

# **JOSÉ LEONILSON E A POESIA NA FISSURA**

## **JOSÉ LEONILSON AND POETRY IN THE FISSURE**

*ANA LÚCIA BECK<sup>1</sup>*

**Resumo:**

A obra de José Leonilson é uma das produções mais emblemáticas da arte contemporânea brasileira e das mais significativas para a reflexão acerca da relação entre as linguagens verbal e visual. Sua produção é um caso notável de inserção de palavras na produção plástica. Trata-se, porém, de uma inserção na qual além de possuírem estatuto poético, as palavras adquirem sentido pela sua apresentação formal e pela característica espacial dos desenhos, pinturas e bordados. Entendemos que tal produção seja significativa para que se reflita sobre as metodologias de análise propostas pela área interartes, uma vez que se apresenta capaz de aferir a eficácia de tais metodologias. Nesse sentido, propomos uma análise da metodologia e nomenclatura propostas inicialmente por Leo Hoeck para os estudos interartes frente à análise de alguns trabalhos de Leonilson. A iniciativa se justifica frente ao desafio de se pensarem as implicações do uso de tais metodologias para a tradução da obra de Leonilson para o idioma inglês, por exemplo. Basearemos a reflexão inicialmente em referências bibliográficas que analisam a relação entre artes e literatura, bem como procederemos à investigação de trabalhos de Leonilson frente a seu interesse pela poesia.

**Palavras-chave:** José Leonilson. Arte Contemporânea Brasileira. Palavra e Imagem. Poesia. Tradução.

**Abstract:**

The work of José Leonilson is one of the most emblematic productions of contemporary Brazilian art and the most significant for the reflection on the relationship between verbal and visual languages. His production is a remarkable case of insertion of words into plastic production. However, it is an insertion in which, in addition to possessing poetic status, words acquire meaning through their formal presentation and the spatial characteristic of drawings, paintings and embroidery. We believe that such production is significant to reflect on the methodologies of analysis proposed by the interarts field, since it is able to assess the effectiveness of such methodologies. In this sense, we propose an analysis of the methodology and nomenclature of analysis initially proposed by Leo Hoeck for the interart studies against the analysis of some works by Leonilson. The initiative is justified in the face of the challenge of thinking about the implications of using such methodologies for the translation of Leonilson's work into English, for example. We will base the analysis initially on a brief reflection on some bibliographical references that analyse the relationship between arts and literature, as well as the analysis of Leonilson's works, as well as his interest in poetry.

**Keywords:** José Leonilson. Contemporary Brazilian Art. Word and Image. Poetry. Translation.

---

1 analuciabeck@gmail.com

[...] há os que aceitam debruçar-se para ver e pensar melhor. Debruçando-se abandonam o poleiro. Tem o conceito mais humilde e arriscado. [...] Estes pensadores aceitam descer até ao que Gilles Deleuze nomeou 'planos de imanência'. Apostam em tornar inteligível a própria experiência sensível. (Didi-Huberman, 2015, p. 53)

## 1 Introdução

Este trabalho partiu de uma investigação inicial sobre a possibilidade de tradução por mim de alguns poemas do artista José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) para o idioma inglês. Tal iniciativa deve-se à qualidade poética da presença da linguagem verbal na produção deste artista. Entretanto, sendo um artista plástico e não apenas um poeta, Leonilson apresenta sua poesia em um tipo de situação específica, ou seja, em uma situação visual de grande expressividade plástica. Nesse sentido, parte-se do princípio de que em sua produção as linguagens visual e verbal constituem relações que poderiam ser consideradas a partir das definições da área de estudos interartes relativas à tipificação de tais relações conforme formuladas por Leo Hoeck. Assim, a reflexão que apresentaremos em seguida partirá da investigação de algumas questões sobre a relação entre as artes visuais e a linguagem verbal para, a partir delas, proceder ao confronto entre as formulações de Hoeck e a produção de José Leonilson. A produção deste último também será considerada a partir da poesia de Constantin Cavafy, leitura assídua de Leonilson. A partir de tais análises, se proporrá, a título de conclusão, uma possibilidade de tradução de um poema de Leonilson. Tal tradução é problematizada justamente pela compreensão da maneira como, em sua poética, as linguagens visual e verbal são integradas.



Figura 1 - José Leonilson. **Isto é a Lua. Not the last chance.** Acrílica sobre lona. 1989. 83 x 50 cm. Fotografia: Rubens Chiri / @ Projeto Leonilson.

Figura 2 - José Leonilson. **Deixou-se tombar.** Tinta acrílica, chapa de cobre e parafuso sobre lona. 1982. 51 x 47 cm. Fotografia: Eduardo Brandão / @ Projeto Leonilson.

## 2 Quando se cruzam as linguagens verbal e visual

No abrangente espaço que compartilham os estudos interartes e intermídia, e até mesmo bem antes das sistematizações e metodologias que ambos propõem, as linguagens verbal e visual se entrecruzam e se contaminam. Como bem notado por Leo Hoek, “Literatura de arte e comentário de arte instituem, de maneira mais ou menos explícita, relações entre o texto e a imagem” (HOEK, 2006, p.168). Tal perspectiva se soma à consideração de Briony Fer de que se reflete sobre a pintura necessariamente por meio da linguagem verbal (FER, 1998, p.15). A absoluta interdependência entre ambas as linguagens na elaboração de discursos verbais sobre produções visuais demanda investigações sobre a relação entre imagem e verbo que se constituem como aprofundamento em uma fissura, um perder-se nas dobras da linguagem, alojando o pensamento crítico nos pontos de maior tensão entre ambas.

Tal operação pode ser verificada em dois trabalhos que são seminais para a reflexão sobre a relação entre as linguagens verbais e visuais. Trata-se da pintura *A Traição das Imagens* de René Magritte e da leitura que Michel Foucault faz desta obra e da obra *Os dois Mistérios* em seu livro *Isto não é um Cachimbo* (FOUCAULT, 1988). Neste caso, as pinturas de Magritte, e a leitura que Foucault faz destas é a comprovação cabal do fato, revelam a elaboração de um profundo pensamento crítico. Estas duas elaborações críticas, a visual de Magritte e a verbal de Foucault, se situam em um debate que, como indica Fer, iniciou no século XIX e determinou, em parte, a definição da arte moderna.

Para desenvolver seu argumento, Fer recupera dois modelos críticos do século XIX personificados em Émile Zolá e Max Bouchon. Sobre o primeiro, apresenta uma crítica geral sobre a pintura de Manet, e, sobre o segundo, uma crítica sobre *Os quebradores de pedras* (1850), de Gustave Courbet. Para além do fato de que o Realismo caracterizado pela denúncia social de Courbet reivindicaria uma crítica aos moldes daquela que Bouchon elabora, há algumas questões relevantes levantadas por Fer para se pensar as relações entre arte e literatura, como aquelas sobre a reflexão sobre o visto através da elaboração discursiva verbal.

Como indica Fer, ao refletir sobre a leitura de Bouchon, nem toda leitura de uma obra visual adentra a fissura de sua aparência, pois nem toda leitura atenta para o sistema sobre o qual opera. Fer, muito exemplarmente, apresenta como alternativa moderna à leitura de Bouchon a leitura realizada por Zolá, na qual este se pergunta sobre o que faz a pintura de Manet ser o que é. Fer sugere, com base na leitura de Zolá, aquilo que também se identifica na leitura que Foucault realiza de Magritte; adotando um termo excelente para referir a leitura de Bouchon ao caracterizá-la como “descrição interpretativa”. Ou seja, trata-se de uma leitura que descreve o que se vê, a aparência, mas que não questiona o motivo porque se vê o que se vê. No caso de Foucault, assim como no de Zolá, a leitura crítica da pintura é uma leitura que enxerga o sistema que nos faz ver. Nesse sentido, Zolá inaugura a fenda sobre a qual Foucault opera o tempo inteiro ao aprofundar-se verdadeiramente na relação entre o ver, o pensar sobre o ver e o pensar sobre como o que se pensa determina o que se vê e vice-versa, na mesma medida. Dito de outro modo, nem toda leitura é questio-

nadora do sistema que a viabiliza. Ou, como insinua Magritte na resposta à leitura que Foucault faz de sua obra, nem toda leitura visual se admira com o “mistério evocado pelo visível e pelo invisível” (Magritte in FOUCAULT, 1988, p. 83).

É imprescindível notar que na elaboração crítica de Foucault sobre Magritte o autor faz uso intenso de termos fortemente vinculados ao espaço, o que denota que o crítico é absolutamente sensível ao fato de que a obra de Magritte se apresenta, de fato, em termos de “coisa visível”. Foucault utiliza termos fundamentais no desenvolvimento de seu pensamento interrogativo sobre a obra tais como: posição, distribuição, prolongamento, cruzamentos, interstício, vazio, região, lacuna e justaposição, para citar apenas os mais evidentes. Note-se que tal nomenclatura refere não somente ao espaço, mas, ainda mais evidentemente, ao seu sentido complementar em termos de percepção de espaço, ou seja, o sentido de movimento que, ao mesmo tempo em que reforça o sentido de lugar/espaço, atribui ao mesmo a potência da mobilidade.

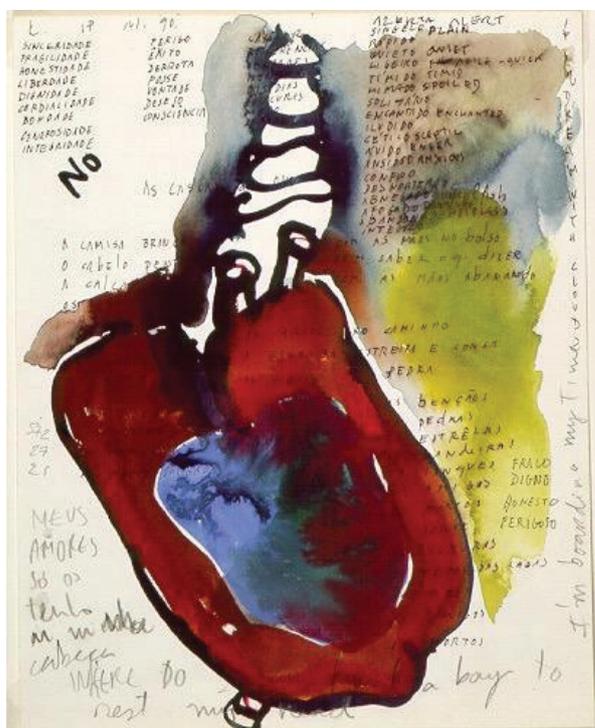


Figura 3 - José Leonilson. **As Oliveiras**. Aquarela sobre papel. 1990. 25 x 20 cm. Fotografia: Edouard Fraipont / @ Projeto Leonilson.

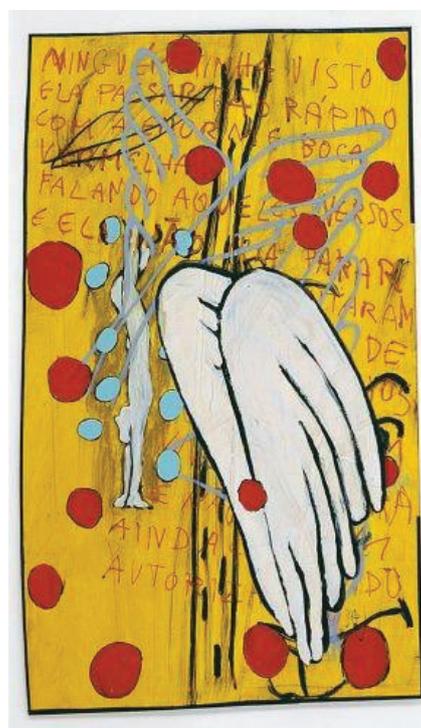


Figura 4 - José Leonilson. **Ninguém tinha visto**. Tinta acrílica e pastel oleoso sobre madeira. 1988. 148 x 84,5 cm. Fotografia: Sergio Guerini / @ Projeto Leonilson.

A inter-relação entre visualidade e discursividade verbal também é evidente quando Alberto Manguel, em *Lendo Imagens*, assume a interdependência entre a consciência sobre o olhar e a elaboração do discurso verbalizado em termos de contaminações e ressonâncias, assim como quando opera na elaboração do sentido do texto sobre a produção visual a partir de ressonâncias entre produções visuais distintas. Ao demonstrar a efetividade de tal interdependência e contaminação, Manguel

atesta a vigorosa interdependência entre as linguagens verbal e visual na elaboração do sentido do pensamento crítico e do discurso que se elabora em resposta à experiência estética e afetiva<sup>1</sup>.

Em termos operativos, o que Manguel de fato executa é uma leitura crítica das Artes Visuais em tudo devedora à efetividade da leitura que Foucault elabora sobre a pintura de Magritte. Ainda que não trabalhe a partir de uma noção implícita de ressonância, Foucault, ao ler a emblemática obra *A traição das Imagens*, desenvolve um pensamento crítico que atesta o poder de mobilidade da instigante dinâmica elaborada pelo pintor quando este amplia, no espaço da pintura, a zona de tensão entre as linguagens, ou sistemas, como os chama, verbal e visual. Conforme Foucault, em Magritte, a contaminação entre as linguagens chega a tal ponto que as palavras apresentadas como imagem sustentam toda a cadeia de movimento que se orienta da percepção visual à elaboração do pensamento crítico enquanto potente questionar de ambos os sistemas em suas premissas mais básicas, assim como nas garantias vinculadas a ambos, como se estas de fato extrapolassem todo questionamento.

Esta breve introdução situa parcialmente o debate sobre a relação entre as artes visuais e a literatura para que se opere um confronto entre as produções visuais que incorporam o verbal à imagem e as análises destas a partir dos estudos intermídia. Muitas das obras analisadas pelos estudos intermídia caracterizam-se por privilegiarem uma das duas linguagens, visual ou verbal. Trata-se de obras que se caracterizam por operarem numa das linguagens a partir de obra de terceiros que operavam na outra. Pintores que se baseiam em poetas, poetas que transformam imagens em verso. Ou seja, raramente os autores das obras analisadas pelos estudos intermídia se caracterizam por serem artistas que elaboram suas poéticas sobre ambas as linguagens concomitantemente. É neste ponto que os exemplos de Magritte e Leonilson tornam-se dignos de nota, pois suas produções operam tanto sobre a linguagem visual como sobre a linguagem verbal na elaboração de conteúdos dos quais os artistas são “autores primeiros”, por assim dizer. Magritte e Leonilson estabelecem suas obras através da constituição recíproca entre as linguagens visual e verbal e tal fato, em nosso entendimento, apresenta desafios específicos para os estudos intermídia, principalmente quando se pensa na tradução da parcela verbal da produção de Leonilson para fins de sua apresentação em lugares cujo idioma principal não seja o português.

### **3 A tipologia dos estudos interartes frente à produção de José Leonilson**

Conforme notou Claus Cluever, a maior dificuldade na tradução de um poema em outra língua não se origina no nível linguístico, mas “nos códigos que constituem o sistema literário que o produziu e que determina sua recepção” (CLUEVER, 2006, p. 114). É nosso entendimento que, no caso da produção de Leonilson, o sistema a ser considerado deve ser fundamentalmente, justamente, o sistema de relação entre o visual e o verbal que determina o tom da leitura tanto da obra em sua totalidade,

---

<sup>1</sup> Em publicação anterior (BECK, 2018) nos detivemos especificamente na inter-relação entre a experiência estética e as vivências emocionais demonstrando como a interdependência entre as linguagens visual e verbal opera através das imagens poéticas, segundo definidas por Gaston Bachelard (1993).

como dos conteúdos verbais que apresentam. A relação entre o verbal e o visual na obra de Leonilson flexiona as afirmações, suspende o dito em silenciamentos, potencializando que se abra o leque da multiplicidade de sentidos de cada uma das linguagens a partir das quais seu processo de criação apresenta-se como transposição intersemiótica.

Assim, metodologicamente, pretendemos partir do que Foucault sugere em seu texto crítico sobre Magritte, ou seja, respeitar o espaço de apresentação da obra. Partiremos, portanto, dos aspectos visuais da produção de Leonilson, que se apresentam circunscritos à tradição das Artes Visuais para efeitos de sistematização das relações que constitui. Operando inicialmente sobre o aspecto plástico geral das obras de Leonilson que transitam na zona intermediática, tentaremos distinguir entre elas os “tipos” de relação constituída entre os sistemas visual e verbal. Tal sistematização possibilitaria uma classificação da obra do artista em termos mais estritos acerca do debate intermídia face à diversidade da produção do artista em termos de temática, técnicas e materiais (BECK, 2004, p. 76) permitindo desvincular o estudo da obra do eixo cronológico elaborado por Lagnado (1998).

Quando realiza sua leitura de Giotto, Christin irá operar a partir daquilo que ela chama de leitura a partir das relações espaciais (CHRISTIN, 2006, p. 98). A concepção de uma leitura visual baseada na ordem das relações espaciais é fundamental em termos de metodologia de análise da produção de Leonilson por permitir uma “organização” dos elementos para fins de leitura, assim como por levar em consideração o aspecto da relação entre os conteúdos e o suporte utilizado, e por, finalmente, ainda que propondo certa hierarquia para a leitura, não configurando-se, de fato, enquanto metodologia de análise contrária à ausência de hierarquia entre as linguagens na efetividade da “operatividade plástico-poética” do artista. Nesse sentido, tal metodologia de leitura também respeitaria o fato de que em inúmeros trabalhos de Leonilson os elementos “de figura” e os elementos “alfabéticos” possam ser considerados “efetivos” e não apenas “alusivos” (CHRISTIN, 2006, p. 99).

Quando Hoek (2006) propõe uma “definição pragmática” da transposição intersemiótica, empreende um esforço considerável para (lembrando Foucault ao se perguntar o que o “isto” na pintura de Magritte referiria) determinar uma nomenclatura para diferentes tipos de relações entre textos verbais e visuais, facilitando a definição do “isto” em se tratando de produções intersemióticas. Hoek elabora, a princípio, uma divisão entre três situações: aquelas em que ocorre a primazia do texto sobre a imagem, aquelas em que ocorre a primazia da imagem sobre o texto e aquelas em que a apresentação de ambos é simultânea.

Ainda que o texto de Hoek circunscreva-se à questão da transposição intersemiótica (o que não é o caso da obra de Leonilson em si, visto que o artista opera e produz sobre ambas as linguagens, ou seja, não se trata de um artista visual que cria imagens a partir de poemas de terceiros, assim como ele não escreve a partir da observação da obra de outros pintores) podemos considerar que o processo de criação do artista opera em termos de transposição, entendida como um atravessar de uma linguagem a outra, conforme elabora Ruth Brandão (2015).

Como pertinentemente definiu Hoek, uma tipologia das produções entre imagem e texto, ou seja, entre as linguagens visual e verbal, deve observar inicialmente o tipo de relação instituída entre imagem e texto. Neste caso, considerando-se a premissa anterior de atentar à apresentação visual de tais produções, tais relações devem ser observadas inicialmente nos modos de relação visual entre os conteúdos textuais e imagéticos de produções intermediáticas. Vale lembrar, entretanto, que considerando o caso de um artista que opera tanto com a produção imagética quanto com a produção textual, as categorias de sucessividade e simultaneidade das quais Hoek parte são pouco elucidativas, pois a simultaneidade é majoritariamente a regra.

Com relação à simultaneidade, que interessa diretamente em termos metodológicos para a compreensão dos trabalhos de Leonilson, Hoek estabelece uma tipologia das relações que se caracterizariam por serem: 1 – obra multimedial; 2 – simultaneidade entre texto e imagem; 3 – texto misto; e 4 – discurso sincrético. Proponho fazer algumas considerações sobre tal tipologia verificando se seu uso se adéqua, por exemplo, à análise da obra de Leonilson. Trata-se de verificar se a caracterização proposta por Hoek é proveitosa para nomear a relação entre conteúdos verbais e visuais elaborados pelo artista, para, num segundo momento, retornar à aproximação entre a produção deste artista enquanto leitor de poesia que incorpora a poesia à dimensão plástica.

Considerando-se a forma plástica dos trabalhos de Leonilson como ponto zero da percepção, não há, de fato, primazia de uma linguagem sobre a outra em termos de constituição de sentido, fato extensamente verificado em análises anteriores (BECK, 2005. BECK, 2004). Confirma-se, entretanto, a consideração do autor de que “somente relações imediatas entre o texto e a imagem geram textos nos quais o discurso verbal e o visual estão fisicamente próximos” (HOEK, 2006, p.170). Considero que a produção de Leonilson apresenta, em sua quase totalidade, relações de simultaneidade em função da proximidade física entre imagem e texto, entre desenho palavra, bordado e verso na materialidade plástica dos desenhos, pinturas e bordados.

Com relação aos dois casos iniciais considerados por Hoek, obra multimedial e simultaneidade, o autor parte da noção de “suficiência” para caracterizá-los, visto que, no primeiro, trata-se de uma relação constituída por elementos verbais e visuais na qual cada um é autossuficiente e possui “coerência individual” (HOEK, 2006, p.178) em relação ao outro. Já no segundo caso, ambos os elementos não seriam autossuficientes, e seriam considerados simultâneos porque enquanto tal são necessários para a constituição de “um único discurso” (HOEK, 2006, p.179).

A primeira questão que salta aos olhos com relação a esta tipologia inicial é o fato da obra multimedial e da obra simultânea basearem-se em uma noção de “suficiência”. Considerando, entretanto, a noção de Paul Valéry de que, em obras de poesia, os planos da forma e do conteúdo são indissociáveis relativamente à constituição do sentido da obra, seria necessário questionar em que termos a noção de suficiência deveria ser considerada quando um “trabalho verbo-visual” (termo sugerido por Klaus Cluever) não se refere a uma transposição intermediática realizada por um artista ou autor a partir da produção de outrem, mas é elaborado concomitantemente durante um mesmo processo de criação. Nesse sentido, se um trabalho verbo-visual

pode apresentar variações na forma física em relação aos conteúdos verbais e imagéticos, pode ocorrer que tal noção – suficiência – seja adequada para a descrição da apresentação formal, mas não para denominar o gesto de criação ou o ato de leitura do espectador. No caso dos trabalhos de Leonilson, a definição sugerida por Hoek atende, em alguma medida, à necessidade de elucidar que ocorrem diferentes gradações entre o verbal e o visual na obra. Esta, mostrando-se na maior parte das vezes como “discurso misto”, ora apresenta uma imagem na qual parece haver um grau máximo de iconicidade e mínimo de simbolicidade, ora se apresenta no plano formal em plena fusão, uma característica das obras sincréticas segundo a classificação proposta por Hoek.

Assim, considero que o estudo das relações entre imagem e verbo em Leonilson deverá, em um momento inicial, buscar indicar o grau – ou até mesmo a forma (uma vez que estamos considerando o aspecto plástico e visual como ponto zero da percepção) de tal proximidade física, para, num segundo momento, retomar a investigação sobre o desdobramento de sentido, ou seja, a tensão na constituição do sentido entre uma e outra linguagem. Tal metodologia é imprescindível não somente em termos de alinhamento da investigação da obra de Leonilson aos estudos interartes e intermídia, mas enquanto elemento fundamental para que se determine o grau de elaboração do artista sobre ambas as linguagens, bem como o tom que gera para a leitura das mesmas.

Considerando a tipologia elaborada por Hoek, temos a constituição dos seguintes casos:

- 1 - Discurso misto: texto e imagem se combinam.
- 2 - Discurso sincrético: fusão inextrincável entre texto e imagem.
- 3 - Signos simbólicos: grau máximo de simbolicidade e mínimo de iconicidade.
- 4 - Signos icônicos: função verbal quase completamente perdida.
- 5 - Signos visuais: compõem integralmente a obra verbal e não poderiam ser suprimidos sem mutilação do texto.
- 6 - Poesia visual: escrita encarada como imagem: texto é icônico e linguístico.

Já quanto aos graus de imbricação entre as linguagens, temos:

- 1 - Transposição – relação intermedial.
- 2 - Justaposição – discurso multimedial.
- 3 - Combinação – discurso misto.
- 4 - Fusão – discurso sincrético.

A mim parece absolutamente pertinente a decisão de Hoek de formular uma definição a partir da recepção das obras e não de sua constituição. Parece-me, entretanto que, se pensarmos em termos de recepção de obras sincréticas e na relação entre a imagem e o texto, tais definições devam ser refinadas, tendo em vista que a recepção de tais obras (como já demonstra Foucault em sua leitura de Magritte) envolve dois aspectos distintos. Refiro-me ao fato de que a percepção de tais obras não

se dá de maneira única. Um dos equívocos históricos com relação às distinções entre as linguagens visual e verbal baseia-se, justamente, na consideração de que a imagem tenha um impacto imediato, logo, seja percebida globalmente em um momento único. Enquanto isto, a recepção do texto, ou seja, a percepção via leitura, demandaria tempo, envolvendo um desenrolar, mais ou menos cronológico, da cadeia verbal. Ainda que tal distinção esclareça um aspecto importante ao nível da percepção imediata de ambas as linguagens, o fato é que, como demonstra a prática da leitura visual, também esta não prescinde de tempo. Existe uma distinção que deve ser considerada entre o impacto global e inicial de uma imagem e o tempo perceptivo a ela concedido, tempo absolutamente necessário para que se elaborem sentidos e significados para a imagem. Afinal, “uma imagem, para ser ‘vista’, sempre demanda que seja percorrida mais ou menos longamente pelo olhar” (CHRISTIN, 2006, p. 67). Na realidade, ao se desvelar a relação entre leitura e espacialidade na leitura alfabética, ou seja, ao se recuperar em alguma medida o fator espacial que Christin considera em termos de “suporte”, e, ao recuperar a temporalidade do processo de leitura em suas etapas, a autora lembra sutilmente que o fator espaço deve ser considerado na leitura visual para além da mecânica do espaço, ou seja, do “campo pictural” nos termos da “convicção realista da ‘janela’ albertiniana” (CHRISTIN 2006, p. 78). A leitura cuidadosa de Giotto realizada por Christin, ao sustentar a linearidade de seu próprio texto, atesta mais uma vez a demanda de tempo em torno da leitura visual. Nesse exato sentido, tanto o texto de Christin sobre Giotto como o de Foucault sobre Margritte explicitam o tempo implicado na leitura visual que se revela no tempo da escrita e da leitura destes textos. Em termos temporais, então, os sistemas verbal e visual se aproximam muito mais do que se distinguem.

Para além deste aspecto, uma vez em frente a uma obra sincrética, o espectador (no caso de ser tratar de um leitor interessado) procederá tanto a uma leitura visual, como a uma leitura verbal e, logo, a um necessário cruzamento entre ambas<sup>2</sup>. Em função disso, a obra de Leonilson teria de ser considerada como fundamentalmente sincrética, mesmo quando não se apresenta enquanto tal em termos plásticos ou “físicos”. Explico-me. Ainda que um “primeiro olhar para a organização global” da obra identifique a sobreposição ou a primazia do texto ou da imagem em nível plástico, a constituição do sentido da obra se sustentará sempre em uma leitura sincrética. Uma leitura que é, ela própria, pura transposição intersemiótica. É curioso notar, porém, que do ponto de vista da “apresentação física” de suas pinturas, desenhos e bordados, todos os casos de constituição e de imbricação entre as linguagens visual e verbal indicados por Hoek se verificam na produção de Leonilson que, no nível formal, explorou em profundidade as maneiras, formas, graus e implicações de cruzamento entre as linguagens. Trata-se, porém, de uma exploração plástica cujas implicações teóricas o artista não chegou a elaborar, muito embora tenha dado pistas acerca da porta de entrada da linguagem verbal em sua produção plástica.

---

2 Já defendemos este ponto em obra anterior (BECK, 2015) que demonstra como em *Os Quatro Apóstolos* de Albrecht Duerer (1526) o cruzamento entre as leituras verbal e visual é essencial para a elaboração do sentido da pintura.

#### 4 José Leonilson e a leitura de Constantin Cavafy

Buscamos em um poeta lido e admirado pelo artista brasileiro ressonâncias que nos permitam instrumentalizar e problematizar a produção de Leonilson enquanto elaboração que tensiona exemplarmente o limite entre as linguagens verbal e visual. A apresentação de tal poeta se dá nas entrevistas concedidas a Lisette Lagnado em 1992.

No terceiro dia das entrevistas, Leonilson cita o poeta greco-egípcio Constantine Cavafy enquanto um de seus “escritores de cabeceira”. Sobre ele, Leonilson afirma: “Eu escrevo na linha dele. A escrita alimentava suas paixões. Ele ia para um café em Alexandria e ficava contando, descrevendo os caras que via” (LAGNADO, 1998, p. 113). Já no sexto e último dia de entrevistas, Leonilson encerra sua participação interrompendo a entrevista para ler três poemas de Cavafy: *Percepção (Understanding)*, *Ao pé da casa (At the foot of the house)* e *A origem (Their Beginning)* (LAGNADO, 1998, p.133-134)<sup>3</sup>; poemas que chamam muito a atenção porque sua leitura remete instantaneamente à obra de Leonilson.



Figura 5 - José Leonilson. **O pescador de palavras**. Tinta acrílica sobre lona, 1986. 107 x 95 cm. Fotografia: Edouard Fraipont / @ Projeto Leonilson.

3 Conforme Lagnado (1998), tais poemas fariam parte da edição: CAVAFY, Constantin. **90 e mais Quatro Poemas**. Prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Coimbra: Edição Centelha, 1986.

Cavafy por Duane Michals é citado por Leonilson também na entrevista com Adriano Pedrosa que consta no catálogo da exposição **Leonilson: Truth-Fiction** (PEDROSA, 2014, p. 244-246). Cavafy é citado com relação à obra de Leonilson também no texto de Ricardo Resende, catálogo produzido pela Fundação Iberê Camargo à página 27 (CASSUNDE e RESENDE, 2012, p. 27).

Para além do apelo que a temática homoerótica deve ter tido para o artista brasileiro (ou mesmo em função do caráter altamente emocional da poesia de Cavafy) é fácil imaginar que o olhar crítico de Leonilson para sua própria realidade social tenha sido particularmente tocado pela poesia de Cavafy em função desta ter sido produzida por um poeta que, conforme Phillipson, “entendeu o valor das artes menores, a atração exercida pelo que é insignificante, porém real, a poesia escondida no aparentemente prosaico, a mágica da sedução obscura. [...] Seus poemas mostram um poeta que jamais considerou algo essencial fortuito” (PHILLIPSON, 2013, p. 363. Minha tradução)<sup>4</sup>.

Considerar algo essencial insignificante, ou seja, inquestionável, algo portanto evidente, é justamente o ponto investigado por Foucault diligentemente quando ele revela o questionamento dos sistemas verbal e visual através de sua leitura de Magritte. Nesse sentido, pode não ser gratuito o fato de que *O Pescador de Palavras* é o único trabalho executado por Leonilson no qual a referencialidade do sistema verbal e a semelhança do sistema visual são incorporados. Tela emblemática, situa a operatividade do artista plástico com as linguagens visual e verbal que serão consideradas, no corpo do restante de sua poética, enquanto sistemas implodidos, sistemas não mais baseados pelos princípios apontados por Foucault da semelhança (sistema visual) e da referencialidade (sistema verbal).

Se em *O Pescador de Palavras* Leonilson sugere a acuidade na restituição da ligação entre nome e coisa – invertendo a lógica da tradição ideológica sobre estas linguagens, tradição que considera a imagem como representação da coisa e não seu nome – em muitos outros trabalhos (principalmente aqueles em que o campo semântico deixa de ser o campo verbal para instituir-se como campo visual por excelência, ou mais ainda quando o campo semântico visual é puro silenciamento e vazio) Leonilson restitui à palavra a densidade de coisa que deve ser descoberta no mundo, como se objeto fosse antes da elaboração de todo o sistema alfabético que a sustenta. A palavra em Leonilson une-se em sua mágica irradiação à borda limite entre verbo e imagem, borda do rasgo na imagem que, como considera Flusser, dessacralizou a imagem permitindo o desenvolvimento de uma consciência histórica a elas oposta (SELIGMANN, 2018). Afinal, “é na relação elaborada entre imagem e palavra que Leonilson subverte a referencialidade da linguagem para possibilitar aquilo que ele mesmo define como leque de interpretações” (BECK, 2004, p. 88).

Também seria possível que, enquanto leitor de Cavafy, Leonilson tenha sentido, através da leitura dos poemas, aquilo que Phillipson refere como ingrediente essencial da criação poética de Cavafy, mesmo na elaboração dos chamados “poemas históricos”: a necessidade de que a fagulha da criação fosse carregada com emoção<sup>5</sup> (PHILLIPSON, 2013, p. 295). Em Cavafy, as emoções irão incendiar a criação que recupera o ontem com as cores do hoje. Na concepção do poeta, tal condição sugere uma temática do encontro, do diário, mas principalmente da perda, instituindo-a nas dobras da linguagem ao sutilmente subverter a mera descrição dos fatos em algo

4 No original, tratava-se de um poeta que: “understood the value of ‘little art,’ the attraction of the insignificant but real, the hidden poetry in the apparently prosaic, the magic of the luringly obscure [...] His verses show a poet who took nothing essential for granted” (PHILLIPSON, 2013, p. 363).

5 No original, “atmosphere charged with emotion”.

que nela não cabe, algo que promove uma enorme tensão entre a parcela imagética e significativa da linguagem.

Em Leonilson é possível observar o mesmo tipo de movimento relativo à operação entre as linguagens visual e verbal. Como notamos anteriormente na leitura de *Jogos Perigosos* (BECK, 2004, p. 100), Leonilson inaugura e sustenta uma ambiguidade de valores para o sentido da relação entre proximidade e distância ao justapor um desenho que explicita os sentidos inauditos do verso, como se, de fato, o desenho operasse como uma camada a mais nas múltiplas imagens da poesia que, antes de ser apenas narrativa – aparência primeira tanto de seus versos como dos de Cavafy – operam delicadamente sobre o que tomaríamos por óbvio, para recuperar na beleza do insuspeito cotidiano, a potência do expressar humano. Este expressar é potencializado por puro silêncio, silêncio do retorno à brancura infinita da tela. Como já analisara Christin em relação a Giotto, que teria elaborado pinturas substituindo o “esquema de origem discursiva, ou seja, alfabética, [...] por outro princípio fundador [que] é o intervalo” (CHRISTIN, 2006, p. 101), a disposição espacial e de suporte em Leonilson, em muitos momentos, reforçará uma sintaxe operante sobre o intervalo nos silenciosos vastos vazios. Nesse sentido, em relação à leitura, uma pintura como *O Pescador de Palavras* é um convite para que nos aliviemos daquilo que Christin refere como “automatismo da leitura”, ou seja, um apagamento das etapas envolvidas na leitura do texto verbal que nos faz esquecer da complexidade de tal processo (CHRISTIN, 2006, p. 82-83). No caso da poética de Leonilson, é justamente na relação dinâmica que o artista estabelece entre imagem e verbo no espaço plástico que o convite ao mergulho na leitura “desautomatizada” se efetiva.

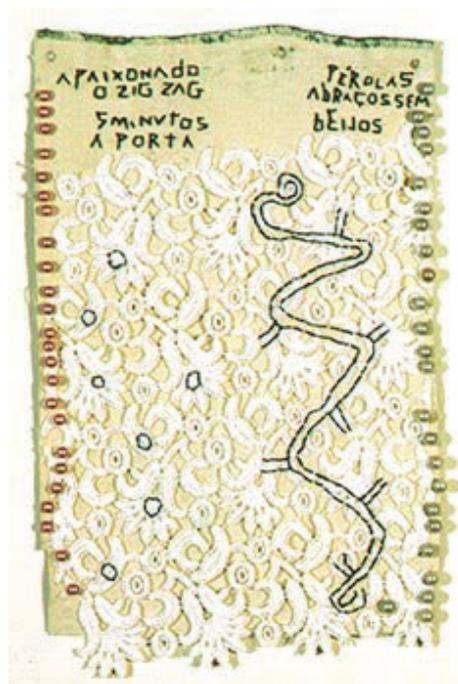
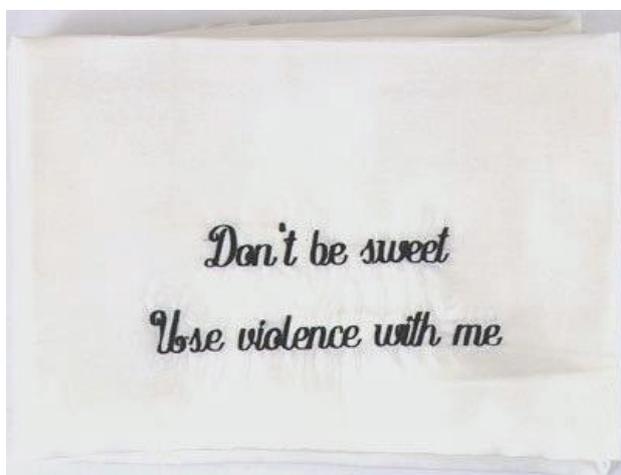


Figura 6 - José Leonilson. **Don't be Sweet Use Violence with me.** Linha sobre seda. 1991. 21 x 30 cm. Fotografia: Eduardo Ortega/ @ Projeto Leonilson.

Figura 7 - José Leonilson. **O apaixonado o zig-zag 5 minutos.** Renda guipure, linha e contas sobre lona. 33 x 20,5 cm. Fotografia: Rubens Chiri / @ Projeto Leonilson.

## 4 Traduzindo José Leonilson

Os aspectos até aqui considerados foram determinantes para as escolhas envolvidas na tradução por mim de uma versão em inglês dos conteúdos verbais presentes em um desenho de Leonilson. Para também explicitar a proximidade referida entre a escrita de Leonilson e a de Cavafy, apresento, primeiramente, um poema deste. Nos poemas de ambos ficam evidente aspectos amplamente considerados pela crítica relativos à poética de Leonilson tais como o caráter de diário de sua produção, o vínculo entre suas temáticas e a dimensão afetiva, como também o modo como tais elementos são desdobrados a partir da relação com a vivência de lugares e espaços que, como afirma Bachelard (BACHELARD, 1993), estabelecem o sentido através da imagem poética. O convite ao leitor é que mergulhe na leitura e nas semelhanças entre a escrita de ambos, situando assim a versão em inglês apresentada como conclusão.

### Ao pé da casa

Ontem, divagando por um bairro  
mais distante, passei pela casa  
onde eu às vezes ia, ao tempo de ser jovem.  
De meu corpo o amor se apoderou ali  
com sua força incrível. Ontem,  
quando passava pela velha rua,  
lojas, calçada pedras,  
paredes e varandas e janelas,  
tudo se transformou por magia do amor.  
Nada restou que fosse pobre e vil.

E enquanto eu me ficava olhando a porta,  
parado, ao demorar-me ao pé da casa,  
de todo o ser me fluíam, restitutos,  
os sensuais prazeres que tinha em mim guardados.  
(Constantine Cavafy apud LAGNADO, 1998, p. 134)

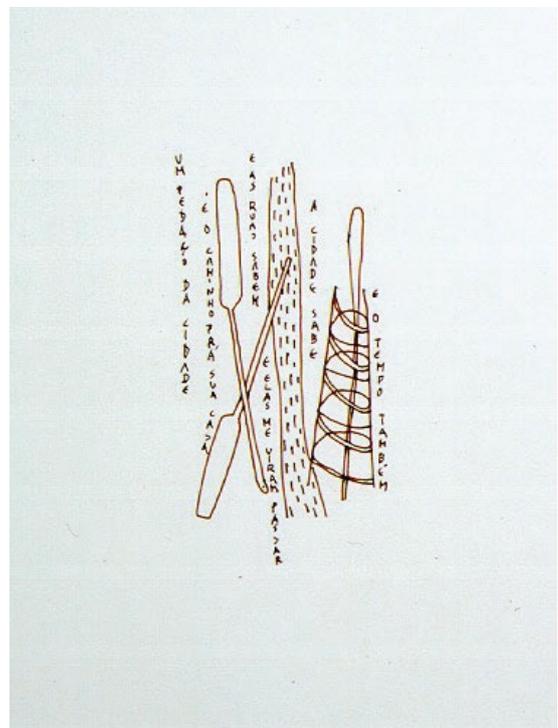


Figura 8 - José Leonilson. **A cidade sabe e o tempo também.** Tinta sépia sobre papel. 1989.  
33 x 24 cm. Fotografia: Sergio Guerini / @ Projeto Leonilson.

Em seguida, apresentamos o conteúdo verbal presente em *A Cidade sabe e a rua também* (desenho acima), e a versão traduzida por mim para o inglês lado a lado:

Um pedaço da cidade  
é o caminho pra sua casa  
e as ruas sabem  
elas me viram passar

a cidade sabe  
e o tempo também

One part of the town  
is the path to your home  
the streets know it  
they saw me passing by

the town knows it  
and so does the time

Leonilson, ao afirmar que o escrever nas telas era apenas “uma outra forma de dizer” pode não ter percebido que a potência poética de sua produção muito deve à relação que estabelece entre o verbal e o visual. Esta relação não apenas “reconta” ou “conta de outra maneira” aquilo que estava expresso no desenho, no bordado ou na forma. Como se o jovem poeta não suspeitasse da grandiosidade de seu fazer, que é caracterizado por um reforço da multiplicidade de sentidos da linguagem verbal através da tensão sustentada pela proximidade com a linguagem visual. Tal tensão amplia os sentidos na incansável operação sobre a fissura das linguagens, esta sim, extenso oceano, mar aberto. Afinal, adentrar a fissura de sistemas considerados enquanto base, mas ao mesmo tempo campo crítico da criação, significa situar-se muito além da margem entre o verbo e a imagem.

### Referências bibliográficas

ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BECK, Ana Lúcia. *Voilà món Cœur: it's been to hell and back! José Leonilson's and Louise Bourgeois' poetic images on longing and belonging*. In: SCHIEL, Nina; LE JUEZ, Brigitte (orgs.). **(Re)Writing Without Borders – Contemporary Intermedial Perspectives on Literature and the Visual Arts**. Champaign: Common Ground Publishing, 2018. p. 155-176.

\_\_\_\_\_. *Silent landscapes – A comparative approach to José Leonilson and Louise Bourgeois*. **Canadian Review of Comparative Literature**. v 44.2, Junho 2017. Edmonton: University of Alberta/ Irene Sywenky/Jessica Tsui-yan (ed). p. 317 a 335.

\_\_\_\_\_. *No princípio era o verbo - o contexto interartes em Albrecht Dürer*. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; FERREIRA, Gabriela Semensato; GATELI, Vanessa Hack e OLIVEIRA, Marta Ramos (Orgs.). **Anais do VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Espaço-Espaços**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. p. 21 a 34.

\_\_\_\_\_. **Leonilson: desdobramentos**. *Revista Portoarte*, v. 13, n.23, nov/2005. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

\_\_\_\_\_. **Palavras fora de lugar – Leonilson e a inserção de palavras nas**

artes visuais. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFRGS, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Escritores-Pintores: o processo de transposição. Myriades Revue d'Études Francophones**. Volume 1, 2015 (La Comparaison). Braga: Universidade do Minho.

CASSUNDE, Carlos Eduardo Bitu; RESENDE, Ricardo (Projeto curatorial e textos). **Leonilson - sobre o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CAVAFY, Constantine. **Poems**. Poem Hunter. Com – The World's Poetry Archive, 2004.

\_\_\_\_\_. **90 e mais Quatro Poemas**. Prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Coimbra: Edição Centelha, 1986.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: **Aletria**. Vol. 14, no. 1, jul/dez 2006. p. 11 – 41.

\_\_\_\_\_. Da Transposição Intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. pg. 107 – 166.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Lisboa: KKYM, 2015. Edição Kindle.

FER, Briony. Introdução. In: FRANSCINA, Francis [et alii]. **Modernidade e Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 2-49.

FOUCAULT, Michel. **Manet and the object of painting**. London: Tate Publishing, 2011.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARCIA, Wilton. Corpo e Poética em Jogos Perigosos de José Leonilson. In: GARCIA, Wilton e LYRA, Bernadette (orgs). **Corpo e Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. p 75-86.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica – por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. pg. 167 – 189.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: DBA Melhoramentos/Fiesp, 1998.

PEDROSA, Adriano (curadoria, edição e textos). **Leonilson - Truth, Fiction**. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Cobogo Editora, 2014.

PHILLIPSON, J. C. P. **Cavafy Historical Poems**. Bloomington: AuthorHouse/Edição Kindle, 2013.

SELIGMANN, Márcio. Fotografia é a destruição da história: Flusser e a vitória da memória sobre a história na era das imagens técnicas. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 21, n. 33, jan. abr. 2018, p. 1-15.