

ENTRE LINHAS DO CONTEMPORÂNEO

Renata Perim A. Lopes
PPGA/UFES, bolsista CAPES

RESUMO: Este trabalho analisa a obra de José Leonilson, buscando na sua produção, de 1990 a 1993, elementos para uma análise contemporânea da arte com base nas afirmações do crítico Giorgio Agamben. O texto observa o uso da metáfora do corpo na arte no momento em que o artista materializa questões relacionadas à aids em sua obra.

Palavras-chave: *Leonilson; arte; contemporâneo; metáfora; aids*

ABSTRACT: This paper analyzes the work of José Leonilson seeking in its production, from 1990 to 1993, elements for an analysis of contemporary art based on the claims of Giorgio Agamben critical. The text notes the use of the metaphor of the body in art when the artist materializes aids-related issues in his work.

Key words: *Leonilson; art; contemporary; metaphor; AIDS*



Observar a produção artística contemporânea seria refletir sobre como o artista se expressa no tempo que lhe foi dado a viver. Seria entender a relação singular do olhar do artista que se distancia e, ao mesmo tempo, se insere no tempo vivido. Sobre esse distanciamento do olhar contemporâneo, Giorgio Agamben afirma que “é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). O artista contemporâneo seria aquele que, atento ao seu tempo, consegue ver não só o que está diante dele, mas também o que se quer alcançar, ou ainda, consegue ver o que está à sua frente. “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (Agamben, Giorgio. 2009, p. 65).

Analisar a obra de José Leonilson no período de 1989 a 1993, com o foco nos objetos de pano – conhecidos também como bordados – aos quais o artista se dedicou com mais intensidade nesse período, não deixa de ser um exercício do olhar para a arte contemporânea. Grande parte de sua poética consiste em materializar conceitos – em suportes não tradicionais da arte – muitas vezes relacionados à sua condição homoerótica e ao fato de, em 1991, ter-se descoberto como portador do vírus da aids. O contato com uma doença avassaladora nos anos 1980 fez com que o artista intensificasse a metáfora do corpo em sua poética e se aproximasse do que Agamben entende como “aquele que sabe ver na obscuridade”. Pode-se dizer também que foi um ato de coragem do artista – utilizar essa circunstância para o exercício de uma poética.

Se arte nos anos 1980 foi marcada por questões da retomada do pictórico, a cena brasileira, tem características próprias, e não foge às tensões colocadas por uma situação de trânsito entre forças adversas. Evocava-se naquele momento uma arte que dialogasse com o período político de renovação e a arte refletia a euforia oriunda da possibilidade de mudança para uma democracia. Leonilson se aproximou dessa euforia e se apropriou das tendências da época – a liberação do chassis, a pincelada livre, questionamentos com relação aos materiais, à técnica, à cor, à tradição. É um momento em que o trabalho do artista traz as ressonâncias de uma série de inquietações em relação ao comportamento das pessoas desse período. Entretanto, o que se observa é que, mesmo inserido no contexto dessa geração, encontram-se em sua obra significados que vão além. O percurso da produção de Leonilson é legitimado por questões autobiográficas. A recorrência de alguns signos em sua obra reflete a

postura do artista diante da geração em que se inseria. “Leonilson se distingue de outros artistas emergentes nos anos 80 pela travessia sob o estigma do registro íntimo de sua subjetividade romântica, em busca do que seria uma voz interior” (LAGNADO, 1995, p. 28). Importa notar que esse “registro íntimo” é traduzido na palavra escrita – pintada ou feita com linhas – e se torna signo recorrente. Ela aparece no trabalho de Leonilson para expressar a ambiguidade – na delicadeza das linhas e na intensidade do significado da palavra escolhida. Algumas palavras detêm forte teor poético e surgem isoladas no trabalho: “frágil”, “isolado”, “oposto”, “urgente”, “confuso”, “*handsome*”, “*selfish*”, “o ilha”, “horas”, “os contras”, “o pânico”, “o resgate”, “ilusões”, entre outras. A palavra assume papel singular na poética do artista, empenhado que este está em fazer de sua obra um diário íntimo.

Contextualizar vida e arte é um importante eixo da arte contemporânea e, nesse sentido, nota-se que Leonilson, desde o início de sua produção artística, se dedicou a articular questões existenciais. “A vida e a arte faz (sic) parte do salto no abismo que eu resolvi dar” (Spray Jet, documentário, 1984). Lisette Lagnado diz em depoimento sobre a vida do artista: “(...) para Leo a pintura era um meio para chegar num lugar que não é a discussão da pintura, mas que era se colocar como indivíduo na sociedade” (Leonilson: tantas verdades, documentário, 2003). Fala-se de uma relação da arte como meio de fruição. Para Leonilson, a vida estaria em função da arte e a arte, em função da vida.

Registro íntimo

O artista trouxe um enorme campo de subjetividade para a arte. Ao materializar questões de sua vida na obra, conseguiu alcançar temas universais. Em seus primeiros trabalhos o artista já elegia sua imagem – seu “eu” – como tema, e não só ela, mas tudo que lhe pertencia – seu lugar, seus objetos. Leonilson sempre falou a partir de sua experiência.

Nos objetos de pano bordados anteriores à descoberta da sua doença,¹ o tema dessas questões existenciais era pontuado por palavras feitas com linhas nos tecidos que sintetizam a carga emocional do momento vivido. São trabalhos marcados por indagações relacionadas a um isolamento do artista e a uma entrega ao outro. A palavra feita com linha – muitas vezes nas extremidades do tecido – também ser-

via como título de obra: *Isolado frágil oposto urgente confuso; O Ilha; O que você quiser, o que você desejar estou aqui pronto para servi-lo; Where can I find one bay to rest my head*. São referências de obras que carregam nos títulos a exaltação de seus sentimentos pessoais. Entretanto, cabe observar que as palavras pertencem mais ao conceito que nomeia o trabalho. Os títulos também carregam força poética, mas parecem ser consequência de uma narrativa pensada durante o fazer. A força conceitual dos trabalhos se encontra na obra e, no caso dos objetos de pano, muitas vezes se desdobra em poesia.

O discurso íntimo aparece em quase todos os trabalhos de tecido e linha. O suporte tem uma grande participação – podem ser observadas áreas inteiras de tecido aparente – e dialoga com as palavras bordadas nas extremidades. A materialidade do tecido também tem seus argumentos: a cor, a textura, a leveza e a rigidez. É possível compreender que Leonilson trabalha com a visualidade dos tecidos escolhidos, determinando intuitivamente a aposição de sentimentos em forma de palavras nas áreas demarcadas – muitas vezes nas laterais. Como se demarcasse territórios de emoção, Leonilson se fragmenta e desenvolve sua poética quando opera com tecidos e linhas. Em um bordado sobre veludo intitulado *Com as mãos no bolso com as mãos abanando* (1991, bordado sobre veludo 92x53 cm), Leonilson borda em uma das extremidades do tecido as palavras: “ávido”, “iludido”, “cético”, “solitário”, “encantado”, “alerta”, “tímido”, “quieto”, “rápido”, “singelo”. Nos cantos inferiores ele borda sua idade, “34”, e a inicial de seu nome, “L”. Aparecem também o símbolo da cruz e a figura do coração, além das frases: “com as mãos no bolso com as mãos abanando” e “Para você que sonha com nuvens”. Nesse trabalho Leonilson insere tanto seu “eu”, que é emoção e sentimento – quando escreve palavras como “tímido”, “quieto”, “rápido” e “singelo” – quanto seu “eu” conceitual, a sua presença, identificada pela idade e pela inicial de seu nome. O que se percebe na obra é um registro íntimo que guarda aproximações com um diário. Diário que não tem a formalidade de ser visto como página, mas como obra. Leonilson materializa suas emoções em um objeto artístico e o faz, mais uma vez, demarcando os lugares de seus sentimentos.



Leonilson, *Com as mãos no bolso com as mãos abanando*, 1991, bordado s/ veludo, 92x53, col. Rita e Marcelo Secaf.



Leonilson, *Isolado frágil oposto urgente confuso*, 1990, costura e bordado s/ voile, 21x63 cm, col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins.



Verde e amarelo, 1992, bordado e tinta acrílica s/ voile, 37x28 cm, col. Família Bezerra Dias.

Em *Verde e amarelo* (1992), pelas cores dos tecidos e pelo nome da obra, percebe-se que o artista fala de seu país, não como nacionalismo, mas como território. Leonilson quebra a simetria dos espaços com linhas costuradas na vertical para inserir sua identificação. Aqui, como dito anteriormente, o artista insere o discurso do “eu”. Entende-se, portanto, que nas linhas costuradas no pequeno pedaço de tecido branco, na parte de cima, está registrada a identidade do autor. O registro íntimo do artista, como na obra citada, não se expõe. Poucas vezes podem-se ver, em seus trabalhos com o pano, imagens centralizadas. Pode-se pensar que o artista não se expõe de imediato. Em algumas obras talvez seja preciso se aproximar para ler o que está escrito nas bordas – lugar muitas vezes eleito pelo artista para expressar seus sentimentos mais íntimos.

O que seria bordar, afinal? Cabe notar, a título de reflexão, um sentido etimológico da palavra: “borda + ar: seguir junto à borda de, orlar, margear, delimitar as margens”. (Houaiss). E ainda no sentido figurado: “ornamentar a borda de; guarnecer. Ou seja, é muito provável que, ao se pensar em algo bordado, comumente se imagine algo ornamentado na borda. Mas o que se verifica nos trabalhos com panos e linhas de Leonilson é a despreocupação com a forma. O artista não intenta a ornamentação, como é entendido o bordado. Portanto, neste texto e em outros trabalhos da mesma autoria, pretende-se afastar a nomenclatura “bordado” para se referir aos objetos com tecidos e linhas do artista.

A força conceitual dos objetos de pano de Leonilson concentra-se na palavra, e compreende-se melhor seu valor estético se forem lidos dessa forma.

Catarse

Em 1991 Leonilson descobre-se portador do vírus HIV e esse fato intensifica as questões autobiográficas. Nesse período o artista começa um trabalho cada vez mais voltado para a metáfora da doença. É importante analisar os trabalhos com panos e linhas nesse momento situando o foco mais na carga conceitual que nas limitações que a doença impôs. Sabe-se o quanto Leo empreendeu significados em suportes como tecidos – *voile*, lona, algodão, feltro – e o quanto o diálogo com a materialidade foi relevante em sua obra. Portanto, empregar nos objetos de pano a potência emotiva daquele período foi tarefa empreendida com êxito. Falar da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) no final dos anos 1980 e início da década de 1990 parecia um ato coragem frente a uma doença entendida por muitos como uma “calamidade da qual a própria vítima é culpada” (SONTAG, 2007, p. 98). Susan Sontag, no ensaio “Aids e suas metáforas”, observa: “Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se mais fácil encará-la como castigo dirigido àquela atividade” (SONTAG, idem).

Partindo do princípio de que Leonilson encara seu trabalho como uma “questão pessoal”, o que se nota é que interpretar a doença era algo inerente à sua poética. Em entrevista concedida à crítica de arte Lisette Lagnado, na fase final de sua produção artística, Leonilson observa:

Acho que estou numa situação que não é muito fácil (...) Fico muito cansado. O trabalho me ajuda. Nele coloco minha força. Ele não me deixa esmaecer. Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece símbolos. Acreditando neles você pode chegar em algum lugar. (LAGNADO, 1995, p. 120)

Leonilson, ao promover uma verdadeira catarse da doença, explicita o valor conceitual de seus trabalhos afirmando que estes são mais importantes que os valores estéticos, ou seja, o que importa na obra é o diálogo de seus sentimentos com a materialidade. Na mesma entrevista o artista diz:

Eu não me preocupo com a forma, não me preocupo com a cor, não me preocupo com o lugar. Praticamente não tenho essas preocupações estéticas. Quando vou fazer um trabalho, estou diante do material e me preocupo com as partes que se juntam, por exemplo dois tons de feltro, ou uma camisa rasgada com um voile. Isso é totalmente fetichista, sensual. (LAGNADO, 1995, p. 129)

Na poética do artista, imagens que representam seu corpo aparecem em muitos trabalhos – sejam pintados, desenhados ou feitos com linhas. As imagens variam entre a figura do coração, órgãos, corpo inteiro e a representação de dados do artista – idade, altura, peso, iniciais. Agora, esse corpo aparece seccionado, representado pelo gestual das linhas de bordado e por cortes de tecidos unidos pelas linhas, para falar, em partes, de seus sentimentos. Na obra *El Puerto* (1992) todo o corpo do artista é exposto e muitos críticos² a reconhecem como autorretrato. Consiste de um pequeno espelho coberto por um pano listrado, em que aparecem dados do artista: nome, idade, peso e altura – Leo, 35, 60, 175. O pano, ao ser levantado, mostra a imagem de cada espectador. Seria a abstração da imagem do artista que se vê no outro? Sobre essa obra, Leonilson diz: “Eu falo do objeto de desejo, mas também fico pensando nas pessoas que vão levantar a cortina e se ver. Elas podem ficar chocadas ou surpresas” (LAGNADO, op. cit., p. 101). O título da obra *El puerto* é sugerido pela receptividade “Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,70 metro é um porto que fica recebendo” (LAGNADO, op. cit., p.99). Leonilson parecia desejar também uma aproximação com o espectador. Seria possível imaginar um autorretrato coletivo? Ou, como sugere Lagnado, seria o autorretrato de uma época? Se Leonilson, nesse trabalho, não entrega sua imagem, ele se abre para interpretações múltiplas. Impor-

ta notar a abstração da imagem do artista nesse momento final de sua produção.



El puerto, 1992, bordado s/
tecido s/ espelho, 23x18 cm,
col. Família Bezerra Dias.

Tal metáfora do corpo guarda aproximações com o trabalho de Félix Gonzalez-Torres,³ que também tendo contraído AIDS, articulará o tema da doença em uma série de obras onde o corpo ausente tem a presença em formas variadas.

É o caso da obra *Sem título (Amantes)*, de 1991 – ano em que o companheiro do artista morre de aids – que consiste de 161 kg de balas estendidas no chão, que cada espectador poderá pegar, na quantidade que julgar conveniente, e cujo peso corresponde à soma do peso de Ross Laycock e Félix González-Torres. O título da obra e o peso das balas correspondem à equivalência de seus corpos. Segundo Nancy Spector, “cada ato de consumo registra, metaforicamente, o momento de fusão dos corpos” (SPECTOR, 1995, p. 154).

Conclui-se que a balas estão ali para tornarem presente o corpo ausente, e Gonzalez-Torres descreve um sentido de autopunição ao falar da obra:

Eu estava perdendo a coisa mais importante da minha da vida – Ross (...). Então, porque não me punir? Para que de algum modo, a dor fosse menor? Foi assim que deixei o trabalho acontecer. Deixando isso desaparecer. As pessoas não têm ideia de como é estranho quando você faz um trabalho e coloca para ser visto e diz: “me leva”. Você pode ver as pessoas pegando um pedaço do trabalho – pedaços de você mesmo – e saindo pela porta. E você quer dizer “dá licença, mas isso me pertence. Traga de volta.”

Ao deixar que o espectador consuma a bala, Gonzalez-Torres registra, metaforicamente, uma fusão momentânea de seu corpo e a de seu companheiro com o corpo

do espectador. “De algum modo, meu trabalho se torna parte do corpo de outras pessoas”.

Nessa ordem de ideias cabe notar as obras *El puerto* e (*Amantes*). Se é possível entender como autorretrato a obra de Leonilson, observa-se que o artista o fez levanta-



Sem título (*Amantes*), 1991, papel celofane azul e branco, balas, Glens-tone Collection The Feliz Gonzalez-Torres Foundation.

do em consideração a abstração de sua imagem, presente na obra por dados de seu corpo. A experiência do espectador no ato de levantar o pano e se ver no espelho faz do trabalho de Leo, como dito anteriormente, um autorretrato coletivo, ou seja, a obra também se conclui no tempo do outro. Nesse sentido, encontra-se o trabalho de Gonzalez-Torres, que identifica seu corpo pela equivalência de seu peso na acumulação das balas. *El puerto* e (*Amantes*) acontecem no tempo presente, determinado por quem se olha no espelho ou por quem consome uma bala. “Um tempo particular, como é na realidade o tempo”.⁴ É o tempo do espectador que agora se encarrega de gerar o tempo do objeto.

E aqui se retorna ao ponto de partida, na afirmação de Agamben com relação ao tempo entendido no sujeito contemporâneo, que se reproduz aqui, a título de conclusão:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele

apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está a altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história e de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.

-
1. Em 1991, Leonilson faz o teste HIV e descobre ser soropositivo.
 2. Lagnado divide essa interpretação com o Leonilson em entrevista com o artista. (Lagnado, 1995, p. 100).
 - 3 González-Torres nasceu em 1957, dois anos antes de Revolução Cubana, em Guaimaro, Cuba, país do qual saiu aos 14 anos de idade, em 1971. Primeiro para a Espanha, onde só passou um breve (período), e depois, para Porto Rico, onde permaneceu até 1979, quando foi morar em Nova Iorque, cidade onde ficaria até sua morte, por aids, em 1996.
 - 4 BUENAVENTURA, Julia. Projeto González-Torres In: <http://juliabuenaventura.blogspot.com.br/p/projeto-gonzalez-torres.html>. Última consulta em: setembro, 2012.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, SESI, 1995.
- SONTAG, Susan. *Doença como Metáfora, Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SPECTOR, Nancy. Livro para exposição Felix Gonzalez-Torres. Solomon R. Guggenheim Museum, 1995.
- Vários autores. “Leonilson” – Sob o peso dos meus amores. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2012.

Vídeos:

Spray Jet, direção Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro, 1984.

Leonilson: tantas verdades. Documenta Vídeo Brasil, direção Cacá Vicalvi, Tv Senac, 2003

Renata Perim é formada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1996). Tem experiência na área de *design* e direção de arte. Atualmente é aluna regular do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em artes gráficas e *design* gráfico.