativa e o que sobra é material interno, subjetivo, ou um prazer não verbal destinado a uma apreciação silenciosa (Elkins, s/d).

Na arte contemporânea há obras que narram histórias de modo não linear. Elas lançam questões, porém nem sempre resolvem a trama. São obras que dão indícios de que estão narrando, mas que se recusam a criar uma narrativa cujo sentido seja fechado em si mesmo. Os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades. O tempo e a memória, o corpo, o erotismo, o espaço e o lugar, as micropolíticas, tudo isso é tema de inquietação para a geração atual. Esses temas se estruturam a partir de arranjos formais e de construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas (Canton, 2009, p. 15-16, 34-6).

Muitas obras de Leonilson, ou mesmo o conjunto de sua obra, poderiam contar histórias. O artista não o faz de modo linear, com o tradicional começo-meio-fim. São histórias compostas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições. Essas características colocam a produção desse artista alinhada a outras produções contemporâneas ligadas à narrativa.

Na entrevista dada à Lisethe Lagnado, Leonilson comenta sobre a força da palavra e sobre a imagem escolhida: “Um trabalho com palavras abre o leque para centenas de interpretações. Não penso em nada disso quando estou preparando ou trabalhando.” O artista exemplifica com alguns elementos que coloca em seus trabalhos: “As pérolas são as coisas boas, e o abismo é ruim. A relação é essa, não que seja rasa, mas também não é muito mais complicada que isso.” (Lagnado, 2000, não paginado). A colocação de Leonilson não surpreende, visto que muitos artistas esperam que o público possa estabelecer múltiplas conexões imprevisíveis com sua obra.

Para Elkins os artistas frequentemente buscam certo grau de ambiguidade que pode ser obtido pela eliminação daquilo que parece obviamente narrativo no seu trabalho. O autor imagina como se a imagem estivesse dentro de um forte nevoeiro. Assim, acredita que o artista não quer que seus espectadores fiquem tão perto, porque então eles poderiam apenas ler a imagem como se lê uma história. Por outro lado, o artista não quer espectadores tão longe, porque senão as imagens se dissolveriam num único signo, perdendo seu fascínio. Ele se assegura contra a pura legibilidade ou a falta de sentido (Elkins, s/d).

Leonilson é um narrador de si. O narrador retira da experiência o que ele conta e o público acaba incorporando essa experiência às suas vivências. Para Benjamin o bom narrador não dará explicações minuciosas, apenas oferecerá os elementos suficientes para que o próprio público faça a sua interpretação. Leonilson detém essa característica atribuída ao bom narrador. Segundo Benjamin, metade da arte da narrativa está em evitar explicações. Por oferecer apenas a quantia mínima de informações, tanto a obra de arte quanto a narrativa conservam suas forças e depois de muito tempo são capazes ainda de tocar os mais diferentes espíritos humanos (Benjamin, 1994).

Nessa linha de pensamento, Elkins reflete sobre seu papel como historiador da arte e esboça uma opinião com a qual concordamos inteiramente. Ele observa que todos nós produzimos textos em resposta às imagens. Às vezes faz sentido parar nossa avalanche de interpretações e perguntar o que é teimosamente silencioso, quase incompreensível que provoca o desejo de escrever? Por que tentar transformar imagens não narrativas em narrativas lineares? Especialmente aquelas feitas por artistas que têm eles mesmos se voltado contra a narrativa? (Elkins, s/d).

Voltando ao caso do artista Leonilson, poderíamos pensar que de início transformamos as duas obras dele aqui citadas num drama existencial, depois em

exemplo de anulação da narrativa. Nas duas vezes elas foram transformadas em narrativas. Chegamos a essa constatação inspirados em Elkins que tem a mesma postura a partir das fotos da estudante de artes visuais. O autor afirma:

Eu estou desculpado porque é a minha profissão, é o que faço nos textos, na sala de aula. Eu gostaria de colocar isso como uma questão sobre a vida: Por que gastar seu tempo escrevendo narrativas sobre coisas que não contêm uma única palavra? Do ponto de vista do artista, as narrativas que outras pessoas produzem podem ter efeitos reais: elas podem resultar em apresentações, comentários, textos. Do ponto de vista do historiador elas fazem tudo isso... Ainda assim, vejo que eu não gostaria de parar, ainda que fizesse sentido (Elkins, s/d, não paginado).

Por que gastar o tempo escrevendo narrativas sobre obras que praticamente não contêm palavras? É a pergunta que também nos fazemos. Elkins decide não parar, mesmo que faça sentido. Quanto a nós? Compartilhamos a decisão de Elkins e nesse espírito caminhamos para a última parte deste estudo, insistindo em escrever narrativas sobre as obras de Leonilson. Interpretar suas obras é tarefa tentadora, ainda que nossas afirmações não se confirmem na totalidade.

Alegoria da doença

Riccioppo Freitas, em sua dissertação de mestrado sobre Leonilson, no subcapítulo que intitula de O planejamento de um encerramento para a obra, afirma que no começo dos anos 1990 o trabalho do artista resolverá contradições. Há uma organização de materiais e procedimentos. Os temas da distância, da viagem, do deslocamento são decisivos para a constituição da obra derradeira de Leonilson, que se concentra nos últimos três anos de sua vida. 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 da morte deixe seu lastro (Freitas, 2010, p. 112).

Em 1992, o artista descobriu ser portador do vírus da AIDS, e a condição de doente repercutiu em sua obra. Nessa fase há uma confluência entre corpo e obra, que se refere ao corpo ausente ou fragmentado que é sugerido por informações mínimas como peso, altura, idade, refletindo um procedimento metafórico para a construção do autorretrato que se fragmenta em metonímias e relicários (Cassundé, 2009, não paginado).



Figura 3 - Leonilson, *El puerto*, 1992. Bordado s/tecido s/espelho, 23X18cm, Col. Fam. Bezerra Dias, São Paulo.

Um tecido listado de azul claro e branco que lembra a vestimenta hospitalar cobre um pequeno espelho de moldura laranja como se fosse uma cortina. Nele encontram-se bordados os caracteres LEO, 35, 60, 179. Trata-se da obra *El Puerto* (1992). Leo representa o início do nome do artista, 35 o número de anos vividos por ele, 60 se refere ao seu peso e 179 à sua altura. Ao afastar-se a cortina, o espelho acena para a possibilidade de que o artista esteja falando de si, mas pode referir-se também a qualquer outro indivíduo. O título da obra sugere um lugar de partidas e chegadas: o porto. A consciência do corpo doente, dos anos vividos, das suas características corpóreas, é intensificada nesse momento da trajetória de Leonilson.

Leonilson imprime sua experiência, sua dor, divide com o seu espectador – agora um voyeur – um percurso difícil e corajoso de desnudar-se de forma mais intensa. Sua produção reflete um posicionamento diante da morte, os trabalhos se tornam pequenos relicários que relatam o seu calvário. A experiência do olhar que se estabelece nessa situação, a questão do ver e do ser visto na projeção da morte, a angústia de ser observado pela morte e a partir daí encontrar seu processo poético constitui uma negação de entrega, de resistência diante de uma certeza que se edifica na imagem de um túmulo, mas que encontra suspiro no poder da criação. A imagem da morte é projetada para a obra, e a obra reflete a projeção de um corpo fragmentado, traduzido pelo gestual do bordado, pelos tecidos leves, sóbrios, por panos que até então recobriam

aquele corpo e são transformados em suportes para novas experimentações. O corpo é extensão da obra e a obra é uma extensão do corpo, fragmentos de uma linguagem que se incorporam entre reflexos de vários espelhos (Cassundé, 2009).

Leonilson está diante da morte e a arte se transforma numa narrativa que conforta sua imagem fragmentada com a doença. Lisette Lagnado (2000, p. 61) conjectura sobre a obra *El Puerto*:

Como compreender uma dor estando fora dela? A superfície reflexiva do espelho é, portanto, usada para convocar a ética do espectador. *El Puerto* procura eliminar a distância entre o observador e a obra contemplada dado que o espelho permite que o sujeito que olha se torne também autor [...]. O trabalho emoldura um vazio, ausência do artista, retrato sem retratado [...]. Mas o que é para um doente, cujo corpo se esvazia, olhar-se no espelho? E o que significa para um observador sadio (atributo meramente hipotético) mergulhar nesse olhar? É uma alegoria do estigma da doença contagiosa que apresenta sinais externos imediatamente reconhecíveis: a semelhança física entre os soropositivos que já desenvolveram a doença não resiste à dissimulação.

O trabalho revela a face titubeante da humanidade que se encontra na encruzilhada entre os avanços da ciência e a insuficiência da medicina para deter certas recrudescências letais. Decreta-se a falência do milagre dos antibióticos, hoje insuficientes diante de bactérias multirresistentes, e a vacina tão esperada recua para um tempo sonhado. O espelho ganha autonomia, fica mais perverso que seu usuário. É possível imaginar Leonilson devolvendo seu olhar contaminado. É a metáfora do espelho que multiplica e, nesse caso, sugere a multiplicação do número de contaminados pela AIDS (Lagnado, 2000, p. 61-2, 75).

O vazio se legitima na iconografia, as imagens ficam econômicas, mínimas e são emolduradas por espaçamentos, por silêncios (Cassundé, 2009). No começo dos anos 1990 a obra de Leonilson sofre um processo de redução de elementos e procedimentos. Surgirão trabalhos que prezam pela contenção da narrativa. O artista não abre mão da tentativa de exprimir ali algum sentimento, o que para ele sempre foi assunto de primeira ordem, contudo agora está mais lacônico. Suas interferências no branco do suporte se tornam mais diminutas (Freitas, 2010, p. 102). A simplicidade dos meios de representação em Leonilson sempre foi intencional: transmitir a ideia sem se alongar no discurso da forma (Lagnado, 2000, p. 52).

Na obra *34 with Scars* de 1991 encontramos um tecido leve, branco, disposto como um estandarte. A imagem que temos do estandarte costuma ser a da bandeira ricamente bordada, às vezes em fios de ouro, e que não se presta a ser hasteada, mas sim

levada por indivíduos, como “guia”, utilizada por diversas instituições. O estandarte de Leonilson, contudo, frustraria essa expectativa.

O voile branco retangular enfatiza o silêncio. Leonilson o contorna com pequenos e ritmados arremates em linha preta, que pode estar simbolizando um estado de luto perpétuo. A ação enclausura, sufoca o espaço. Em meio ao silêncio que se instala, figuram dois pequenos remendos, também em linha preta, que atraem nosso olhar. São cicatrizes, sequelas que marcam para sempre o corpo antes imaculado. Elas o obrigam a carregar seus estigmas. No canto superior direito o número 34 aparece bordado, ao seu lado um ponto final. A consciência dos anos vividos é sugerida com tais grafismos. Como em *El Puerto* a numeração corresponde à sua idade. Seu corpo toma o lugar do voile branco e aparece metaforicamente como suporte para sua arte, para suas interferências. Contudo, não podemos deixar de enfatizar que ao produzir esse trabalho, o artista ainda não havia sido diagnosticado.

Leonilson flerta com o vazio. Talvez, suas experiências mais profundas estivessem não tanto nas pequenas narrativas pessoais que vinha articulando naqueles arranjos, mas no enfrentamento daquele vazio mesmo, que cada vez mais o assediava com sua brutal concretude.

Noutra obra Leonilson se despe ainda mais ao bordar a palavra Ninguém no seu próprio travesseiro e oferecer este objeto tão íntimo ao público. Apropriadamente Lisette Lagnado (2000, p. 112) afirma que a arte dele é uma espécie de palco para exteriorizar sentimentos ou uma narração na primeira pessoa. O trabalho sugere a constatação de seu eminente desaparecimento, de que seu corpo está se deteriorando. Mas também insinua a possibilidade de que Leonilson se sentia solitário. Não podemos deixar de mencionar que novamente a alvura do branco é maculada pela definitiva palavra bordada em preto.

Para Lagnado a obra de Leonilson é eminentemente autobiográfica. Ela traz questões específicas: necessidade da fixação de uma memória, o discurso amoroso na união entre eros e logo, as figuras do romantismo, a ambiguidade dos valores morais e religiosos, a amizade e a paixão, a alegoria da doença, os limites da pintura e o uso do corpo como suporte. Na entrevista que ela realiza com o artista encontramos o seguinte diálogo: “Lagnado: A realidade da palavra é totalmente autobiográfica? Leonilson: É. [...] Acho que existem pessoas que insistiram no lugar do sujeito dentro do trabalho, e eu sou um deles (18 de novembro de 1992)” (Lagnado, 2000, não paginado).



Figura 4 - Leonilson, *Ninguém*, 1992. Bordado sobre travesseiro, 24X47,5cm. Coleção Isa Pini, São Paulo.

Conclusão

Com este pequeno estudo, objetivamos adentrar no universo narrado por Leonilson. Fomos tentados a descobrir qual é o percurso da narrativa desse artista. Suspeitamos inicialmente que ela é autobiográfica, o que se comprovou através das suas próprias palavras, bem como por meio de estudos realizados por pesquisadores de renome como Lisette Lagnado e Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Ao nos depararmos com diferentes temáticas possíveis da sua narrativa, atentamos para algumas especialmente recorrentes. Assim, escolhemos obras que se referem a tais assuntos. E apresentamos uma possibilidade de leitura de algumas delas.

Inicialmente, abordamos a questão da verdade, do homossexualismo. Tais assuntos caracterizam Leonilson como um ativista cultural. Sobre a questão da homossexualidade abordada em sua obra, ele próprio afirmou: “[...] É legal você poder, não provar, mas mostrar para essas pessoas que é uma coisa normal, não muda nada...”.

Resignação, inconformismo e ímpeto de luta são características duais perceptíveis na obra do artista. Acreditamos que elas podem perfeitamente se estender à sua personalidade. Leonilson tem consciência de si no mundo e julga ser um outsider. Supõe a sua existência como exemplar.

Na segunda parte do estudo, tratamos da questão da narratividade nas artes visuais. James Elkins, com seu texto *Time and narrative*, contribuiu imensamente para as reflexões que apontamos sobre o assunto. Autores como Kátia Canton com o livro *Narrativas enviesadas* e Walter Benjamin com o texto clássico *O narrador* também foram essenciais.

Elkins contribui para levantar a questão de que há um non sence no fato de os historiadores da arte insistirem em construir narrativas a partir de obras de arte que praticamente não contêm palavra nenhuma. Ele enfatiza que uma destacada característica das obras contemporâneas é a desconstrução da narrativa tradicional, linear. Contudo, acreditamos que devemos atentar para o fato de que as obras continuam a ser produzidas, o pesquisador continua a existir. Esse é seu método de trabalho, o próprio artista aprecia se valer dele para incorporar os discursos às suas obras. O discurso as valoriza, as legitima. Mas, lembremos que se trata apenas de uma tentativa de tradução e uma tradução nunca se equipara à realidade absoluta da obra, apenas é uma forma de aproximação.

Tal reflexão aparece neste estudo de maneira um tanto introdutória. Nosso propósito foi apenas atentar para a existência do problema, que é legítimo e necessita de mais aprofundamento. Em relação a ela contrapomos ainda o posicionamento de Arthur Danto que escreveu *Após o fim da arte* no ano que estreou como crítico de arte.

As pessoas levantaram a questão de como seria possível declarar o fim da arte e após iniciar uma carreira em crítica de arte: parecia que se as declarações históricas fossem legítimas, a prática logo se tornaria impossível pela falta de um assunto. Mas é claro que eu não havia declarado de maneira alguma que a arte estava deixando de ser feita [...] razão pela qual continuaria a haver muita arte para servir de assunto à crítica (Danto, 2006, p. 29).

Na última parte do estudo, tratamos da alegoria da doença, assunto que julgamos importante apurar. Nesse momento, enfatizamos a questão do corpo como suporte da obra, em que ele imprimiu sua dor e a dividiu com o espectador. O vazio sobressai e os trabalhos prezam pela contenção da narrativa. As palavras bordadas continuam aparecendo, no entanto, agora o artista é bem mais lacônico.

Para finalizar o estudo reforçando nossa hipótese inicial, encerramos com um depoimento do próprio artista, que pouco antes de morrer declarou que ele faz parte do grupo de artistas que insistiu no lugar do sujeito dentro do trabalho artístico.

Acreditamos que a pesquisa contribua para o aprofundamento do conhecimento sobre o artista e a importância da narrativa na sua obra. Esperamos ainda que ela possa auxiliar a compreensão do aspecto narrativo da arte contemporânea. Finalmente, imaginamos que irá enriquecer o debate sobre o tema e que possa ser disponibilizada para a comunidade acadêmica interessada.

Nosso interesse por Leonilson talvez se deva à massificação e perda de referenciais ideológicos e morais que marcam a sociedade contemporânea que tem

como contrapartida a busca, no passado, de trajetórias individuais que possam servir de inspiração para os atos e as condutas vivenciados no presente. Imaginamos que a inspiração pode surgir bem menos das teorias e conceitos e mais da luz incerta que alguns homens e mulheres nas suas vidas e obras irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na terra (Arendt, 1987, p. 9).

Referências

ARENDR, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANTON, K. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASSUNDÉ, B. Leonilson e a catalogação da vida. **Jornal Diário do Nordeste**, de 08/02/2009. Caderno 3.

COCCHIARALE, F. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Arte & ensaios**, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 11, p. 67-71, 2004. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf>. Acesso em: 10/07/2010.

COM O OCEANO inteiro para nadar. Documentário. Direção de Karen Harley, 1997. O filme original em versão integral encontra-se à disposição para consulta no Projeto Leonilson.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2006.

ELKINS, J. **Time and narrative**. Disponível em: <http://www.academia.edu/165600/The_Visual_chapter_on_Time_and_Narrative_#>. Acesso em: 16/05/2014. Tradução de: Karine Kuromiya.

FJELD, J. **Entrevista**. Disponível em: <<http://itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/o%20inconformado>>. Acesso em: 16/04/2014.

FREITAS, C. E. R. **Leonilson, 1980-1990**. Dissertação (Mestrado) – USP, São Paulo, 2010.

LAGNADO, L. **São tantas as verdades: Leonilson**. 2. ed. São Paulo: DBA, 2000.

MESQUITA, I. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MOTT, L. Etno-história da homossexualidade na América Latina. In: SEMINÁRIO-TALLER DE HISTÓRIA DE LAS MENTALIDADES Y LOS IMAGINARIOS, 1994, Bogotá, Colômbia. **Anais...** Bogotá, Colômbia: Pontificia Universidad Javerina de Bogotá, Departamento de História e Geografia, 26/8/1994. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/ich/ndh/downloads/Luiz_Mott_Volume_04.pdf>. Acesso em: 16/04/2014.

PERROT, M. **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Iª Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PROJETO LEONILSON. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/bibliografia.php#ancc45>>. Acesso em: 27/06/2012.