Palavras fora de lugar

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Palavras fora de lugar

Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais

Ana Lúcia Beck

Porto Alegre
Janeiro de 2004

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Palavras fora de lugar

Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais

Ana Lúcia Beck

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani.

linguagem em que não posso confiar
posto que não tenho intimidade
com linhas quebradas
o que restará na poeira do que dizes?
discurso do amor - da obra - o fim

sumário

Introdução 06

Parte 1 15
1. a linguagem 16
2. em que não posso confiar 27
3. posto que não tenho intimidade 36
4. com linhas quebradas 49
5. o que restará na poeira do que dizes? 60

Parte 2 71
6. discurso do amor 72
7. da obra 88
7.1 o perigoso 89
7.2 jogos perigosos 97
7.3 todos os rios levam a sua boca 101
7.4 as ruas da cidade 108
7.5 sobre o peso dos meus amores 115
7.6 o dia do herói 121
7.7 o zig zag 129
7.8 leo não consegue mudar o mundo 136
7.9 voilà mon coeur 142
7.10 puros e duros 150
8. o fim 156

Conclusão 165
Bibliografia 171
Resumo 177
Abstract 178
Anexo 179

introdução

Palavras.
O que são palavras?
O que são palavras que mudam de lugar?
O que fazem as palavras em uma obra de artes visuais?

Perguntas inquietantes que descortinam o espaço de procura, movimentação, elaboração e reflexão desta dissertação. Espaço delimitado, recortado, recoberto pelos acidentes geográficos que seguem.

Autores

Não foram escolhidos, mas incluídos aqueles poemas e autores que, mais por acaso, intuição ou familiaridade cruzaram meu percurso. Obras e poemas que auxiliaram, num primeiro instante, a melhor entender o problema que a obra de Leonilson sugere, mas que eu tinha dificuldade em apreender. Não que sua obra seja um problema, mas a mim elas pareciam lançar um desafio específico: o de articular, em algum lugar, um espaço de reflexão que desse conta de sua plasticidade e de sua parcela verbal.

Parcela verbal lacunar, esporádica, que conduz ao devaneio tanto quanto suas imagens. De certa maneira, fui levada a associá-las à poesia. Ao impacto que a poesia sempre me causou. Algo como o fato de ser verbal, mas não se conter ou caber nele. Observação e devaneio, ambos sugerem o passeio pela paisagem. Impacto causado por uma paisagem inédita. Olhar e descoberta. Junção de partes. Nomes e imagens. Palavras velhas, imagens novas. Paisagem sem mapa. Sem estrada.

Um primeiro trabalho realizado no mestrado, feito para uma disciplina de iconologia e iconografia, curiosamente despertou meu interesse para a presença da palavra no espaço das artes plásticas. Tratava-se da pintura *Os quatro apóstolos*, de Albrecht Duerer, datada de 1526. O principal ponto de interesse que esta pintura despertou não foi tanto a presença de palavras, no caso textos da Bíblia, mas o fato das bibliografias sobre o artista e sobre esta obra – considerada uma de suas mais significativas pinturas – calarem-se a respeito das palavras.

A partir de Duerer, que não é um caso isolado na história da arte de presença do verbal no espaço plástico, a pesquisa tomou rumo localizando vários outros casos de uso das palavras nas artes plásticas na contemporaneidade. A princípio, Leonilson foi um caso dentro de um leque maior de possibilidades. Mas, mais uma vez, deparei-me com o mesmo interesse e

o mesmo problema. O interesse no conteúdo verbal e a falta de material bibliográfico que desse conta do elemento verbal nas artes plásticas. Nas diversas leituras feitas, quando muito citava-se o fato de uma artista como Jenny Holzer ou Karin Lambrecht, por exemplo, inserirem palavras na obra plástica.

Um dos primeiros problemas que o tema apontava, portanto, era a necessidade de elaboração de uma reflexão que desse conta do aspecto verbal destas obras plásticas. E, muito cedo, verificou-se que esta reflexão é ainda bastante inédita dentro das artes plásticas. Esta dificuldade inicial, de localizar bibliografia a respeito da questão verbal, explica porque a dissertação possui uma primeira parte que se volta essencialmente para questões de linguagem. Trata-se, por um lado, de elaborar um corpo de reflexão teórica sobre a presença da palavra no espaço plástico. Para tanto, era necessário entender o universo da palavra. Mesmo porque, tendo feito minha formação em artes plásticas, eu pouco sabia sobre isto para além do meu interesse pela literatura e pela poesia.

Leonilson

A ausência de comentários a respeito das palavras seria compreensível caso se partisse da premissa de algo como a "certeza da palavra". Algo que se opõe à incerteza da imagem. Incerteza quanto ao significado, pois a imagem guarda um aspecto indubitável: sua materialidade.

A certeza da palavra seria seu significado? O que ocorre então na poesia que me fazia sentir a necessidade de descobrir? De olhar como se olha a paisagem? Pode existir descoberta na certeza? Há algo a descobrir nos nomes?

A vontade de certeza da palavra parecia tornar seu significado algo mais ou menos concreto. Concreto no sentido de ser definitivo. Tal qual o que de definitivo havia na imagem: sua materialidade. Neste caso, o que seria uma imagem que contém palavras? O que seriam imagens e palavras no mesmo espaço? Uma complementariedade? A materialidade da imagem pela certeza do significado da palavra? Estaria a palavra preenchendo a lacuna de certeza do significado da imagem? Estaria a imagem oferecendo o aspecto material que faltava à palavra?

Mas, olhar a obra de Leonilson é confrontar-se com outra situação. Palavras incertas, lacunares, palavras de significado vago. Palavras curiosamente materializadas: bordados.

Bordados

Os bordados de Leonilson eram particularmente especiais. Remetiam sobretudo aos lencinhos de cambraia que minha mãe guardava na gavetinha da mesinha de cabeceira de sua cama. Vários lencinhos bordados. Lembro-me vagamente algo a respeito de ela não ter querido bordar um enxoval, mas de ter aproveitado as lições de bordado para bordar lencinhos e blusas. Lencinhos que permaneciam quase intocados, guardados todos juntos, dobrados, na gaveta. De vez em quando, havia a necessidade, minha, de abrir a gaveta. De separar cada um da pilha, de deter-me em devanear sobre cada um longamente e separadamente. Gaveta de guardados especiais. Dobrá-los cuidadosamente e colocá-los de volta no lugar.

Anos depois, houve os achados da casa de um tia-avó falecida. Nunca conheci ninguém com tamanha quantidade e qualidade nos bordados da casa. Eram os mais exuberantes: floreados bordados com linha dourada fosca. Enfeites de cristal, ouro e pano especiais para o Natal. Eram também os mais singelos. Bordados a mão em tecidos rústicos com provérbios em alemão. Hoje é minha avó que com quase noventa anos possui ainda um prazer na vida: bordar barras de crochê nos panos de prato. Havia algo insistentemente familiar nos bordados.

Impacto

A brevidade de minhas noções sobre as delimitações da palavra e da imagem pareciam não alcançar a obra de Leonilson. Pareciam não alcançar, sequer, o que a obra em mim produzia. Impacto que se transformava em tentativa de compreensão especialmente insistente quanto às palavras. O que era isso que irrompia na paisagem? O que era isso que irrompia entre panos, tecidos e costuras?

Lembrava-me de meus próprios trabalhos plásticos. Trabalhos que utilizavam tinta, tecidos, papéis, objetos, desenhos, costuras. Trabalhos que compartilhavam meu tempo com o interesse pela leitura. Palavras que nunca conseguiram transpor o espaço que separava o canto de leitura do canto de pintura. Tinha medo que a presença da palavra, retirada de um contexto e colocado em outro, fosse excessivamente definitiva. Que retiraria da imagem seu aspecto de paisagem. Algo para olhar e meditar, para devanear. Para entender de outra maneira. Entender as relações possíveis entre a palavra e a imagem na obra de Leonilson parecia ser a oportunidade – inconsciente na época – de resolver também meus próprios impasses. Impasses relativos à produção plástica. Impasses relativos ao universo de compreensão e apreensão das palavras.

Delimitações

Estas vistas isoladas do que foi o panorama de tempo e espaço que abarcou este trabalho, ou que foi abarcado por ele, servem para mostrar dois aspectos centrais da dissertação. Aspectos que não estavam claros a princípio e cujo casamento foi difícil.

Trata-se, por um lado, de um interesse mais objetivo e "acadêmico" de elaborar um corpo teórico que de alguma maneira dê conta, ou possibilite a reflexão a respeito das palavras a partir de algum suporte "teórico". E o teórico fica entre aspas – momento em que o segundo aspecto encontra espaço para imiscuir-se no primeiro – dado o fato de que, na primeira parte da dissertação, as referências teóricas são um tanto díspares. Foram utilizados tanto autores com trabalhos teóricos sobre questões de linguagem como Barthes, Foucault, Santaella, até personagens da literatura, como o Sr. José de Saramago ou M. Teste de Valéry.

Outro aspecto é o conteúdo emocional ao qual a dissertação, o trabalho plástico, a poesia, os tecidos, as inquietações a respeito da linguagem e da relação com o outro se ligam. O aspecto emocional foi o mais determinante para a elaboração desta dissertação. E, por razões bastante óbvias, o mais difícil de ser introduzido, mesmo porque foi bastante difícil de ser percebido e trabalhado de forma clara. Entretanto, é importante fazer menção ao aspecto emocional visto que é ele que dá conta de algumas características e decisões deste trabalho.

Um deles, quanto à delimitação do tema.

Foi, sobretudo, a emoção quem orientou a decisão a certa altura de concentrar o trabalho em apenas um artista plástico: Leonilson. Outros artistas poderiam ter sido estudados numa reflexão a respeito da presença da palavra nas artes plásticas. A decisão de concentrar-se em Leonilson levou em consideração duas coisas. O fato de ser a obra deste artista a grande articuladora das questões até aqui apresentadas e o fato de ser a obra cujo apelo era essencialmente emocional.

O segundo, quanto ao corpo da dissertação.

A dificuldade em dar vazão e em articular o aspecto emocional criou dois pedaços de texto aos quais falta às vezes uma articulação maior. A primeira parte – dedicada à elaboração de um corpo de reflexão teórica sobre questões de linguagem – possui um tom bastante duro. É somente na segunda parte da dissertação – dedicada à leitura e análise da obra de Leonilson – que o tom torna-se mais ameno e o conteúdo emocional aparece de maneira mais transparente.

Se a esta dissertação pode ser feita a ressalva de que lhe falta uma maior unidade, deve-se responder que seu trajeto no tempo e no espaço constitui sua forma. Assim como foram determinantes para sua constituição a vontade de acertar e o medo de errar. Fosse outra a mentalidade humana – com uma visão menos definitiva de termos como *vontade* e *medo*, e o corpo constituído seria outro.

Ao final do passeio pela paisagem, o roteiro feito fica claro, mas não pode mais ser alterado. O que está feito, feito está. As dúvidas e incertezas podem ter criado um texto um pouco monolítico na primeira parte. Mas, dados os aspectos citados, perceber estes dois tons distintos de forma tão evidente é também perceber a tensão conceitual, acadêmica, objetiva e emocional que existe na elaboração de um trabalho de dissertação.

Mesmo a idéia de paisagem, somente agora se aclara. No momento em que se dá o último passo do texto: a introdução. Se fosse iniciado hoje o texto, o termo *paisagem* seria certamente retomado ao longo dos capítulos. Trata-se, porém, de um termo que surgiu tardiamente. E, como se verá, não será retomado.

Hipótese

O impacto da poesia – citado anteriormente – auxiliou na elaboração da que pode ser considerada a hipótese inicial: as palavras nas obras de artes plásticas estão em um lugar distinto da linguagem cotidiana. O que levou a autores que privilegiam o que se pode chamar de estatuto poético, ou dimensão poética da palavra. A compreensão e delimitação dessa noção não ocorreu de maneira fácil. Muitas foram as leituras e questões implicadas. Em vista disto, o trabalho aqui apresentado acabou assumindo seu formato definitivo. A primeira parte se detém na análise da dimensão poética da palavra. Quanto a estes primeiros capítulos, bem como seu peso em relação aos da segunda parte, algumas outras considerações devem ser feitas. Primeiramente, a importância dessa abordagem no universo que aqui se propõe: artes plásticas. As questões apresentadas na primeira parte, que dizem respeito, sobretudo, à linguagem verbal, podem ser bastante evidentes para os profissionais desta área – letras e literatura – mas não são de domínio comum entre os profissionais da área de artes plásticas. Este é um ponto importante, pois, na maneira como o trabalho foi realizado, constitui-se um corpo teórico talvez incomum e, crê-se, apropriado para a tentativa de leitura de obras de artes plásticas que incorporam palavras.

O interesse maior – proceder à leitura da obra de Leonilson – implicou, portanto, na elaboração de um referencial teórico que permitisse, num primeiro momento, a compreensão do estatuto da palavra na poesia. A leitura de Bachelard – *A poética do devaneio* – levou à suspeita de que, em se tratando de poesia, a leitura implica numa noção diferenciada do que seja uma palavra. Bachelard afirma que as palavras dormem "no seu significado"[1] e que "querem que sonhemos nomeando-as."[2] A tentativa de compreensão do que estas duas afirmações significam – e o que implicam – tornou-se o pano de fundo desta pesquisa. Estas duas afirmações, muito embora não sejam retomadas de maneira literal no corpo do trabalho, são de certa forma responsáveis pela delimitação das seguintes questões: como os sujeitos lidam – no nível pessoal – com a linguagem verbal? Como procedem à leitura e o que interfere na mesma?

---

[1] BACHELARD, 1988: 18.

[2] Ibid., p. 47.

O apelo emocional citado com relação à obra de Leonilson implicou também na perspectiva da intimidade. Ou seja, que a apreciação de sua obra, tal qual a leitura da poesia, ocorre em um espaço de intimidade do sujeito consigo mesmo. Neste momento, o sujeito aciona suas imagens. A partir deste ponto, percebeu-se a necessidade de entender o espaço ocupado pela imagem na linguagem verbal. Partiu-se do pressuposto de que é possível fazer uma analogia entre a relação da imagem verbal com o verbo e a relação da imagem plástica com o verbo. Neste sentido, a compreensão da relação entre imagem e significado na linguagem verbal permitiu a reflexão sobre a relação entre a imagem plástico-visual e o verbo numa obra de artes plásticas.

A primeira parte da dissertação – capítulos um a cinco – desenvolve-se no sentido de culminar com a questão da relação entre imagem e significado na linguagem verbal. Desenvolve-se no entendimento do estatuto da palavra na poesia. Nas implicações para o entendimento do confronto deste estatuto com as noções tradicionais de linguagem verbal e visual. E, também em função disto, dos limites entre imagem e verbo na linguagem verbal, sobretudo na poesia.

Já a segunda parte desenvolve-se sobre a relação entre a imagem plástico-visual e o verbo em obras de artes plásticas: a análise da obra de José Leonilson Bezerra Dias – Leonilson. Os capítulos seis, sete e oito detêm-se em sua obra. É no sentido de entender o uso que faz da linguagem verbal e quais as implicações disto que se analisou alguns trabalhos do artista dando especial atenção ao conteúdo verbal. Não se trata de um estudo de caso. Tampouco trata-se de uma análise geral e definitiva da obra do artista. Como afirma o subtítulo – *Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais* – trata-se da elaboração de uma reflexão que se articula sobre dois pontos: a obra de Leonilson e a inserção das palavras nas artes visuais. A leitura realizada leva em consideração o elemento verbal tendo como base os pontos discutidos nos capítulos um a cinco. Num primeiro momento, apresentam-se considerações gerais sobre a obra do artista e a presença da palavra na mesma. Em seguida, procede-se à leitura de alguns de seus trabalhos.

Nesta leitura, tenta-se responder às seguintes questões principalmente:

Que espécie de dicionário é este que Leonilson nos faz vislumbrar?

Que diálogo ele estabelece entre a imagem e a palavra?

Por onde passeiam os desdobramentos de sua linguagem ou que ele opera na linguagem?

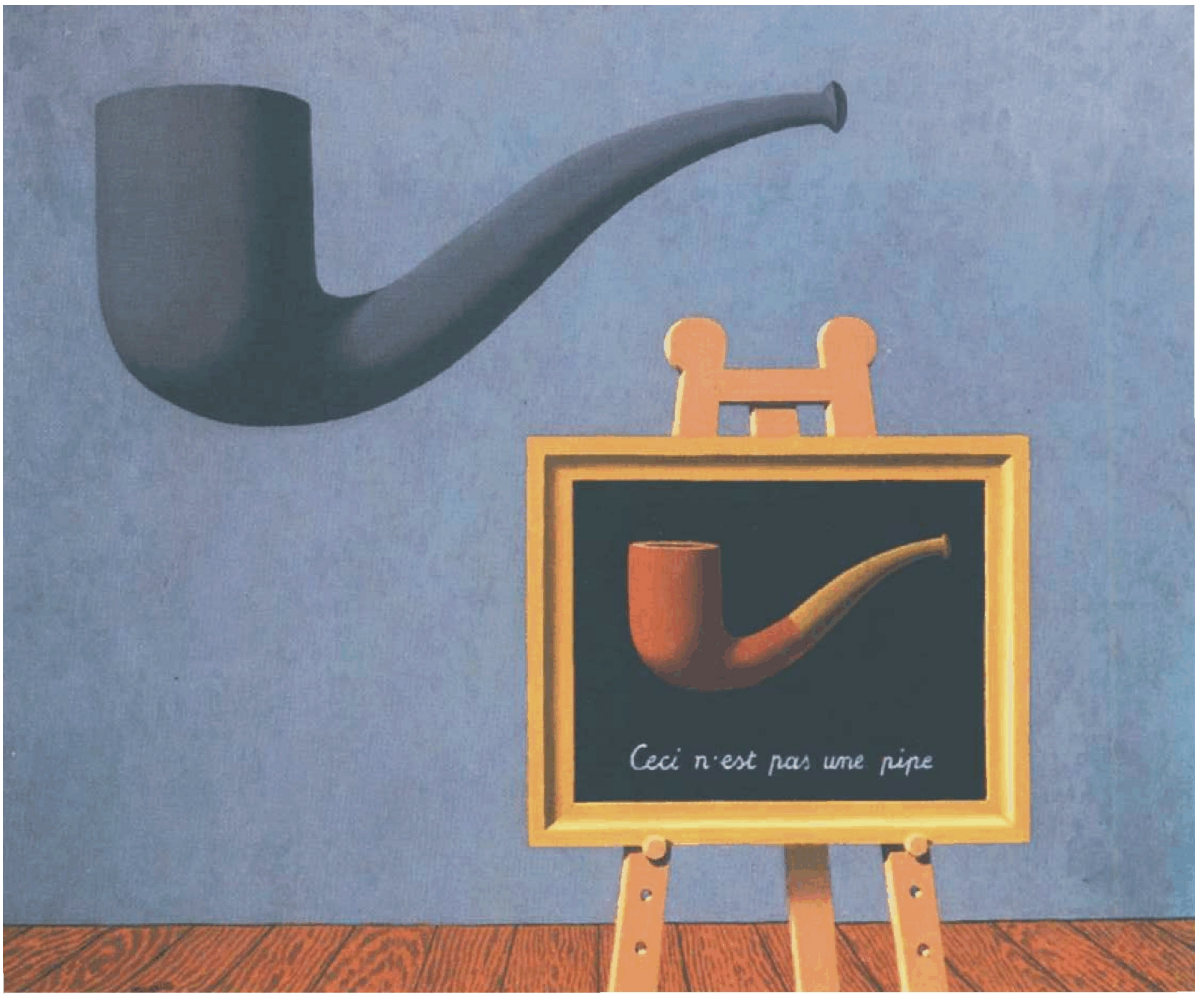
Antes de ser definitiva, esta dissertação tenta encaminhar possibilidades iniciais de reflexão. Seja sobre a obra de Leonilson, seja sobre o profícuo caso da presença do verbal nos domínios do plástico-visual. Ao menos, a princípio assim parece ser – palavras fora de lugar.

“por muito heróicos que sejam nossos atos,por inocentes ou morais que pareçam, terminam em um trágico fracasso causado por nossa incapacidade para compreendê-los ou controlar os seus resultados na sociedade; o ato in dividual [*e a linguagem é sempre em certa medida um ato individual*]é um gesto feito no caos ; por isso somos impotentes de uma espécie irremediável.”

O que importa verda deiramente para alguém- entendo para esse alguém que é único e só por essência -é justamente aquilo que o faz sentir que ele esta só.

a linguagem

Ceci n'est pas une pipe.


Ceci n'est pas une pipe

1

Em 1928/29 Magritte pintou uma tela emblemática sobre a inquietação de todo um século: discutir sob novas bases o que se entende por *linguagem*. Esta tela é *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*[3], uma pintura que retrata um cachimbo pintado sobre fundo branco e, abaixo dele, a frase "isto não é um cachimbo". Uma imagem e uma frase compartilham o mesmo espaço. O espaço da tela.

Esta pintura, dada a presença da frase supracitada, ficou conhecida como "isto não é um cachimbo" apesar deste não ser o seu título. Isso talvez se deva ao impacto que a palavra causa quando apresentada em um espaço que, a princípio, consideramos ser "um espaço de imagens". Tal impacto é potencializado pelo fato das palavras serem legíveis e configurarem um conjunto significativo no nível sintático. Trata-se de uma oração, e não de palavras isoladas ou parcialmente identificáveis. A frase, legível na pintura, acaba sendo utilizada para nomeá-la. Esse fenômeno é interessante, pois parece indicar uma redução do impacto que as palavras – apresentadas em um lugar onde não se espera por elas – causam. Adotar tais palavras como título da obra parece ser uma estratégia de aceitação das mesmas. A presença de palavras nos títulos das obras é comum. O deslocamento de palavras de uma obra para o título explicita uma dificuldade na apreensão de palavras num espaço predominantemente visual. No caso de uma

---

Página 22: Jacques Henric citando Barnett Newann – Revista Gávea no. 4. p. 101;
e: VALÉRY, 1997: 121.

[3] Página 24: MAGRITTE apud MEURIS, 1992: 120.

pintura, a dificuldade é de apreensão da palavra enquanto elemento pictural. É isso que afirma Foucault quando diz que mesmo não sendo o título da obra, tais palavras também não são "um de seus elementos picturais"[4].

Porque Foucault afirma que esta frase não é elemento pictural? Como pode algo que está dentro da pintura não ser considerado elemento pictural? Porque um desenho e uma frase que compartilham o mesmo espaço não possuem a mesma característica? A característica de serem elementos da obra?

E quando é que palavras são elemento pictural? Quando deixam de ser palavras? Quando as palavras deixam de ser palavras? Quando deixam de ser lidas? Ou será que o que Foucault quer dizer é que este elemento, a palavra, é um "outro tipo" de imagem?

Foucault não deixa de ler as palavras. Toda a sua leitura[5] da obra se baseará no jogo entre o que foi "mostrado" e o que foi "dito". O trabalho de compreensão ou "leitura" da obra que Foucault realiza trata de verbalizar a respeito de uma imagem. Esta, sabemos, é uma atitude comum frente a qualquer obra de arte. E, a rigor, frente a qualquer coisa desconhecida. A verbalização sobre o visto pode ser considerada, de maneira simplista, como resposta à pergunta: o que é isto? E tentamos responder a esta pergunta dando nome àquilo que reconhecemos.

No caso da pintura de Magritte – ainda que muito antes disso Matisse tenha dito: "Senhora, isto não é uma mulher, é uma pintura" – iríamos afirmar: isto é um cachimbo. A questão é tão evidente que Foucault chega, em determinado momento, a referir-se à obra de Magritte como "uma figura e o texto que a nomeia"[6], dado o fato de ambos serem tão facilmente identificáveis quanto os desenhos e os nomes em um manual de botânica. A imagem do manual de botânica é interessante. Ela explicita algumas coisas. Em um manual de botânica, há sempre um desenho figurativo meticuloso a partir do qual se reconhecem os

---

[4] FOUCAULT, 1989: 12.

[5] A palavra leitura possui um caráter ambíguo especialmente no contexto desta pesquisa. Usualmente a palavra leitura refere-se à atividade de interpretação de palavras, informação verbal. Nas artes plásticas, porém, o termo também é utilizado para descrever a atividade de interpretação do visto, ou seja, a "leitura visual". TREVISAN, 1990: 127.

[6] FOUCAULT, 1989: 19.

espécimes do reino vegetal. Ligado a este desenho, ou seja, a esta planta com estas características verificáveis e apontáveis, está uma palavra. A palavra, portanto, é o *nome* daquela planta. Porquê? Simplesmente porque, e isso Foucault não fala, *sabemos que é assim que devemos entender um manual de botânica*. Sabemos que é a isso que um manual de botânica se propõe: mostrar a figura identificável do espécime e o seu nome. Conhecer o reino vegetal dependerá nesse caso de duas ações distintas: a primeira, reconhecer a flor, a segunda, chamá-la pelo nome: rosa[7].

A situação do manual de botânica se complica por causa de uma pequena palavra: *não*. Apesar de o desenho e as palavras serem tão legíveis quanto em um manual de botânica, embaixo do desenho não está escrito *cachimbo*, mas *isto não é um cachimbo.* A frase escrita na pintura diz o contrário daquilo que, a princípio, afirmaríamos sobre a pintura. A pintura contraria todas as nossas expectativas; Foucault notou bem isto. Como e por que ela faz isso? Porque a pintura mobiliza tanto Foucault?

Neste ponto, Foucault decide que a pintura apresenta uma contradição[8]. Afinal, a imagem mostra uma coisa que a frase nega. O problema com o qual Foucault se depara reside no fato de que estamos tomando a pintura por uma cópia do real. A pintura apresenta, no nível da imagem, um objeto copiado tal qual a realidade. Portanto, se a imagem é cópia do real, o que na realidade chamamos de cachimbo aqui também deve ser um *cachimbo*. Isso que tomamos como real, porém, é desmentido pelas palavras que a obra apresenta. Segundo Foucault, ao ver o objeto teríamos que afirmar: isto *é* um cachimbo.

Foucault acaba confrontado com o seguinte dilema: como pode a obra afirmar e negar ao mesmo tempo? A obra apresenta uma contradição, pois o que ela mostra, ela nega. Ou seja, uma das duas coisas – a palavra ou a imagem – não é *possível*. E a obra, deste ponto, de vista não pode ser "verdadeira".

A questão da verdade não é explícita, mas está presente. Ao fazer a leitura da obra de Magritte, Foucault aborda também uma segunda pintura realizada anos depois. Trata-se de *Le deux mystères* de 1966. Nesta segunda pintura, há o que seria a primeira em um cavalete e, à

---

[7] Uma questão implícita: saberei o nome da rosa se não tiver um manual de botânica?

[8] FOUCAULT, 1989: 20.

frente deste, a "sombra" de um cachimbo flutuando no espaço. Ao fazer referência a esta segunda obra, Foucault pergunta-se qual dos dois cachimbos poderia ser o verdadeiro; e se a frase refere-se ou não aos dois cachimbos. As possibilidades de resposta a esta questão, segundo Foucault são as seguintes: 1 – "refere-se ao desenho abaixo do qual a frase está colocada"[9], neste caso, o cachimbo desenhado é um cachimbo e o enunciado "isto não é um cachimbo" é que não é um cachimbo; 2 – "refere-se ao cachimbo que flutua em frente ao quadro"[10]: neste caso, o cachimbo "real", ou, como Foucault diz, "verdade manifesta", é o cachimbo que aparece na pintura ao lado da frase e não o cachimbo que está fora da pintura.

Foucault busca entender a frase através da possibilidade de veracidade de algum dos cachimbos pintados. Essa veracidade, por sua vez, repousa na possibilidade de concordância entre imagem e verbo. E essa concordância baseia-se no seguinte princípio: a escrita refere-se a algo que deve ser tomado como afirmação sobre o real, assim como a pintura imita esse real.

No caso da primeira pintura, como há apenas um cachimbo, as coisas se complicam. Afinal, partindo desse tipo de "argumentação lógica" que Foucault constrói, a frase deve referir-se ao cachimbo que está na tela. Assim, pensando no velho manual de botânica, em ambas as pinturas, dada a presença do "não" há uma *contradição* entre imagem e verbo. A pintura mostra um cachimbo mas, nega que o nome seja "cachimbo".

A imagem contradiz a palavra, mostrando algo que a outra está negando. A saída de Foucault é concluir que não se trata de uma contradição, pois esta somente existiria entre *duas proposições*[11]. A própria palavra já diz: contra(-)dizer. Ou, falar contra. Dizer contra. Dizer o contrário. A contradição, segundo Foucault, ocorreria entre duas afirmações de caráter verbal. No caso da pintura de Magritte, não temos duas, mas apenas uma: "isto não é um cachimbo". As palavras seriam uma proposição (ou enunciado), mas a imagem não.

---

[9] FOUCAULT, 1989: 13.

[10] Ibid.

[11] FOUCAULT, 1989: 20.

Vale lembrar que Schultz discorda disso, pois considera que uma imagem também é um enunciado. Logo, no espaço da pintura de Magritte temos dois enunciados (proposições) que se contradizem, já que afirmam coisas diferentes e que se anulam a respeito da mesma coisa ao mesmo tempo, ou seja, dentro do mesmo espaço. SCHULTZ, 1999.

É curioso que ainda que não sendo um elemento pictural, Foucault dê tanta atenção à frase. Afinal, sua tentativa de compreender a obra não ignora o elemento verbal. E, como se viu, toda a sua verbalização passa por uma tentativa de articulação entre o que ele viu e o que ele leu!

A análise de Foucault oscila o tempo inteiro entre a interpretação da imagem e a interpretação do verbo. Na sua tentativa de compreensão da obra, o problema que Foucault enfrenta é explicitado pela seguinte afirmação: "Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir"[12].

Foucault está diante de dois sistemas de representação que dividem o mesmo espaço: a tela de Magritte. O sistema de representação verbal e o sistema de representação visual. Ambos sistemas são entendidos historicamente de maneira absolutamente distinta. Tal distinção reside nos mecanismos de operação de cada um deles e no tipo de relação que estabelecem com o mundo e os indivíduos.

Estes dois sistemas são entendidos, a princípio, como *sistemas de signos*. O sistema de representação verbal utiliza-se do signo *palavra*; enquanto o sistema de representação visual utiliza-se do signo *imagem da coisa*. Além dos signos serem distintos, a maneira como operam também o é. Um opera pela *diferença*: o signo verbal; outro pela *semelhança*: o signo visual. Em função desta distinção que palavras são consideradas *signos arbitrários* (ou *convencionais*) e as imagens, *signos naturais*.

As palavras são signos arbitrários porque não existe nenhum motivo para que um cachimbo se chame *cachimbo*. Não existe nada em comum entre esta palavra e aquele objeto. O cachimbo pode, por exemplo, ser chamado de *cigarro*. Basta para isso que convencionemos chamá-lo por este nome.

Para a concepção clássica, ou tradicional, as imagens são signos naturais porque "são o que as coisas são". Mais adiante veremos que o termo imagem refere-se tanto ao estímulo visual provocado pela presença de um objeto como à imagem mental que temos desse

[12] FOUCAULT, 1989: 39.

objeto, ou uma fotografia ou pintura do mesmo. O objeto "cachimbo", sua lembrança, ou sua fotografia são semelhantes, possuem as mesmas características visíveis.

Como observado, a distância existente entre o objeto e o nome difere da existente entre o objeto e sua imagem. Por isso, historicamente, entende-se que estes dois sistemas *representam coisas diferentes*. O sistema de representação verbal, ou linguagem verbal não representa as coisas, mas o pensamento[13]. Para fazê-lo, o homem deve "achar as palavras corretas" para expressá-lo. O próprio Foucault afirma: "se trata da linguagem [verbal] – isto é, de um sistema de representações que é encarregado ao mesmo tempo de designar e de julgar ou, ainda, que tem relação ao mesmo tempo com um objeto e com uma verdade."[14] O papel do homem aqui é julgar a realidade e designá-la de forma correta. Para fazê-lo, o homem vai valer-se de atividades específicas: nomear, dizer, articular, significar e ler, segundo Foucault. Há aqui duas questões. A relação objeto – homem – discurso passa pela veracidade. Esta é verificável na medida em que o homem utiliza as palavras corretas. A veracidade é possível dado o fato de que as palavras e as coisas estão firmemente amarradas umas às outras. E, dessa forma, o que as palavras significam é como que seu atributo. A palavra significa aquilo que o nome designa e não outra coisa. São *unívocas*. Por serem os nomes unívocos, produto do julgamento sobre a realidade, fala-se em *teoria mimética* com relação ao sistema de representação verbal. As palavras copiam, ou melhor, fixam o pensamento e este afirma sobre a realidade das coisas. Porém, o pensamento que as palavras devem fixar não é qualquer pensamento. Trata-se do pensamento lógico-racional.

Na concepção tradicional, existe uma distância entre as palavras e as coisas, ou seja, entre as palavras e o mundo. Nesse espaço, situa-se o pensamento do homem. Dessa forma, o pensamento lê, significa, articula, diz e nomeia; realiza atividades consideradas *ativas*. Tal espaço, na concepção clássica de linguagem, não existe entre as coisas e suas imagens. A imagem, ao contrário da palavra, não fixa o pensamento do homem. A imagem fixa o olhar do homem. O que o homem vê, porém, são "as próprias coisas". Os objetos e suas imagens são semelhantes. Reconhecer as semelhanças entre as imagens passaria não por uma articulação

---

[13] FOUCAULT, 2000: 108.

[14] Ibid., p. 264.

entre pensamento, realidade e signo, mas por algo como a mecânica do olhar. O sistema de representação visual lida com os objetos tais como são, sem interferência do pensamento. A imagem é apenas uma cópia da realidade. É nesse sentido que este sistema de representação é entendido como mimético. Não por copiar o pensamento, mas por imitar a realidade. As atividades do olhar, portanto, não são *ativas*, mas *passivas*: imitam, reproduzem, figuram, mostram[15].

Para a concepção tradicional, a possibilidade do discurso verbal passa pela veracidade e esta pela lógica racional do pensamento que corresponde à lógica da língua: a gramática. Trata-se de um discurso que se baseia na percepção, na elaboração do real e na articulação desses elementos através do uso de palavras. À imagem, por conseqüência, resta ser a cópia do real. Cópia que é produto de ações mecânicas de transferência das características visíveis dos objetos da realidade para a mente ou para o papel, simples reconhecimento de semelhanças entre imagens dadas.

É fundamental notar que, segundo Schultz, em função das referidas noções de *diferença* e *semelhança* que subjazem à definição das linguagens verbal e visual, elas se revestem de aspectos ativos e passivos. Elaborar um pensamento a partir de diferenças pressupõe que eu seja capaz de articular, ou seja, de significar. Mas quando se lida com semelhanças, não haveria a necessidade de tal esforço. Não é necessário articular, basta *reproduzir*, o que não passa de uma repetição. Nada de novo se cria e é por isso que não teríamos uma *significação*, mas apenas uma imitação.

É por causa dessas fundamentais diferenças que Foucault pode afirmar que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. O problema, porém, não é uma questão de diferenças e semelhanças, mas a definição de semelhança. Ela se refere ao fato de que a semelhança está dada. A semelhança já existe. É anterior ao sujeito. Por isto, basta que ela seja reconhecida. A semelhança é reconhecida, porque é dada, ao passo que a diferença tem que ser elaborada.

---

[15] SCHULTZ, 1999: 87 e 98.

Esse é um panorama rápido das bases sobre as quais, durante séculos, desenvolveram-se as noções de linguagem verbal e de linguagem visual[16] que tentam traçar limites distintos entre ambas. São tão distintas, que não se podem cruzar ou fundir.

Partindo desta noção tradicional, obras de artes visuais que apresentam palavras, principalmente com um contexto sintático, estarão situadas sempre em um limbo. Nesse limbo teríamos de pensar sempre como Foucault, ou seja: obras com imagens e palavras são como manuais de botânica. E, ainda que a imagem e o verbo discordem, a ação do espectador frente à obra será a de ver e ler separadamente. O trabalho de leitura de qualquer obra de arte estaria "facilitado", pois a verbalização do visto trataria de repetir o que a obra já contém em termos verbais. Assim como para uma imagem bastaria dizer o nome das coisas que ela mostra. Em uma obra que possua apenas palavras, as coisas seriam ainda mais fáceis. Afinal, bastaria ler as palavras.

Mas deve haver algo mais nesta questão, pois, caindo neste raciocínio, tais obras esvaziariam a própria linguagem verbal. Para verbalizar a seu respeito, não estaríamos mais articulando e significando, mas reproduzindo e imitando…

Voltando à questão das palavras no título, ao transferir as palavras para um espaço verbal por excelência, retira-se da obra a possibilidade de articulação entre as liguagens verbal e visual. A tentativa de transposição das palavras para o título parte do pressuposto de que as palavras no título explicitariam *o que a obra significa*. Parece que, a princípio, considera-se o título como uma espécie de tradução da imagem em linguagem verbal, ou seja, através de palavras. Em tal caso, as palavras acabam por ser lidas de maneira literal. Até porque, pelo menos, entende-se que as palavras que aparecem nesse contexto são as palavras que designam a obra, ou seja, seu *nome*.

A contradição entre imagem e verbo que Foucault percebe em Magritte faz com que desconfiemos das palavras escritas na obra. Estas, possivelmente, não dizem o que parecem dizer. Nesse caso, a atitude frente a uma obra em que há palavras deve mudar.

---

[16] Para uma visão mais detalhada deste desenvolvimento: KRISTEVA, 1983.

A visão tradicional, da qual se viu um breve panorama, encerra tanto a linguagem verbal como a visual na noção de *sistemas de signos*. Ambos baseados em um caráter mimético. Na linguagem verbal, entre as palavras – que são os signos – e o pensamento. Na linguagem visual, entre as imagens – que também são signos – e o mundo, as coisas.

Durante o século XX, mas já desde meados do século XIX, uma outra noção nasce. Trata-se de olhar para a linguagem verbal e visual não como sistemas de signos, mas como *sistemas de significação*[17] ou *sistemas significantes*. Na noção de sistema de *significação* existe um caráter de elaboração em um grau tal que não existe no sistema de signos.

O questionamento da obra de arte visual enquanto uma cópia da realidade é visível ao longo do século XX a partir das obras das vanguardas históricas. Esse ponto não será aprofundado, mas vale ser indicado.

Visto que a abordagem proposta aqui lidará com a linguagem verbal "dentro" da linguagem visual – pois interessa a presença da palavra em obras de artes visuais – importa ver como e com que implicações a linguagem verbal passa a ser entendida como sistema de significação ou significante.

Não se trata de um estudo de caráter histórico, mas sim de uma reflexão sobre a palavra partindo da possibilidade de se pensar a linguagem como um sistema significante. Ou seja, que não imita ou reproduz o pensamento, mas que torna a elaboração do pensamento possível. Por outro lado, a linguagem enquanto sistema significante explicita-se, sobretudo no uso que dela faz a poesia. A língua é a mesma. No uso que faz das palavras, a poesia se utiliza de termos e funções da palavra presentes tanto na fala cotidiana como na prosa literária. A linguagem poética, porém, é uma linguagem diferente da linguagem cotidiana ou da linguagem da prosa.

---

[17] KRISTEVA, 1983.

em que não posso fiar con

2

"Que coisa engraçada é o choque
de uma palavra numa mente!"
Paul Valéry[18]

"Pelo devaneio acreditamos descobrir
numa palavra o ato que nomeia."
Gaston Bachelard[19]

Não, não se trata de um livro ou do letreiro duma marquise caindo na cabeça de alguém. Mas então, o que é? Como pode uma palavra provocar choques na mente? Alguém disse que, quanto mais lia um poema, menos entendia o que as palavras significavam. O choque é esse: a percepção da quebra na referencialidade da palavra. Essa quebra provoca uma suspensão da palavra com relação ao espaço que normalmente ocupa: a comunicação cotidiana. O uso cotidiano da palavra: – "Duzentos gramas de presunto, por favor." E a pessoa sai do supermercado sem maiores problemas, certa de que seus hábitos alimentares serão atendidos. Hábitos alimentares sustentados por hábitos lingüísticos. Nenhum choque na mente ocorre aqui.

Mas se ela parar por um instante apenas para pensar nas palavras que utilizou, no modo como as pronunciou, ou nos diferentes significados possíveis das palavras utilizadas, a

[18] VALÉRY, 1997: 82.

[19] BACHELARD, 2001: 47.

palavra está suspensa. E provoca um choque na mente. Retira-se a palavra da frase, ou a frase do supermercado, e as coisas se complicam. A palavra começa a habitar outro espaço.

No romance de Valéry[20], M. Teste dedicará longo tempo à meditação sobre a palavra "intelectual". É esta a palavra que lhe provoca, em determinado momento, um choque na mente. Durante a meditação, a palavra é retirada de qualquer contexto e tomada solitariamente. Teste põe-se a *criar imagens* para a palavra intelectual. Nesse momento, Teste depara-se com um problema:

> Não eram imagens que me faltavam. Mas, ao contrário, a cada consulta de meu espírito em busca dessa terrível palavra, o oráculo respondia com uma imagem diferente.[21]

Interessam aqui dois aspectos. O primeiro que associa a *imagem* ao significado possível para a palavra *intelectual*. É através de imagens que Teste tenta localizar o significado da palavra. O segundo diz respeito ao fato de Teste ter associado *várias imagens* à mesma palavra. Várias imagens eram possíveis e condiziam em alguma medida com o espaço dominado pela palavra *intelectual*. Várias imagens compunham o espaço de significados potenciais da palavra.

Esse ponto leva a outro poético personagem no mundo da literatura, o sr. José, personagem de *Todos os nomes* de José Saramago[22]. No trecho a seguir, José está um passo adiante daquele que é oferecido por Teste. José transpõe a meditação sobre as palavras para o avesso de seu próprio discurso, para a cadeia de pensamentos que acompanham o que sua boca está a dizer. Nesse falar, José preocupa-se com as diferentes imagens que podem ser provocadas pelas palavras que está utilizando.

> Espírito atento aos múltiplos sentidos das palavras que cautelosamente ia pronunciando, sobretudo aquelas que parecem ter um sentido só, com elas é que é preciso mais cuidado. Ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é direto, literal,

---

[20] VALÉRY, 1997.

[21] Ibid., p. 85.

[22] SARAMAGO, 1998.

> explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer, ao passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, fervilha de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direções irradiantes que se vão dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições.[23]

Saramago utiliza o termo *sentido* da palavra, distinguindo-o de *significado* da palavra. O significado da palavra é o sentido primeiro de uma palavra. É o sentido dicionarizável que se pretende unívoco; ou seja, que significa apenas uma coisa. Presunto, por exemplo, designa um tipo de carne. Trata-se do significado literal da palavra[24]. Literalmente, uma palavra iria designar um objeto concreto ou uma "abstração concreta": o amor, por exemplo. A palavra, porém, não se esgota neste significado.

O sentido, pode-se inferir a partir deste trecho, é algo que não é "concreto". Que não está pronto e fechado. Ele fervilha. Como afirma o trecho, o sentido *projeta*. Projeta "marés, ventos cósmicos, perturbações magnéticas". Há aqui uma idéia implícita de potência. Algo acontece em nossa mente: a palavra aciona várias imagens. Imagens que se ligam e se conectam. Imagens sem começo e sem fim… Qualquer coisa que ainda se diga não vai alcançar o que o trecho de Saramago alcança. Afinal, o próprio sr. José, um pouco mais tarde dirá que nunca houve melhor maneira de explicar algo do que através de uma metáfora!

Mas, comparando Saramago com Valéry, pode-se pensar que o sentido é algo semelhante às imagens que a meditação sobre uma palavra cria. Nesse "sentido" a uma palavra não apenas corresponde uma imagem – ou seja, sentido – mas várias imagens, ou, vários sentidos. O sentido pode ser associado, portanto, àquilo que para Teste eram as imagens da palavra. Tais imagens diferenciam-se do significado direto, unívoco, explícito, literal da palavra.

---

[23] SARAMAGO, 1998: 134/135.

[24] O significado literal pode ser entendido também como "grau zero relativo aos contextos". ECO, 2000: 14.

A idéia da imagem de uma palavra é muito interessante, principalmente quando acompanhada da questão dos múltiplos sentidos possíveis de uma palavra, pois oferece a possibilidade de pensar que o espaço dominado pelas palavras é um espaço vislumbrado.

O termo *imagem da palavra*, porém, confunde-se com os conceitos de imagem acústica e referente. Imagem acústica indica uma idéia de som, ao passo que o referente indica a idéia de um objeto concreto.

A imagem acústica, termo cunhado por Saussure e que em alguns autores aparece como "imagem acústica" ou "padrão sonoro", também é chamada de "significante". Na visão de Saussure, a palavra, ou seja, o signo lingüístico, divide-se entre significante e o significado o qual equivale ao conceito[25].

Essa definição é bastante problemática, pois por um lado não explica o que se entende por imagem e, por outro, se entende que padrão sonoro não é o ruído concreto, mas o "som portador de sentido"[26]. O que Saussure parece sugerir é que aquilo que se chama de *imagem* equivale ao que a sonoridade da palavra provoca em termos mentais.

Roland Barthes entende que aquilo que Saussure chama de significado da palavra não é uma "coisa", mas a representação da coisa. Para Barthes, Saussure evidencia a "natureza psíquica do significado", razão pela qual denomina desta forma tal conceito[27]. Também, segundo Kristeva, a noção de signo verbal de Saussure é a de uma "realidade psíquica com duas faces, sendo uma o conceito e outra a imagem acústica."[28]

Pode-se pensar que tanto significado como significante, se dão em nível psíquico. No esquema de Saussure, o referente, ou "objeto concreto" que a palavra designa é eliminado. As palavras irão designar não objetos concretos, mas o que talvez possa ser chamado de "conceitos concretos". O significado de uma palavra corresponderia a um conceito que é relacionado a uma palavra. Esse conceito, que teria um caráter mais "fechado" é distinto de uma outra coisa, que é provocada pela sonoridade da palavra e que chama-se "sentido".

---

[25] FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao Cubismo. In: HARRISON, 1998: 117.

[26] KRISTEVA, 1983: 26.

[27] BARTHES, 1989b: 46.

[28] KRISTEVA, 1983: 32, 33.

Tal distinção é pertinente à visão do próprio Barthes que se refere à zona poética das palavras. Para ele, essa zona poética corresponde a seus *sentidos*. Os sentidos são entendidos por Barthes como "sentidos prováveis porém menos fortes de uma palavra"[29]. É a partir de uma idéia de probabilidade que Barthes evidencia que o sentido não é a mesma coisa que o significado explícito da palavra. O sentido corresponde a um universo de possibilidades, dado o fato que, em termos de probabilidades, estamos falando sempre no plural.

Para referente têm-se a definição de Peirce, que vê o signo lingüístico como uma tríade, sendo o referente a imagem do objeto real à qual a palavra está ligada. Santaella porém entende que a visão de Peirce sobre as palavras é de que estas assemelham-se aos símbolos, na medida em que designam não um individual, mas um geral. "O objeto de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma idéia abstrata."[30]

Tanto em Barthes como em Saussure e Peirce, evidencia-se o aspecto de *imagem* das palavras. Esse aspecto corresponde à natureza psíquica das palavras dado o seu desdobramento entre sentido e significado. O significado está no nível do dicionário, enquanto o sentido está no nível do sujeito. O significado corresponde ao conceito, enquanto o sentido corresponde à imagem.

A consciência desses dois aspectos das palavras, que não deixam de ser espaços distintos de significação – sentido e significado – era de conhecimento também de Teste, o que se percebe na afirmação de "seu amigo":

> Aquelas [palavras] que usava eram por vezes tão curiosamente pronunciadas por sua voz ou iluminadas por sua frase que seu peso se alterava, seu valor era novo. Às vezes perdiam todo seu sentido, pareciam unicamente preencher um lugar vazio cujo termo destinatário ainda era duvidoso ou não tinha sido previsto pela língua.[31]

Teste explora um ponto além daquele referido por José. Além disso, as palavras possuem algo diferente do significado, chamado de sentido; esses sentidos podem não ter sido previstos pela língua. O *sentido* diferencia-se, portanto, do significado, pois indica um universo

---

[29] BARTHES, 1989b: 43-46.

[30] SANTAELLA, 1994: 67.

[31] VALÉRY, 1997: 21.

de possibilidades/potencialidades da palavra, antes de indicar conceitos fechados a ela correspondentes.

A *imagem/sentido* está ligada, portanto, aos aspectos não explícitos, não literais, multívocos das palavras. A palavra possui dois lados[32]. O lado do sentido, o lado do significado. E tanto o sentido – ou sentidos – como o significado são mobilizados na produção do conteúdo de um discurso.

A fala de Teste, assim como a fala de José, pode ser entendida como *discurso* nos termos em que este é entendido por Benveniste. O discurso "designa de um modo rigoroso, e sem ambigüidade, a manifestação da língua na comunicação viva."[33] *Discurso* difere de *língua*, que é entendida como a "linguagem enquanto conjunto de signos formais."[34] Com essa noção de discurso surge a participação do sujeito na linguagem através da fala individual. Entende-se daí que, no nível da fala individual de um sujeito, a língua – entendida enquanto sistema gramatical – torna-se viva. O que significa que a linguagem não é apenas utilizada para a comunicação, mas também se constrói enquanto sistema da significação. Ao nível do sujeito, a linguagem cotidiana torna-se veículo de uma mensagem única.

A poesia e a fala individual possuem aspectos semelhantes. Tanto numa como noutra, o que, no sistema da língua, são signos com significados mais ou menos fixos, torna-se palavra com possibilidades de sentido ilimitadas. Bem o sabia o José…

No uso que Teste faz das palavras, algo de novo se cria, ainda que em palavras "velhas". Mas como será que essa possibilidade se dá? Essa possibilidade se dá por causa da ambigüidade com a qual José tanto se preocupa.

Dividido entre sentidos e significados, José passa a desconfiar das palavras que vai utilizando em suas explicações, pois estas, a qualquer momento, podem traí-lo. José tem

---

[32] Esses dois lados não correspondem aos dois lados de uma moeda, que não se tocam, não se encontram e apontam em sentidos diferentes. Correspondem aos dois lados de uma fita de Moebius, ou aos dois lados da maioria dos desenhos de Escher: lados externos que são também internos; lados que se *desdobram*. Ver: RAMOS, 2000.

[33] KRISTEVA, 1983: 22.

[34] KRISTEVA, loc. cit.

consciência de que as associações possíveis a partir das imagens provocadas por seu discurso podem acabar por sugerir o que ele se esforça tanto em esconder.

O pensamento do personagem de Saramago ocorre no momento em que ele tenta desvencilhar-se de seu chefe, respondendo às suas indagações sem atrair a atenção para as suas ações ilegais. José, atento aos múltiplos sentidos das palavras, percebe o espaço que se pode criar entre o que diz e o que ouvem do que ele disse. Pois, afinal, nada garante que quem o ouve dê-se conta dos sentidos de *suas* palavras. O mais provável é que prevaleçam no ouvido de seu chefe os sentidos que as palavras possuem para ele próprio.

Por outro lado, preocupado com a questão da verdade, José está atento para que seu discurso não possa, mais tarde – caso viesse a ser descoberto – ser usado como prova não somente de sua mentira, mas também de sua desonestidade. Discurso paradoxal o que deve proferir, visto que não deve ser falso com relação ao real; e, ao mesmo tempo, apesar dos sentidos das palavras, deve transmitir algo cuja dimensão José gostaria de poder controlar. O discurso de José parece paradoxal, pois deve lidar com esta ambigüidade das palavras que *ocupam dois espaços ao mesmo tempo*.[35]

A questão da verdade não deve ser lida como relacionada com uma grande questão filosófica sobre os limites da verdade. Trata-se de algo bastante mais simples, mas nem por isso menos complicado. O problema do discurso de José não reside tanto no caráter de verdade do próprio discurso, mas na sua preocupação em que aquilo que seu chefe escuta seja o que ele diz. O que José gostaria é de poder ter certeza de que *o que ele diz é o que seu chefe vai ouvir*. E é isso que ele sabe ser incontrolável, pois as palavras não possuem apenas um significado, mas também vários sentidos.

Segundo Ramos[36] a ambigüidade é uma característica da linguagem poética que é "multívoca, compreendendo um nó de significações". Não só a obra está aberta para a possibilidade de várias interpretações ou significações, como as mesmas se nutrem da

---

[35] Há uma relação importante entre esta questão e a obra de Leonilson. As palavras de Leonilson ocupam dois espaços: o da comunicação cotidiana e o da poesia. Pode-se, ou não, perceber a dimensão poética das palavras em Leonilson. Mas aqueles que percebem isso talvez sejam os que ficam com a impressão de que se trata de uma obra para iniciados. Os iniciados percebem nas palavras de Leonilson um espaço peculiar.

[36] RAMOS, 2000: 19.

ambigüidade das palavras que a compõem ou dos paradoxos que as proposições apresentam. Ambigüidade que nasce no momento em que nasce a poesia. Ramos chega a fazer coro com o personagem de Saramago: "a palavra tem seus crespos, e seus avessos, de tal forma que um discurso manso pode conter, no de repente, um discurso bravo, que insuspeitadamente vem ali aparecer."[37] Ou Valéry faria coro com Ramos "os mais claros discursos são tecidos com termos obscuros."[38]

A ambigüidade também reside no fato, explorado por Schultz[39], de que não existe relação fixa, ou aderência, entre os nomes e as coisas. Não existe um liame fixo. É a ausência de relação fixa que faz com que se desconfie das palavras. Teste talvez revidasse – é *necessário* desconfiar das palavras.

Outro motivo para desconfiar-se das palavras pode residir na desconfiança de quem as fala. Ou seja, pode-se suspeitar das intenções do falante. Apesar disso, como afirmou Valéry[40] – independentemente das intenções, o que se fez é o que se fez. E é nesta medida que a obra, assim como a fala, ou mesmo o discurso psicanalítico, é reveladora do sujeito falante até para si mesmo: na concretude do dito.

É Teste quem afirma:

> Desconfio de todas as palavras, pois a menor meditação torna absurdo que nelas se confie. Cheguei infelizmente a comparar estas palavras com as quais atravessamos com tanta agilidade o espaço de um pensamento a leves tábuas lançadas sobre um abismo, que suportam a passagem, mas não agüentam a demora.[41]

A desconfiança é base da escrita poética. A desconfiança alimenta a ambigüidade. Ambigüidade de uma tábua fina, sobre a qual se pode passar, mas não se pode parar. Finas tábuas sobre um abismo que suspende a palavra entre sentido e significado, tornando-a tão frágil e tão extensa. Desconfiança que joga o sujeito nas profundezas de um abismo.

---

[37] Ibid., p.23.

[38] VALÉRY, 1997: 84.

[39] Para utilizar uma imagem mais esclarecedora: as coisas do mundo não andam por aí com seus nomes tatuados à testa.

[40] VALÉRY, 1996.

[41] VALÉRY, 1997. p. 84.

posto que não tenho intimidade

3

Existem palavras, mas também existem nomes. A palavra "nome" possui um sentido que a palavra "palavra" não possui. É um sentido de especificidade. "Palavra" é genérico, "palavra" é o que encontramos no dicionário, "palavra" é o alicerce da função de representatividade da linguagem. Uma palavra é associada a um determinado objeto ou conceito. Essa ligação entre ambos é o que Foucault chamou de *liame*[42]. Trata-se de uma ligação prevista pela língua. A palavra, portanto, deveria ser compreendida por várias pessoas da mesma maneira, visto que ela é portadora de um significado. Quando surge o sujeito, porém, a palavra se modifica. A palavra passa a chamar-se *nome*.

> Se é que esta era merecedora de que lhe dessem o nome de edifício, sem dúvida adequado de um ponto de vista lingüístico rigoroso, pois edifício é tudo quanto foi edificado, mas obviamente impróprio em comparação com essa espécie de dignidade arquitetônica que da palavra parece emanar, sobretudo quando a pronunciamos.[43]

José – personagem principal e porque não dizer "único"[44] da obra de Saramago – percebe que não pode simplesmente valer-se de uma palavra que, segundo a gramática, designa um tipo de construção. Existe uma diferença entre os edifícios. A todos eles poderia ser associada a palavra, mas nem todos são merecedores do nome. Não são todos os edifícios que

---

[42] FOUCAULT, 2000.

[43] SARAMAGO, 1998: 185.

[44] Tal perspectiva se dá em função de José ser o único personagem a ter seu nome citado na obra.

possuem a grandeza do sentido do qual a palavra está prenhe, ainda mais quando pronunciada, ou pensada por José. Nem todos os edifícios condizem com *aquela imagem* que José construiu para *edifício*. O som dessa palavra, quando pronunciada por José, evoca uma imagem que não corresponde a todos os edifícios que existem por aí. José construiu uma relação particular com os edifícios e com a própria palavra. Esta relação que é de intimidade, como explicaria Bachelard[45], constituiu-se a partir de todos os edifícios com os quais José viveu experiências significativas. Valéry concorda com Bachelard, quando diz: "todas as nossas abstrações têm essas experiências pessoais e singulares como origem; todas as palavras do pensamento mais abstrato são retiradas do uso mais simples, mais comum, que corrompemos para filosofar com elas."[46] A palavra *edifício* não pode nomear todos eles. Cabe a José reconhecer aqueles que merecem tal denominação. E é quando José chama algo de *edifício* que este vocábulo deixa de ser uma simples palavra para tornar-se nome.

A relação de intimidade na constituição dos nomes também é percebida por Émilie Teste[47]. Em uma carta a um amigo do marido, Émilie deixa evidente que ninguém melhor do que ela entende o alcance do uso das palavras de seu marido. Marido de hábitos reservados, de poucas palavras, mas que palavras!

> Não há mulher no mundo nomeada como sou. O senhor sabe que nomes ridículos trocam entre si os amantes: que nomes de cães e de periquitos são frutos naturais das intimidades carnais.[48]

Émilie percebe que os nomes que lhe são atribuídos pelo marido são de outra categoria. Outra categoria com relação a quê? Às intimidades carnais? Não. Os nomes ridículos que trocam entre si os amantes não passam de um convencionalismo lingüístico.

Obviamente, pensando-se na efetividade objetiva de um discurso, o convencionalismo lingüístico seria o que garante a comunicação. Comunicação objetiva, que

---

[45] BACHELARD, 2000.

[46] VALÉRY, 1999: 126.

[47] VALÉRY, 1997. Émilie é a esposa do personagem principal.

[48] Ibid., p. 46.

não deixa margem para dúvidas. Por isso, pensar-se-ia que o *que eu digo é o que tu ouves*. Comunicação que pressupõe que as palavras e as coisas estejam fortemente amarradas umas às outras. Mas seria ridículo que nem os amantes pudessem partilhar de intimidade lingüística. Pois é aí que reside toda a crítica de Émilie. Os nomes trocados entre os amantes são ridículos por não serem palavras sentidas e refletidas por eles. Não são palavras amadas pelos amantes. São palavras apenas repetidas pelos amantes. Palavras que marcam um espaço de intimidade carnal que não é compartilhado pelo espírito. Mal sabem esses amantes que também as palavras copulam e que é necessário "sonhar ao nomeá-las."[49]

Enquanto isto, as palavras que Émilie escuta marcam o lugar de intimidade entre dois sujeitos. Ela e o marido partilham, através dos nomes pelos quais ele a chama, da intimidade de ambos com a linguagem. Teste, por ser quem é. Émilie, por conviver com ele. O casal partilha não de palavras, mas de nomes. O discurso partilhado não se limita aos nomes pelos quais Teste chama a esposa; mas se prolonga nos assuntos sobre os quais conversa com ela. A questão é tão evidente a Émilie, que ela, nessas ocasiões, percebe o sentido das palavras antes da objetividade do discurso. "Não me aborrece ouvir as coisas abstratas ou demasiado elevadas para mim; encontro nelas um encantamento quase musical. Há uma bela parte da alma que aprecia gozar sem compreender, e que é grande em mim."[50] Émilie percebe que por trás de um discurso objetivo sobre um assunto qualquer pode haver um outro espaço… e um discurso, afinal, pode possuir peso, som, cheiro…

O discurso de Teste é algo mais do que a descrição de aspectos visíveis na superfície do mundo. Para Émilie há, na linguagem de seu marido, "não sei que poder de fazer ver e entender o que temos de mais oculto… (…) suas palavras são humanas."[51] O que importa para Émilie, afinal, não é *quais* palavras o marido utiliza para chamá-la, mas o fato de saber que essas palavras pertencem a seu marido. No discurso dele – seus nomes – são palavras que

---

[49] BACHELARD, 2001.

[50] VALÉRY, 1997: 35.

[51] VALÉRY, 1997: 49.

adquirem novos significados. Novos significados que não resultam do uso, do costume, ou da objetividade da língua, mas de seu marido! Nomes são palavras com significados novos.[52]

O papel da intimidade na constituição dos nomes é tal que até aquilo que convencionalmente chamamos de *nome* adquire novos significados. Chamamos de nome a palavra que designa um indivíduo particular. Os "nomes próprios". Vulgarmente, eles recebem mais a alcunha de *nome* do que as palavras que atribuímos a coisas. E mesmo sendo nomes próprios é preciso entender que não se trata de uma propriedade de quem os carrega, mas de quem os chama.

> Duas vezes se morre:
> Primeiro na carne, depois no nome.
> A carne desaparece, o nome persiste mas
> Esvaziando-se de seu casto conteúdo
> – tantos gestos, palavras, silêncios –
> Até que um dia sentimos
> Com uma pancada de espanto (ou de remorso?)
> Que o nome querido já nos soa como os outros.
>
> Santinha para mim nunca foi diminutivo de Santa.
> Nem Santa nunca foi para mim a mulher sem pecado.
> Santinha eram dois olhos míopes, quatro incisivos claros à flor da boca.
> Era a intuição rápida, o medo de tudo, um certo modo de dizer
> 'meu Deus, valei-me'.
>
> Adelaide não foi para mim Adelaide somente,
> Mas Cabeleira de Berenice, Inonimata, Cassiopéia.
> Adelaide hoje apenas substantivo próprio feminino.
>
> Os epitáfios também se apagam, bem sei.
> Mais lentamente, porém, do que as reminiscências
> Na carne, menos inviolável do que as pedras dos túmulos.[53]

Para o amante não só as palavras, mas os nomes mesmo trocam de nomes. E o nome está vivo, não por designar pessoas vivas, ou objetos mortos, mas por ser carregado na carne.

---

[52] A intimidade do nome desdobra-se na intimidade do discurso. Nos trabalhos de Leonilson, o nome dos envolvidos nunca está dito. Até porque também seria um nome convencionado. Mas a poesia de Leonilson possui este mesmo caráter de intimidade entre amantes; intimidade entre falante e ouvinte. As palavras lá também são nomes.

[53] BANDEIRA, 2001: 163.

A denominação, ou seja, a atribuição de nomes é fruto da relação íntima e profunda que o sujeito estabelece com as coisas do mundo e com a própria matéria da linguagem. Bem sabia o poeta que aquilo que continha mais do que uma pessoa podia conter, para a gramática, era apenas "substantivo próprio feminino".

Os novos significados de palavras e nomes são fruto da intimidade do sujeito com a língua, mas também da intimidade entre ouvinte e falante. Esse é o caso explicitado pela poesia de Bandeira e pela relação entre Teste e Émilie. Tal intimidade é abordada também por Cohen ao analisar as metáforas, de modo que é considerada por ele de fundamental importância:

> Para mim esse ponto é a conquista da intimidade. O criador e o apreciador de uma metáfora aproximam-se de forma singela, o que envolve três aspectos: o falante emite um tipo de convite oculto; o ouvinte dispende um esforço especial para aceitar o convite; e a transação constitui o reconhecimento de uma comunidade. Todos os três aspectos aparecem em qualquer comunicação; porém, no discurso literal comum, suas funções são tão dispersas e rotineiras que passam desapercebidas. O uso de metáforas coloca esses aspectos em primeiro plano. (…) um apreciador de uma metáfora deve fazer duas coisas: ele deve perceber que a expressão é uma metáfora; e deve imaginar o objetivo da expressão.[54]

Várias observações devem ser feitas a respeito desse longo trecho. "Imaginar o objetivo da expressão". É interessante que o autor utiliza a palavra *imaginar*. Deve-se imaginar o objetivo de uma metáfora, não apenas "entendê-la". Entender um discurso passa pelo conhecimento do sistema lingüístico no qual o mesmo está inserido em um primeiro momento. A partir desse reconhecimento, o ouvinte poderia estabelecer o que o discurso "quer dizer" em termos lógicos. Por outro lado, tal entender pode ser reduzido – no cotidiano – ao simples "receber a mensagem".

Já imaginar uma metáfora não depende apenas do aspecto gramatical da língua e do significado literal da palavra, do nome ou da frase. Imaginar o objetivo de uma metáfora é também uma ação criativa, uma construção de sentido. Esse aspecto é visível dado o fato de as metáforas serem produtoras e não *recoletoras*[55], ou seja, simples reprodutoras de noções anteriores a elas. O sentido da metáfora distingue-se de um simples comentário ou, como

---

[54] COHEN, Ted. A metáfora e o cultivo da intimidade. In: SACKS, 1992: 13.

[55] SCHULTZ, 1998: 80, 81.

afirma Cohen, o sentido não está "propriamente no comentário em si."[56] Isso significa que uma metáfora não pode ser simplesmente traduzida em outra forma literal. Mais do que isso, o objetivo da metáfora vai além daquilo que poderia ser chamado de significado literal.

A questão da intimidade com a linguagem também aparece na especificidade dos elementos, no caso, as palavras, quando da elaboração de certa expressão metafórica, por exemplo. É certo que se trata dessas palavras exatamente e não de outras, ainda que de significado semelhante. Em termos dicionarizáveis, as palavras podem ser semelhantes, mas com relação às *imagens que se fazem* são muito diferentes.

Com relação à intraduzibilidade da metáfora, ainda que palavras possuam significados e sentidos, a relação específica que uma metáfora constrói, no caso, faz com que a imagem da metáfora seja produto daquelas palavras exatamente. Deixa de existir uma aderência entre os nomes e as coisas para existir uma aderência entre o dizer e o dito[57].

O termo "imaginar" desdobra-se em dois aspectos. Por um lado, imaginar refere-se à imagem que a metáfora constrói. Imagem que se contrapõe ao significado literal ainda que produzida por ele. Por outro lado, imaginar refere-se à ação que vai ser empreendida pelo ouvinte ao articular essas "duas informações": a do conteúdo verbal e a da imagem que este produz. O conteúdo (ou objetivo) da metáfora não é apenas a mensagem em si, mas a manipulação que exerce sobre a linguagem[58]. A manipulação envolve aspectos verbais/semânticos e aspectos visuais/imaginários. A partir daí entende-se melhor o sentido da palavra "intimidade" na citação de Cohen, assim como se entende o sentido da palavra "intimidade" nas metáforas. Trata-se de uma intimidade entre dois sujeitos: o que fala e o que ouve. Mas se trata também, ou produz-se, a partir da intimidade dos falantes – e dos ouvintes – com a própria linguagem. Trata-se de uma "intimidade lingüística"[59]. Se não existissem essas duas intimidades, não existiriam metáforas.

---

[56] COHEN, op. cit., p. 14.

[57] SCHULTZ, 1999: 60.

[58] COHEN, op. cit., p. 14.

[59] Ibid., p. 17.
A intimidade lingüística é abordada de forma direta em Cohen, mas pode ser observada em Saramago e Valéry enquanto subjacentes à narrativa e, em teóricos como Schultz e Kristeva, pode ser vista na relação com a linguagem através das práticas coletivas de cantos, danças, narrativas mitológicas, etc.

O que foi afirmado por Cohen a respeito das metáforas pode ser entendido como uma das características da linguagem poética. Uma dessas características é a intimidade do indivíduo com a língua, o que possibilita que o mesmo rompa a barreira do idioma. Romper a barreira do idioma significa alcançar a língua na sua expressão, ou seja, na linguagem. É na gramática que as palavras, as coisas e os significados estão amarrados uns aos outros. José, Teste, Émilie e Bandeira falavam há pouco das palavras de outra maneira. As palavras que aparecem na poesia, nas metáforas, são palavras com significados diferenciados.

A intimidade do sujeito com o mundo permite que palavras e nomes adquiram novos significados. Esses novos significados advêm, como visto, da apropriação da palavra pelo sujeito. José apropria-se dos *edifícios*, Teste apropria-se de *Émilie*, Bandeira apropria-se de *Santinha,* de *Adelaide,* etc.

A elaboração de novos significados advêm também da subversão das palavras. Isso é possível porque, como afirma Schultz[60], o liame entre as palavras e as coisas (ou significados) não é fixa. É possível pensar que a relação que existe entre palavras e significados, ou entre palavras e coisas é muito mais uma costura do que um liame! Costura que une panos distintos, que pode ser firme ou solta, que pode ser feita ou desfeita.

Além de adquirirem significados específicos para o sujeito, as palavras podem mover-se. Podem trocar de lugar. Podem estabelecer aquilo que, para a teoria mimética da linguagem, é considerado uma nomeação falha. Afinal, a palavra que designa uma coisa passa a designar outra. Para Schultz, trata-se da possibilidade, instaurada através das metáforas, de desprender[61] as palavras das coisas. Trata-se de desprender as coisas dos nomes que lhes são corriqueiramente atribuídos. Mais do que isso, trata-se de desprender a palavra de uma imagem convencional – convencional porque convencionada – para associar a ela uma nova imagem:

---

[60] SCHULTZ, 1999.

[61] Ibid., p. 61.

Na água viscosa, cheia de folhas,
com franjas róseas da madrugada,
entram meninos levando búfalos.

Búfalos negros, curvos e mansos,
– oh, movimentos seculares! –
odres de leite, sonho e silêncio.[62]

O que na descrição literal de uma cena poderia ser simplesmente *reflexo das nuvens coloridas na água*, pela mão da poetisa, muda de nome. Chamam-se *franjas róseas da madrugada*. Pronuncie isto em voz alta: franjas róseas da madrugada… Não há maneira possível de traduzir isto em outra forma, não há maneira de utilizar a palavra "reflexo". Pronuncie esta em voz alta. E diga qual delas bate e volta feito ondulação serena de beira d'água…

Algo acontece entre o som e o sentido dessas palavras. É esse tipo de situação que produz aquilo que, com relação à poesia de Valéry, Barbosa referiu-se como uma poesia "cujo significado é antes a percepção do espaço que se constrói entre som e sentido."[63] É claro que essa característica não aparece apenas nos poemas de Valéry, como visto no exemplo acima. De qualquer maneira, o que interessa é recolher a idéia de que a poesia produz um espaço que se localiza entre o som e o sentido.

Na troca de nomes, vários sentidos explícitos ou implícitos na palavra são mobilizados. As ondas mudam de nome, o reflexo muda de nome, e mesmo a franja torna-se nome de algo novo. Não se trata mais do nome que atribuiríamos àquela parte mais curta do cabelo que fica sobre a testa, ou ao acabamento, assim também "pendurado" que damos em algumas peças de tecido. Quem diria: franja d'água…

Os búfalos deixam de ser búfalos para tornarem-se odres de leite. *Búfalo* não contempla de maneira nenhuma a placidez, a serenidade, o balanço vagaroso das primas das

---

[62] MEIRELES, 2001: 267.

[63] BARBOSA, João Alexandre. Permanência e continuidade em Paul Valéry. In: VALÉRY, 1999: 15.

vacas cheias de leite! Embora, ao final do poema, mesmo búfalo revista-se de um sentido que até então não possuía. Sentido até então não descrito em qualquer dicionário[64].

> O pescador pega os peixes com o cesto profundamente submerso nas ondas,
> o caçador com o laço escondido entre dois ramos pega as aves pequeninas,
> e eu, diz o jardineiro, para a lua e as estrelas pegar, só preciso de um pouco de água – e as cerejeiras em flor e os sicômoros em fogo, só preciso do fio de água que desenrolo.
> E eu, diz o poeta, para as idéias e as imagens pegar, só preciso do branco engodo de papel, em que os deuses, passando, deixarão vestígios como as aves pela neve.
> Para mover os passos da Imperatriz-do-mar só preciso do tapete de papel que desenrolo, para fazer descer o Imperador do céu, só preciso de um raio da lua, só preciso da escada branca de papel.[65]

A intimidade do pescador com as águas, que pode ser vislumbrada pela idéia de profundidade, possibilita que ele tire algo das águas: os peixes. Da mesma maneira, a intimidade do caçador com as árvores possibilita que ele tire algo dos céus: os pássaros. O jardineiro, por possuir intimidade com os elementos, pode tirar coisas da água e do céu: as flores. Mas suas flores também são *estrelas*. Seus sicômoros são *fogo*. A folha branca de papel é um tapete, tal qual a neve em que as aves deixam vestígios. As palavras são *vestígios.* Poemas são imagens e idéias pegadas. Pegadas são vestígio na neve. O poeta não precisa nem da água, nem das estrelas para pegar o mar e o céu. Basta a ele a intimidade com as palavras, o que possibilita que o papel se torne neve, e também escada, que a lua se torne imperatriz do mar, que o sol se torne o imperador do céu. Ao longo do poema, além de céu e mar receberem vários "sinônimos" – palavra que só camufla o fato de que na realidade as coisas trocam de nome, – o poder de mobilização da linguagem é de tal ordem que é visto pelo poeta como mobilização das próprias coisas. Os nomes trocados acabam por permitir que as coisas troquem também suas características. É isso o que afirma, com outras palavras Man: "Não temos meios de definir, de policiar as fronteiras que separam o nome de uma entidade do nome de outra; os

---

[64] Com relação à adequação dos nomes às espécies vegetais ou animais, caso que é totalmente distinto da poesia, é muito interessante o capítulo quinto de *As palavras e as coisas*, de Foucault.

[65] CLAUDEL, Paul. Poder do poeta. In: VEIGA, 1999: 275.

tropos não são apenas viajantes – tendem também a ser contrabandistas e, provavelmente, contrabandistas de bens roubados."[66]

O rompimento com o significado gramatical das palavras, ou seja a apropriação dos nomes pode ser profundo ao ponto de Teste afirmar de si mesmo: "estado de um ser que acabou com as palavras abstratas – que rompeu com elas."[67] O fato de, para Teste, as palavras possuírem valores pessoalmente e intimamente elaborados, e de trocarem de lugar, faz com que as mesmas deixem de ser abstratas. Como afirmou também José: "não há nada que mais canse uma pessoa que ter de lutar, não com seu próprio espírito, mas com uma abstração." [68] Ao deixarem de ser abstratas, as palavras tornam-se tão vivas e concretas quanto coisas.

Túlio: há palavras escuras,
Guardadas, duros ramos
Dentro das arcas. Roxura
Por exemplo. É ânsia.
Convém lembrá-las
Porque me faço mordente
Nesta minha armadura,
Soberbosa, cansada
Do teu silêncio
E do laivoso das gentes.
Há palavras escuras.
Hederoso, por exemplo.
É abundante de heras.
Habena, que é chicote.
E há uma palavra rara
Em milenar repouso
No teu peito duro.
Convém lembrá-la, Túlio.
Do amor é que te falo.

Acorda a tua palavra.
Usa o chicote
Antes que eu me faça escura.[69]

---

[66] MAN, Paul de. A epistemologia da metáfora. In: SACKS, 1992: 24.

[67] VALÉRY, 1997: 117.

[68] SARAMAGO, 1992: 27.

[69] HILST, 2001: 93.

Tão concretas quanto coisas, tanto quanto qualquer objeto, as palavras na poesia podem ser adjetivadas, podem ser escuras. As palavras podem ser um objeto, chicote! É interessante notar nesse poema também como essas duas coisificações das palavras estão ligadas à sua sonoridade. Hederoso. Pode haver palavra assim escura? Habena. Pode haver palavra tão cortante? Além de serem adjetivadas, e porque são coisificadas, as palavras passam a sofrer ações, assim como a realizá-las. Nesse poema, o jogo é tão complexo que se cria a imagem de palavras não pronunciadas que repousam. Bachelard também dizia que a palavra dorme "no seu significado."[70] Assim como repousam, podem ser acordadas! E repousando, podem tornar quem não as escuta escuro também… *Acordar a palavra*, no contexto da poesia de Hilst, significa torná-la viva. Ao amor não basta ser conceito abstrato!

A *coisificação* das palavras aponta para o aspecto material delas. Um desses aspectos é o som, ou melhor, a sonoridade. Daí a importância do significante, tal como conceituado por Saussure, na poesia. Em casos mais específicos, como o da poesia concreta, também o aspecto gráfico da poesia, a *visualidade*[71] da letra, é enfatizado em seu aspecto material. Além desses dois aspectos materiais citados, a palavra, no contexto da poesia, rompe com a função representativa – embora não a anule – ao ponto de sofrer uma ação como se fosse a própria coisa. Essa ação não ocorre fora do poema, na realidade, mas dentro da poesia. A palavra torna-se a própria coisa e não mais uma representação ou signo dela.

---

[70] BACHELARD, 2001: 18.

[71] FREITAS, 2001.

No meio da página escrevo ao acaso a palavra menina
e, à sua magia, um caminho abre-se
para ela andar.

E como houvesse brotado a seus pés um arroio espiador,
uma ponte estendeu-se
para ela atravessar.

Mas a menina
agora parou
e do meio de uma ponte namora encantadamente nas águas
a graça inacabada do seu pequenino rosto feito às pressas.

Às pressas…
(nem tive tempo de lhe dar um nome…) (…)[72]

A intimidade com as palavras é, em última instância, produto também da intimidade do sujeito com o mundo. Nesse sentido, a linguagem poética assim como a fala do indivíduo, oscila o tempo inteiro entre a particularização do sentido e a socialização do significado. Em outras palavras, tanto a poesia quanto a fala comum produzem seu sentido na tensão entre o que se diz e o que se ouve. Tensão provocada por um processo de apropriação e materialização dos signos lingüísticos, além da elaboração de novos significados.

Tal tensão pode ser entendida também como a distância que existe entre o significado literal de um conteúdo verbal e a imagem que este mesmo conteúdo produz. Trata-se de mais de *uma* imagem, o que, por sua vez, só faz aumentar a distância entre a "realidade" e a poesia.

[72] QUINTANA apud WALTY, 2000: 54.

com
linhas
que b
radas

4

As distinções tradicionais entre linguagem verbal e visual estendem-se à distinção tradicional entre prosa e poesia. Trata-se da "divisão entre dois modos da representação, o *intuitivo espacial* e o *discursivo-temporal*."[73]

Pode-se entender a oposição entre esses dois modos de representação como aquela oposição que Foucault apresenta entre as linguagens verbal e visual. A linguagem verbal, especialmente a prosa, é da ordem do pensamento racional, discursivo, linear-temporal. Já a elaboração de imagens, presente tanto na poesia como na linguagem visual, é da ordem do pensamento intuitivo, espacial-não linear.

A linearidade da escrita deve-se ao fato desta pretender ser a transposição da cadeia falada. Antes da fonetização da escrita, que ocorre com o advento do alfabeto, existiam escritas cujo funcionamento era independente da cadeia falada. Tais escritas não seriam lineares, mas espaciais[74]. O desenvolvimento temporal-linear da cadeia falada e da escrita permite que se identifiquem os vários elementos do discurso: sujeito, verbo, predicado, adjetivo, etc. Esse desenvolvimento linear atende, por sua vez, à ordem lógica da língua, ou seja, à gramática. É a partir desta ordem que se retém o significado do discurso, e, a princípio, se interpreta o lido.

---

[73] SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradução. In: LESSING, 1998: 37. Grifo nosso.

[74] KRISTEVA, 1983: 41.

A poesia, ainda que se utilizando da mesma escrita e do mesmo alfabeto, mobiliza o pensamento para além da ordem gramatical linear e lógica, espacializando o discurso.

Observando o aspecto visual material de uma poesia escrita, nota-se uma situação distinta com relação à prosa, no que se refere à linearidade física do discurso. Em um texto em prosa, na escrita ocidental, as palavras se sucedem em uma linha contínua que se desenrola horizontalmente. Percorrendo essa linha com os olhos, conhecemos o início, o meio e o fim do texto. As eventuais quebras obedecem simplesmente ao tamanho da folha de papel. Já na poesia, essa linha contínua não é única, pois passa a desenvolver-se em dois sentidos: o horizontal e o vertical. A disposição das linhas não obedece ao desenvolvimento da frase gramatical ou ao preenchimento total da folha. A quebra na linha obedece sobretudo ao aspecto sonoro da poesia. Dessa maneira, ao invés de termos um bloco formado por uma linha contínua, temos uma linha quebrada. Ou, várias linhas quebradas.

Como bem nota Kristeva, é somente com as análises de poetas a partir dos séculos XIX e XX que a dicotomia entre esses dois modos de representação – a linguagem verbal e a visual – é reavaliada com base nos estudos sobre as especificidades da poesia com relação à prosa. Geralmente, justamente por apoiarem-se os estudos lingüísticos em concepções racionalistas do pensamento e da linguagem, observavam-se muito mais os mecanismos da escrita enquanto prosa. Afinal, é aí que a linearidade atribuída à fala é visível. Kristeva, porém, aponta como essas concepções são modificadas no século XX. Diz ela:

> No que se refere propriamente à poesia, esta acentuação da mensagem por sua própria conta, esta dicotomia dos signos e dos objetos, marca-se em primeiro lugar pela importância que nela tem a *organização do significante*, ou do aspecto fonético da linguagem.
> A similaridade dos sons, as rimas, a entonação, a rítmica dos diferentes versos, etc, têm uma função que, longe de ser ornamental, veicula um novo significado que acrescenta ao significado explícito.[75]

[75] KRISTEVA, 1983: 330, 331.

A organização do significante conforme Kristeva é a organização da sonoridade da poesia. Não se trata de uma organização da ordem da fala no sentido de ser a fixação da cadeia falada. Trata-se da organização de uma sonoridade que é estabelecida a partir do uso das palavras numa poesia. Não se trata, sequer, da sonoridade das palavras isoladamente. A organização do significante não corresponde apenas ao que seria a sonoridade – ou ruído concreto – de uma palavra, mas ao que o conjunto de palavras, em uma combinação precisa, produz em termos de sonoridade e ritmo.

Tradicionalmente, a sonoridade é entendida como ligada ao plano do sentido e da imagem e não ao plano do significado/conceito das palavras. Existe, nessa noção, uma distinção entre o que seria o *plano da expressão* e o *plano do conteúdo*.

Para Barthes, o significante faz parte do plano da expressão e o significado faz parte do plano do conteúdo[76]. O significado seria a "representação da coisa". Representação sendo entendida não como a palavra que representa a coisa, mas o que se representa da coisa via palavra. Dessa maneira, o significante é separado do plano do conteúdo. Tal dicotomia entre os planos do conteúdo e da expressão estende-se da questão da sonoridade à questão das imagens. Está implícita a idéia de que algo dito com uma certa expressão pode ser dito – sem que se perca o conteúdo – com uma outra expressão. Ou seja, com outras palavras. Ou ainda, no caso das poesias e das metáforas, pela tradução por uma expressão literal. A dicotomia entre os planos da expressão e do conteúdo foi utilizada para diminuir a poesia com relação à prosa. Isto se fez a partir da alegação de que a poesia nada mais seria do que uma maneira mais rebuscada ou enfeitada de dizer algo que poderia ser dito através de um discurso literal.

Analisando as metáforas, porém, Cohen[77], lembra que o plano da expressão é constituinte do sentido. Uma expressão metafórica não pode ser substituída – ou seja, traduzida – em outra expressão metafórica e muito menos em uma expressão literal.

Na poesia, a impossibilidade da tradução deve-se, sobretudo, à sonoridade. Em Valéry, que é um poeta falando sobre poesia, vê-se que o conteúdo de um poema e aquilo que

---

[76] BARTHES, 1989b: 43-46.

[77] COHEN, Ted. A metáfora e o cultivo da intimidade. In: SACKS, 1992: 13.

se convencionou chamar sua forma constituem uma "composição indissolúvel"[78]. Para o poema moderno, na visão de Valéry, som e sentido são indissolúveis. O uso de determinadas palavras produz uma sonoridade específica que determina o que o poema é:

> Assim, entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem. O princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão. (…) Resulta dessa análise que o valor de um poema reside na *indissolubilidade* do som e do sentido.[79]

A quebra da linha no poema, obedecendo à sonoridade, determina a construção do sentido. Esta quebra é imprescindível na poesia e é conduzida pelo aspecto sonoro, levando à identificação do refrão: a repetição de um ou mais versos de sonoridade semelhante. Mesmo quando o refrão não existe de fato, pode ser sugerido por semelhança sonora. Os versos podem não possuir as mesmas palavras, mas estas possuem sonoridade semelhante. Tanto em um caso como no outro, a repetição sonora "insiste na cadeia do significante."[80]

A repetição, que segundo Ramos é fundamental para a construção da sonoridade da poesia, é uma propriedade fundamental e comum à linguagem poética e à linguagem musical. Em ambos os casos, a repetição "concorre para o levantamento do sentido"[81]. A leitura da poesia, e a produção do seu sentido dependem diretamente dessa sonoridade construída também via repetição.

Conforme visto anteriormente, a palavra *sentido* designava aquele universo de sentidos possíveis de uma palavra que, em certa medida, se distinguem de seu significado literal. Esse termo, porém, também é utilizado por Ramos para referir-se ao que seria o "produto" de um discurso. Tal produto poderia ser chamado de significado. Mas, segundo Ramos, também o produto de um discurso não é um significado, e sim, sobretudo, um *sentido*.

---

[78] VALÉRY apud BARBOSA, João Alexandre. Posfácio. In: VALÉRY, 1997: 135.

[79] VALÉRY, 1999: 205, 206. Grifo nosso.

[80] RAMOS, 2000.

[81] RAMOS, 2000: 154.

Ramos baseia seus estudos em Lacan, ou seja, na maneira como psicanaliticamente o discurso do sujeito é entendido. O que a autora faz é aproximar as questões relativas à psicanálise à poesia. Seu suporte teórico vem de Freud e Lacan principalmente. A partir deles, a autora estabelece uma distinção entre o significado e o sentido. A autora utilizará o termo "sentido" em detrimento de "significado" para os poemas visto que o discurso, sob a perspectiva psicanalítica, não *possui significado*, mas *produz sentido*. Este, por sua vez, "se processa independentemente da linearidade da linguagem."[82]

Além de estar ligada à sonoridade da poesia, a repetição, no entender de Ramos, liga-se a outro aspecto fundamental tanto da poesia como da música que é a variação do tema. Tanto em uma obra de poesia como de música, temos a predominância de um tema que é apresentado com variações no percurso da obra. A autora apresenta um interessante gráfico[83] que desmonta o poema "Anoitecer" de Carlos Drummond de Andrade:

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há só sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz – morte – mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

---

[82] LACAN apud RAMOS, 2000: 24.

[83] Ibid., p. 99, 101 e 102.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.[84]

Os gráficos[85] mostram como a repetição de certos versos, tanto no começo como no final das estrofes, concorre para a produção de sentido do poema. Através da estrutura dos gráficos, percebe-se que certas partes do poema se sobrepõem. A produção de sentido do poema se dá através dessa sobreposição. Esses gráficos são muito úteis, pois explicitam a quebra da linearidade na poesia. No nível da produção de sentido, não percorremos o discurso em linha reta, mas feito linha de bordado que vai e volta. Ainda que um poema tenha uma apresentação que não prescinda de linearidade, a produção do sentido prescinde dessa linearidade. E o faz ancorando-se na musicalidade, desmontando a linearidade do aspecto físico e também lógico-racional do poema, criando assim uma estrutura *espacial*[86] configuradora de sentido. Enquanto a leitura de um poema ocorre de maneira linear, percorre-se esta linha com os olhos durante a leitura e se faz isso indo do começo ao fim; a produção de sentido dá-se por um movimento de vaivém através do poema.

Pensando nessa característica dos movimentos, em linha reta e em vaivém, e na relação delas com a questão da linearidade enquanto fixação da ordem de emissão do discurso, temos o que Schultz chama de duas "dimensões temporais"[87]. Essas duas dimensões são a de tempo *linear* e a de tempo *cíclico*. A primeira está associada à noção de flecha de tempo, utilizada também pela história, que lida com uma concepção de tempo *irreversível*. Já a segunda dimensão está associada à concepção de *repetição*.

---

[84] DRUMMOND apud RAMOS, 2000: 97.

[85] Vide anexo.

[86] Entendendo espaço linear como distinto do espaço bidimensional. O primeiro estabelece a linha e o segundo configura o plano. OSTROWER, 1991: 65,66.

[87] SCHULTZ, 2000: 34 a 36.

Schultz considera[88] que essas noções temporais se ligam a práticas lingüísticas. Práticas lingüísticas das sociedades consideradas arcaicas onde predomina a dimensão de tempo cíclico. Como apontado também por Kristeva, em sociedades arcaicas há não só a presença do tempo cíclico – repetição – mas também práticas lingüísticas de caráter *espacial*:

> É difícil imaginar que possa ter existido, e exista ainda hoje para numerosos povos, um tipo de linguagem – uma escrita – que funciona independentemente da cadeia falada, que por conseguinte não é *linear* (como a emissão da voz) mas *espacial*, e que registra assim um dispositivo de diferenças em que cada marca adquire um valor segundo o seu lugar no conjunto traçado.[89]

Note-se a referência a *práticas lingüísticas* com relação ao que Kristeva designou mais estritamente como sistemas de escrita. Parece acertado pressupor que às escritas de caráter espacial correspondem outras características ligadas ao uso da linguagem. É isso que mostra Schultz, ao trazer exemplos de diferentes povos arcaicos nos quais são presença constante os cantos. Nestes, a marca para a qual Schultz chama a atenção é justamente a repetição:

> Ese reiterar de palabras o frases contribuye a que el oyente se desligue del mondo exterior (de la realidad profana) y *sea atraído al interior del relato*. La repetición, como procedimiento a-típico respecto del habla cotidiana variada y cambiante, crea las condiciones de un espacio sagrado, abre una dimensión diferente y conduce la atención hacia el contenido del relato. (…) ? Para convocar la presencia de otro mundo, *el poético, otro espacio*, uno distinto del cotidiano?[90]

A repetição, constante em tais práticas, mas também na poesia popular e na poesia erudita, como observa Schultz, opera uma passagem entre dimensões. Uma passagem entre tempos. Uma passagem da dimensão discursivo-linear-racional para a dimensão visual/poética-espacial-intuitiva.

O movimento circular, assim como um movimento que não é em linha "reta", possibilita um desenho com linhas em vaivém. O movimento de vaivém é um movimento que,

---

[88] SCHULTZ, 1999.

[89] KRISTEVA, 1983: 41.

[90] SCHULTZ, 1999: 38. Grifo nosso.

ainda que concretizando-se em uma linha, adquire uma dimensão espacial que não é a da própria linha, mas do espaço que a linha configura. Se observarmos um desenho no qual linhas vão e voltam se cruzando e sobrepondo, o olhar já não acompanha a linha, mas os espaços e diferenças que se criam no plano ou nos planos em que a linha se assenta.

A linearidade da escrita, deve-se ao fato desta ser a transposição da cadeia falada. A fala desenvolve-se linearmente. E a escrita fixa – em uma linha literalmente – este desenvolvimento no tempo. Entretanto, o que se observa é que mudanças ocorrem entre a fala, a escrita e o entendimento. Quando se pára para pensar a respeito do que foi dito, quando se procura estabelecer os sentidos das palavras empregadas, utiliza-se um procedimento que não é linear. Parece que o que acontece em nível mental quando se procuram fazer associações e interpretações, assemelha-se ao tipo de procedimento que se utiliza para elaborar o espaço visualmente. É como se no pensamento houvesse uma mesa, sobre a qual se dispõe – ao mesmo tempo – nossas possibilidades. Quando se faz uma colagem com papéis coloridos, por exemplo, se procura deixar ao alcance da vista – e sob domínio – tanto os papéis que serão utilizados como a folha branca sobre a qual far-se-á a colagem. A visão tem as condições para movimentar-se do espaço de possibilidades para o espaço de concretização indefinidamente. Para ir das possibilidades ao que vai se efetivando na medida em que isso é feito. Não há uma ação linear; entendendo que uma ação linear seria a de previamente estabelecer quais os papéis – formas, cores, quantidades, tamanhos – que seriam utilizados, para num segundo momento proceder-se à colagem.

No exercício de significação parece que ocorre o mesmo. Dispõem-se todas as possibilidades ao mesmo tempo sob a vista. A construção de sentido dá-se ao mesmo tempo que suas possibilidades são verificadas. Essa idéia parece acertada especialmente quando se verifica que vários autores valem-se da noção de *insight* para entender tanto o momento de produção de um poema, ou de uma metáfora, como para entender o seu momento de apreensão. Ramos[91] apóia-se em concepções da física para entender a quebra na linearidade do discurso como uma quebra temporal, ou uma passagem entre dimensões. Ricoeur[92] e Harries[93] também

---

[91] RAMOS, 2000.

[92] RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, 1992.

valem-se da noção de *insight.* Ricoeur, inclusive, utiliza o *insight* de uma maneira muito semelhante à abordada aqui: o movimento de vaivém e a comparação com a disposição das possibilidades sobre uma mesa. Segundo ele, o *insight* corresponde a uma "captação instantânea das possibilidades combinatórias oferecidas"[94] pela metáfora.

A noção de *insight* inviabiliza qualquer possibilidade de precedência de um espaço sobre o outro. É isso o que os gráficos de Ramos mostram também. Portanto, na poesia, não há precedência das palavras sobre as imagens, ou do som sobre o sentido. Todos os aspectos da poética constroem-se mutuamente ao mesmo tempo. Esse é o aspecto que importa. A quebra de linearidade criando espaços de significação onde não há precedência de um elemento da obra sobre o outro[95].

Barthes pensa que a significação pode ser concebida como um *processo*, ou seja, "ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo."[96] Se a significação pode ser considerada como um processo e se este sofre interferência direta da sonoridade e também, como indicam Bachelard, Valéry e Ramos, a interferência da carga psicológica do sujeito, isto a que Barthes chama de signo, não é necessariamente o que o sistema de signos previa, mas sim um novo signo, um *re-signo*, um signo *re-significado*. Dessa maneira, qualquer signo do sistema lingüístico é potencialmente um "signos".

A sonoridade das palavras na poesia é determinante para a formação da imagem que as palavras produzem. Por outro lado, se a sonoridade é capaz de direcionar a percepção do sujeito do pensamento lógico-racional-linear para o intuitivo-espacial, a quebra da linearidade impossibilita que se determine um sentido para a leitura. Ou seja, é impossível determinar que é da informação verbal que retiramos a imagem e que este seja um processo linear. O ler torna-se ver, e vice-versa. Ou, como diria Ricoeur, o pensar sobre o lido é "um pensar que é também um ver."[97]

---

[93] HARRIES, Karsten. A metáfora e a transcendência. In: SACKS, 1992: 77-93.

[94] RICOEUR, op. cit., p. 149.

[95] Seja do conteúdo sobre a expressão, seja do sentido sobre a imagem.

[96] BARTHES, 1989b: 51.

[97] RICOEUR, op. cit., p. 149.

Frente a uma obra de artes plásticas em que há palavras legíveis, caso estas não sejam lidas apenas em seu significado literal, o espectador lidará com duas imagens: a imagem concreta da obra propriamente dita e a imagem provocada em termos mentais pela palavra. A tentativa de leitura da obra forçará o espectador – ao associar a imagem verbal à imagem concreta – mais uma vez, a enfrentar a dimensão intuitivo-espacial. No caso de o espectador conceber as palavras apenas em termos de significado literal (dimensão lógico-racional), forçosamente estará lidando com a informação verbal como uma espécie de legenda da imagem concreta.

Frente a uma obra de arte que contém palavras pode-se, portanto, adotar uma das atitudes: a perspectiva de que os sistemas verbal e visual não se podem cruzar ou fundir, ou a perspectiva de que o ler também é um ver.

O que restará na poeira do que dizes?

5

É de domínio público que a poesia se caracteriza pelo uso de figuras de linguagem. Embora as figuras de linguagem não sejam explicadas quanto ao seu caráter de figura, a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a catacrese são consideradas como tais. Dentre elas, a metáfora costuma receber maior atenção. Mas o que podemos entender por figura com relação à linguagem verbal? A noção de *figura de linguagem* traz para o campo da linguagem verbal algo do domínio do visual. Conforme Walty[98], há a idéia de imagem implícita na noção de figura.

Já Santaella considera que a noção de imagem possui desdobramentos, sendo: "imagem direta perceptível ou até mesmo existente [e] (…); imagem mental simples que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada."[99] Santaella refere-se também à *imagem verbal* e *imagem mental* sendo que elas parecem ser consideradas como sinônimos[100]. O fato é que o termo *imagem* designa a realidade visível, mas também algo semelhante que não é visível de maneira concreta. Essa imagem que não é concreta é tanto a imagem mental por si só como aquilo que é provocado mentalmente pelo verbo.

Não aprofundaremos a explicação sobre a utilização do termo figura de linguagem. O que interessa é traçar de algum modo o espaço da imagem no campo da linguagem verbal, especialmente no campo da poesia. É nos domínios da poesia que as figuras de linguagem

[98] WALTY, 2000: 52.

[99] SANTAELLA e NOETH, 1999: 36.

[100] Outra distinção que a autora faz é entre as imagens "materiais" ou seja, "signos que representam o nosso meio ambiente visual", as obras de arte por exemplo; e as imagens "imateriais", ou seja, imagens mentais. Ibid., p. 15.

ganham um espaço significativo. É nesse mesmo domínio que se encontram referências para a imagem. Há na poesia não somente as "imagens verbais propriamente ditas"[101], como se identificam casos em que a imagem, ainda que produzida a partir da leitura das palavras, suspende as palavras que a produziram. Tal suspensão, provocada pelo choque entre as palavras e as imagens, é de tal ordem que pode produzir *imagens impossíveis.*

A mais comum noção de imagem no campo da linguagem verbal deve-se ao *caráter descritivo dos textos*. O uso da linguagem em seu aspecto descritivo permite que o texto seja traduzido em imagem. Usamos o termo tradução para tornar implícita a idéia de que esta imagem provocada pela leitura de um texto corresponde ao aspecto literal da linguagem. Tal imagem, poderia, por exemplo, ser desenhada ou pintada em uma folha de papel e corresponderia a uma imagem realista e figurativa. Uma imagem mimética. Nesse caso, tanto o texto como a imagem correspondem a aspectos verificáveis e descritíveis da realidade; ou seja, aspectos existentes fora do texto e da imagem. Conforme Walty, "no processo de leitura, vislumbram-se imagens construídas pelas palavras. Sem necessidade de gravuras ou de quaisquer ilustrações, imagens se formam na mente do leitor por força dos recursos utilizados."[102]

O caráter de ilustração das imagens verbais é apontado também por Walty quando afirma que "a leitura pode até prescindir da imagem propriamente dita no sentido em que cria imagens com palavra."[103] É essa imagem, formada ou criada a partir da leitura de palavras, que Walty designa como *imagem verbal*.

Além da imagem verbal há um outro tipo de imagem. A imagem verbal da qual se acabou de falar poderia ser chamada de *imagem primeira* de um texto ou palavra. Imagem primeira por constituir-se naquela que as palavras em seu sentido mais literal e explícito produzem. Essa imagem, porém, é distinta de algo que chamaremos de *imagem segunda*. A imagem segunda não corresponde ao caráter descritivo de um texto, mas ao espaço de significação que as palavras apontam. Esse espaço possui algo de imagem, no sentido que não

---

[101] WALTY, 2000: 51.

[102] Ibid., p. 48.

[103] Ibid., p. 51.

pode ser dito de forma literal, mas é "vislumbrado" através da leitura. Na poesia, esse aspecto da linguagem é mais evidente do que na prosa:

> Oh! Bendito o que semeia
> Livros… livros à mão cheia…
> E manda o povo pensar!
> O livro caindo n'alma
> É gérmen – que faz a palma,
> É chuva – que faz o mar.[104]

Neste poema de Castro[105] Alves, há duas frases importantes: "o livro caindo n'alma" e "é chuva que faz o mar". Esses dois versos possuem cada um uma imagem correspondente. O livro caindo na alma. Imagem surrealista, poderíamos dizer, pois o livro é um objeto concreto, mas a alma… Essa idéia de descida é comparada com outra imagem mais concreta: a chuva caindo no mar (assim como a imagem da primeira frase que é a de semeadura: sementes sendo jogadas ao chão). A semelhança de movimento é fortalecida pela justaposição das frases ainda que à revelia do aspecto mais concreto de uma com relação à outra. A imagem de caída ou derramação, entretanto, associa as imagens. Dada a convivência forçada desses versos em um mesmo espaço – o espaço desse poema – torna-se inevitável que o paralelo de semelhança entre imagens se estabeleça. A partir deste traço comum pode-se vislumbrar uma imagem mais completa relativa ao primeiro verso. Está implícita a idéia de que "as gotas que caem do céu formam o mar". Ou seja, a partir de pequenos forma-se o grande. Mas esta imagem também mostra um outro aspecto: ou seja, de que este grande é formado por algo que é da mesma natureza que o pequeno: a água. A partir desse ponto estabelece-se uma *imagem segunda.* Essa segunda imagem formou-se a partir da associação e justaposição de imagens produzidas pelo desdobramento do aspecto literal dos versos do poema. Não se trata da imagem do que foi dito literalmente, mas da imagem produzida pela interpretação do que foi

---

[104] ALVES, Castro apud WALTY, 2000: 22.

[105] A especificidade dos nomes em sua relação íntima com os sujeitos é tal que abala até mesmo convencionalismos acadêmicos ou científicos. Apesar das normas, é impossível referir-se a Castro Alves como a tantos Alves que há por aí.

lido[106]. Uma imagem que se forma a partir do jogo entre o que as palavras afirmam e o que elas *podem afirmar*[107].

É importante ressaltar que essas duas imagens, de um significado literal e de outro baseado na interpretação do sentido menos explícito ocorrem simultaneamente durante a leitura. Trata-se de níveis de leitura distintos – um primeiro nível, um segundo nível – e não de leituras divididas em espaços de tempo distintos. Essa é uma observação importante, pois, como visto com relação à linearidade do discurso verbal, é esse jogo/confronto entre o significado e os sentidos que desloca os elementos de um poema de uma seqüência linear lógico-racional para uma disposição espacial-intuitiva.

À associação entre imagens corresponde uma elaboração antes intuitiva-espacial do que lógico-racional. A associação entre imagens distintas em algum aspecto provoca um confronto que suspende as palavras, retirando-as do espaço do significado dicionarizável que possuem[108].

Utilizou-se o termo *imagem segunda*, porque nas referências bibliográficas utilizadas, não ser feita nenhuma distinção ou restrição ao termo imagem de leitura ou imagem verbal. Walty, por exemplo, refere-se tanto àquilo que chamamos de imagem primeira, como àquilo que chamamos de imagem segunda indistintamente como imagem verbal.

Nas citações anteriores de Walty, a imagem verbal refere-se mais ao aspecto descritivo/ilustrativo da linguagem. Em outra passagem de sua obra, porém, encontra-se o mesmo termo, imagem verbal, utilizado com relação à "idéia de útero protetor, de origem da

---

[106] Santaella também refere-se ao que chamamos aqui de imagem segunda. Ao abordar os aspectos ativos dos ícones (palavras), refere-se à *"formação de imagens mentais que, aliás, não são necessariamente nem exclusivamente pictóricas e muito menos descritivas no sentido verbal do termo*". Estes "níveis de iconicidade" aos quais a autora se refere, desempenham importância fundamental na fruição estética, de poemas especialmente. SANTAELLA, 1999: 61, 62.

[107] Voltaremos a esta questão mais tarde. O que vale notar aqui é que assistimos mais uma vez à cena descrita por José: o discurso ambíguo situado entre sentidos e significado.

[108] A imagem da suspensão das palavras na poesia encontra-se em Seligmann-Silva. Segundo sua análise, na poesia de vanguarda, principalmente na poesia concreta, há uma valorização dos significantes "que leva a uma suspensão da sua relação com o significado e com o referente". A imagem de suspensão vê-se também, em Valéry, quando este fala das palavras como "finas tábuas suspensas sobre um abismo".
SELIGMANN-SILVA. Introdução/intradução. In: LESSING, 1998: 46. Ver também RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, 1992: 154,155.
VALÉRY, 1997: 84.

vida e da forte interação homem-terra"[109], construída em um texto a partir da expressão "ventre do sertão". Nesse caso, a idéia de útero protetor, deve-se a uma interpretação de toda a passagem na qual a expressão citada aparece. Não se trata de uma imagem literal da expressão. O que é curioso é que para referir-se a esse tipo de imagem, usa-se muitas vezes o termo "idéia". Trata-se de algo, portanto, que é "vislumbrado" a partir da leitura.

Walty refere-se também à *imagem da casa* constante em alguns poemas analisados em sua obra. Essa imagem da casa corresponde, segundo a autora, aos

> sentidos produzidos por alusões, fantasias que elaboram a imagem como um conjunto de significações possíveis. A significação da casa como símbolo não se prende especificamente a formas concretas, embora sirva à função de índice do real.[110]

A imagem de casa, quando vinculada à idéia de sentido antes do que à de significado, confunde-se com a noção de símbolo[111]. Não interessa discutir a questão de a palavra casa, por exemplo, ser antes símbolo do que imagem – mesmo que imagem verbal. Interessa que aquilo que a palavra carrega em possibilidade de significação produz o que chamamos de *imagem*. Por outro lado, essa imagem é produto de um exercício de significação a partir dos sentidos possíveis para a palavra dentro do contexto específico desta ou daquela obra poética.

Retornando ao poema de Castro Alves, observa-se que se produz, enquanto *imagem terceira*, que é por sua vez um produto das imagens precedentes, uma imagem específica para a palavra *livro*. Cria-se um sentido específico para a palavra livro. Esse sentido é distinto do que encontraríamos a respeito desta palavra em um verbete de dicionário. A imagem de livro que o poema constrói, por outro lado, não é simplesmente a imagem mimética

---

[109] WALTY, 2000: 93.

[110] Ibid., p. 103.

[111] Como observado anteriormente, também em Santaella (1994: 67) encontra-se essa referência à palavra como símbolo, no sentido de que ela é um geral e não um particular concreto. O que queremos observar, porém, é que este "geral" acaba por determinar um particular específico no âmbito de uma determinada obra poética, além de, dadas as características da linguagem poética, determinar a concretude da palavra em si.

do *objeto livro*. Ou seja, aquela coisa de formato retangular, formada por várias folhas e com capa de papel mais ou menos duro, preenchido por uma série de palavras ou de imagens dentro.

Como bem nota Walty, falando genericamente sobre imagens e textos, tanto as imagens, de leitura ou não, como as palavras podem ser abstratas. Abstratas no sentido de serem "mais do que uma representação de um referente, do que habitualmente costumamos chamar de real."[112] Essas palavras abstratas – que se afastam da representação do referente – não são aquelas palavras que designam "coisas abstratas" como ódio, amor, espírito, conceito, por exemplo. O aspecto abstrato apontado aqui se refere à *parcela abstrata* de qualquer palavra, mesmo daquelas que designam, a princípio, objetos concretos. Essa parcela de abstração das palavras é o que permite que as mesmas sejam utilizadas nas metáforas, suspendendo seus significados literais. É isso que dificulta a utilização da noção de signo para as palavras na poesia. Afinal, o espaço de significação da palavra – aquilo que a torna um nome – não está contido apenas no pacto do idioma, ou na lógica da língua.

Importa ressaltar que a utilização do termo *imagem*, aplicado àquilo que a leitura produz, é comumente utilizado nesses três momentos que são distintos, a lembrar: a imagem do significado literal mais explícito do texto, a imagem do que é interpretado a partir desse significado mais explícito e a imagem conclusiva – um "quase conceito" – que se elabora a partir das duas primeiras. A existência desse tipo de procedimento – formação de imagens – a partir da leitura pode ser vista não somente em Walty, mas em outros autores, principalmente nos que trabalham com poesia como Bachelard, Ramos, Ricoeur e Valéry. A única liberdade que se tomou foi a de tentar distinguir essas diferentes imagens e lhes atribuir os termos primeira, segunda e terceira.

Tal distinção é importante pois esclarece que a leitura não produz apenas uma imagem, mas várias imagens concomitantes no tempo e no espaço. Ao invés de um grande borrão sem foco ao qual se poderia chamar de imagem verbal, têm-se imagens claras e distintas associando-se e confrontando-se.

---

[112] WALTY, 2000: 100.

O que se observa a partir do poema de Castro Alves é o jogo estabelecido entre imagens literais e imagens não literais e como, a partir destas, forma-se um terceiro tipo de imagem que é um "quase conceito". A idéia de "quase conceito" deve-se à tentativa de nomear o produto de uma elaboração via pensamento que possui caráter conclusivo[113].

Além de confrontar o leitor com imagens distintas ao mesmo tempo, a poesia pode confrontá-lo com imagens impossíveis.

Paisagem de Capibaribe

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.[114]

A imagem mais curiosa deste poema, como indica Walty, é a figura do cão sem plumas. A autora refere-se a esta imagem como "estranha"[115]. Mas esta imagem é mais do que estranha. Existe aqui uma curiosa complexidade e é disso que advém a força dessa imagem. Essa imagem é impossível. Impossível porque está baseada em uma identidade, ou em uma característica que não é dada na realidade. É importante ressaltar que se está lidando com um caso distinto daquele apontado em relação a Castro Alves, de imagens induzidas pelo confronto entre o significado literal e o sentido das palavras. Há aqui uma *impossibilidade* de imagem literal.

Existem cães, que são animais. Existem animais que possuem plumas. Mas não existem – na realidade – cães cobertos por plumas. Os pássaros é que as possuem. Uma vez que *não existem cães com plumas* como se pode referir a um cão como sendo um *cão sem*

---

[113] Em Bachelard, há uma distinção da natureza entre imagens e conceitos que impede de nomear esta imagem última como "conceito" simplesmente. De forma resumida pode-se dizer que são de natureza distinta, ou seja, que constituem a natureza imaginativa da imagem e a natureza racional do conceito.
BACHELARD, 2001: 50-52.

[114] MELO NETO, João Cabral apud WALTY, 2000, p. 52.

[115] WALTY, 2000: 53.

plumas? O poema induz, entretanto, a estabelecer tal imagem: do cão sem plumas. Uma *imagem impossível* na realidade. Mas que é real no poema, e, não bastando isso, intimamente ligada à construção do sentido do mesmo. O que o poema pode significar – a partir dessa imagem – é de alguma maneira contraditório com relação à possibilidade "real" daquilo que as palavras designam.

A partir dessa imagem impossível é realizada a segunda comparação no poema: entre esse cão que não possui plumas e o desconhecimento de características da água. Nessa segunda comparação, além de juntar dessemelhantes – características da água com características dos pássaros em um cão – subjaz uma outra questão. Além das poesias operarem com as nomeações falhas ou alteradas elas operam com predicações alteradas[116]. No exemplo citado, é interessante notar que o nome do cão não muda! O que muda são seus atributos. Os atributos do cão são falhos com relação à lógica da realidade. Num segundo momento, percebe-se também neste poema algo semelhante ao exemplo de Castro Alves onde a *ação* de um verso "aquele cão é" é associado a outros versos que explicitam o "não saber". Uma comparação – que estabelece um nível de semelhança – é sugerida entre *ser* e *conhecer*. Ou, melhor, entre ser e desconhecer!

O ponto principal que Ricoeur aponta com relação à predicação alterada diz respeito ao universo referencial para a construção do sentido. No caso de uma predicação falha o "condutor do sentido metafórico não é mais a palavra, mas a sentença como um todo."[117] Construir o sentido de uma expressão metafórica então vai além de estabelecer combinações possíveis a partir dos sentidos e do significado de uma palavra, estabelecendo esse jogo dentro do contexto de uma sentença. No caso de um poema esse jogo, conforme entendemos, não se reduz a este ou aquele verso. O jogo estende-se às possibilidades comparativas e combinatórias entre os versos dentro de um mesmo poema. É no contexto desse poema então que as palavras adquirem um sentido específico, ou um novo significado.

---

[116] RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, 1992.

[117] RICOEUR, op. cit., p. 147.

No exemplo do cão sem plumas – assim como em outros poemas vistos aqui – assiste-se à construção de um sentido, ou *significado metafórico*, que "surge a partir do colapso do significado literal."[118]

No contexto da poesia, pela operação com imagens de diferentes níveis e dada essa proximidade forçada, opera-se, dentro da linguagem verbal, aquele princípio atribuído inicialmente à linguagem visual: a semelhança. É sobre uma base de semelhança que tanto nomeações como predicações podem ser alteradas. Falar em figuras de linguagem, então, por um lado referencia o aspecto de imagem na apreensão do texto e por outro, referencia a mesma base de articulação para o verbo e a imagem: a semelhança.

A semelhança é indiscutível. Nenhum dos autores trabalhados chega realmente a negar a existência da semelhança, ou seja, o fato desta ser a base para operações de ordem metafórico-visual. Há a possibilidade, porém, mais do que acertada, de, a partir da base na semelhança, questionar o "caráter mimético" da semelhança e a natureza da semelhança na linguagem visual.

Tanto no caso das predicações como das nomeações alteradas, assiste-se a uma mobilização no que respeita a ordem da linguagem que estabelece, para além da função referencial, uma função poética[119]. Esta função poética funda o que Valéry designou como "linguagem dentro da linguagem"[120].

O confronto entre imagens produz uma tensão que é provocada pela natureza da linguagem. Assistimos à explosão da tensão entre o sentido referencial da linguagem, que representa um além de si – a realidade objetiva – e o sentido poético da linguagem – a realidade das palavras que afirmam a si mesmas. O que dizem é o que dizem.

Palavras constituem imagens que por sua vez modificam o sentido das palavras. É a imagem que mobiliza, ainda que isso pareça um paradoxo, as novas possibilidades de sentido da palavra. A imagem modifica o verbo, desdobrando o seu espaço de significação:

---

[118] Ibid., p. 148.

[119] RICOEUR, op. cit., p. 153.

[120] VALÉRY, 1999: 30.

"Com significados que evoluem do humano para o divino, de fatos tangíveis a sonhos, as palavras recebem certa espessura de significação."[121] Mesmo sendo elementos de um sistema de representação, as palavras podem designar o que escapa a este sistema[122]. E isso ocorre porque o sistema de representação está atrelado ao princípio de serem as palavras atributos de coisas que pertencem ao real. Na poesia, porém, as palavras constroem outros espaços de significação. E ficam suspensas, entre o que referenciam do real e o que podem afirmar sobre sua própria realidade. Do que tornam possível no universo do impossível. Sim, de serem falsas e verdadeiras ao mesmo tempo!

---

[121] BACHELARD, 2001: 34.

[122] O que em Foucault aparece como história do desenvolvimento do pensamento científico via linguagem (*As palavras e as coisas*) em Kristeva (*História da linguagem*) é explicitado. Por muito tempo, o estudo da linguagem é o estudo dos diferentes idiomas principalmente europeus, e o estudo da gramática, na realidade, a construção da gramática. Tais estudos fundaram-se na tentativa de estabelecer o princípio racional (ou razão) subjacente à lógica dos idiomas. A linguagem portanto, historicamente, é entendida como mecanismo que obedece a uma lógica racional. Se a linguagem é a representação do pensamento, subentende-se que se trata do pensamento lógico-racional, capaz de analisar a realidade e, a partir dessa análise ou julgamento, expressar uma verdade. Vide nota 13/capítulo 1.

... a origem das línguas não se deve às primeiras necessidades dos homens; seria absurdo que da causa que os afasta viesse o meio que os une. Donde pode pois vir esta origem? Das necessidades morais, das paixões. Todas as paixões aproximam os homens a quem a necessidade de procurar viver obriga a fugir. Não foi a fome, nem a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes...

discurso do amor

BRVCKE
HANS
RABABA

6

O pescador de palavras

Seria este um outro nome para Leonilson? O que faz um pescador? Já diz o nome: pesca. E o que é pescar? Retirar peixes do mar? Tarefa que seria executada hoje por um grande navio, de preferência com uma rede de arrastão, daquelas que, além de pescar peixes, pesca a morte de várias outras espécies. Não. O trabalho de Leonilson em nada lembra esta cena. Leonilson namora poetas… por um mínimo de atenção teríamos que pensar poeticamente o pescar. O pescar das vilas perdidas na costa, construídas por homens que todos os dias penhoram sua vida na busca de alimento e sustento. O pescar emblemático do homem solitário, que enfrenta sal, calor, suor e perigos em busca do peixe ideal, em luta pessoal… o velho e o mar…

No romance de Hemingway[123], o velho pescador acaba percebendo que seu pescar garante não apenas o sustento do seu corpo, mas o sustento de sua identidade. Ele chega à conclusão de que precisa pescar porque é isso o que ele é: um pescador. A atividade executada por ele, e que através da prática constante adquire uma definição, acaba também por defini-lo e significá-lo. Assim é a pesca em Leonilson.

Página 85: ROSSEAU apud KRISTEVA, 1983: 211.

Página 89: *O Pescador de Palavras*. Acrílica sobre lona, 105 X 95 cm., 1986.
Reprodução em: LAGNADO, 1998: 26.

[123] HEMINGWAY, 2001.

Em *O pescador de palavras*, pintura de 1986, há três palavras escritas em alemão: *HAUS*, *RABABA*, *BRÜCKE.* O pescador, à margem do curso d'água, pesca o ruibarbo, não a palavra, mas a figura. Pois na pintura, ao lado de cada palavra, há as coisas simplificadas, reduzidas a elementos mínimos em termos gráficos: a casa, o ruibarbo e a ponte. O traço de Leonilson é tão econômico quanto sua sintaxe. A casa, a ponte e o ruibarbo poderiam ser qualquer outra coisa, porque a figura, não fosse a palavra, seria apenas uma marca. A presença da palavra, entretanto, devolve à coisa ali tão leve o peso da existência de seus nomes. A imagem ao lado da palavra a suspende, expondo ambas a um confronto, aparentemente ingênuo, com a referencialidade da linguagem. O que parece ingênuo é na realidade traição da pretensa obviedade da relação entre nomes e coisas.

O título conecta-se aos nomes; são eles que interessam ao pescador. O peixe é este: a palavra. Mas teríamos que saber o que a palavra é em Leonilson para saber que tipo de peixe é esse. Que espécie, que tamanho, que idade, que cor, que força…

Ora, que coisa estranha, ainda que na facilidade de pescar à beira de um rio, se pôr a selecionar palavras. Palavras para quê? O pescador de palavras… o pescador à beira d'água… o velho e o mar. Qual era o sentido da pesca naquele romance? Não era um peixe qualquer… Não era um mar qualquer...

A Obra

Embora tendo trabalhado menos de duas décadas[124], Leonilson desenvolveu uma obra rica em quantidade e técnicas. O Projeto Leonilson conta com 1500 obras catalogadas[125], e estas, sabe-se, não são tudo o que o artista realizou entre as décadas de 80 e 90. Dentre as obras catalogadas, encontram-se desenhos, pinturas, gravuras, trabalhos em tecido e objetos feitos em diferentes materiais. Trata-se de uma obra muito vasta composta de trabalhos com características absolutamente distintas.

---

[124] Leonilson entrou no Curso de Educação Artística da FAAP em 1977 e faleceu em 1993. Biografia disponível em: LAGNADO, 1998: 199 a 209.

[125] WEISS, 1999.

Há desenhos feitos com os mais diversos materiais, pinturas, objetos de pano, etc... Há obras, sejam estas pinturas, desenhos, etc. que se reduzem a elementos mínimos e outras onde há grande quantidade de elementos, entre figuras, cores e materiais. Há figuras variadas no universo de imagens do artista, assim como palavras. Nesse universo simbólico há figuras e palavras que se repetem em várias obras, enquanto outras aparecem em apenas um ou dois trabalhos. Há questões formais que também aparecem em conjuntos. A vastidão da obra de Leonilson dificulta a sistematização para fins de estudo. Isso ocorre porque as semelhanças e diferenças entre os trabalhos não obedecem a um padrão cronológico, formal ou temático.

A grosso modo, em termos mais cronológicos do que formais ou significantes, Lagnado[126] identifica em sua obra três núcleos formativos: "a pintura como prazer" (1983 a 1988), "romantismo: anotações de viagem" (1989 a 1991) e "alegoria da doença" (1991 a 1993). Nestes três núcleos encontram-se trabalhos com questões, mais do que características formais semelhantes. Ainda assim, há trabalhos de um núcleo que dialogam com trabalhos de outro núcleo em diferentes níveis. Pelo que se pôde apurar, de maneira geral, a obra de Leonilson, nos primeiros anos, é mais carregada em termos de quantidade de elementos. Nessas primeiras obras – "a pintura como prazer" – não há uma presença muito significativa das palavras. As obras com maior incidência de palavras aparecem principalmente nos dois últimos núcleos. Uma obra como *O pescador de palavras*, porém, como visto, data de 1986. Os núcleos identificados por Lagnado indicam uma divisão geral possível para a obra que não atende, contudo, a todos os trabalhos realizados durante os períodos citados. É possível afirmar isso especialmente com relação ao terceiro núcleo. Há nesse período trabalhos que estabelecem vínculos bastante explícitos com o estado de saúde do artista. Mas mesmo esses trabalhos referenciam uma questão mais ampla que é o tipo de relação que Leonilson estabelece com sua própria obra.

Com relação à dimensão formal, é possível identificar obras que possuem características plásticas semelhantes. Uma primeira divisão, nesse sentido, separaria os trabalhos entre desenhos, pinturas, bordados e "objetos"; trabalhos com tecido que adquirem

---

[126] LAGNADO, 1997b.

corpo, além de objetos propriamente ditos. Independentemente de atenderem a essas categorias, as figuras e palavras estabelecem outros grupos. Afinal, a obra de Leonilson possui características que se articulam em diferentes níveis. Um deles é o nível das categorias "plásticas", outro, o das figuras ou símbolos, um terceiro o das palavras e expressões e um quarto, o das articulações entre as três primeiras. Os trabalhos, independentemente da técnica utilizada, ligam-se uns aos outros por esses diferentes níveis, e um trabalho pode dialogar ao mesmo tempo com outros dois ou três de características absolutamente distintas. Tais ramificações dificultam o estabelecimento de grupos de trabalho para análise.

Isso explica porque, dentre um conjunto tão vasto de obras, se selecionou apenas algumas para este estudo. O que será apresentado não recobre nem de longe o conjunto da obra de Leonilson. Identificam-se, porém, algumas obras nas quais a relação entre imagem e verbo parece significativa para o entendimento do universo verbal na obra de Leonilson. A escolha por obras que possibilitam uma reflexão sobre o universo verbal em Leonilson deve-se, sobretudo, à necessidade de pensar-se em uma abordagem que dê conta da presença da palavra. Como foi muito bem colocado pela curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, é necessário:

> marcar com muita precisão que a obra de José Leonilson não se restringe apenas ao campo restrito das artes visuais. Artista plástico e também poeta, José Leonilson soube como poucos outros artistas brasileiros unir o universo literário àquele puramente plástico, num amálgama sempre muito feliz e que nunca negligenciou o uso inovador de materiais e técnicas até então inusuais no cenário da arte brasileira.[127]

Leitura

Segundo Leonilson, a relação com as palavras, principalmente através da literatura e da poesia, é constante em sua vida. Mas apenas em determinado momento as palavras passam a aparecer em sua obra plástica. Segundo sua biografia, suas primeiras exposições datam de 1981 e, em uma entrevista de 6 de novembro de 1992, ele afirma "agora, tenho escrito

[127] MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1997.

diretamente nos trabalhos."[128] Em outra entrevista, o artista afirma que as palavras entraram realmente nos trabalhos a partir de desenhos realizados em 1989[129]. Esta é uma data indicada também por Rejane Cintrão. Segundo Cintrão, as palavras entram na obra de Leonilson, de forma definitiva, a partir de 1989 e desvendam o "artista/poeta".[130] Cintrão refere-se à palavra como uma paixão de Leonilson. Como verificável na observação da curadoria do MAM, esta não é a única crítica que indica que a presença da palavra em Leonilson circunscreve-se em um espaço poético e que o próprio Leonilson possuía uma relação estreita com os livros, a literatura, a poesia[131].

Nos cadernos de notas de Leonilson há sempre a presença de palavras e de imagens. Há textos seus que oscilam entre a poesia e o ensaio. Há, por exemplo, no catálogo de sua exposição na Galeria Luisa Strina no ano de 1987, alguns poemas de autoria sua. Já na *internet* é possível encontrar um outro texto seu que oscila entre o formato da prosa e o da poesia[132]. Nas pinturas e desenhos, a presença das palavras, ainda que constante, é mais discreta em termos de quantidade. Aos poucos, a palavra aparece mais e mais nos trabalhos. Moraes concorda quando afirma: "aos poucos, as delicadas, quase hesitantes tramas de palavras e poesias (...) assumem o primeiro plano."[133]

A ascenção da palavra na obra é tal que Leonilson chega em alguns casos, a apresentar apenas palavras[134]. A dimensão do elemento verbal no conjunto da obra de Leonilson provoca o surgimento de questões espinhosas.

Pedrosa afirma "lançar-se num projeto de estabelecimento de nexos de significação [para o léxico do artista] me parece tarefa, quando não supérflua, ao menos fadada ao

---

[128] LAGNADO, 1998: 98.

[129] Ibid., p. 110.

[130] CINTRÃO, 1997.

[131] A relação de Leonilson com o universo da literatura fica bastante explícita nas entrevistas concedidas a Lagnado e também nos depoimentos do video realizado por Harley com base num diário gravado pelo artista; depoimentos entrecortados por observações e reflexões sobre escritores e poetas ou, simplesmente, interrompidos pela leitura de um poema pelo próprio Leonilson.

[132] LEONILSON. *Para falar em Löic.*

[133] MORAES, 1997.

[134] Observe-se *José*, bordado sobre voile, 60 X 40 cm, 1991. Reprodução em LAGNADO, 1998: 8.

fracasso”[135]. Pedrosa faz esta observação porque o léxico de Leonilson escapa à dicionarização. Não fazer qualquer tentativa no sentido de estabelecer nexos de significação esvazia a obra de Leonilson de um de seus aspectos mais ricos. O perigoso limite que tece entre duas linguagens que nos acostumamos a entender de maneira distinta: a linguagem verbal e a linguagem visual. Nesse limite, Leonilson dialoga de forma ímpar tanto com uma como com outra. Pedrosa parece não perceber que é no léxico expresso de modo tão pessoal e íntimo que uma das grandes qualidades de Leonilson se explicita: sua intimidade com a linguagem verbal.

A questão lançada por Pedrosa evidencia a importância de uma abordagem como a que aqui se propõe. Pedrosa parece estar operando com base nas noções tradicionais de linguagem verbal e visual abordadas no capítulo primeiro. Muitas leituras críticas de obras de artes plásticas brasileiras que apresentam palavras ignoram o conteúdo verbal. Nesses casos, parece que os críticos pensam que a palavra não pode ser elemento visual, ou pictural, como diria Foucault. Quando muito, é conferido à palavra na obra de artes plásticas certa importância enquanto elemento gráfico.

Se uma obra como a de Leonilson, no uso que faz das palavras, escapa à dicionarização, isso não significa, necessariamente, que tentar estabelecer nexos de significação seja uma tarefa inválida ou fadada ao fracasso. A tentativa de estabelecer nexos de significação será inválida caso parta do princípio de que o artista está utilizando a linguagem verbal “apenas” em função de sua dimensão cotidiana/literal. Por quê? Ora, simplesmente porque na obra de Leonilson a relação entre imagem e verbo ou é aparentemente óbvia – texto e legenda; ou é contraditória – imagem e texto que não afirmam a mesma coisa. Mas a impressão de obviedade e de contradição assenta-se, como observado por Foucault, em uma noção tradicional, lógico-racional da linguagem. Caso se espere que a palavra em Leonilson possua *um* significado, ou que esse significado atenda à lógica da língua, lê-lo será tarefa ingrata. Mas se as palavras na obra de Leonilson são palavras da poesia, lê-lo não será tarefa infrutífera. Antes pelo contrário: a leitura será “poética”.

---

[135] PEDROSA, Adriano. Voilà mon coeur. In: LAGNADO, 1998: 21.

Nas palavras de Lagnado: "O desenho [de Leonilson] não é só a imagem. É a figura e a palavra somadas."[136] Como, porém, se procede para somar a palavra à figura? Apesar do acerto da afirmação de Lagnado, parece-nos que enfrentar a palavra no campo visual é uma dificuldade.

A dificuldade que a crítica de arte enfrenta com uma obra como a de Leonilson – que além de utilizar palavras é em muitos momentos espartana e econômica em elementos – é de, justamente, entender e pensar suas palavras. Tal como ocorreu com Magritte, palavras presentes em obras acabaram sendo utilizadas para nomeá-las. Como dito anteriormente, transferir as palavras de dentro da obra para o título é um subterfúgio para não as ler como devem ser lidas. Esse tipo de abordagem, ao ignorar a parcela plástica das palavras, afasta o espectador da obra e castra a possibilidade de concretização do desejo último de Leonilson: que sua obra fosse sentida por cada um como tendo sido realizada para si próprio. Segundo Chaimovich, "Leonilson reconhece sua obra como estando no mundo quando o espectador lhe diz acreditar que ela foi feita para si, mantendo o caráter iniciatório e privado pretendido."[137]

Na relação que estabelece com as palavras, Leonilson abre um espaço ímpar para o sujeito: o espaço de relação com suas próprias imagens. Paradoxalmente, em um mundo poluído de imagens, é através das palavras, mais do que através das imagens concretas, que Leonilson aciona os sentidos possíveis para cada sujeito em sua obra. Afinal, suas imagens, suas figuras, especialmente, são ainda mais econômicas do que suas palavras. Desenhadas com traços e características mínimas, nunca mostram o objeto como o vemos na realidade. Marcas, antes de símbolos, suas imagens inacabadas clamam o pedido de Leonilson: que cada um estabeleça nexos de significação para sua obra.

A alternativa possível, para não subtrair Leonilson da porção mais poética de sua "poética", é adotar a perspectiva de Bachelard[138]. Se podemos sonhar ao nomear palavras, podemos sonhar ao *ler* palavras. A procura pelos "nexos de significação" do artista não deve passar por uma tentativa de dicionarização, mas sim por uma tentativa de leitura que se

---

[136] LAGNADO, 1998: 120.

[137] CHAIMOVICH, 1998.

[138] BACHELARD, 2001.

constrói nos desdobramentos entre imagem e palavra. Ler Leonilson é uma atividade que deve ser executada com o cuidado de Teste, Émilie ou José.

No caso de Leonilson, como se pode pretender uma análise que não se detenha, profundamente, no uso que faz da linguagem? Afinal, o que, em obras de artes plásticas, pode ser considerado elemento plástico? Uma maneira simples de responder à questão é: o que existe na obra, seja lá o que for, é plástico. Ou pelo menos, possui uma dimensão plástica.

Na obra de Leonilson, a palavra é um elemento plástico. Mas, o que é plástico na linguagem verbal? É necessário aceitar que nas palavras o plástico não é, apenas, a "visualidade" da palavra. Como visto na primeira parte deste trabalho, em se tratando de palavras, os significados e sentidos da palavra também são plásticos!

Quando uma obra como a de Leonilson coloca-se no limbo entre duas linguagens, não o enfrentar significa fugir antecipadamente do abismo recoberto por finas tábuas. Fugir da liberdade de sonhar com a linguagem e da possibilidade de caminhar por seus espaços de significação.

Forma, imagem, figura

Pensar a imagem na obra de Leonilson significa observar o conjunto visual como um todo, que é o que os trabalhos oferecem. Há alguns com toda a superfície da tela, do papel ou do tecido trabalhados, e outros reduzidos a elementos mínimos. Elementos mínimos pois, visualmente, são mínimos. Ocupam pouco ou quase nenhum espaço físico na obra, seja desenho, pintura ou bordado. Porém, significativamente, esses elementos não são mínimos. O elemento mínimo pode ser, justamente, uma ou duas palavras. Mas estas, assim como as imagens, podem aparecer em grande quantidade em outros trabalhos. A obra de Leonilson oscila entre o cheio e o vazio. Os trabalhos se configuram ora com um mínimo ora com um máximo de interferência. Alguns restringem-se aos retângulos das folhas de papel, a telas que perdem gradualmente os bastidores e começam a adquirir formas, cortes, recortes e costuras. Pinturas e desenhos com muita tinta e muita cor, pinturas e desenhos com uma ou duas cores muito discretas.

Na grande imagem que é o conjunto da obra de Leonilson, existem figuras. Figuras nem sempre legíveis. Figuras que antes lembram objetos conhecidos do que os retratam com precisão. Algumas dessas figuras, tais quais palavras, repetem-se ao longo da obra. Com relação a essas figuras, um interessante aspecto deve ser lembrado.

Leonilson possuía uma coleção de objetos como brinquedos e lembranças de viagem. Esses objetos, às vezes construídos por ele próprio, são das figuras caras ao artista: globos, pontes, patos, relógios, ampulhetas, escadas, carros, etc[139]. Em seus cadernos de desenho, há vários desenhos, não desses elementos, mas, justamente, dos objetos de suas coleções. Pensando em brinquedos, pode-se dizer que eles são, assim como as palavras, elementos de um sistema de representação. Um carrinho de brinquedo, sabe-se, não é um carro propriamente dito, mas *é um carro*. É dele, e não de um carro de verdade, que Leonilson, se apropria. Esse carrinho de brinquedo, representação do carro de verdade, elemento da coleção, Leonilson estuda. Desenha e redesenha e coloca em sua obra. Assim também as palavras, a princípio elementos de um sistema de representação anterior a Leonilson, são apropriadas por ele. É possível pensar que, assim como manipula os elementos de um sistema de representação, Leonilson o faz também com os elementos do outro.

Guinle[140] considera que as figuras de Leonilson levam o espectador a passar instintivamente de umas a outras. Segundo ele, a passagem instintiva entre as figuras é mais contundente do que o possível conteúdo emocional ou narrativo que possuem. Tal questão é interessante, pois leva a pensar que a economia no traço das figuras, reduzidas a características mínimas – geralmente sua forma – possibilita que o espectador associe figuras entre si. Ou seja, a indefinição dos limites da figura permite que o espectador, por associação, complete as figuras. O que é curioso é que esse tipo de procedimento verifica-se também com relação às palavras. Apresentadas, muitas vezes, sem um contexto verbal que explicite seu significado, elas aparecem em um contexto visual que permite, por associação, a elaboração de novos sentidos para as palavras.

---

[139] Parte desta coleção pode ser vista no acervo do Projeto Leonilson.

[140] GUINLE, 1983: 46 a 49.

Palavra

Na obra de Leonilson, evidencia-se a existência de um *Dicionário Leonilson*. Há palavras que lá aparecem, e outras que não adianta nem procurar... Um dicionário que, como afirma Pedrosa, "luta ferozmente contra a dicionarização"[141]. Que dicionarização? A dicionarização do "Aurélio", que, apesar de toda a sua importância, é incapaz de dar conta do léxico do artista. É incapaz de explicar o que Teste chamava de choque de uma palavra na mente, ou a particularidade que Émilie identificava nos nomes com os quais lhe chamava o marido.

Que espécie de dicionário é esse que Leonilson nos faz vislumbrar? Por onde passeiam os desdobramentos duma linguagem que conversa com seus desenhos e nunca chega a uma conclusão? Que tipo de diálogo é esse que se estabelece entre imagem e palavra?

Lagnado acompanha a idéia de que as palavras de Leonilson não são as palavras do Aurélio, como mostra através dos trabalhos onde aparecem palavras em outros idiomas que não o português (no caso do inglês, do alemão, do francês, do italiano e do espanhol), a partir da impropriedade gramatical no emprego dos artigos com relação aos nomes. Leonilson "dobra a lógica da língua."[142] Lagnado defende a idéia de que Leonilson utiliza a linguagem adequando-a à sua necessidade poética. Isso faz lembrar um trecho de Bachelard, no qual o poeta devaneia sobre o gênero das palavras[143]. Bachelard argumenta que o gênero das palavras nada tem a ver com o artigo empregado na língua, ou seja, com a lógica. A alma das palavras deveria ser sentida a fim de que se pudesse reconhecê-las. Nesse caso, palavras de alma feminina seriam femininas independentemente de seus artigos, e sim de suas almas. O uso de artigos que dobram a lógica da língua denuncia uma personalização da linguagem.

Leonilson, assim como os poetas, cria um léxico próprio. Um léxico que subverte a lógica da língua e os significados dicionarizáveis. Um léxico que transforma palavras em nomes. Léxico que se constrói em jogos semânticos localizados no confronto entre as palavras, e entre estas e as imagens.

---

[141] PEDROSA, op. cit., p. 21.

[142] LAGNADO, 1998: 48.

[143] BACHELARD, 2001: 27-52.

A perspectiva oferecida pela poesia, de uma dimensão poética ou plástica das palavras, permite olhar para a obra de Leonilson com outros olhos. Entendendo que palavra é um universo de significação elaborado por um sujeito, que pode ser tão concreta quanto coisas, que possui sentidos, além de um significado literal dicionarizável, é necessário ler Leonilson como se lê poesia a fim de reconhecer o espaço que as palavras ocupam em sua poética.

Não se dará conta de organizar o dicionário Leonilson. A intenção é, através de obras que parecem próprias para esse tipo de abordagem, ver como se dá o desdobramento entre o conteúdo verbal e o conteúdo visual nas obras de Leonilson. Trata-se de identificar os possíveis nexos de significação, e não de fornecer significados congelados para as palavras. Trata-se de abrir o leque e não de consultar o "amansa-burro".

Em seguida, ver-se-ão algumas pinturas, mas principalmente desenhos e bordados de Leonilson nos quais as palavras sempre aparecem. Não se trata de todas as obras de Leonilson nas quais há palavras. Com relação à presença de palavras na obra deste artista, há casos distintos e que possivelmente não se inserem de forma tão significativa nas questões abordadas aqui.

Durante alguns anos, de março de 1991 a maio de 1993, Leonilson trabalhou para a *Folha de São Paulo*, para cuja coluna "Talk of the town – o ti-ti-ti da cidade" desenhou as ilustrações que acompanhavam os textos da jornalista Barbara Gancia[144]. Neste caso, a relação entre imagem e palavra deve ser estudada observando questões muito peculiares. Trata-se da relação que ambas estabelecem com o conteúdo dos escritos da jornalista. Um estudo a respeito desses desenhos teria que considerar que tanto as palavras como os desenhos não somente dialogam entre si, mas também com o texto de Gancia. O que é interessante notar, apesar dessas distinções, é que também nos desenhos que foram feitos para ilustrar a coluna, a presença de palavras é constante.

Uma das características mais complexas da obra de Leonilson reside no fato de sua riquíssima semântica estabelecer-se a partir de uma sintaxe muito econômica. A presença das palavras oscila entre casos, como por exemplo *O pescador de palavras*, no qual há algumas

[144] MESQUITA, 1997.

palavras soltas – duas, três ou quatro palavras, variando entre nomes e adjetivos que não apresentam um contexto verbal explícito, pois prescindem da presença de um verbo, por exemplo, que poderia fazer a ligação entre nomes e adjetivos. Em outros casos, como os que serão abordados aqui em sua maioria, há um conjunto semântico explicitado por uma sintaxe menos espartana. Há orações e frases, ou pelo menos um conjunto que, pela apresentação, pode ser considerado como um conjunto sintática e semânticamente significativo com relação ao conteúdo verbal.

Isso pode ser entendido melhor a partir de exemplos. Em *O pescador de palavras* há três palavras, três nomes apenas, entre os quais não há nenhuma ligação explícita em termos verbais. Pode-se dizer que se trata de um conjunto de nomes. Em outros casos, como em *Todos os rios levam à sua boca*[145], além de várias frases, como a que dá nome ao trabalho, e nomes de diferentes rios, há conjuntos como "fala mansa" e "olhar fundo". Trata-se de dois nomes que estabelecem entre si uma relação explícita no nível verbal, pois um deles adjetiva o outro. Ainda que o conjunto não seja gramaticalmente correto, pois seria mais correto afirmar "a fala é mansa" ou "o olhar é fundo" a colocação das palavras lado a lado torna a ligação entre ambas inevitável. Até porque se trata da ordem que as palavras costumam utilizar na linguagem verbal escrita: lado a lado, desenvolvendo-se em uma linha contínua.

Em outros trabalhos, não há um contexto verbal para as palavras. Esse é o caso de *O pescador de palavras*. Porém, o conjunto da obra de Leonilson, pela repetição de palavras ou expressões, permite a identificação de um contexto global. Obras distintas criam um diálogo entre si que se amplia para a possibilidade de desdobramento dos contextos verbais ou potencialmente verbais, permitindo articulações a partir das palavras que se explicitam em mais de um trabalho. O pescar palavras da primeira pintura citada, por exemplo, pode ser pensado nos termos apresentados anteriormente, pois o conjunto da obra de Leonilson estabelece sentidos para a idéia de pesca, de mar, de coisas que se retiram do mar, etc. É esse contexto global que impede que se relacione a pesca que Leonilson apresenta naquela obra à pesca dos navios pesqueiros. É claro que, no caso da pintura, a imagem é bem explícita com

[145] LAGNADO, 1998: 111.

relação ao sentido solitário da pesca. Tal sentido, porém, que é bastante explícito nesta pintura, em outras não se repete. E a pesca, mesmo quando não explicitada, permanece.

Palavra e imagem

A sintaxe de Leonilson é tão econômica quanto seu traço; os desenhos oscilam o tempo inteiro entre a referencialidade das figuras e a abstração. São quase-figuras ou quase-abstrações, a ponto de Pedrosa afirmar que as classificações de figurativo e abstrato não dão conta do trabalho[146]. Mas não é somente o desenho que se sustenta sobre esse limbo. Também as palavras oscilam entre o que referenciam na linguagem comum e o sentido que se elabora no trabalho artístico. Como diria Ricoeur[147], fazendo coro a Jakobson, as palavras oscilam entre a função referencial e a função poética da linguagem. Mesmo podendo ser uma porta de entrada para o trabalho de Leonilson, as palavras, dada a economia de sua sintaxe, a suspensão da referencialidade da palavra, a presença da imagem e a presença da própria palavra como imagem, têm que ser sonhadas. Para ler Leonilson é necessário que se acionem os significados adormecidos nas palavras.

O diálogo entre imagem e palavra na obra de Leonilson explicita suas palavras e sua peculiar relação com a linguagem verbal. O impacto das palavras que aparecem no campo visual provoca uma espécie de contaminação da verbalização sobre a imagem. O termo contaminação não deve ser entendido de maneira pejorativa. Talvez nem seja o caso de uma contaminação, mas sim de uma porta. As palavras que aparecem na obra abrem uma porta, um caminho, para a verbalização sobre a imagem. As imagens, por sua vez, deixam de *ilustrar* as palavras para suspender seus significados.

A relação histórica entre imagem e verbo, como mostrou Foucault, leva-nos, num primeiro instante, a proceder de uma determinada maneira. No campo da imagem, encaramos as palavras como uma espécie de legenda. As palavras responderiam à velha pergunta: o que é

---

[146] PEDROSA, op. cit., p. 22.

[147] RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, 1992: 152, 153.

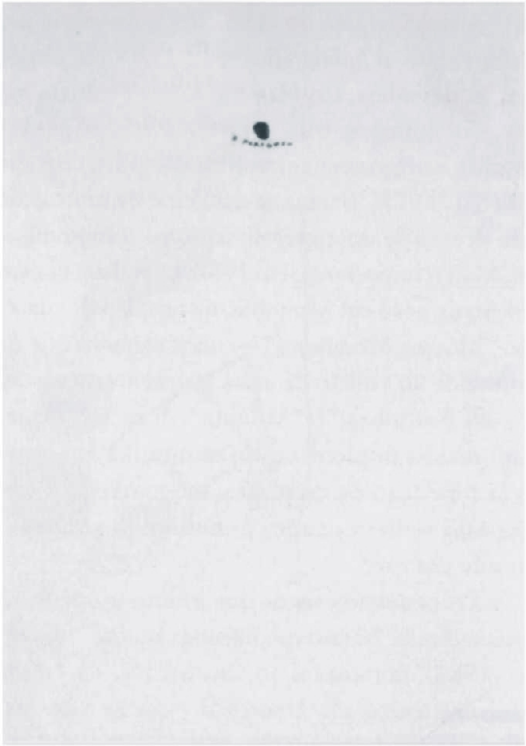
isto? Curiosamente, Leonilson, que é um artista plástico, afirma que não associa a força da imagem à força da palavra que aparece em seus trabalhos[148]. Diz ele: "Um trabalho com palavras abre o leque para centenas de interpretações."[149] Um olhar atento logo detecta que a imagem, ainda que sendo um elemento de "menor importância" para Leonilson, é justamente o que explicita a maneira como ele utiliza a palavra. É na relação elaborada entre imagem e palavra que Leonilson subverte a referencialidade da linguagem e possibilita aquilo que ele mesmo define como um leque de interpretações. Ora, um leque de interpretações é o que não existe entre uma imagem e uma legenda. A relação entre imagem e legenda é a que se encontra no manual de botânica citado por Foucault. A aparente obviedade da relação que Leonilson estabelece entre figura e palavra deve ser contextualizada a partir do leque de interpretações. Leonilson parece saber, intuitivamente, aquilo a que os poetas se dedicaram: os múltiplos sentidos possíveis das palavras, e as imagens absolutamente particulares que acionam em cada um de nós.

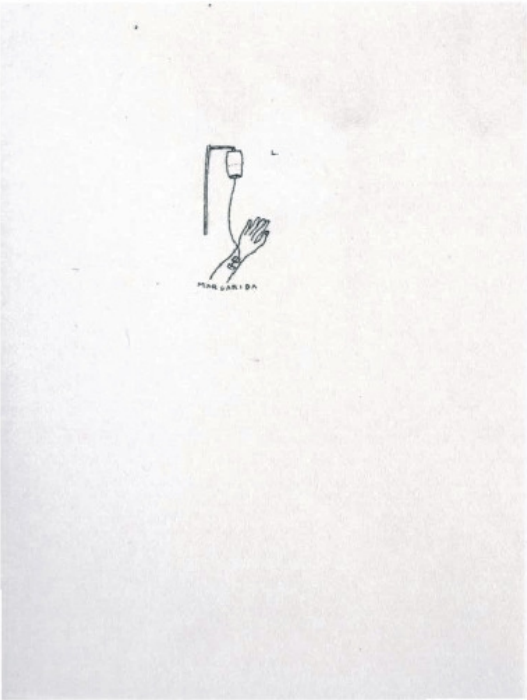
---

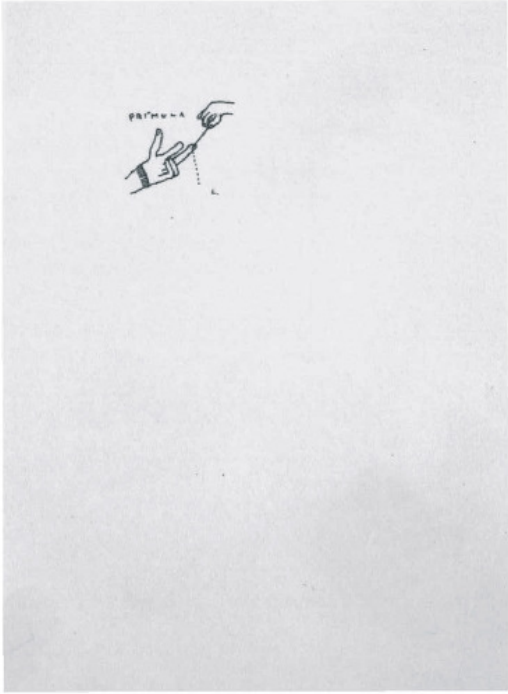
[148] LAGNADO, 1998: 100.

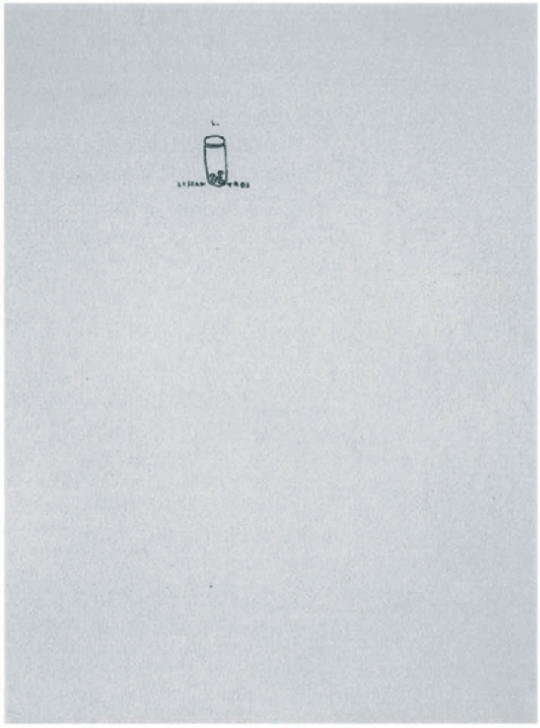
[149] Ibid.

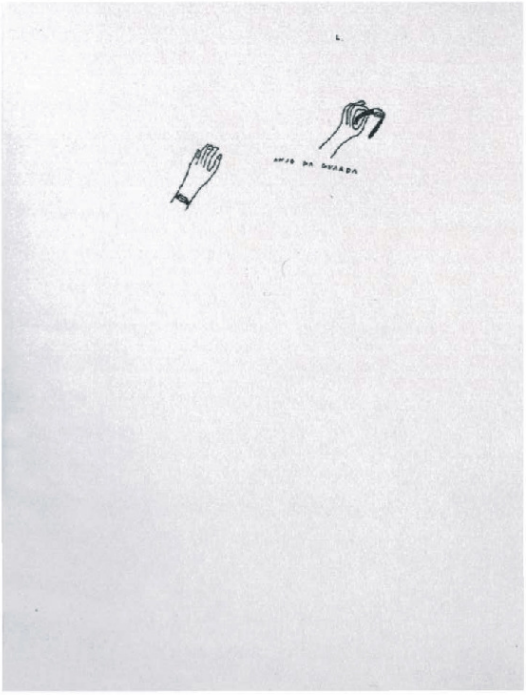
da obra

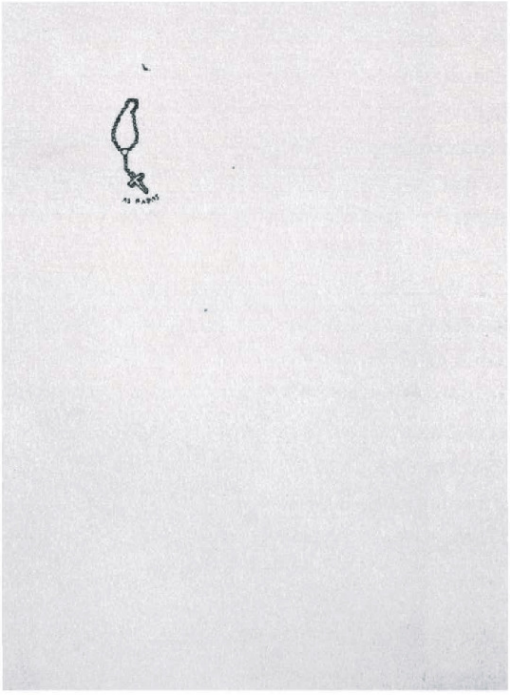



MARGARIDA


PRIMULA







7.1. O Perigoso[150]

Nesta série de sete desenhos, não há cores além do branco do papel e do traço preto em nanquim ou hidrocor[151]. Cada um dos desenhos apresenta uma pequena figura, situada na parte superior da folha; da metade da folha para cima. As figuras parecem pequenas pois ocupam algo equivalente a 1/6 da área total da folha. Como o desenho é feito apenas com o traço preto, o branco da folha, que aparece entre os traços, diminui ainda mais as figuras, tornado-as quase imperceptíveis. O desenho é delicado, frágil até, por serem os traços finos e oscilantes, discretos graficamente. Mas, na imensidão branca, é impossível não olhar para aquele ponto onde "algo acontece".

A série foi concebida pelo próprio artista para ser vista no conjunto. Segundo sua concepção, os sete desenhos seriam dispostos em uma mesa de madeira com tampo de vidro lado a lado. Uma mesa foi especialmente feita para isto: alta, estreita e comprida. Os desenhos seriam, desta forma, vistos sempre em conjunto e não isoladamente.

No primeiro desenho, o que se vê, à distância, é apenas um ponto preto, que não chega a ser bem um ponto, pois não é um círculo perfeito, mais parecendo uma mancha. Lá em cima, no alto; é o que se diria caso se estivesse olhando para um desenho em uma folha de papel. Abaixo desse ponto/mancha, há algo mais, ainda mais imperceptível do que o desenho: uma palavra. Uma palavra que parece querer contornar aquele ponto, pois se espalha em leve curvatura por baixo do ponto da esquerda para a direita: *o perigoso*.

O segundo desenho é bem maior do que o primeiro. Ocupa um espaço maior, mas ainda assim situa-se em posição semelhante: no alto à esquerda. Mostra uma mão, esticada para cima, com duas pequenas marcas de onde parte um fio, ligado a algo que parece um saquinho suspenso em uma estrutura da qual se vê apenas uma parte: uma sonda hospitalar. Abaixo

---

[150] Série de sete desenhos sobre mesa de madeira; nanquim e sangue sobre papel; 1992; 30,5 X 23 cm (cada). Reprodução em: LAGNADO, 1998: 54 a 57.

[151] Enquanto em sua obra, Lagnado cita estes desenhos como sendo em nanquim, no catálogo do Projeto Leonilson, constam como sendo em hidrocor sobre sulfite. Como não se teve acesso aos desenhos originais, foi impossível chegar a uma conclusão a respeito do material utilizado. Com relação à utilização do sangue, Leonilson afirma em entrevista concedida a Lagnado que, no primeiro desenho, utilizou uma gota de seu sangue que foi coagulando e escurecendo. LAGNADO, op.cit., p. 120.

desse desenho, muito próximo à mão, em letras miúdas e tão frágeis quanto o desenho, a inscrição *margarida.* E, no canto direito do quadrado formado por essa imagem, um pequeno *L.*

No terceiro desenho, uma mão bastante desengonçada, com alguns dedos esticados e outros dobrados, é atingida, no dedo mais longo, por um traço muito fino que parte de uma mão dobrada situada pouco mais acima. Do ponto onde o dedo é atingido, uma linha descontínua parte. Uma agulha, segurada com delicadeza, espeta o dedo de outra mão; acima dessa figura há a inscrição *prímula.* E lá, onde o sangue pinga, novamente: *L.*

Quarto desenho: algo como um copo com moedas, ou um pote com tampa com alguma coisa redonda dentro, moedas ou drágeas, e a inscrição, separada ao meio pela figura, *lisiantros.* A inscrição localiza-se no ponto mais denso da imagem: junto ao acúmulo de pequenas elipses no fundo do copo. Mais uma vez, a inscrição é pequena, frágil. E, assim como o desenho, só pode ser vista e lida quando nos aproximamos. Acima do copo vê-se mais uma vez: *L.*

No quinto desenho, um crucifixo preso em uma corrente. O traço é delicado, e desenha uma corrente formada por elos grandes e finos, não esticada, como se estivesse pendurada no pescoço de alguém, mas levemente enrolada, como que depositada sobre algo. A pequena cruz que aparece em sua ponta é vista deitada, de lado. É nesse ponto que vemos a inscrição *copos de leite.* A inscrição começa à esquerda, por baixo da corrente e sua ponta o "leite" deposita-se sobre a cruz. Ao alto, distante dessa imagem, o *L.*

No sexto desenho, vêem-se duas mãos. Uma esticada, com um relógio no pulso. Um pouco distante desta, e afastando-se, a outra mão segura um relógio em seus dedos. Entre as duas figuras, abaixo daquela que traz o relógio entre os dedos, a inscrição *anjo da guarda.* Acima da mão que segura o relógio, o pequeno *L.*

No sétimo e último desenho, um rosário. Menor e mais delicado do que a corrente do desenho precedente, parecendo mais pendurado do que depositado sobre algo. A cruz inclina-se levemente para o lado, como se estivesse balançando. Abaixo dessa cruz lê-se: *as fadas.* No alto, acima do desenho vê-se o *L.*

Diante da observação da série fica evidente que a relação que Leonilson estabelece entre as figuras e as palavras não pode ser enquadrada em um caso de figura e legenda. Pelo menos, caso se trate de algo assim, deve-se reconhecer que ou os nomes foram trocados ou as coisas mudaram de aparência. Quem ou o que é nomeado com essas palavras? A quem ou a que as figuras se relacionam?

Todos os desenhos, excetuando-se o primeiro, trazem um pequeno "L" já descrito. O único desenho que não traz este elemento é o que traz a inscrição "o perigoso". "L" pode ser, simplesmente, a marca da assinatura de Leonilson – uma marca discreta, que não interfere visualmente como a palavra "Leonilson". Aliás, a palavra "Leonilson" não costuma aparecer nas obras do artista. O que aparece, comumente é o "L" ou "Leo", ou pura e simplesmente nenhuma das duas.

É de estranhar que numa série de desenhos como esta, apenas um deles não traga a assinatura, ou melhor, a marca do nome do artista. Mas este é o único dos desenhos que traz um artigo no singular precedendo a palavra. "O perigoso", assim, com a presença do artigo, indica que a palavra não está associada simplesmente a uma situação de perigo mas, possivelmente, a alguém. O perigoso pode ser o próprio Leonilson. Não haveria necessidade de se colocar duas vezes, ou melhor, não haveria necessidade de colocar seu nome duas vezes. Leonilson, ao utilizar a palavra "perigoso" com relação a si mesmo, não está indicando apenas uma condição sua. Sua afirmação não é "é perigoso".

Outro desenho que traz artigo é "as fadas". Enquanto "o perigoso" parece designar uma pessoa, "as fadas" designam um ser de corporeidade distinta dos humanos. Serão as fadas supra-humanas? O nome, neste caso, associado a um objeto – o crucifixo – e não a um corpo parece indicar antes um ser reconhecível por seu estado de espírito. Anjo da guarda; copos de leite; lisiantros, margarida e prímula, não trazem artigo. Aqui as palavras, ainda que não estejam sendo utilizadas para dar nome a outras pessoas, podem estar associadas a elas. Podem substantivos comuns tornarem-se adjetivos? Na poesia, isso acontece: uso de um substantivo para "adjetivar" outro. Adjetivar no sentido de expressar qualidades ou características de algo.

Não há sentido lógico entre as figuras e as inscrições. Mas, como bem mostrou Foucault, é inevitável não olhar para palavras situadas abaixo de uma figura como sendo sua

legenda. Isso significa que a palavra situada sob a coisa é o nome da coisa. Nenhuma das associações que os desenhos de Leonilson apresentam faz sentido do ponto de vista lógico. Excetuando-se talvez "o perigoso", caso se saiba que aquele pontinho preto pode ser uma mancha de sangue[152].

Mesmo não sabendo deste fato, é possível estabelecer uma associação entre o desenho do dedo sendo furado, a sonda hospitalar e aquela manchinha preta. Tal associação pode levar à idéia de sangue. Da mesma maneira, a sonda e aquilo que pode ser um copo com remédios podem ser associados a um ambiente hospitalar. Nesse caso, por indução entre as imagens, e pela associação entre estas e a palavra *perigoso*, seria possível concluir que existe nos desenhos uma relação entre doença, sangue e perigo. Relação que é bastante comum, quando se trata de uma doença como a AIDS. O que esses desenhos mostram, contudo, é que o tema sobre o qual Leonilson se debruça não é a doença em si. Mas, a relação que ele percebe entre a sua condição e a percepção que tem de si mesmo.

A troca de nomes efetuada por Leonilson – explicitada pela presença da imagem – vai além do que seria a descrição aparentemente literal da realidade enfrentada por Leonilson no hospital. A presença dos nomes trocados evidencia o aspecto de elaboração de sentido do vivido que Leonilson realiza ao desenhar. Um desenhar que também é escrever. Como afirmou Schlutz[153], toda obra de arte também é uma proposição, ou seja, um elaborar, um significar.

No momento em que se espera ler uma legenda, se é surpreendido. Surpreendido pela imagem verbal que as palavras evocam e que contrastam com a imagem do desenho. A palavra fica suspensa entre as duas imagens e, na tentativa de articulação entre ambas, estabelecem-se possibilidades de leitura que criam novos sentidos para as palavras e para os desenhos.

Nos desdobramentos entre palavras e imagem, *perigo* e *Leonilson* tornam-se sinônimos que não são sinônimos, pois a especificidade de um torna-o inaplicável àquela condição, ao ser que dali a pouco volta a ser L. O fato de Leonilson chamar-se aqui de *o*

---

[152] Grande parte da obra de Leonilson, como mostra Lagnado, tem por tema a doença que o manteve internado até sua morte.

[153] SCHULTZ, 1999.

perigoso inviabiliza, como visto anteriormente, que ele ainda se refira a si mesmo, no mesmo desenho, como *L*. Esta renomeação a que o próprio artista se submete é, porém, muito discreta, e percebe-se apenas a partir da associação entre os desenhos e entre estes e as palavras escritas. Leonilson se renomeia a partir de uma transposição da condição de seu corpo para sua própria condição enquanto sujeito.

Ainda que os desenhos encerrem um sentido que abarca sua condição de doença, não é esta condição que explica o fato de Leonilson apresentar-se renomeado em sua própria obra. A condição de doença, quando muito, poderia explicar porque, no contexto desses desenhos, ele refere-se a si mesmo como *o perigoso* e não como *o generoso*, por exemplo.

A troca de nomes que ocorre aqui é muito sutil, e dificilmente perceptível com relação à dimensão de ser que abarca. A presença do artigo, porém, indica uma relação com o sujeito enquanto ser. Sua condição é reconhecida como sendo de sua própria natureza. Ele não está perigoso, ou é visto como perigoso, ele *é* perigoso. É este o motivo que leva Leonilson a escrever *o perigoso* e não, apenas, *perigoso*. A presença do artigo explicita o fato de se tratar de um *nome* e não de uma *condição passageira do ser*. A troca de nomes, como se verá adiante, é recorrente em Leonilson. Se aqui ele é o perigoso, mais adiante ele é o generoso. Se em um momento ele é pescador, no outro é homem-peixe.

A renomeação em Leonilson, não se restringe a ele próprio e, além de afirmar sobre as coisas e os objetos em si, afirma sobre a própria linguagem, induzindo o espectador a estabelecer significados novos para as palavras que utiliza, desdobrando a aparente literalidade das figuras. No contexto desses desenhos, onde além da palavra perigoso há imagens e palavras que indicam outros sentidos, o próprio perigoso já não é tão *perigoso* assim. Antes pelo contrário, perigoso associa-se a imagens que possuem um sentido de delicadeza, fragilidade e passividade.

Nomes de flores? Fadas e anjos? Nomes que contrastam com "o perigoso". Nomes que contrastam com os desenhos. Fadas e anjos, seres alados na imaginação popular, nomeiam seres abstratos, tão imaginários quanto suas asas. Seres alados que protegem, ou guardam, num desdobramento sutil de sentido. Guardar as horas? Proteger do tempo? Ou no tempo? Que

tempo? Tempo de perigo? Tempo de doença? Ou tempo de poesia? Mesmo o tempo implícito, e não nomeado, associado à imagem, adquire novo sentido.

Flores podem ser dádivas de um doente, e ainda podem ser gente e também ainda podem ser flores. Flores cujas características talvez não mais se conheça, mas que ainda se sabe serem são flores. Sicômoros?! Flores de doente? Que não são belezas paradas em vasos, mas belezas que se movimentam?!

ESSES JOGOS PERIGOSOS
NÃO SÃO GUERRA
NEM ESTÃO NO MAR OU NO ESPAÇO
MAS POR DETRÁS DE ÓCULOS
E UM PAR DE JEANS

7.2. Jogos perigosos[154]

No aspecto geral, a tela lembra a série *O Perigoso*. Predomina o tom cru do tecido e a imagem ocupa pouca área da tela. Há dois troncos e cabeças um de frente para o outro. Uma das figuras está de meio perfil, de frente para o espectador e a outra, de meio perfil, dá as costas ao espectador. Entre as duas figuras há dois retângulos tortos e alongados, na altura do peito. Em direção perpendicular aos dois retângulos, e por baixo deles, uma faixa larga situa-se entre as duas figuras.

Toda a imagem é em branco, muito límpido, desenhada com um contorno em traço preto. As figuras são absolutamente sintéticas. Lembram o corpo humano por semelhança geral, mas não apresentam nenhum traço particular. Esses seres bem podem ser qualquer ser humano.

O traço que faz o contorno é levemente esfumaçado, em muitos locais. O esfumaçado suja um pouco o tom cru da tela; torna-se uma mancha que se espalha por baixo das figuras, principalmente por baixo das frases escritas abaixo delas. O contraste do branco das figuras com o tom cru do fundo, e o contraste entre o tom do fundo e a mancha sob as frases, induz a enxergar as figuras e as frases como um só bloco, que se destaca na tela. Além da proximidade entre as figuras e o texto, a mancha integra ambos em um mesmo espaço.

esses jogos perigosos
não são guerra
nem estão no mar ou no espaço
mas por detrás de óculos
e um par de jeans

As frases, tanto por seu aspecto visual como semântico, aproximam-se da poesia. Quanto ao aspecto visual, há cinco versos um embaixo do outro, respeitando um corte que não é estabelecido pelo espaço da folha. Com relação ao aspecto semântico, verifica-se uma continuidade de sentido possível entre eles. Do segundo ao quinto, todos os versos podem ser

[154] Pintura em acrílica sobre tela; 1989; 60 X 50 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 122.

associados ao primeiro. Tal associação cria um sentido de complementaridade entre estes versos e *jogos perigosos*.

O sentido estabelecido entre jogo perigoso e guerra, ainda que pela via da negação, aproxima as idéias de jogo e guerra/competição. Os três últimos versos, porém, transferem o jogo de um espaço geográfico para um espaço pessoal. O jogo, ou competição, ocorre entre pessoas. Nesse ponto, pode-se perguntar se o sentido de perigo existe em função de tratar-se, justamente, de um jogo entre pessoas.

O sentido de jogo entre pessoas é enfatizado pela imagem. A partir da imagem também *jogos perigosos* sofre associações, já que o que se observa no desenho são duas figuras separadas por uma faixa por sobre a qual existe "uma ponte de duas mãos". Jogos perigosos, então, apesar de estarem associados com a idéia de guerra, ou disputa, também se associam à idéia de aproximação.

A associação com aproximação ou proximidade, porém, não é explícita na imagem, mas no texto. É no texto que a relação que existe entre as duas figuras é deslocada do mar ou do espaço para a superfície dos corpos: óculos e jeans. A ambigüidade desse "estar longe que é estar perto" é construída tendo como base a figura e o texto, assim como a articulação que se estabelece entre ambos.

Há um outro aspecto inferido a partir do texto e que o desenho reforça. Trata-se da proximidade que existe na distância. Ou melhor, trata-se da possibilidade de comunicação, de troca que existe, apesar da separação dos corpos. O deslocamento da situação do ar para o par de jeans não explicita o sentido de troca que o desenho possibilita devido à presença dos retângulos entre as figuras. Até mesmo o sentido ambíguo de uma ligação sobre, ou apesar de, uma separação, no texto não é tão explícito quanto na imagem. O que ocorre é que um sentido possível, porém menos explícito no texto, é reforçado pelo desenho. Note-se, neste caso, uma relação, entre imagem e palavra, de constituição mútua de sentidos não literais tanto para o desenho como para o texto. Palavra e imagem estabelecem uma relação que não é de ilustração e legenda, mas de complementaridade que concorre para o levantamento de sentido.

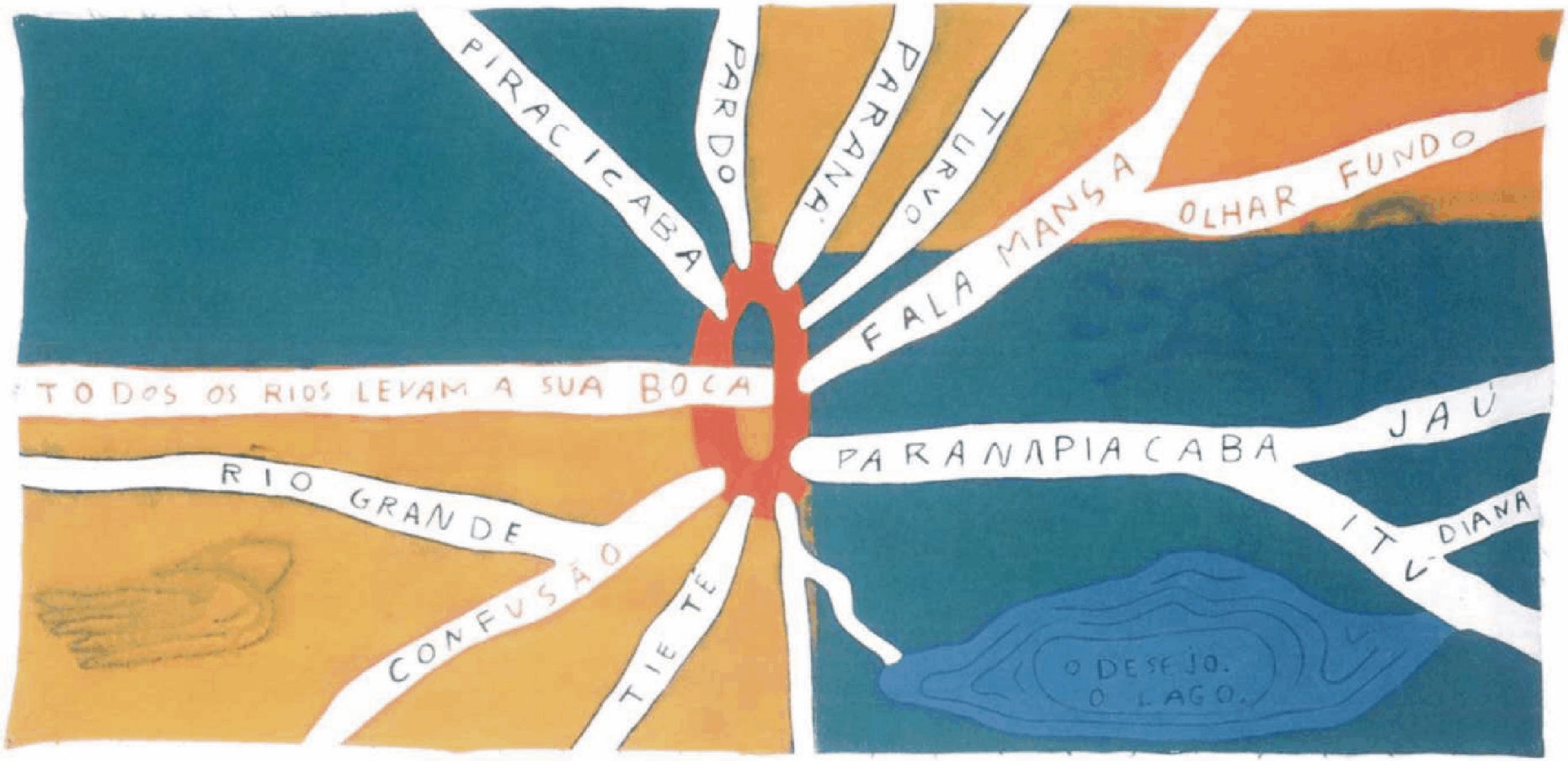
O desenho, por sua vez, também sugere a ponte, figura recorrente na poética do artista. As várias presenças da figura, entretanto, assim como ocorre nesta pintura, sugerem um

sentido específico para esta palavra. Não se trata do objeto de pedra, madeira, concreto ou aço propriamente dito. A palavra indica um sentido íntimo com a idéia de ligação ou união entre pedaços de terra divididos por água, que Leonilson estabelece em vista de questões particulares suas. A ponte, para Leonilson, é sobretudo uma idéia que ele próprio tenta desvendar pouco a pouco. Não se trata da representação de um objeto concreto ou de um significado dicionarizável. Isso está explícito na maneira como Leonilson sugere palavras e figuras. Mesmo a figura da ponte é mais uma sugestão do que um retrato detalhado. A ponte de Leonilson nunca é explícita, nem possui modelos convencionais, porque não possui um significado fixo tal qual descrito nos dicionários[155].

No contexto da obra de Leonilson, *ponte* é o espaço de ligação, ou, pelo menos, indicação concreta de um espaço de ligação. Espaço específico de relação entre indivíduos. Ou melhor, tentativa de configuração de espaço de relação. Retomando Valéry e observando a maneira como Leonilson utiliza as palavras, pode-se imaginar que a ponte também é a palavra. No contexto de Leonilson, a palavra passa a ser a tentativa de ligação entre a obra e o espectador à medida em que abre o leque da interpretação. A ponte-palavra de Leonilson é tentativa de ligação com o outro.

Nesta pintura, sentidos sugeridos pelo desenho são enfatizados pela palavra e vice-versa. Figura e palavra, associando-se, problematizam e potencializam sentidos uma da outra. Contaminam-se reciprocamente, desdobrando seus espaços de significação.

[155] LAGNADO, 1998: 58.


PIRACICABA
PARDO
PARANÁ
TURVO
FALA MANSA
OLHAR FUNDO
TODOS OS RIOS LEVAM A SUA BOCA
JAÚ
PARANAPIACABA
RIO GRANDE
ITU
DIANA
CONFUSÃO
TIETÊ
O DESEJO.
O LAGO.

7.3. Todos os rios levam à sua boca[156]

Nesta pintura, há palavras em grande quantidade. A informação verbal situa-se em um espaço de imagem em que as figuras são reduzidas a elementos mínimos.

Em termos de imagem, há uma grande área vertical, mais alta do que larga, dividida em quatro quadrantes. Esses quadrantes são facilmente identificáveis pela presença da cor: verde-escuro azulado e laranja amarelado; estão lado a lado na parte superior e, na inferior, em sentido invertido, formando um xadrez. Um dos quadrantes desse xadrez, porém, é maior do que ¼ da área total da pintura. Sobre esse xadrez, há uma rede de linhas largas e brancas, que se inicia nas margens do trabalho, cruzando-se no mesmo local: o centro do trabalho, marcado por uma elipse vermelha.

Além desses elementos, há duas figuras apagadas e praticamente irreconhecíveis. Uma, no quadrante superior esquerdo, lembra algo como uma asa estilizada e, na parte inferior, próximo ao centro, uma figura que lembra um vulcão, abaixo do qual há outra elipse. Essas figuras são praticamente irreconhecíveis pois se vê apenas o seu contorno, apagado, diluído e borrado sob a camada de tinta do fundo. Trata-se mais de uma sugestão das figuras do que de imagens precisas tais como se reconhece na realidade.

A única figura mais nítida na obra encontra-se no canto inferior esquerdo. Trata-se de uma mancha azul, alongada na vertical e que se une na parte inferior e superior com duas das linhas brancas descritas acima.

Ainda quanto à imagem, nas pinturas de Leonilson, assim como em seus desenhos, a superfície da tela ou do papel é comumente um plano. Não há na obra de Leonilson a construção de um espaço que sugira profundidade. Seu espaço é plano mesmo quando, como neste caso, apresenta uma sobreposição de planos. O aspecto plano da superfície da obra é construído, por um lado, pela composição desse espaço como um todo; com a divisão da superfície em quadrantes e a sobreposição de uma rede de linhas que se estendem das margens até o centro e que são retas. A maneira como Leonilson trata suas figuras também auxilia na

[156] Pintura em acrílica sobre lona; sem data; 210 X 100 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 111.

construção do espaço bidimensional plano. O uso do contorno, a ausência de claro-escuro – criando sombras – e a sintetização das figuras, concorrem para a planaridade da superfície.

Esse é um aspecto importante, pois, ao apresentar um espaço que é plano, e que apresenta figuras e palavras, a tendência do espectador é enxergar ambos, imagem e verbo, no mesmo plano. No aspecto visual da obra, constrói-se um espaço de significação para as palavras que não está à frente ou atrás das imagens, mas, no mesmo plano que estas[157].

Como se pode falar em "um mesmo plano" quando o plano das linhas brancas se sobrepõe ao plano dos quadrantes verde e laranja? O que se deve considerar é que, mesmo sendo uma sobreposição de planos, não há distância entre eles. Um plano está grudado ao outro. Planos sobrepostos funcionam como uma chapa de vidro sobre a outra. São transparentes. A percepção dos elementos é distinta quando se olha para um espaço tridimensional ou que cria a ilusão de tridimensionalidade. A profundidade produz a sensação de que algo está em primeiro plano, e esse primeiro plano é o plano onde está o foco. Ao passo que o segundo plano é o plano do que está fora de foco. A idéia de foco explicita a diferença entre uma sobreposição de planos e a ilusão de profundidade. Numa sobreposição de planos justapostos, os elementos são vistos lado a lado, ou seja, ambos estão focados. Ou, pelo menos, não há a necessidade de que um esteja no foco e outro não, já que ambos encontram-se à mesma distância do espectador. Como afirma Cattani, no caso de uma pintura que enfatiza a bidimensionalidade "o campo é aberto a múltiplas orientações simultâneas (não contraditórias)"[158], o que dificulta a orientação da leitura no sentido de estabelecer um foco inicial, final ou principal.

Não somente as palavras estão no mesmo plano da imagem, como se situam em uma posição interna aos elementos visuais apresentados. Já no nível visual, a integração entre imagem e palavra é tal que se torna impossível olhá-las como ilustração e legenda. A

---

[157] Este é um aspecto interessante, pois o que ocorre aqui é distinto do que ocorre na segunda pintura de Magritte, da qual se falou no capítulo primeiro. Na primeira pintura de Magritte, o desenho do cachimbo e as palavras estão no mesmo plano: a superfície branca da tela. Já na segunda pintura, o desenho do cachimbo e as palavras estão, assim como a tela, dentro de um espaço bidimensional que pretende criar a ilusão de tridimensionalidade. Chega-se a pensar que esta inversão que Magritte realiza na segunda pintura é nada mais do que um comentário sarcástico à incompreensão da primeira pintura.

[158] CATTANI, Icléia. Imagem e semelhança. In: KERN, 1995: 172.

desconstrução da relação ilustração/legenda, associada a um mesmo plano partilhado pela palavra e pela imagem, impossibilita que se determine um sentido único para a leitura[159]. É impossível afirmar se o movimento de leitura deve ir das palavras para a imagem ou ao contrário.

Tal como observado nos poemas analisados nos capítulos quatro e cinco, não há um sentido lógico ou seqüência lógica para a leitura. É na articulação de diferentes momentos da informação verbal entre si e com as imagens que o sentido é elaborado. Da mesma maneira, Cattani considera que, também num trabalho de artes plásticas, há um tempo reversível: "(…) tempo reversível – ali por onde se começa este percurso, poder-se-á terminar o próximo, e vice-versa. Não se trata de intemporalidade. Tempo redondo – sem começo nem fim, tempo mítico. Eterno recomeçar."[160]

É nas linhas brancas que convergem ao centro que aparece a maior parte das palavras da obra, escritas com letras grandes e coloridas com o verde-escuro ou com o laranja do fundo. Uma das linhas brancas ocupa lugar de destaque, centralizada na parte superior na divisa entre os quadrantes laranja e verde. Que palavras são essas?

todos os rios levam à sua boca
rio grande
confusão
tietê
- o desejo, o lago -
paranapiacaba
itú
jaú
diana
fala mansa
olhar fundo
turvo
paraná
pardo
piracicaba[161]

---

[159] *Leitura* significando aqui tanto a leitura da informação verbal como a leitura da obra como um todo.

[160] CATTANI, op.cit., p. 170.

[161] O critério de sucessão apresentado aqui segue, simplesmente, a questão prática de apresentação, desenvolvendo-se, a partir do canto superior esquerdo, em sentido horário. Esta não é necessariamente a "ordem" das palavras apresentadas na pintura. Como veremos a seguir, a construção de sentido dá-se muito mais a partir da

Lendo a informação verbal atentamente, identificam-se blocos, ou grupos de palavras semelhantes. Trata-se de dois grupos. O grupo dos nomes de rios: Rio Grande, Tietê, Paranapiacaba, Itú, Jaú, Turvo, Paraná, Pardo e Piracicaba. Há ainda conjuntos de palavras adjetivadas: fala mansa, olhar fundo.

No plano da imagem, Leonilson materializa o que em um poema convencional seria a imagem segunda, conforme visto no capítulo cinco. A conclusão a que se pode chegar pela leitura das palavras, entre todos os rios e a boca; começando com a frase *todos os rios levam à sua boca* e continuando com uma seqüência de nomes de rios; é a da possibilidade de materializar um sentido na pintura de Leonilson. Esta materialização, entretanto, é apenas sugerida, pois o que aparece na pintura é, antes de qualquer coisa, uma elipse vermelha – e não uma boca – para a qual os elementos da obra convergem.

Na pintura, tanto a frase *todos os rios levam à sua boca* como os nomes de rios e o conjunto com adjetivos, convergem para o mesmo ponto sugerido pela primeira frase: a boca. A boca, no contexto da obra, adquire um significado inédito para os dicionários convencionais: local de confluência.

Assim, podem-se estabelecer conexões a partir de outras associações que aparecem na obra de Leonilson para a água. Rios, afinal, são águas que correm, são águas que se movem em uma direção precisa. Na própria pintura, Leonilson possibilita uma dessas associações ao renomear o lago que alimenta os rios (mas que também pode ser alimentado por eles): desejo. Boca torna-se o lugar de confluência dos desejos. Nesse ponto, o próprio desejo associa-se aos rios. Tal associação é possível, já no nível verbal, quando entre os nomes dos rios – que conhecemos geograficamente – surge o termo *confusão*, que numa ingênua brincadeira é uma palavra formada por outras duas *con* e *fusão*. A brincadeira verbal que induz à associação de *con* com *com*, é explicitada no nível da imagem pela escrita da palavra, parte em verde e parte em laranja.

---

identificação de grupos ou conjuntos de palavras (de maneira semelhante à observada nos gráficos de Ramos) do que a partir da sequência aqui apresentada.

Retornando ao conjunto dos adjetivos, pela proximidade e pela continuidade física, estabelece-se uma analogia entre *fala* e *olhar*. A presença dos adjetivos *manso* e *fundo* torna inevitável – uma vez que "são todos rios" – que se associe mansa e fundo também com *pardo* e *turvo*. Palavras que podem ser, no caso desses rios, nomes e adjetivos. Dessa maneira, continuando o jogo oferecido pelas possibilidades de associação, pode-se imaginar que os "outros rios" – aqueles nomeados pela geografia – também possuem nomes que os associam ao corpo e ao desejo e que o desejo possui vários braços/facetas: manso, fundo, pardo, turvo.

Num desdobramento sutil de sentido, ocorre a inversão dos rios: o rio/desejo, se flui para um corpo, flui de outro corpo. O desdobramento é possível também em vista do conjunto da obra de Leonilson que, em alguns momentos, sugere a água (mar, rio) como matéria que existe entre os corpos e, em outros, sugere que a ligação entre os corpos é *ponte*. O espaço de ligação apresenta-se dúbio. Dúbio e frágil: tenta estabelecer uma dimensão concreta num espaço de fluxo inesgotável, de movimento constante: a água, o desejo.

Nesta pintura, mesmo havendo a sugestão de que as linhas onde estão escritas as palavras são os rios – seja pela sugestão do título, seja pela ligação entre estas e o lago – a diferença de cor entre o lago e os rios parece sublinhar a importância do elemento verbal. Ao mesmo tempo, Leonilson oferece um paradoxo em sua obra – contradições – a ligação entre os corpos, ora é ponte, ora é rio. O que o une ao outro ora é fluido, ora é concreto.

Na matéria fluida – água – os desejos tomam corpo, e os corpos se comunicam. A relação implícita nesta pintura entre os corpos acaba por sugerir um outro nome para os rios, além de todos aqueles citados na pintura: pontes. O rio, que em Leonilson separa as margens, ou as ilhas, é também canal de comunicação. O desejo, portanto, pode ser lago, que não flui, pode ser rio que corre, ou pode ser ponte. No jogo associativo, cada uma das palavras envolvidas mobiliza novos significados.

Mesmo sendo local de confluência, a boca, em seu novo significado, pode "receber". Afinal a fala é produzida pela boca, capaz de produzir *fala mansa*. A boca, portanto, recebe mas também oferece. A analogia entre *receber* e *oferecer* é sugerida também por outras obras de Leonilson. E sempre, o local dessa troca, dessa magnanimidade de atos, é o corpo, marcado nesta pintura pela boca. O corpo está marcado e não *representado* pela boca.

A obra de Leonilson indica que não se trata de representação. É um conjunto de *marcas*. O diário de Leonilson – que é a sua obra – não é um local de descrição de fatos ou eventos. A obra é o local de uma coleção de *marcas* associadas a fatos e eventos[162]. Marcas da elaboração "do" e "para o" vivido.

Esse é um ponto importante, principalmente porque a presença da palavra em Leonilson é associada, muitas vezes, a um caráter narrativo[163]. Certamente, não é disso que se trata. Não se trata nem de representação, nem de narrativa. Trata-se de significação. É preferível adotar a idéia de registro em detrimento da idéia de diário enquanto narrativa. Esta é uma perspectiva que Chaimovich também adota: "ao comentar sua própria obra, Leonilson insiste em remetê-la ao *registro* de sua vivência privada."[164] O registro de Leonilson é um espaço de elaboração de si próprio. Não por pensar sobre si egoísticamente, mas por – aparentemente – tentar entender e desvendar as relações com o outro, as relações com o mundo. É esse espaço de relação, é esse mundo que se apresenta renomeado em primeiro lugar.

---

[162] Um estudo mais aprofundado deveria estabelecer as proximidades e distâncias entre a *representação* e a *associação*. Até o momento, o que se pode considerar é que a representação está contida em um sistema que, em certa medida, a normatiza; tal como ocorre na linguagem. Já a associação desconhece normas, padrões ou fronteiras, conforme observado na poesia.

[163] Cintrão, por exemplo, refere-se à obra de Leonilson como obra na qual "encontram-se retratadas suas paixões [as paixões de Leonilson]". CINTRÃO, 1997.

[164] CHAIMOVICH, 1998. Grifo nosso.

SÃO TANTAS
AS VERDADES
PULMO
HEPAR
VENTRI CULUS
VESICA FELLEA
COLON
VESICA U.
BEXIGA
RETO
AS RUAS DA CIDADE

7.4. As ruas da cidade[165]

A figura humana é elemento recorrente na obra de Leonilson. Ela aparece de modo muito sintético: um contorno preto desenha a forma da cabeça, do tronco, braços e pernas. Figura estilizada, não apresenta qualquer traço de referência individual. Nem quanto ao tamanho, nem quanto à proporção, tampouco quanto a detalhes individuais. O corpo humano é apresentado, enquanto imagem pelo menos, como "qualquer corpo".

Desse corpo sem corpo específico, duas partes internas costumam aparecer em várias obras do artista: trata-se do coração e do cérebro. Também estes, ao serem apresentados, o são através de um desenho sintético. Corações e cérebros também são estilizados. A figura lembra mais – por associação – do que "descreve" em detalhes reconhecíveis essas partes do corpo retratadas.

Nesse contexto, produz certo impacto uma obra como *As ruas da cidade*. As figuras são sintéticas e estilizadas, mas a imagem explicita o que outras apenas indicavam: o espaço concreto do corpo – a carne. Nesta pintura, Leonilson mostra o lado de dentro do corpo, suas partes internas. Dissecado, sem pele, sem sangue. A tonalidade da carne e dos órgãos internos rege toda a obra.

Há grande quantidade de cores, ainda assim, o colorido é discreto, visto que os tons escolhidos não são muito luminosos. Tons de verde, vermelho, bege, marrom, azul, branco. Em primeiro plano, um desenho, sempre com contorno preto, de partes do corpo. Elas estão dispostas respeitando sua posição natural; ou seja, estão empilhadas de cima para baixo. Não parece haver qualquer ordem de hierarquia fisiológica, bioquímica ou anatômica para aqueles elementos que o desenho mostra. Vê-se o cérebro, a cartilagem tireóidea (pomo-de-adão), traquéia, veias da parte superior do tórax e do pescoço, coração, pulmão, fígado, estômago, a vesícula biliar, o pequeno epíploon, os intestinos grosso e delgado, bexiga, e o reto. Além disso, à esquerda, embaixo, o que parece ser parte da musculatura da perna.

---

[165] Pintura em acrílica sobre lona; 1998; 200 X 95 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 33.

Parece não haver qualquer critério para tal "representação", visto que há *órgãos* internos, mas também veias e músculos. Todo o desenho é bem estilizado, mas, comparando-o com um bom atlas de anatomia, é possível reconhecer as partes do corpo. No caso do intestino delgado, por exemplo, as linhas sinuosas que aparecem não seguem exatamente o desenho do intestino, mas lembram a idéia que fazemos do desenho dele. Da mesma maneira ocorre com o cérebro, com o coração e com o pulmão. Trata-se de um desenho com aspecto de esboço.

Esta apresentação abre uma questão interessante. Sem um bom atlas de anatomia em mãos, é possível reconhecer que o artista está mostrando partes internas do corpo, mas não que partes exatamente são essas. No corpo apresentado, mesmo quando seu interior é mostrado, Leonilson parece estar muito mais preocupado em marcar um lugar do que em representar um corpo propriamente dito da maneira como a biologia ou a medicina o entenderiam. O corpo é, sobretudo, um lugar. É esse tipo de analogia que permite que, mais adiante, sobre um espelho, Leonilson possa apresentar-se como *el puerto*. Esse lugar, porém, não é físico ou geográfico. O corpo é o lugar onde se localizam desejos, angústias, emoções, considerações. Lugar, como observado anteriormente, que localiza mas também recebe.

Em segundo plano, o fundo é manchado com uma tonalidade que varia do avermelhado para o cinza. Próximo ao corpo, as manchas tornam-se mais cinzentas, praticamente contornando a figura. Apenas na margem esquerda, de cima abaixo, há uma faixa colorida de amarelo

Acompanham o desenho, o nome de algumas partes do corpo. Esse é o caso do pulmão, do fígado, do estômago, da vesícula biliar, do cólon, da bexiga e do reto. Misturam-se entretanto nomes comuns como *bexiga* e *reto*, com nomes científicos como: *plumo, ventriculus, vesica fellea, vesica u., hepar*.

Estes nomes não estão presentes para dar a conhecer, ou reconhecer as partes do corpo humano que são mostradas. Se fosse o caso, possivelmente todas as partes desenhadas receberiam seu nome. O fato de algumas estarem sendo nomeadas e outras não sugere que o ponto de interesse não é "o corpo em si". As partes não são mostradas para mostrar pedaços de um corpo concreto, mas de um corpo de sentido. Este sentido não é dado pela presença dos nomes separados entre nomes comuns e científicos, mas pelas associações provocadas por tal

situação. Nomeadas e não nomeadas; com um ou com outro tipo de nome. O jogo parece residir, justamente, na associação da idéia de reconhecimento e localização com a idéia de corpo. Reconhecimento pela presença dos nomes de partes tão estilizadas que são ainda menos reconhecíveis sem a presença dos nomes. Mas estes, que possuem a qualidade de dar a conhecer, apontam em direções distintas: o comum e o incomum; o popular e o científico. Estes nomes são, afinal, convenções de coisas que pouco dizem do que o corpo de Leonilson é.

As palavras que aparecem entre o pescoço e o cérebro "são tantas as verdades" e, abaixo do reto, sobre a musculatura da perna, "as ruas da cidade", sugerem sentidos distintos das outras palavras que aparecem na pintura e provocam uma espécie de elucidação da questão levantada acima.

É curioso que as duas partes do desenho que estão separadas na imagem, o cérebro e o músculo da perna (as outras partes do corpo estão bem justapostas uma à outra) também estejam separadas do resto do corpo pelas palavras. Por que o cérebro não recebe seu nome usual, seja na linguagem cotidiana ou científica, para ter tão próximo de si a frase "são tantas as verdades"? E por que logo perto da perna "as ruas da cidade"?

Com essas duas sentenças opondo-se aos nomes, como não achar que existe entre ambas uma associação? Entre tantas verdades e ruas da cidade? Entre tantas verdades e tantas ruas? Entre ruas e verdades? E entre tantas verdades e partes do corpo? As metáforas sugeridas são inúmeras. Pensando-se em metáfora, algo escapa, algo que, em uma metáfora verbal, não fica tão obscuro: seu sentido, ou melhor, sua direção. E assim, seu espaço de significações possíveis. Em uma pintura como esta – em que imagem e palavras distribuem-se no mesmo espaço, a possibilidade de linearidade na leitura é ainda menor do que na poesia. Lembrando do que foi dito anteriormente, ainda que provocando associações que não são lineares no tempo, a leitura da poesia ocorre de maneira linear. Ler um poema, apesar da quebra da linearidade, pode ser ilustrado pela imagem do fio de Ariadne. Estar em um labirinto, tendo nas mãos um fio que se "desenrola" à medida que se avança. Lendo a poesia de Leonilson, porém, o fio não se desenrola, mas costura. Vai e volta, desdobrando o espaço.

José[166], que sabia da diferença entre sentidos e significados, ao tentar solucionar o mistério de um nome, utiliza o recurso de Ariadne: percorre o arquivo municipal desenrolando um fio. José teve grandes dificuldades, pois o fio, nas suas idas e vindas, enrolou-se em pilhas de documentos e foi soterrado por elas ao ponto de, por pouco, não transformar a solução em armadilha. Assim como em um bordado, as associações possíveis na obra de Leonilson, ao tentar parar em um ponto, ou acumulam linha sobre o tecido ou o desdobram no espaço. Seu percurso, porém, é irrecuperável! Não sabemos qual o começo, qual o meio, qual o fim.

De cima para baixo ou de baixo para cima? Caso se fosse ler um poema – ler-se-ia de cima para baixo:

são
tantas
as verdades
plumo
hepar
ventriculus
vesica fellea
vesica u.
bexiga
reto
as ruas da cidade

A associação entre tantas verdades e tantos lugares é inevitável; tanto mais forte quanto é potencializada no nível da imagem, no nível da informação verbal e no desdobramento entre ambos. Com relação ao conteúdo verbal, há, primeiramente, uma afirmação bastante forte: *são tantas as verdades*. A essa afirmação segue-se uma seqüência de nomes e, abaixo deles há um outro pedaço de frase: *as ruas da cidade*. Gramaticalmente, a única frase que "faz sentido" é a primeira, que possui sujeito, verbo e predicado. O mesmo não ocorre com a última frase, da qual se teria apenas o sujeito *ruas da cidade*. Com relação aos nomes que aparecem no meio, trata-se de uma seqüência de palavras soltas. A produção de sentido se dá na medida em que se associam estas três informações verbais distintas. A

[166] O personagem da obra de Saramago.

primeira associação é mais fácil pois ocorre entre a palavra *tantas* e uma conseqüente seqüência de diferentes nomes, que, mesmo sendo diferentes, guardam algo de semelhante: pertencem ao corpo. Das ruas da cidade, nesta altura, já não é preciso afirmar muita coisa, pois, pelo menos, podem ser associadas as ruas com as verdades no sentido de serem *tantas*. A "tantas ruas" passamos então a associar, também, tantos nomes. A associação entre esses três momentos, que se dobram uns sobre os outros é possibilitada também pela imagem. Também no nível da imagem, como visto, há uma sutil separação entre os três conjuntos; sendo que a primeira e a última frases distanciam-se das palavras que nomeiam as partes do corpo.

Sem querer explicitar uma metáfora – que perde o sentido e a beleza ao ser traduzida – um assunto recorrente em Leonilson, é a verdade. O que parece explícito não decorre da presença do termo *verdade*, visto que o sentido daí advindo não é explicitado pela própria palavra. Ou melhor, é no uso que Leonilson faz da *verdade* que se indicam sentidos novos. Mais do que um significado, a verdade em Leonilson indica um problema: das relações envolvidas nas idéias de verdade.

Nesta pintura, por exemplo, um sutil sentido é construído entre verdade, nome, corpo e rua. O corpo, em Leonilson, é, afinal, o lugar primeiro. O corpo parece ser apenas um lugar a mais, ainda que sendo o primeiro. O corpo, assim como a rua, a montanha, ou o lago, é lugar. E o lugar, assim como os nomes – e, portanto, as verdades – nada mais são, ou somente são, na medida em que estabelecem sentidos próprios. Esses lugares, para Leonilson, são elaborações de sentido, dos quais as palavras, sozinhas, nada dizem. Desnecessário seria a esta altura citar os nomes das ruas da cidade, ou as verdades literalmente.

Em *El desierto*[167], (bordado sobre feltro) a verdade surge no seguinte contexto: "o que é verdade para certos rapazes", acompanhada de "el desierto" e "33". Já em *Para quem comprou a verdade*[168] (bordado sobre *voile*) há a frase "para quem comprou a verdade" e "os louros – o cetro – o tombo", acompanhados de um pódio de cabeça para baixo. Em cada uma destas obras, a palavra é a mesma: verdade. Percebe-se, porém, através dos diferentes contextos, que verdade não é sempre a mesma coisa. Em cada um destes trabalhos, Leonilson

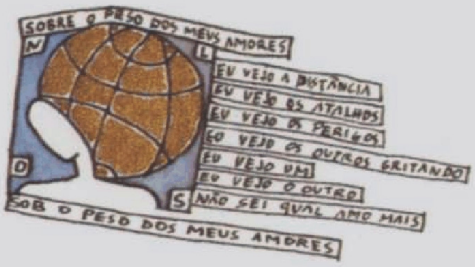
---

[167] LAGNADO, 1998: 99.

[168] Ibid., p. 174.

estabelece diferentes possibilidades de sentido para a palavra. “Verdade”, afinal, nunca é algo concreto. E não é concreta por não designar um corpo concreto, mas por não designar *um* corpo abstrato: um significado fixo. Em Leonilson, “verdade” antes de ser uma palavra que indica um caminho para a leitura, é significada ao longo da própria obra. “Verdade” indica um universo de possibilidades, cada uma delas apontada por um ou mais trabalhos. Assim, o que a obra de Leonilson em alguns momentos irá solicitar – principalmente naquelas obras em que o elemento plástico se reduz à palavra – é que o espectador desperte os significados adormecidos de suas próprias palavras. Que acione as suas imagens.

L. 58 jul. 90


SOBRE O PESO DOS MEUS AMORES
N
L
O
S
EU VEJO A DISTÂNCIA
EU VEJO OS ATALHOS
EU VEJO OS PERIGOS
EU VEJO OS OUTROS GRITANDO
EU VEJO UM
EU VEJO O OUTRO
NÃO SEI QUAL AMO MAIS
SOB O PESO DOS MEUS AMORES

7.5. Sobre o peso dos meus amores[169]

Aqui, assim como em vários outros trabalhos do artista, o desenho propriamente dito ocupa pouco espaço com relação ao tamanho da folha. Ele situa-se na metade superior da folha, praticamente centralizado. Nesse ponto, há um quadrado traçado com linha preta, de fundo pintado de azul com uma figura humana muito sintética. Vêem-se os ombros frontalmente, o pescoço e a cabeça, voltada para frente e abaixada, em leve perfil. Sobre o pescoço da figura, apenas traçada com contorno preto, há um globo. Esse globo é colorido de dourado e ocupa a maior parte do quadrado desenhado. Há ainda, em cada um dos cantos do quadrado, um quadradinho menor com as letras *N, L, S,* O – os pontos cardeais, que aparecem em vários outros trabalhos de Leonilson. O curioso, com relação aos pontos cardeais, é que não estão situados em cruz; que é a sua posição tradicional; mas sim, nos cantos, em posição de X.

Acima e abaixo deste quadrado há duas caixas horizontais com uma linha de texto. Na lateral direita, há outras 7 caixas com linhas de texto. Em termos de peso visual, dada a dimensão do quadrado contendo o desenho e dada a presença da cor, é aí que se concentra o peso, logo, o olhar. A presença da palavra é enfatizada pelas caixas dentro das quais as palavras e as frases se situam. Assim como o desenho possui um contorno preto que o destaca na imensidão branca do papel, as palavras ganham destaque ao receberem também um contorno preto. Note-se que esse contorno não delimita todas as frases juntas, mas cada uma delas separadamente, o que aumenta ainda mais o peso visual da área das palavras. Nessa construção, as palavras que, sozinhas, se diluiriam na imensidão branca do papel, passam a ocupar um espaço que, no plano físico, é semelhante em peso ao espaço ocupado pelo desenho.

As palavras, caso sejam lidas na seqüência que possui um poema comum – de cima para baixo – seqüência que não é desconstruída pela sua presença acima, ao lado e abaixo do desenho, apresenta o seguinte elemento verbal:

---

[169] Desenho a nanquim e aquarela sobre papel (1990) 29 x 21 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 172.

sobre o peso dos meus amores
eu vejo a distância
eu vejo os atalhos
eu vejo os perigos
eu vejo os outros gritando
eu vejo um
eu vejo o outro
não sei qual amo mais
sob o peso dos meus amores

Um ponto interessante no desenho é o nível da presença do elemento verbal. Em outras obras, Leonilson apresenta palavras esparsas ou coleções de nomes. Ou seja, o elemento verbal não apresenta uma ligação explícita em termos lógico-gramaticais. Quando há uma ligação entre os elementos verbais, a mesma é estabelecida pelo espectador ao associar os mesmos entre si e com outros elementos presentes na obra. A necessidade de associação com os elementos verbais pelo espectador foi percebida por Chaimovich nas lonas pintadas por Leonilson em 1998. Chaimovich afirma: "Na série de lonas pintadas, há um fundo com cor uniforme, onde figuras embaralhadas e palavras soltas só se integram na medida em que o espectador lhes conferir a medida de uma vivência sua."[170]

Em termos verbais, pode-se considerar que *Sobre o peso dos meus amores* oferece um contexto mais explícito. Contudo, isso não significa que o conteúdo da obra seja mais explícito. O que é mais explícito é o grau da relação de Leonilson com as palavras. As palavras, que não são explicação ou legenda da imagem, nem por isso tornam-se apenas um "elemento decorativo". Se, como visto anteriormente para a poesia, não se pode considerar que a mesma seja uma forma rebuscada de apresentar um conteúdo literal; é necessário considerar também que o que é visual na palavra, transcende a apresentação concreta da palavra. Leonilson, tal qual os poetas, cava espaços nas palavras, mobilizando sua dimensão poética.

Se nesse desenho, Leonilson apresenta um contexto verbal mais explícito, no qual aparecem frases completas, com sujeitos, verbos e predicados, nem por isso as palavras deixarão de ser sonhadas e sentidas. Caso isso ocorresse, as palavras deixariam de mobilizar novos significados na associação com a imagem.

---

[170] CHAIMOVICH, 1998.

O texto faz trocadilhos tanto no nível verbal como com o desenho ao lado do qual se situa. Há dois trocadilhos. Um situa-se entre o que se lê nas frases superior e inferior e o desenho. Ou seja, entre a representação sugerida através do desenho e as frases que se situam *sob* e *sobre* ele. Nesse caso, o trocadilho situa-se no confronto entre o que aparece no desenho e o que as frases afirmam.

Já o segundo trocadilho situa-se entre as frases superior e inferior, confrontadas com o que afirmam as que estão no meio, a respeito do que o desenho nada mostra. Coisas que não vemos, mas que o texto afirma que "vê"!

Na caixinha superior, lê-se "*sobre* o peso dos meus amores", na caixinha inferior, lê-se "*sob* o peso dos meus amores". O trocadilho dá-se entre as palavras sob e sobre numa frase que, excetuando-se esta palavra, tem a mesma estrutura e palavras. Além dessa semelhança na estrutura das frases, *sob* e *sobre* são semelhantes em termos sonoros, o que enfatiza ainda mais o jogo associativo, apesar da diferença. *Sob o peso dos meus amores* e *sobre o peso dos meus amores* criam um nível de correspondência de semelhança. O trocadilho torna ambas as sentenças equivalentes. Esse pequeno trocadilho, por sua vez, altera o sentido da palavra "peso" que aparece em ambas as frases.

O trocadilho entre *sobre* e *sob* também é enfatizado pelo desenho, pois, apesar de a primeira frase, que talvez fosse lida antes de olhar-se para o desenho, falar em *sobre*, o que há logo abaixo é uma figura *sob* um globo!

Sobre o peso; a respeito do peso dos meus amores. Peso sobre o qual falo, mas sob o qual me situo. Aquilo de que posso afirmar *sobre*, é o que carrego *sob*. As frases que se situam entre estas duas, acabam por corresponder a ambas. Assim como correspondem-se com o desenho. Amores que correspondem a um mundo já que a associação com o desenho aponta para uma correspondência entre amores e mundo. Amores que pesam feito um mundo. Dado o jogo de palavras e de imagem, o peso é metaforizado. É físico, mas também é imaterial, subjetivo. Peso de globo e de amores se correspondem. Mas e o que poderiam ser os pesos do amor?

O trocadilho entre *sobre* e *sob* torna o texto circular, pois é pela associação entre o final e o início do poema que o trocadilho se evidencia. Assim como aquele "ver" está preso

em um círculo; o círculo do "peso dos meus amores". As frases *eu vejo um/ eu vejo o outro/ não sei qual amo mais* também sugerem uma imagem de círculo. Neste caso, o peso ganha o sentido do "peso" de um círculo: o de prender.

As frases que se situam entre as duas anteriores, ao lado do desenho, são "eu vejo a distância/ eu vejo os atalhos/ eu vejo os perigos/ eu vejo os outros gritando/ eu vejo um/ eu vejo o outro/ não sei qual amo mais". Tudo o que o texto afirma que vê, porém, o desenho não mostra. Uma relação distinta da estabelecida entre as duas primeiras frases e o desenho, onde há uma espécie de complementaridade de sentido. Aqui, abre-se uma lacuna. Mas, por outro lado, abre-se uma outra possibilidade de associação. O peso do amor, afinal, pode ser o das lembranças: aquilo que "vemos" mas "não vemos".

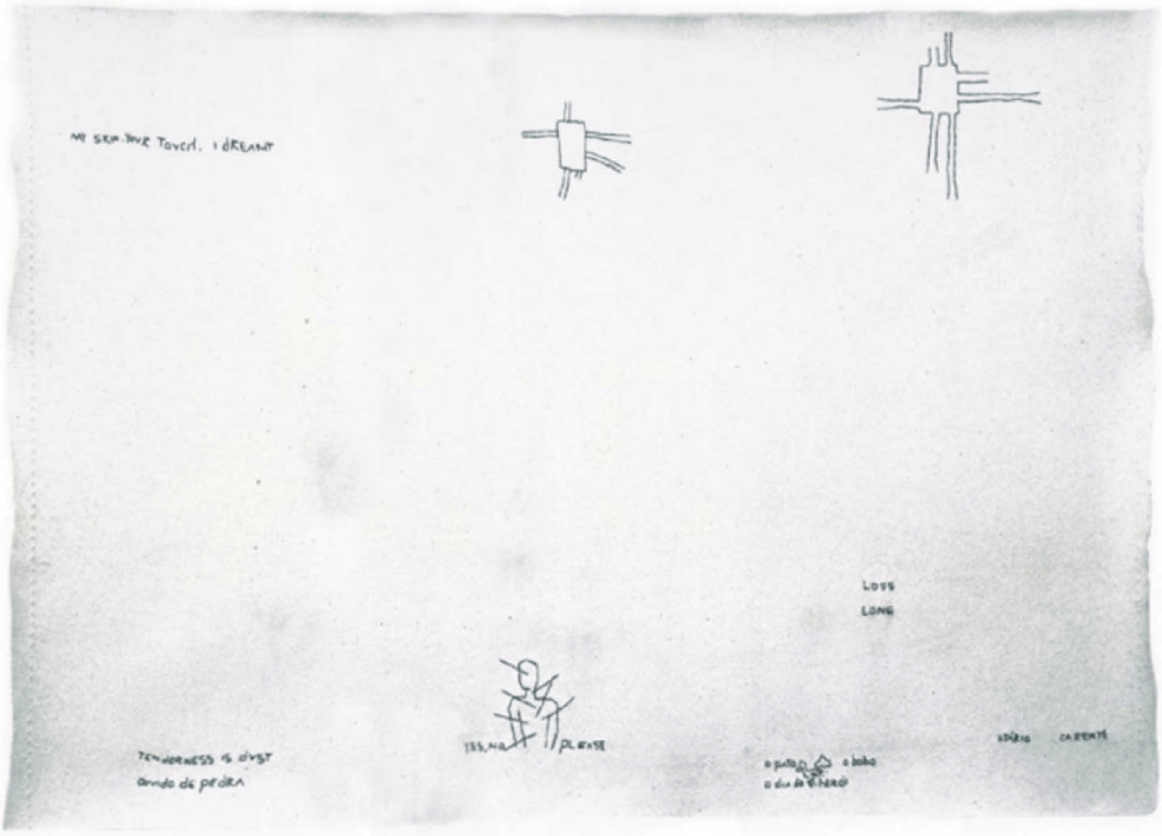
No que se percebe esse desdobramento na questão do trocadilho, surge ainda um terceiro. Um trocadilho que só poderia ser do próprio Leonilson, ao brincar de maneira aparentemente tão simples, porém altamente elaborada, com essas duas linguagens. Este terceiro trocadilho é ainda mais hilário quando se pensa como, nesse desenho, se brinca com as idéias de *título* e *legenda*. Afinal, a primeira frase situa-se sobre o desenho. Poderia ser seu título. Já a última frase situa-se sob o desenho. Poderia ser sua legenda. Isso parece ser enfatizado pelo fato de ambas estarem alinhadas, à esquerda, com o desenho. A seqüência verbal que se instala entre elas, porém, faz com que se identifique, como visto, um outro tipo de articulação entre a figura e as palavras. Enquanto com a dupla ilustração-legenda, a leitura dá-se linearmente, ou seja, em um sentido determinado; no desenho de Leonilson, a leitura percorre simultaneamente – indo e voltando – imagem e palavra. É a partir desses movimentos de leitura, muito mais do que de uma lógica entre imagem e palavra, que depreende-se o sentido da obra.

O que na poética de um grande artista mais fascina é a maneira como a sua obra como um todo oferece o entendimento de pequenas partes dela mesma e vice-versa. Afirma-se isso, pois, em outros desenhos de Leonilson, dada a aparente "lógica" entre palavra e imagem, se poderia, ingenuamente, pensar que essa relação é uma relação de complementaridade[171]. Ou

[171] Complementaridade sendo entendida aqui como o sentido lógico-racional segundo o qual o texto afirmaria, "sem sombra de dúvida" o que escapa à imagem.

seja, se poderia pensar que *o que as palavras afirmam é o que o desenho afirma*. Talvez seja verdade. Mas não se trata de traduzir simplesmente algo dito por uma linguagem em algo dito pela outra. O que a poética de Leonilson mostra é que ambas – palavra e imagem – são absolutamente peculiares. E é essa peculiaridade – que o impede de "não repetir o óbvio"[172] – que possibilita que Leonilson explore seus espaços e suas fronteiras. Sempre desdobrados, sempre móveis.

[172] O que pode parecer repetição do óbvio, que seria uma legenda de uma figura facilmente identificável, é uma necessidade imperiosa de Leonilson de trabalhar com essas duas linguagens.


LOSS
LONG
TENDERNESS IS DUST
ainda de pedra

7.6. O dia do herói[173]

O dia do herói é muito limpo. A sua limpeza pode ser observada na relação entre o tamanho do tecido e o espaço ocupado pelas imagens e palavras. Outro aspecto que garante a aparência de limpeza é o fato de Leonilson utilizar como material apenas a linha de bordado.

O corte de feltro não possui chassi ou acabamento. É apenas cortado, de maneira bastante torta. Nas margens direita e esquerda, há uma seqüência de pontos sem linha, pontos vazios, como se ali, anteriormente, houvesse existido uma costura que foi retirada. Uma costura cuja linha foi retirada, mas cujas marcas da passagem da agulha permanecem em um tecido denso e sem trama como o feltro.

Próximos à margem superior e inferior, alguns desenhos e palavras se distribuem de maneira bastante uniforme, em uma sucessão quebrada apenas por duas palavras, na linha inferior, que estão acima das demais.

Junto à margem superior, há três frases e dois desenhos, cada um ocupando seu espaço. À esquerda, lê-se: *My skin. Your touch. I dreamt*.[174] Na seqüência dessas frases, há duas figuras bastante semelhantes. Trata-se de um retângulo a partir do qual saem algumas linhas curtas. Tanto o retângulo como as linhas são feitos apenas com o contorno, com pontos pretos bem miúdos. A semelhança entre as duas figuras é alterada junto ao centro. Em um dos bordados, o do meio, o retângulo está fechado. Ou seja, todo o seu contorno está bordado e as linhas que saem do centro, linhas não muito estreitas e curtas, que partem em várias direções, não partem do interior do retângulo, mas de suas bordas. Já o bordado localizado à direita possui um retângulo central cujo contorno não está todo bordado. O contorno é visível apenas naqueles pontos em que não há intersecção com as linhas que partem dele. Dessa maneira, as linhas, duas em cima, duas no lado direito, duas abaixo e uma à esquerda, parecem partir do centro para fora. Embora essas linhas sejam curtas, a tendência é enxergá-las além do ponto em que o bordado cessa; mesmo porque tais linhas são bordadas apenas no seu contorno; a linha desenhada pelo bordado, portanto, é clara, assim como o restante do feltro.

---

[173] Bordado sobre feltro; sem data; 104 x 156 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 158/159.

[174] "Minha pele. Teu toque. Eu sonhei."

Junto à margem inferior, há quatro momentos distintos. Primeiro as frases, uma acima da outra *tenderness is dust*[175] – *ouvido de pedra*. Logo depois, há uma figura e três palavras. O tronco e a cabeça de uma figura humana, de frente, estão bordados com o seu contorno e, de vários pontos da figura, partem linhas em diferentes direções. Elas não são bordadas com o contorno, mas são feitas com uma linha apenas. A sensação visual é distinta dos bordados que se verão a seguir. Os outros bordados sugerem ruas ou estradas partindo de algum ponto; estas figuras, porém, lembram flechas ou fios sendo puxados a partir do tronco da figura humana. As linhas dos primeiros bordados lembram ruas ou estradas pois são feitas com duas linhas. Uma de cada lado, criando a figura de uma linha branca ao meio. À esquerda da figura humana lê-se: *yes/no*. E, à direita: *please*.[176]

Em seguida, há dois bordados bem pequenos, de um pato e de algo que lembra um pódio. Ao lado dessas imagens lê-se: *o pato*, *o bobo*, e abaixo destas, *o dia do herói*. Acima deste conjunto, ou momento, há duas palavras, uma acima da outra, *loss/lone*.

Finalmente, no canto inferior direito, há mais duas palavras, em seqüência, lado a lado: *otário/carente*.

As palavras que aparecem neste bordado podem ser consideradas como pertencentes a dois grupos distintos. Um o de pequenos poemas ou expressões. Este é o caso de *My skin/Your touch/I dreamt* e *tenderness is dust/ouvido de pedra*. Pequenos poemas que possuem um conjunto significativo com relação à informação verbal que carregam. Esse conjunto é significativo, pois as partes relacionam-se entre si, principalmente no momento em que "minha pele" e "teu toque" são colocados ao lado dos conjuntos anteriores. Mesmo sem existir uma ligação gramatical explícita entre ambos, a associação entre os dois possibilita um sentido de leitura para o conjunto. Os dois conjuntos de palavras, por sua vez, ao serem associados, possibilitam que se vislumbre a situação a que ambos se referem. Assim "eu sonhei" pode também referir-se a cada um dos conjuntos anteriores ou ao conjunto formado

---

[175] "Suavidade (delicadeza) é pó."

[176] "Sim não – por favor."

pelos dois. No caso de um texto linear este poema poderia ser traduzido[177] por algo como "eu sonhei com o teu toque na minha pele". Estas palavras fazem sentido entre si. O que, dentro de uma seqüência gramaticalmente correta seria uma descrição deste tipo, enfatiza esta imagem literal. As palavras utilizadas para se descrever uma situação ou fato, são esquecidas tão logo o receptor entenda a "mensagem". A ausência de ligação gramatical permite a suspensão das palavras. Afinal, a princípio, elas já estão suspensas com relação ao que poderia ser um significado literal, dada a ausência de um contexto lógico-gramatical. Retiradas da seqüência lógico-gramatical, as palavras podem ser associadas livremente entre si, à medida em que o espectador vai acionando os sentidos não explícitos das palavras. Da mesma maneira, há um sentido implícito entre "*tenderness is dust*" e "ouvido de pedra". Um destes sentidos é o que se constrói a partir da associação entre a imagem do pó e a imagem da pedra. A pedra é – potencialmente – redutível a pó. Mas o pó, que é algo que se vai, se perde, que é difícil de ser "pego" é semelhante às palavras doces em um ouvido duro. Para palavras escuras guardadas em peito duro, se poderia dizer, parodiando Hilst, existem ouvidos duros, ouvidos de pedra.

Observa-se que, em um conjunto poético, como visto anteriormente, não há apenas um, mas vários sentidos possíveis para a leitura. Esses sentidos, ao mobilizarem os sentidos das palavras utilizadas, não se anulam. Antes, se sobrepõem. E dialogam entre si, abrindo possibilidades interpretativas.

Estabelecer um sentido para a interpretação é mais difícil quando há, ao invés de conjuntos de frases ou de expressões, palavras soltas. Esse é o caso de "*loss/lone*", "o pato/o bobo", "otário/carente". Estas palavras, antes de se relacionarem entre si, parecem relacionar-se, ao mesmo tempo, a um terceiro elemento. Uma vez lido todo o conjunto, percebe-se a possibilidade do sentido de adjetivação. *Lone*, otário, bobo, carente, são adjetivos. *Loss* e pato, a princípio, são substantivos. Enquanto os primeiros designariam uma qualidade do ser, os outros indicariam sua essência: o que algo é. A presença dos artigos em frente a pato e bobo mobilizam também no conjunto dos adjetivos, a relação entre essas palavras e "alguém". No contexto do bordado, portanto, as palavras podem relacionar-se com o *herói*.

---

[177] Trata-se de uma tradução apenas para efeito de exemplificação, pois, como visto, uma expressão metafórica não se presta à tradução em uma forma literal.

Ao contrário de outros trabalhos de Leonilson nos quais havia um conjunto de informações, sejam elas desenhos, palavras ou objetos, aqui há um "conjunto de coisas juntas". Os pequenos grupos de informação estão bem separados entre si no plano visual. Isso se dá pela dimensão da área não trabalhada, mas também pela delicadeza de cada um dos bordados, bem como pela proximidade de cada um dos elementos dos bordados entre si. Vê-se cada um desses momentos como um conjunto em si. Assim, o bordado apresenta um "conjunto de elementos juntos"; no mesmo espaço. Se há ligação desses diferentes momentos entre si, ela é reforçada não pela ligação entre eles próprios, mas pela relação que possuem em comum com um elemento exterior à obra.

Algumas das palavras que aparecem aqui, assim como as figuras, são recorrentes na obra de Leonilson. Motivos que lembram um ponto que se separa em várias direções podem ser vistos em *Todos os rios levam à sua boca*, mas também em outros desenhos. Da mesma maneira, o tronco e a cabeça humanos, assim como o pato e aquela outra figura que lembra um pódio. Entre as palavras que aparecem, algumas também são recorrentes: *Sim/não*, *loss/lone*, *o pato/o bobo*, *otário/carente*. Em muitos casos, elas parecem estar sendo usadas para nomear o próprio Leonilson, ou, pelo menos, "alguém": Leonilson visto por Leonilson. Mais uma vez, a obra explicita o caráter de elaboração de si que Leonilson opera fora de si; seu trabalho é, conforme ele mesmo afirma, "minha observação sobre mim mesmo".[178]

A recorrência de elementos deste bordado pode ser vista em outros dois bordados. Em *O Ilha*[179] e em *Sim, não*[180]. Nestes dois bordados, há a mesma economia de elementos, reduzidos a uma figura e duas ou três palavras. No primeiro deles há uma figura que lembra um fantasma de lençol. Vê-se um tronco alongado, sem braços, sobre o qual há o pescoço e a cabeça, na qual vêem-se apenas os olhos: dois pontinhos pretos. Esta figura está bordada apenas no seu contorno, com pontos pretos bem miúdos. Praticamente centralizada na tela, ao seu lado lê-se: *o ilha*. Há aqui mais uma vez um substantivo, com artigo, sendo utilizado para

---

[178] LEONILSON apud HARLEY, 1997.

[179] Bordado sobre tela; 1990; 35 X 27 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 48.

[180] Bordado sobre tela; 1991; 42 X 24 cm. Ibid. p. 162.

referir-se a alguém. Tal tipo de construção não era evidente em casos como "o pato" ou "o bobo". O pato pode ser qualquer pato.

É quando altera os substantivos que Leonilson deixa evidente o desdobramento a que submete a linguagem. Altera "ilha", substantivo comum feminino, transformando em nome próprio e utilizando o artigo masculino. O ilha, o bobo, o pato, é alguém. Conforme Lagnado, "a colocação de um artigo masculino [em O Penélope] na frente de um nome feminino, silepse de gênero, será um recurso recorrente na sua obra".[181] A silepse – recorrente em Leonilson – não se oferece como um recurso para o artista. Ela indica, mais uma vez, o uso da linguagem por Leonilson numa dimensão poética: privilegiando os sentidos à sintaxe.

Na parte inferior deste bordado, há mais duas palavras, novamente em inglês: *handsome, selfish*.[182]

Em *Sim, não*, há uma cruz, ao alto, levemente à esquerda. Uma pequena cruz, bordada da qual partem pequenas linhas, feito aquelas representações infantis de brilho. À esquerda da cruz, lê-se: *sim*; e à direita: *não*. O sim – aparece dividido, enquanto em *O dia do herói* estavam lado a lado. A separação entre os dois pode ser entendida num quadro mais amplo representado pela idéia de divisão que atravessa a obra de Leonilson. Assim como os caminhos podem se dividir, algo relativo ao indivíduo é visto como dividido. "Vejo um, vejo outro, não sei qual amo mais" é apenas um exemplo. "Águas divididas" é outro. Abaixo da cruz, mais ou menos no meio da tela, há duas frases: *it's you – deep in me*.[183]

O que as palavras que aparecem nesses bordados sugerem é que elas referem-se não apenas a uma pessoa, mas a duas. O pronome *you* (tu) é recorrente na obra de Leonilson. Este tu parece ser visto sempre em função do "eu". É isso que se nota nos dois exemplos citados. As indecisões, assim como as atribuições e nomeações parecem ser sempre produto de um "eu" que se identifica a partir do outro. Mesmo quando o outro é o próprio Leonilson.

---

[181] LAGNADO, 1997a.

[182] "Bonito, egoísta."

[183] "É você – fundo em mim."

O curioso dessa nomeação alterada é que ela não se restringe ao uso de substantivos, o que seria um caso mais comum. Leonilson não reinventa seu nome substituindo um nome próprio por outro ou substituindo simplesmente este por um nome comum. Este tipo de situação pode ser vista em "o pato" e "o bobo", mas não é o único tipo de relação estabelecida pelo artista. Identifica-se assim a condição estabelecida pelo poeta ao nomear: o estado do ser, mesmo temporário, confunde-se com sua essência. Seu estado, portanto, pode ser seu nome. Se pode ser o bobo ou o pato, também pode ser o carente ou o otário. Pode estar sozinho e ser solitário. O poeta utiliza um adjetivo (uma condição) para nomear. Mesmo a tentativa de nomeação, que é a tentativa de reconhecimento de si próprio, obriga Leonilson a lidar com dualidades como a de poder ser, ao mesmo tempo, pato, bobo – entre os quais não há grandes contradições de sentido – mas também herói. Leonilson trai a facilidade da linguagem e, mais do que isso, subverte duas noções subjacentes à gramática: SER e ESTAR. Ser e estar confundem-se, pois habitam o mesmo corpo, ao mesmo tempo. Não há mais diferença em Leonilson entre a percepção daquilo que ele é e a percepção de um momento de vida.

Esta é uma questão importante pois explicita o caráter da relação de Leonilson com sua obra e com as palavras. A relação com as palavras explicita-se neste bordado, reduzido a elementos mínimos que são em sua maioria palavras. Palavras imprescindíveis, mas que, assim como a própria obra, não são mera descrição de fatos. Ao contrário do que afirma Peccinini, Leonilson não é "narrador de seu diário de vida".[184]

A obra de Leonilson não é "arte narrativa"[185] e este é um cuidado que se deve ter ao analisar uma obra que possui palavras: não cair na armadilha de pensar que, por se tratar de palavras e não de imagens, as palavras possuem caráter mais literal que as imagens. O curioso contra-senso, que parece subjazer à perspectiva que alguns autores adotam, ao analisar obras de arte que possuem palavras, parece ser diretamente proporcional à máxima "uma imagem vale mais do que mil palavras". Como se a esta máxima correspondesse outra: uma palavra vale apenas uma palavra. Com isso, divagam sobre a imagem e calam-se sobre as palavras. A obra de Leonilson não é narrativa no sentido de tentar traduzir um fato ou evento em imagens ou

---

[184] PECCININI, 2000: 126.

[185] Ibid.

palavras literais. O diário de Leonilson, caso se queira utilizar este termo, não é narrativo, mas *elaborativo*, ou seja, poético. É nessa dimensão poética das palavras que se percebe uma das grandes batalhas de Leonilson, cristalizada tanto nas suas palavras como em suas obras: a tentativa de alcançar o outro. Nem a imagem, nem a palavra, porém, irão adquirir sentido caso o outro não se disponibilize a ouvi-las e vê-las de maneira especial. Como a mão de Leonilson, amorosamente.

A repetição, ou recorrência de algumas das palavras ou expressões vistas aqui indica que, se por um lado elas podem ser atribuídas a algo, ou esse algo, ou as palavras, ou quem as atribui não é fixo. A recorrência em novos casos, em novas condições, em novos contextos, sugere novos significados às palavras e, da mesma maneira, a quem as atribui. Leonilson, tal qual o poeta, confia no poder de mobilidade dos nomes. Poder de sua própria mobilidade: de reinventar-se todos os dias com palavras velhas.

A PAIXONADO
O ZIG ZAG
5 MINUTOS
A PORTA
PÉROLAS
ABRAÇOS SEM
BEIJOS

7.7. O "zig zag"[186]

Sobre um pedaço de tecido de tela de algodão, há um tecido de renda com motivo de flores. A maior parte do tecido de algodão é recoberta pela renda, apenas na região superior há um espaço de tecido ainda livre: nesta área estão localizadas as palavras. Nas margens esquerda e direita, há uma sucessão de pérolas de fantasia presas em fila. Sobre a renda, há ainda um bordado feito em linha escura, a mesma utilizada para bordar as palavras.

Esse bordado, localizado sobre a renda estabelece um diálogo entre a renda, o texto e as pérolas. Melhor dizendo, é a partir dele que se estabelecem associações entre os demais elementos do trabalho. Na parte esquerda, o bordado em forma de círculo, distribui-se aleatoriamente. Já no lado direito, ele assume a forma de uma estrada ou caminho. Esse caminho inicia em um semicírculo em cima e se dirige para a direita, faz uma curva para a esquerda, e outra curva para a direita, e mais uma curva para a esquerda e outra, agora leve, para a direita terminando, lá em baixo, em outro semicírculo um caminho em ziguezague. De alguns pontos dessa estrada ou caminho, outros caminhos partem, mas se vêem apenas seus inícios.

A sobreposição do bordado sobre a renda parece a princípio inoportuna pelo acúmulo de informações. É preciso tirar a renda de foco para enxergar o bordado do caminho, e vice-versa. Essa complicação, porém, induz a um olhar investigativo e, aos poucos, percebe-se as relações entre ambos. O que em um primeiro momento era uma renda com motivo de flores, agora é uma renda que possui flores, mas também folhas, caules e pequenos círculos. O desenho da renda faz com que elas se voltem para a esquerda, e, na faixa de baixo, para a direita. Flores em ziguezague. Flores entre círculos. A proximidade visual entre o ziguezague do caminho bordado e o ziguezague da renda induz o olhar a movimentar-se da mesma maneira. Na relação de sobreposição e semelhança, os círculos de renda entre as flores parecem mudar de lugar ao serem bordados com linha escura sobre a renda.

O peso visual concentra-se nessa região de sobreposição do bordado sobre a renda, pela quantidade e riqueza de elementos. Mas a linha do bordado, que é a mesma ao bordar

[186] Bordado e pedras sobre tecido; 1991; 33 X 22 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 163.

figuras ou palavras, impede que se ignorem as palavras. A isso se soma o fato de as palavras estarem localizadas na região menos densa da obra. Não se perdem nem se confundem com os outros elementos do trabalho.

No bordado, lê-se:

apaixonado
o zig zag
5 minutos
a porta
pérolas
abraços sem
beijos

Lendo a informação verbal na forma apresentada acima, o "zig zag" designa algo que lembra um ir e vir, mas que designa também a costura quebrada em uma sucessão de ângulos retos. Não deixa de ser uma reta, em termos de direção, mas é uma reta requebrada. "Zig zag", que parece mais uma expressão algo infantil do que uma *palavra*, no contexto das palavras da obra, adquire um novo sentido induzido pela associação com as palavras "porta" e "cinco minutos" que oferecem uma imagem específica para a situação de idas e vindas.

Na obra de Leonilson, as idas e vindas adquirem uma forma concreta. O "zig zag" é específico; é esse bordado que se vê sobreposto à renda. Esse específico não era designado anteriormente pela palavra. É a obra que cria *esse* "ziguezague". Mas, ainda que específico ao ponto de tornar-se concreto na obra – como se o desdobramento da palavra adquirisse vida – continua não sendo único. O ziguezague poderia ser "o trajeto de idas e vindas até a porta".

O sentido de idas e vindas até a porta é enfatizado pelo contexto verbal ao associar ao zig-zag *cinco minutos* e *a porta*. Esta associação não é gramatical, mas se gera pela apresentação das palavras em um mesmo contexto verbal, estabelecendo uma imagem literal: "idas e vindas até a porta". Além desse sentido, outros desdobramentos são possíveis. No contexto verbal, o termo não é concreto como o ziguezague de uma costura, antes, designa com novo nome a espera. A espera, nesse contexto, não é caracterizada apenas por uma dimensão temporal, cinco minutos, mas por uma forma que adquire: idas e vindas até a porta.

Além deste sentido, a associação entre o conteúdo verbal e o conteúdo visual possibilita outra leitura. Esta se dá pela associação entre o *zig zag* e o bordado; aquele bordado que lembra um caminho em ziguezague. Caminho que chega no mesmo local em que chegaria uma linha reta, mas que, ao contrário desta, hesita. E, na hesitação, cria idas a vindas. No contexto visual, o ziguezague bordado confunde-se com os caminhos de Leonilson. Caminhos que se apresentam muitas vezes como grandes entroncamentos. Tal qual os entroncamentos, a cada hesitação, produz novas possibilidades. Ao contrário dos entroncamentos, nos quais todas as possibilidades se encontram em um determinado ponto (todos os rios correm para sua boca), no ziguezague as possibilidades surgem a partir de cada hesitação, a partir das aparentes idas e vindas, já que, mesmo hesitando para lá e para cá, avança.

Outra associação que o trabalho oferece pela proximidade entre imagem e texto é entre o ziguezague, ou o caminho, e *apaixonado*. O tema aparece em outro trabalho de Leonilson: "Longo caminho de um rapaz apaixonado"[187]. Nesse desenho, o caminho está associado à imagem de dois troncos unidos por uma roldana dupla na altura do peito. Troncos separados, ao lado de outros troncos: *rio* e *sp*. O caminho, nesse caso, designa um espaço que não é físico, no sentido de se localizar em uma estrada ou caminho, mas sim de se localizar na distância entre os corpos. Lembrando de *As ruas da cidade* – e as ruas da cidade não deixam de estabelecer encontros e bifurcações de caminhos – o caminho está *naquilo que se localiza nos corpos* e os separa uns dos outros. O ziguezague amplia-se, ampliando a paixão e seus espaços. Assim como os caminhos, confunde-se até mesmo com a água no contexto da obra de Leonilson, como visto em *Todos os rios levam à sua boca*. Os caminhos e as distâncias entre os corpos confundem-se ora com a água, ora com o ar ou com as pontes. Leonilson parece perseguir, incansavelmente, a possibilidade de conhecer – e a partir disso, nomear – o que existe entre os corpos: aquilo que ora os une, ora os separa. A substância pode ser a mesma; mas cada um dos seus estados permite novas nomeações.

Com relação ao universo dos bordados, alguns outros pontos devem ser levantados. Principalmente neste trabalho que, ao contrário de *O dia do herói*, não apresenta o tecido

[187] Desenho em nanquim e gouache sobre papel, 1989, 12,5 X 18 cm. LAGNADO, 1998: 153.

apenas como suporte de um bordado verbal ou visual. Neste trabalho, há a tela, crua, ao fundo. Há a linha preta do bordado. Mas, além desses elementos, há ainda a presença da renda e das pérolas de fantasia. Lagnado[188] considera os bordados como pertencentes ao núcleo do romantismo na obra de Leonilson, o qual é estabelecido por ela entre os anos de 1989 e 1991. Os bordados, porém, seguem durante a fase seguinte, alegoria da doença, entre os anos de 1991 e 1993. Este bordado, *O zig zag*, se situa, portanto, numa zona-limite. Duas questões emergem aqui: a primeira delas diz respeito à relação entre os bordados e as palavras:

> Mais que uma simples assemblagem de materiais, estas peças introduzem um procedimento fundamental no percurso de Leonilson: a costura, de linha ou de cobre – momento em que o artista descobre um novo corpo para a superfície pictórica e recorre às palavras com mais freqüência.[189]

As palavras ocorrem com maior freqüência na obra de Leonilson no mesmo momento em que o artista assume de forma enfática também os tecidos e as costuras. Leonilson parece hesitar sobre a possibilidade de incorporar à obra plástica elementos e atos considerados, a princípio, como não pertencentes ao universo das artes plásticas. Este é um ponto importante pois é visto por alguns críticos como sendo efeito, principalmente, da doença de Leonilson. Um olhar mais profundo em seu histórico revela, porém, que os bordados não se tratam de algo que surge em função da condição debilitada de saúde do artista.

A relação de Leonilson com as palavras e os tecidos é de longa data. Isso pode ser verificado nos depoimentos do próprio artista.

> Sempre gostei muito de tecido porque meu pai transa tecidos. É comerciante. Eu ia às fábricas com ele. E o *hobby* da minha irmã era costurar e bordar, da minha avó também. Em casa sempre teve um quarto de costura.[190]

Ou ainda, conforme Resende:

---

[188] LAGNADO, 1997b.

[189] Ibid.

[190] LEONILSON apud SALGADO, 1999: 82.

> Leonilson (…) cresceu no atelier de costura da família, sob o olhar atento de sua mãe e irmãs. Não bastasse esse universo familiar, o pai era dono de lojas de tecidos nas cidades de Porto Velho e Fortaleza e, quando veio para São Paulo, foi estudar em escola de freiras para meninos e acabou recebendo aulas de bordado.[191]

A relação de Leonilson com o universo dos tecidos insere-se em uma dimensão familiar e emotiva. Tecidos, para Leonilson, são matéria viva. Tal qual a palavra, são muito mais do que um recurso, pois possuem uma carga poética por si mesmos. É isso que Leonilson mesmo afirma ao dizer:

> 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 como um *voile*.[192]

O pedaço de *voile*, o tom do feltro, a textura e o desenho da renda, ou do algodão estampado não possuem um aspecto de representação ou elaboração formal em termos "estéticos". Trata-se, antes de mais nada, da elaboração da carga de informações que o artista identifica nos materiais ou da carga de emoções que a eles associa. Essa elaboração é verificável não somente no uso dos tecidos, mas também no uso da costura e do bordado.

Segundo informações colhidas junto ao Projeto Leonilson, a mãe do artista[193] costurava e bordava. E este, em determinada ocasião, pediu que a mãe lhe ensinasse a bordar. Leonilson dedicou-se durante algum tempo a tentar aprender a bordar até abrir mão da perfeição técnica assumindo assim sua própria maneira de costurar. Resende entende muito bem o que isto significa, ao ponto de afirmar que "o ato do artista costurar ou bordar para expressar-se não é o mesmo ato criativo de um estilista ao desenhar ou propor uma roupa".[194] Leonilson mesmo afirma que, após algum tempo, viu que "é diferente quando um estilista faz

---

[191] RESENDE, 2003.

[192] LEONILSON apud SALGADO, 1999: 88.

[193] Senhora Carmen Bezerra Dias.

[194] RESENDE, 2003.

uma roupa e quando um artista costura. São duas atitudes irmãs, mas bem diferentes. Então eu relaxei e virou um prazer, como pintar."[195]

Leonilson, por levar certo tempo até perceber a dimensão da sua costura, ou das suas palavras, hesita em apresentá-las. Quanto às costuras e tecidos, custa-lhe entender que o que faz não é nem deve ser alta-costura. Da mesma maneira, custa-lhe perceber que o que faz não é poesia no sentido em que normalmente a entendemos: "algo puramente verbal".

É a partir desses aspectos que se deve perceber a renda que Leonilson costura neste trabalho. É a renda que provoca os desdobramentos de sentidos. Em seus motivos de flores, no seu rico desenho, na sua beleza singela, pode ser associada ao *apaixonado*.

[195] LAGNADO, 1998: 85.

SOLIDÁRIO
INFORMAÇÃO
SEXO
DESEJO
LEO NÃO CONSEGUE MUDAR O MUNDO

7.8. Leo não consegue mudar o mundo[196]

Como várias outras pinturas de Leonilson, esta é feita em uma lona que não possui nenhum tipo de acabamento ou chassi. Até mesmo o corte do tecido é levemente torto. Esta é uma característica comum não só das pinturas, mas também dos bordados de Leonilson – um elemento difícil de ser conceituado, pois o inacabado não é uma regra em sua obra. Seja nas pinturas, seja nos bordados, há tanto trabalhos em que há um chassi, ou uma bainha, como há obras em que o tecido, seja ele pintado ou bordado, é tratado de maneira absolutamente despretensiosa. Despretensão que não parece ser fruto do inacabado, que é absolutamente precisa, porque cheia de intenção. A ação de Leonilson, nos tecidos e costuras é, conforme Resende, uma ação proposital[197]. Dentre elas, Resende cita os tecidos malrecortados, os fiapos aparentes, a costura tosca e os bordados "malfeitos".

O inacabado em Leonilson não lembra as grandes questões da arte moderna na descoberta do suporte. Antes, a singeleza de ações absolutamente simples, como o toque. É curioso falar no toque, tratando-se de uma pintura. Pois na pintura de Leonilson o toque é invisível. Não é na pincelada que se reconhece o traço, a marca de Leonilson. Assim como também não se identifica seu traço, sua marca, nos desenhos de linhas tão sintéticas. Reconhecem-se nos desenhos, as figuras de Leonilson. Mas sua mão, enquanto parte do corpo que trabalha a matéria, é quase imperceptível. Nos bordados, porém, assim como na grafia, ou na ação de cortar o tecido, a mão de Leonilson e as marcas que produz tornam-se visíveis.

É essa lona sem chassi, de bordas tortas, pintada quase que completamente de vermelho que, ao fazer lembrar outros de seus bordados, faz sentir seu toque. Toque, não gesto, pois o gesto pode ser identificado mesmo de longe. E um gesto, avistado ao longe, não traz necessariamente consigo o calor daquele que o produziu. É nisso que ele se diferencia de um toque. O toque só pode ser compreendido no momento em que dois corpos, o que é tocado e o que recebe o toque, se encontram.

---

[196] Acrílica sobre lona; 1989; 156 x 95 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 148.

[197] RESENDE, 2003.

Os bordados de Leonilson, também por causa de sua dimensão – é possível imaginá-lo sentado em uma cadeira ou na cama, bordando com o tecido no colo – fazem pensar na costura. A costura, feita à mão, com tecidos pequenos, como o bordado, traz o material e as mãos do costureiro para perto do coração. O gesto de quem costura ou borda é cuidadoso e desdobra-se entre segurar o tecido e a agulha e, ao mesmo tempo, fazer um passar pelo outro. Ir e voltar…. Grande parte dos trabalhos de Leonilson repete esse mesmo gesto. Gesto que se torna um toque, pois o que ele nos oferece ao final é um pequeno produto do ato de amar: uma costura. E o que ele teve em suas mãos, poderia estar nas nossas.

O próprio Leonilson afirma, com relação à costura, a importância desta ser feita a mão: "(...) o negócio da mão é o prazer de dar o ponto, de errar, de cortar e de voltar de novo."[198] A costura, antes de ser um recurso técnico, configura um espaço ímpar onde se concretizam o amor e o prazer. Bordar, ao contrário da costura, pressupõe um estado de espírito – ao qual Leonilson também se refere – de entrega, de lento fazer sem pressa. Em outro bordado, Leonilson, ao reconhecer esta condição, renomeia-se "o Penélope", assim como em um "bordado" sem bordado ou costura, apenas com nacos mais retirados do que recortados e novamente colados na lona, inscreverá "da pouca paciência"[199]. Bordar fixa um gesto lento, silencioso, cuidadoso de trazer para a visão uma imagem que se constitui atravessando a matéria e o tempo. O bordado de Leonilson parece ser uma metáfora de seu ato de trabalhar; elabora uma materialidade: seu lugar no mundo que se constitui atravessando todo o seu ser.

Conta-se que Leonilson possuía o hábito de, ao visitar os seus amigos, oferecer um pequeno bordado. Entendem-se as necessidades técnicas e objetivas do mundo das artes e do espetáculo, mas é difícil imaginar lugar mais adequado para a obra de Leonilson do que as mãos de quem o contempla! É nesse momento que também se pode abaixar a cabeça e trazer as mãos ao encontro do coração para enxergarmos melhor. Esse gesto torna-se um toque materializado pela presença do que se tem em mãos e que, de maneira semelhante, nas mãos de Leonilson, foi realizado.

---

[198] LAGNADO, 1998: 86.

[199] Ibid., p. 83 e 182.

Nesta pintura, há um coração. O coração, desenhado por um contorno fino e preto, de forma bem sintética, é reconhecível pela sua forma ovalada, mais larga em cima do que embaixo, do qual partem uma veia e duas artérias. Um coração pintado de vermelho, mas não de vermelho vivo, e sim de um vermelho levemente marrom. Vermelho de sangue envelhecido.

O coração, que está centralizado na metade inferior da lona, possui em quase toda a sua volta uma mancha amarelada que o destaca do fundo. Toda a lona está pintada em um tom de vermelho muito semelhante ao do coração, porém mais carregado. É esse contorno, assim como as duas pequenas veias brancas que destacam o coração na paisagem de sangue, pois o contorno dessa figura é tão fino que se torna quase imperceptível.

Além do coração, a pintura apresenta palavras. Estas, escritas com letras pretas, situam-se dentro de caixas brancas que também se destacam no vermelho infinito da lona. Próximo à margem superior da lona, na horizontal e, de pé, há uma frase. Acima do coração, de cada lado, na vertical, mas de lado, há uma palavra. E abaixo do coração, em duas diagonais, uma para cada lado – lembrando um pouco as veias da parte de cima, porém bem mais longas – há outras duas palavras. Na esquerda, de cabeça para baixo. E na direita, de pé. Seguindo o movimento habitual de leitura, ler-se-ia:

leo não consegue mudar o mundo
abismo
luzes
inconformado
solitário

A disposição do texto na tela e o conjunto verbal que se estabelece faz com que se associem as palavras não somente entre si, mas, principalmente, com o elemento visual que com elas partilha o espaço. Gramaticalmente, não há união entre a primeira frase e as demais palavras. Se na primeira frase há uma afirmação com sujeito, verbo e complemento, em seguida há palavras soltas. O conjunto verbal induz à associação entre as palavras soltas e a primeira frase. *Abismo*, *luzes*, *inconformado* e *solitário* de alguma maneira estão relacionados a *leo não consegue mudar o mundo*. Neste ponto, o que parecia ser uma afirmação sobre um sujeito passa a ser uma tentativa de verbalização sobre uma situação. E, nessa situação, há

outros personagens: *abismo, luzes, inconformidade, solidão*. Sim, mudam-se as palavras, pois é no momento em que o conjunto se estabelece, não entre substantivos, mas entre substantivos e adjetivos, que o desdobramento entre o estado do ser e a sua essência se explicita.

Todas as palavras envolvidas podem sugerir diferentes sentidos. Estes podem ser acionados pelas imagens que cada um de nós tem das palavras. Um outro sentido possível é provocado pela imagem do próprio trabalho: o coração. Um coração perdido em um mar de sua própria cor. Não apenas "inconformado" e "solitário" colocados ao lado do coração, praticamente pendurados nele, estão associados ao coração. Dado o contexto verbal destacado acima, todo o conjunto possibilita associações a partir do coração.

Tais associações constituem-se a partir das associações livres com a palavra e a imagem, mas também podem ser feitas com os diferentes sentidos que o coração adquire ao longo da obra de Leonilson. Não interessa aqui dar conta de todas as possibilidades, pois são inúmeras, multiplicadas pelos seus desdobramentos e possíveis inversões de sentido.

A frase *Leo não consegue mudar o mundo* é uma expressão que aparece em vários trabalhos de Leonilson. O léxico de Leonilson é particular e, ainda assim, não é dado. O retorno das palavras ou expressões, em trabalhos diferentes, com características distintas, parece oferecer, a cada vez, um outro universo de associações possíveis. Associações essas que, a cada vez, criam significados novos para as palavras. Em *Leo não consegue mudar o mundo*, Leonilson descobre novas características de si mesmo e, mais uma vez, renomeia-se através de adjetivos. Leonilson, em relação ao coração, é o *inconformado*, *solitário*. O inconformado é solitário, pois seu desejo é irrealizável. O desejo, já em outros trabalhos de Leonilson, coloca-o em uma situação de distância do mundo. Em outro desenho, o artista diria "a realidade é inimiga dele"[200]. Se entre Leonilson e o outro pode haver pontes, entre ele e o mundo, há abismos. Abismo, nesse contexto, torna-se espaço intransponível para o corpo.

Do ponto de vista visual, é interessante notar como as palavras, mesmo legíveis, tornam-se, nesta pintura, um elemento gráfico peculiar. As letras pretas, dentro de uma área branca, possuem o branco apenas entre si. Mas não há a presença de branco entre as letras e o

---

[200] LAGNADO, 1998: 115.

vermelho. No início e no final das palavras ou frases, a letra e o vermelho estão lado a lado, assim como ocorre nos seus limites superior e inferior. Olhando palavras que estão na vertical e de ponta-cabeça, vê-se, no primeiro instante, um elemento gráfico, não uma palavra. Mas as palavras mais legíveis, de pé, impossíveis de não serem lidas, induzem a descobrir o que está escrito nos outros lugares.

Dado o espassamento das palavras e também a sua posição, o ato de leitura é modificado. Já não se pode ler esta pintura como normalmente se lê uma pintura: eretos, à sua frente. As palavras induzem a, pelo menos, virar-se o pescoço na tentativa de lê-las. Esse gesto faz pensar no próprio Leonilson fazendo este trabalho. Pode-se imaginá-lo, não escrevendo coisas em um lona esticada na parede, mas sim, de joelhos, com a lona no chão, escrevendo sobre ela. As letras, tanto em uma posição como na outra, são muito semelhantes, o que faz pensar que foram escritas da mesma maneira. Ou seja, não foram escritas por um braço desajeitado querendo escrever na diagonal de cabeça para baixo. Segundo consta, Leonilson, habitualmente trabalhava na horizontal, sobre uma mesa e somente após terminado o trabalho pendurava-o na vertical[201].

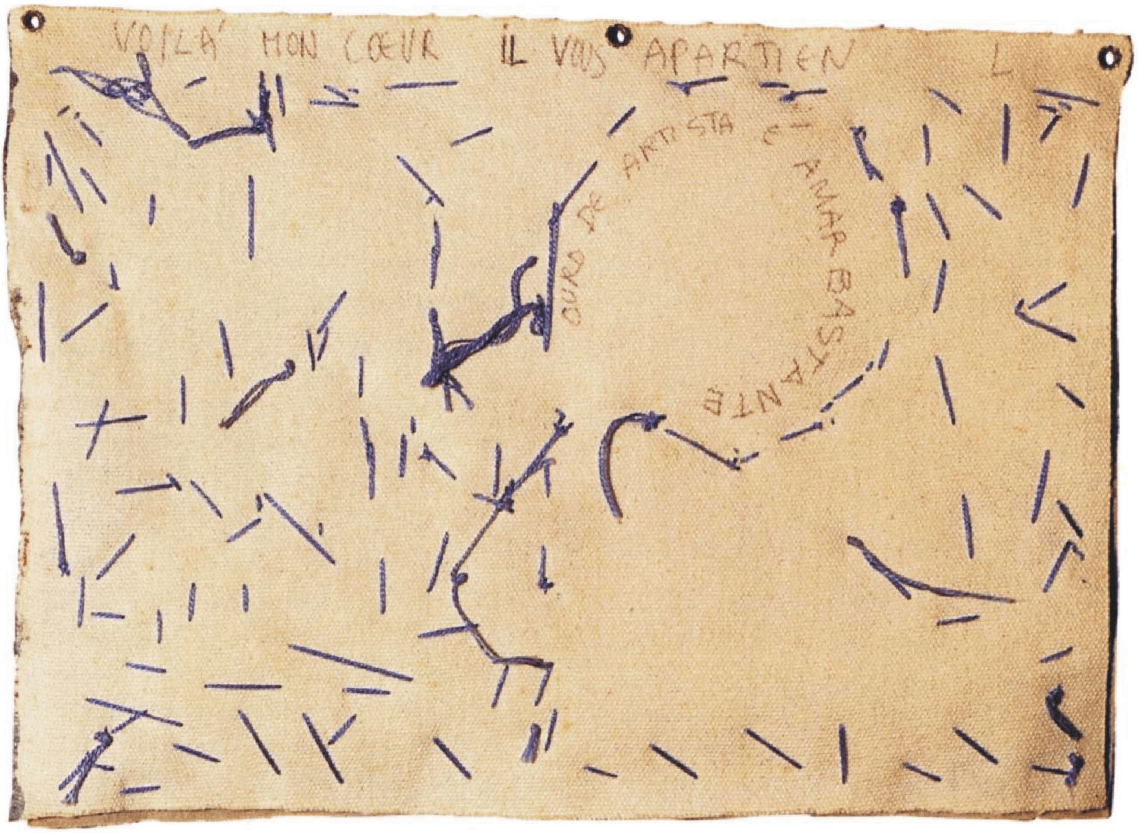
Essa atitude de chegar-se ao trabalho, de engatinhar sobre ele para chegar mais perto do lugar em que se vai escrever, também é uma atitude que faz o corpo ficar próximo de si mesmo, tal como ocorre com a costura descrita anteriormente. É nessas atitudes, é nesse gesto, nesse toque, que é quase um toque em si próprio, que os "inacabados" de Leonilson se aproximam e dialogam entre si, unindo técnicas tão díspares como pintar e costurar.

Ao desdobramento de sentido das palavras, e aos desdobramentos entre palavras e imagens, também correspondem desdobramentos entre técnicas. Assim, conforme aponta Resende, os bordados de Leonilson podem ser entendidos como desdobramento ou como outra dimensão de seus desenhos[202]. Desdobramentos esses que, ao ultrapassar os limites de definições anteriores à obra de Leonilson, estabelecem o local ímpar do artista no mundo: sua própria obra.

---

[201] LAGNADO, 1988: 26 a 29.

[202] RESENDE, 2003.


VOILA' MON COEUR IL VOUS APARTIEN
OURS DE ARTISTA
ET AMAR BASTANTE

7.9 Voilà mon Coeur[203]

Um pequeno pedaço de tela sobre a qual está costurado um pedaço de feltro de dimensões um pouco menores na altura. Na parte superior, há uma barra horizontal onde a tela foi pintada com tinta dourada e três ilhoses pelos quais o bordado pode ser pendurado na parede. O feltro é de cor neutra, um bege muito claro; foi fixado à tela através de costuras com um fio azul claro de bordado de linha de seda, grosso e brilhoso, usado duplo. A costura de pontos bem grandes aparece muito. A costura não foi feita simplesmente para prender um tecido contra outro. Uma costura dessas teria pontos em locais precisos e seria em linha reta, acompanhando as laterais dos tecidos. Neste bordado, não há uma costura em linha reta, seguindo as margens do tecido. Ela é irregular, sem direção definida, com pontos em tamanhos diferentes, em direções e sentidos diferentes. Essa aparente falta de lógica, ao menos em termos de costura tradicional, faz dela um bordado abstrato. Um bordado que não só prende o feltro à tela, mas que também prende pingentes de cristal ao feltro.

Há vários desses pingentes de forma alongada, lapidados, de cristal incolor. Assim como os pontos da costura, os pingentes estão presos ao tecido de maneira aleatória. O que se vê é uma chuva de pontos azuis e uma chuva de pingentes. Pingentes belos e ricos oferecidos ao olhar sobre uma superfície modesta. Os pingentes, sobrepostos ao bordado, quebram a linha da costura. É impossível acompanhar seu trajeto.

A idéia de desdobramento, elaborada anteriormente para as relações entre as palavras e as imagens, ao sugerirem e articularem sentidos umas para as outras, pode ser estendida às relações que se estabelecem na obra de Leonilson entre as palavras e as imagens. Mas esse já é um sentido segundo para a palavra desdobramento. O primeiro sentido para o termo é dado pelo uso do tecido e das costuras em Leonilson. São as costuras que *dobram* e *desdobram* os tecidos, que fixam as dobras, tornando-as firmes e visíveis. Sem ela, o tecido permanece matéria inerte – bidimensional.

---

[203] Bordado e cristais sobre feltro; c. 1989; 22 x 30 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 18 e 23.

A pesquisa de Leonilson com os tecidos está presente desde o início, ainda que de maneira tímida. No Projeto Leonilson, há um trabalho em tecido e costuras realizado pelo artista, segundo consta, aos dezessete anos. Em obras do início da década de oitenta identificam-se muitos casos em que a tela não possui moldura ou chassi e, além de receber formas diferenciadas pelo uso de cortes irregulares de tecido, a tesoura também recorta pedaços internos do tecido[204]. Onde a tesoura cortou o tecido, este é dobrado para frente ou para trás e a dobra é fixada com o uso de pontos de costura que são visíveis, muito embora camuflados sob a tinta da pintura.

A relação histórica do artista com o universo dos tecidos, panos, costuras e bordados contraria qualquer expectativa de que o desenvolvimento de uma quantidade maior de bordados no final de sua vida deva-se à sua debilidade física. A aparente hesitação de Leonilson é um lento processo de constituição dos aspectos formais e significantes em sua obra. Resende também se refere às atitudes de Leonilson com os materiais como "ações propositais"[205], entre as quais cita o tecido malrecortado, os fiapos aparentes, a costura tosca, o bordado "malfeito". Ora, é a consciência – demonstrada no fazer – dos diferentes aspectos que envolvem um material, que explicitam o grau de apropriação do material pelo artista.

O artista conscientiza-se, através de um lento e doloroso processo de reconhecimento, da dimensão dos elementos em sua obra:

> Há trabalhos que eu começo a fazer e que vão ficando mal-feitos, malfeitos, malfeito [sic] e aí eu penso: não posso tentar fazer alta-costura. Isso não é Balenciaga. *Isso é meu trabalho*. Antes eu pensava que a costura tinha que ser perfeita. E até tentei, só que eu apanhei tanto![206]

O fio que costura, na obra de Leonilson, desdobra não somente os tecidos, mas também o espaço de significação da obra. O fio que costura é também o fio que borda e o fio

---

[204] Isso se refere aos trabalhos apresentados pelo artista na XVIII Bienal de São Paulo e também a obras localizadas na Galeria Luisa Strina. A referência às obras do artista é em muitos casos complicada, dada a ausência de informações como título ou data de execução.

[205] RESENDE, 2003.

[206] LEONILSON apud SALGADO, 1999: 93. Grifo nosso.

que escreve. Um fio que desdobra tecidos e sentidos. Um desdobramento visível na obra de Leonilson deve-se a este trabalho – *Voilà mon coeur* – que continua no lado de trás.

Olhando a frente do trabalho, pode-se pensar que Leonilson está trabalhando apenas com *imagem*. Ou seja: o bordado, os pingentes, o feltro, as cores e formas. Com relação à questão formal, porém, há algo importante que deve ser considerado. O próprio Leonilson considerava que o aspecto formal das obras não era algo com o que se preocupasse. Com relação às cores, por exemplo, consta que o artista costumava trabalhar de costas para os potes de tinta que ia pegando a esmo[207]. Se a execução era guiada pelo acaso, a reflexão posterior do artista, ao observar a própria obra, levava-o a associar determinados sentimentos aos elementos utilizados[208].

A falta de preocupação "estética", como diz o artista, deve ser bem compreendida a fim de não gerar falsas impressões. Sem alongar demais esta reflexão, o que se pode considerar é que o artista, por um lado, não está preocupado em criar algo "bonito" ou "agradável". Por outro, o artista parece demonstrar desinteresse em uma especulação por demais formal, ou formalista, que desconsidere o aspecto significante da obra e seus elementos. Ou seja, que a obra é uma constituição de sentidos e significados e não "apenas" a constituição de uma "visualidade". Ainda assim, é inegável o alto grau de elaboração formal em Leonilson. As composições que estabelece entre cores, formas, texturas e pesos para o uso nos tecidos, por exemplo, possuem resultados belíssimos e, muitas vezes, belos porque inesperados.

No lado avesso, *Voilà mon coeur* desdobra-se: palavras. O uso da palavra neste trabalho faz pensar que a inserção da palavra no espaço plástico é tímido. Leonilson parece temer, a princípio, trocar as palavras de lugar. A palavra tem presença constante nos cadernos de anotação do artista ou em sua vida – grande leitor que era de poesia. Mas somente aos poucos vai conquistando um lugar no espaço plástico. Também aqui a preocupação do artista parece ser semelhante a sua preocupação com o aspecto formal: Leonilson reivindica um espaço próprio para seus elementos, sejam eles panos, palavras ou figuras. Espaço que somente

---

[207] LAGNADO, 1988: 26 a 29.

[208] Ibid. Neste artigo Leonilson cita, especificamente, que costuma associar certos sentimentos às cores utilizadas após finalizado o trabalho.

aos poucos se constitui. A busca constante por este lugar é o que faz com que o artista perceba que seu lugar não é a pintura tradicional, não é a alta-costura, não é a literatura. O trabalho do artista com elementos que são considerados, a princípio, como pertencentes a esses universos, escapa às dimensões previamente estabelecidas para cada um deles, procurando continuamente um novo lugar. É isso que permite que Resende refira-se aos bordados de Leonilson como um "desdobramento ou outra dimensão do desenho"[209]; certamente assim é.

No lado avesso, na tela, crua, sem pintura alguma, vêem-se os ilhoses e os pontos da costura. Pontos que, em um determinado momento, despercebidos pela frente, desenham um círculo aberto. Na costura, e mais ainda nos bordados malfeitos, essa situação é comum: a costura é a mesma, mas o que se vê de um lado e de outro é diferente. No lado interno desse círculo, lê-se *ouro de artista é amar bastante*. Na barra superior, ou seja, por trás daquela tira horizontal dourada, da frente, lê-se: *voilá*[sic] *mon coeur - il vous ap*[p]*artien*[t] - *L*. Estas frases estão escritas, provavelmente, a caneta[210]. As letras entre colchetes referem-se à grafia correta das palavras usadas por Leonilson na língua francesa. Infere-se, pela utilização que, ainda que não dominando certos idiomas estrangeiros, Leonilson utiliza-os à vontade. A sonoridade de uma palavra estrangeira, assim como as imagens que ela desperta em Leonilson levam-no a utilizá-la: "Usei a palavra 'porto' [na realidade, el puerto] por causa da receptividade. O porto recebe."[211]

voila mon coeur
il vous apartien
ouro de artista é amar bastante
L

Traduzindo:

---

[209] RESENDE, 2003.

[210] Este bordado pôde ser visto na Galeria Luisa Strina, mas chama a atenção o fato do tipo de moldura escolhida impossibilitar que se leia o que está escrito no lado avesso. Esse é apenas mais um exemplo de como as palavras – quando trocam de lugar – costumam ser ignoradas.

[211] LAGNADO, 1998: 99.

eis meu coração
ele te pertence
ouro de artista é amar bastante
L

No lado avesso, o trabalho se revela. Aqui, as palavras são tímidas, escondidas. Mesmo tímidas, configuram um conjunto verbal significativo. As duas primeiras frases associam-se de forma direta, pois possuem o mesmo sujeito: o coração; explícito na primeira frase e implícito na segunda. Trata-se de um sujeito que não é gramatical. Pois não há pontuação entre a primeira e a segunda frase que evidencie a natureza lógica de sua relação. É a proximidade das duas frases, assim como a potencial possibilidade de ligação de sentido entre ambas que leva à associação entre *coração* e *ele*. A terceira frase é associada a esse conjunto na medida em que se desdobra o sentido do "coração" no verbo "amar" e, da mesma maneira, no sentido inverso. Tanto a terceira frase como, por associação desta com as anteriores, a segunda, apontam para a idéia de oferecimento. "*Eis* meu coração", dar. "*Ele* te *pertence*", pertence a quem o recebe, não a quem o dá. "Ouro de artista é amar bastante" reveste-se de novo sentido: "amor de artista é doação". E, nesse ponto, também o ouro adquire novo sentido: amor de doação é ouro. Ouro é amor de dádiva.

Ao olhar os dois lados do trabalho, não só as palavras sozinhas, mas também associadas às imagens, indicam novos sentidos. Aqueles pingentes belos, de material puro límpido e translúcido criam, associados à palavra *ouro*, um sentido de preciosidade ainda mais forte para a palavra *amor*, e mais ainda para a palavra *amar*, que é a ação, a prática do amor que, no sentido da obra, é definida enquanto doação. Doação que se dá na medida em que o artista é mobilizado pelo revelador de seus desejos: o outro. O outro revela a Leonilson não somente seus desejos íntimos, mas também sua própria vontade e dela advinda realização: seu próprio ser! Leonilson faz-se Leonilson no confronto com o outro. Confronto que produz sonhos, diálogos, desejos e concretizações que ele, apaixonado, devolve a quem o moveu. Nesse trabalho, Leonilson indica ter percebido todo seu ser, seu ser definitivo: artista cuja obra é doação de amor! A crítica, de maneira um tanto simplista, afirma que os trabalhos de

Leonilson são "dedicados platonicamente a suas paixões"[212] e pouco fala da motivação e da necessidade de Leonilson em "dedicar".

O curioso é que a afirmação *ouro de artista é amar bastante* se encontra no lado avesso, ou seja, no outro lado da superfície onde este ouro é dado, apresentado e, de certa forma, oferecido. Oferecido ao olhar somente? Ou o que o artista oferece ao olhar é algo mais do que algo para olhar? É a própria metáfora do ato de amar e oferecer?

[212] LAGNADO, 1998: 99.

PUROS E DUROS
ILUSÕES
OURO DE
ARTISTA

7.10. Puros e duros[213]

Dado o aspecto geral, um tecido no qual estão penduradas pedrinhas coloridas envoltas em arame, este trabalho lembra *Voilà mon coeur.*

Mas há diferenças. Aqui, o tecido é mole, leve e branco, e sofre o impacto do peso das pedras. Esse é um contraste muito grande: entre a leveza do tecido e o peso das pedras. Ainda que sejam pequenas, sua forma arredondada e a grande quantidade das pedras contrasta muito com a delicadeza e a leveza do tecido. Apesar do peso, as pedras indicam outra direção. A variedade de cores e as pequenas diferenças na forma – mais ou menos alongada, mais ou menos redonda, mais ou menos irregular – imprimem um sentido de riqueza ao bordado. Riqueza que é percebida a partir da variedade e beleza das pedras.

Este trabalho não guarda surpresas no lado de trás. As palavras, bordadas, partilham o mesmo espaço que as pedras. Em grandes letras bordadas com fio preto grosso, lê-se, na margem superior, "puros e duros"; na lateral direita, "ilusões"; e na quina inferior esquerda, fazendo a curva: "ouro de artista". Neste bordado, a maneira como as palavras são apresentadas não produz a dúvida que em *Voilà mon coeur* poderia existir: a quem se dirige a informação verbal? Será que esta é tão importante quanto os elementos visuais? Aqui não restam dúvidas: a informação verbal dirige-se a quem se dirigem as pedras – o espectador. E, assim como as pedras devem ser *vistas* as palavras devem ser *lidas*. Não se trata de palavras escritas de maneira tímida, com caneta, no lado de trás da obra. Trata-se de palavras não somente escritas, mas bordadas, no lado da frente. A dimensão dessas palavras, escritas em letras quase tão grandes quanto as pedras, com uma linha preta e grossa, absolutamente legíveis, torna a sua leitura inevitável.

puros e duros
ouro de artista
ilusões

[213] Bordado e pedras sobre tecido; 1991; 24 X 20 cm. Reprodução em: LAGNADO, 1998: 165.

Puros e duros encontra-se em uma posição privilegiada com relação às outras frases. Bordado ao alto, na margem superior, acima das pedras, e na posição que as palavras ocupam em textos: em pé, não dificultando a leitura. A primeira associação que o trabalho oferece não é entre as diferentes informações verbais, mas entre a informação verbal e as pedras. O fato de haver várias pedras – e de serem pedras, material duro – coloridas e brilhantes – possibilita que se associem *puros e duros* com as pedras. Tal associação é possível apesar da ausência de lógica gramatical. Mesmo associando as pedras com *puros e duros*, as pedras seriam pur**a**s e dur**a**s. Assim como uma pedra bruta de diamante, ou qualquer outro mineral, pode ser considerada pura e seu valor, aferido também pelo seu grau de resistência, dureza. Puros e duros, no contexto deste bordado, pode ser associado às pedras, mas, justamente por causa da falha gramatical, pode induzir outras associações para "puros" e "duros" a partir de imagens que não são apresentadas pelo trabalho.

O olhar que passeia pela variedade de pedras conduz às outras frases: *ouro de artista* e *ilusões.* Dada a semelhança na disposição dessas duas, que não estão em pé, mas de lado e, pelo fato de estas frases não se associarem tão facilmente às pedras, a tendência é associar as duas frases entre si. Ouro de artista e ilusão, pela cumplicidade de posição, oferecem um nível de correspondência entre si.

A frase "ouro de artista" remete, a *Voilà mon coeur*. Lá também estava escrito "ouro de artista". Naquele caso, a frase estava completa em termos gramaticais, uma vez que afirmava: "ouro de artista é amar bastante". A mesma expressão – ouro de artista – aparece em dois contextos distintos. No primeiro, é associada ao coração e ao oferecimento – um contexto, "positivo" em termos afetivos – e que está associado a elementos como os pingentes, puros e cristalinos, lapidados, belos. Nesse trabalho, o contexto muda e "ouro de artista" é confrontado com "puros e duros" e "ilusões". Um contexto mais negativo do que positivo. A característica negativa do contexto verbal, porém, é problematizada pelas pedras. Que são puras e duras, mas que também são belas, assim como os pingentes. A diferença entre pedras e pingentes parece residir não tanto num aspecto positivo/negativo, mas em termos de brutalidade. As pedras são mais brutas do que os pingentes: com formas irregulares, sem lapidação, apenas polimento. O "ouro de artista" é, em duas situações distintas, desdobrado. *Ouro de artista*, além de ser uma

clara metáfora, é, mesmo enquanto metáfora, desdobrado. A metáfora é reconhecível na construção da frase "ouro de artista *é amar bastante*". Um substantivo – "ouro" – já adjetivado – "de artista" – é confrontado com um verbo – é "amar". O substantivo, e não um sujeito, é indicado como realizador de uma ação: amar. *Ouro de artista*, porém, é uma expressão ou nome que não possui um significado fixo. O nome é mobilizado no confronto com a imagem.

A imagem não é apenas uma, mesmo dentro de cada um dos trabalhos. Em *Puros e duros*, "ouro de artista" é associado à imagem das pedras e também as nossas imagens de "puros", "duros" e "ilusões". Em *Voilà mon coeur*, ouro de artista é associado aos pingentes que possuem características distintas das pedras, mas também a "eis meu coração", "ele te pertence". O mesmo nome – a mesma palavra – é oferecido de diferentes maneiras, o que obriga a repensar suas possibilidades de sentido, processo que talvez não esteja explícito, mas deve ser considerado, já que a significação não se dá apenas ao nível do espectador. O que a obra de Leonilson mostra é que o próprio poeta trabalha com as palavras, assim como o faz com os tecidos, tentando conferir-lhes forma. Ou seja, elaborando seus sentidos. Elaborando um espaço de significação que problematiza significados dicionarizados. São esses desdobramentos de sentido que tornam a idéia de léxico complicada para as palavras de Leonilson. Afinal léxico guarda a imagem de uma coleção de nomes identificados por ordem alfabética, que oferece um significado para cada termo. No caso das palavras de Leonilson, os desdobramentos de sentido são tão ricos e amplos, que é impossível guardar cada um dos novos significados de maneira sistemática. O que podemos guardar, afinal, são imagens. Imagens carregadas de sentidos que são, sobretudo, poéticos. Pensando nisso, causa pesar saber que houve um momento em que Leonilson perguntou a si mesmo, ao ler seus poemas preferidos – "Será que um dia os meus trabalhos vão ser uma poesia tão linda quanto essa?"[214]

Leonilson constrói os diferentes sentidos de suas palavras em vários níveis. Dentro de um mesmo trabalho, mas também ao longo do conjunto de trabalhos, sua obra. Nas relações produzidas entre os diferentes trabalhos, quando um elemento atua sobre outro, mais aspectos de cada um dos trabalhos acabam sendo mobilizados. No caso de *Puros e duros*, trata-se do

[214] LEONILSON apud HARLEY, 1997.

coração. Coração que, em V*oilà mon coeur*, estava explícito e implícito ao mesmo tempo. Explícito em "eis meu coração" e implícito em "amar bastante". "Ouro de artista", no primeiro, é oferecido em um contexto no qual o coração – ou o amor – é partícipe. Pode-se inferir que é do amor que se trata justamente pelos desdobramentos constantes no primeiro trabalho. O coração é *oferecido* e associado à imagem de *amar bastante*, que pode ser entendida também como um oferecimento: amar bastante é amar sem esperar. Amar bastante é amar sem receber. Amar bastante é oferecer. O que passa a ser discutido não é mais uma palavra tantas vezes vazia de significados pessoais – amor. O termo, implícito, é suspenso pela obra. E elabora um espaço de significação delimitado por práticas e ações: dar, doar, oferecer, oferecer em quantidade. Que curioso, é isto que ambos os bordados fazem: oferecem em quantidade pedras e pingentes. Pérolas?!

O amor que estava implícito em *Voilà mon coeur*, através da semelhança de "ouro de artista" é sugerido também em *Puros e duros*. Dessa forma, "puros e duros" e "ilusões" são confrontados com o espaço do amor. O amor, mais uma vez, desdobra-se.

Nos desdobramentos do amor, uma das principais características apontadas pelos críticos a respeito da obra de Leonilson se explicita. Trata-se do sentido de doação e de oferecimento na obra.

> O bordado não só unia os tecidos como uma simples costura, mas também funcionava como inscrição na qual o artista colocava toda a sua carga emotiva. Esses objetos de pano eram como 'orações' na definição do próprio artista.[215]

As orações de Leonilson devem ser entendidas num contexto específico. A oração de Leonilson é sobretudo doação. Literalmente: doar uma ação. Leonilson afirma:

> Fico fazendo esses trabalhos [os bordados] como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece os símbolos. Acreditando neles, você pode chegar em algum lugar. (...) Meu trabalho é mais guiado por esse sentido do que pelo valor estético.[216]

---

[215] RESENDE, 2003.

[216] LAGNADO, 1998: 119.

Antes que o tempo e o cuidado de Leonilson se esvaneçam no ar incensado da igreja, seu desejo, seu amor, seu cuidado, suas palavras adquirem corpo e forma: bordados. É dessa dedicação que Leonilson fala quando diz: "Às vezes eu acho que gosto das pessoas pelo tanto de trabalhos que eu posso dedicar a elas."[217]

[217] LEONILSON apud SALGADO, 1999: 95.

fim

8

O contraste que Leonilson estabelece entre palavra e imagem suspende as palavras entre dois tipos de imagens: as imagens mentais (primeiras, segundas e terceiras) e as imagens materiais dos trabalhos ou nos trabalhos.

Este contraste pode ser percebido na medida em que a relação entre imagem e palavra não é de concordância; pelo menos não nos termos do manual de botânica citado por Foucault. A relação entre a imagem e a palavra, tanto as imagens mentais como as imagens materiais, são de contradição, mas também de associação ou de complementariedade.

A associação dá-se pela convivência, em um mesmo espaço, de categorias consideradas a princípio distintas. A apresentação destas categorias no mesmo espaço induz o espectador a associá-las entre si independentemente de haver condição lógica para tal. Não cabe aqui enumerar todos os exemplos, mas a leitura dos trabalhos de Leonilson apresentada anteriormente baseia-se, como observado, no jogo associativo entre imagem e palavra.

A contradição verifica-se, sobretudo, nas nomeações e adjetivações falhas. Imagem e palavra "não concordam". Apresenta-se a imagem de uma coisa, mas o nome de outra. Em *As ruas da cidade*, por exemplo, a imagem mostra um corpo, mas várias palavras falam de outra realidade que não o corpo físico propriamente dito. Caso semelhante ocorre na série *O perigoso*.

A complementariedade verifica-se quando as imagens parecem oferecer uma informação a respeito da qual há uma lacuna no conteúdo verbal. Ou ainda, em casos em que as imagens reforçam o sentido sugerido pelo verbal. Este caso é exemplar em *Sobre o peso dos meus amores*.

Embora se tenha listado estes três casos separadamente, é importante lembrar que eles não ocorrem isoladamente. A separação foi feita para fins operacionais, mas, nos trabalhos do artista, encontram-se conjugados. Todos estes tipos de relação entre imagem e palavra concorrem para o levantamento do sentido. O sentido das imagens, o sentido das palavras, o sentido da obra.

Observou-se que, já com relação ao conteúdo verbal, a ausência de uma sequência lógico-gramatical suspende os significados literais das palavras. Esta primeira suspensão possibilita a associação livre entre os termos e entre estes e as imagens.

Retomando a idéia de desdobramento, é importante considerar que mesmo as possibilidades de desdobramento são desdobradas por Leonilson. No primeiro momento, o artista provoca a possibilidade de desdobramento de sentido a partir da lacuna no conteúdo verbal ou a partir da impropriedade gramatical. No segundo, há o desdobramento de sentido provocado pela suspensão da palavra no confronto com as imagens mentais de origem verbal. No terceiro momento, a suspensão dá-se pelo confronto entre palavra, imagem mental e as imagens materiais presentes nos trabalhos. De forma semelhante à observada na poesia, quando se estabeleceu as imagens primeiras, segundas e terceiras, os desdobramentos que Leonilson oferece apresentam-se como imagens que, mesmo advindas de associações que consideram diferentes informações, ocorrem simultaneamente no processo de leitura.

Estas operações de desdobramento de sentido acabam por desdobrar o sentido e os limites das linguagens verbal e visual. Os casos citados aqui separadamente são concomitantes no momento da leitura tanto verbal quanto visual. Não há precedência de um sobre o outro, assim como não se determina uma seqüência precisa para a leitura. No caso de Leonilson, a obra de artes plásticas ou visuais configura-se como lugar distinto.

Neste lugar, um contexto específico – plástico-visual e não "apenas" visual – oferece a possibilidade de associação, confronto ou justaposição entre imagem e verbo na

tentativa de entender o visto e ler o escrito. De forma semelhante à que ocorre na poesia, o ler torna-se ver e o ver torna-se ler. Não somente os trabalhos apresentam imagem e palavra, mas, por fazê-lo ignorando o que seriam os limites entre as linguagens; a relação entre imagem e palavra aloja-se em um espaço fronteiriço. Espaço de desdobramento das linguagens e elaboração de novos sentidos tanto para a palavra como para a imagem.

É importante notar que, mesmo havendo variações na forma de apresentação do elemento verbal nos trabalhos de Leonilson – mais ou menos sintético, com maior ou menor grau de ligação gramatical – este é um elemento que, mesmo em sua articulação com o elemento plástico-visual, não perde sua parcela verbal. Isto significa que as palavras apresentadas por Leonilson devem ser lidas. Conclui-se que devam ser lidas ao observar-se as relações que estabelecem com o conteúdo verbal em si e com o conteúdo das imagens primeiras, segundas, terceiras, ou mesmo plástico-visuais.

Não ler em Leonilson corresponde a não ver, e vice-versa. Leonilson parece buscar a complementariedade possível entre as linguagens. Complementariedade que se localiza na zona fronteiriça entre elas.

Como visto ao longo da leitura dos trabalhos de Leonilson, a relação que se estabelece entre as imagens e as palavras propicia articulações que desdobram as possibilidades de sentido dos termos empregados. Ainda que não se pretenda finalizar a leitura da obra de Leonilson, pois a leitura apresentada é uma das possibilidades possíveis, é certo que seus trabalhos elaboram aquilo que, no capítulo cinco, chamou-se de imagens terceiras. A elaboração de novos sentidos para os termos utilizados, ou mesmo a problematização dos sentidos, faz com que novos sentidos se estabeleçam. Novos sentidos que, em vista dos jogos elaborados pelos trabalhos, podem ser pensados como "quase-conceitos", ou seja, imagens conclusivas. Conclusivas não por serem finais ou definitivas, mas por serem resultado da aventura da leitura. Dado o livre jogo das associações, cada leitura pode concluir em sentido diferente.

Em Leonilson pode-se observar, de maneira semelhante à que ocorre na poesia, a quebra na linearidade perceptível na alteração da seqüência gramatical e do sentido lógico-racional. A quebra da linearidade que amplia-se na relação entre imagem e verbo na poesia,

assume uma dimensão concreta na materialidade das imagens da obra de Leonilson. Materialidade que provoca tensão.

Zona de tensão entre imagem e verbo. A idéia de tensão pôde ser observada no personagem de Saramago, que apontava a distância existente entre o dito e o ouvido. Dado o aspecto material dos trabalhos de Leonilson, porém, esta tensão se intensifica. Na poesia, o leitor é confrontado com significados literais ou características previamente dadas que contradizem imagens mentais literais. No trânsito entre as diferentes imagens e na articulação entre estas e o significado, o leitor irá estabelecer um sentido para a leitura. Sentido que confere novos significados aos termos empregados.

Há algo de tenso nesta relação. Relação sem começo, fim ou roteiro preciso. Relação em que não há a certeza de que o que eu digo é o que tu escutas. Relação de tensão que se intensifica quando o leitor é confrontado com palavras e imagens que se contradizem e que, além disso, não ocupam apenas o espaço da palavra e da imagem. Imagens invadem palavras e palavras invadem imagens. Palavras e imagens ao materializarem-se ampliam o jogo entre imagem e palavra elaborando um espaço correspondente ao mental porém concreto, material: a obra.

As indecisões e alterações de nomeações em Leonilson ampliam a zona de tensão. Esta tensão, porém, não deve ser entendida como falência da possibilidade de comunicação ou de entendimento entre o artista e o outro. A tensão é fruto da busca incessante pela possibilidade de alcançar o espaço de sentido do outro. Leonilson multiplica as imagens e, ao fazê-lo, multiplica os espaços de sentido das palavras. Na realidade da distância, configura-se a possibilidade de encontro. Palavras água, palavras peixe, palavras ponte. Leonilson procura, Leonilson encontra.

No capítulo três, observou-se que, na poesia, a palavra adquire aspecto material deixando de ser abstrata. A coisificação das palavras que as leva a sofrerem ações, receberem adjetivações, ou mesmo conduzirem ações, assume aspecto concreto na imagem. É surpreendente e paradoxal que a palavra busque concretude na imagem, mesmo quando se trata de uma imagem psíquica ou mental.

Ao amor não basta ser conceito abstrato, dizia Hilda Hilst coisificando suas palavras. Leonilson parece concordar e, ao fazê-lo, coisifica as palavras e, num passo seguinte, confere a elas corpo e matéria: bordados. A palavra bordada, em sua materialidade distinta – distinta da tinta de impressão no papel do livro – parece reinventar sua dimensão de imagem. E da mesma matéria que desenha e dá corpo aos tecidos – a linha – adquire corpo. Palavra imagem, palavra corpo, a ela não basta ser conceito, a ela não basta possuir um significado fixo.

Assim como a relação entre os planos da expressão e do conteúdo na poesia, conteúdo e forma relacionam-se em Leonilson. Indissociáveis, fundamentais para a constituição do sentido. Na obra de Leonilson, porém, o plano da expressão amplia-se da sonoridade para a materialidade da palavra. Palavra em contexto plástico-visual, palavra carregada de imagens, palavra bordada. Pré-requisitos fundamentais para que o sentido se constitua.

Dimensão plástica: concretude das imagens. Na obra de Leonilson, as palavras parecem finalmente, encontrar o seu lugar. Sua plasticidade é seu poder de mobilidade. A conversa entre Leonilson e seus amados, de Leonilson consigo mesmo, a minha com o outro, só se renova, só se mantém, porque as palavras podem mudar de lugar. Despertadas pelo poeta e pelo ouvinte, podem escolher e fazer seus lugares. Lugar onde palavra e imagem não possuem limite claro. Onde se contradizem, se opõem, se complementam. Onde conversam discordando. Lugar onde o discurso não é apenas sonoro ou conceitual: o discurso é fazer, é ato que se processa no desejo de chegar ao outro.

O olhar oferecido sobre a obra de Leonilson não recobre toda a sua produção, nem mesmo todos os seus bordados – parte mais interessante por ser aquela em que a presença das palavras é constante. Ainda assim, o *corpus* estudado serve como um indicativo das relações que se estabelecem em sua poética. Essa relação, que apresenta imagem e verbo lado a lado, ao abrir um leque de possibilidades para a obra, também abre as possibilidades de sentido das palavras. Tais sentidos são possíveis por serem potencializados pelas relações que as palavras

estabelecem entre si e em associação com as imagens. O jogo estabelecido entre figura e palavra se faz sobre uma imagem esquemática e uma palavra, em certa medida, enigmática. Ambas, somente aos poucos, ao traírem os preceitos atribuídos a seus sistemas, indicam os espaços que dominam e configuram. Nos desdobramentos entre figuras e palavras, nota-se que os elementos de Leonilson são mais marcas do que símbolos.

Na obra de Leonilson, identifica-se uma prática que o define e o significa. No uso que faz das palavras, ele associa a elas novos sentidos e, ao fazê-lo, significa a si próprio. Certas palavras lhe são caras. Mais do que termos utilizados no sentido que possuem no dicionário ou na linguagem cotidiana, são quase-conceitos elaborados pela sua poética. Palavras que, em certa medida, o descrevem, o oferecem ao olhar, enquanto sujeito e poeta o circunscrevem em um discurso: o discurso do amor.

A presença do amor não se detém na presença da palavra *amor* ou na presença de um de seus símbolos possíveis, o coração. O amor de Leonilson adquire significação a partir de práticas, de experiências, de vivências, de fatos. Amor, em Leonilson, relaciona-se e constrói-se principalmente em função do corpo, da água, das pérolas, o que por sua vez define o amante e o poeta como pescador.

A pesca é a pesca das palavras adequadas para sua expressão. Uma pesca produzida pela busca por tábuas para cruzar um abismo. Nessa busca, o poeta descobre-se um ser só por excelência, cuja paixão, que se aloja nas palavras, transforma-o num pescador-garimpador entre pedras e peixes. Pérolas tornam-se pedras preciosas do mar. Peixes e pedras, ou pérolas são produto do mesmo meio ambiente: a água.

Água que também é recorrente em sua poética. Água que se torna nome de tantas coisas. Água que é sinônimo de desejo, que é um corpo sem corpo, que é o que flui entre ele e o outro, que banha o mundo, sinônimo da realidade. Água que, no universo de significação do amor, é a própria distância entre dois sujeitos próximos: divididos por corpos distintos banhados na mesma substância. Água que se torna o fluido dos corpos, saliva, suor. Água que localiza pontes e transforma corpos em portos.

O corpo, que pode ser a cabeça, o coração ou o tronco, é também o espaço de concretização das ações amorosas. Templo que abriga preciosidades. Suor e saliva tornam-se

pérolas e ouro. Dedicação e doação confundem-se no ato de oferecer o corpo. E de, através do corpo, oferecer amor. Oferecimento feito bordados produzidos pelo movimento do corpo ao aproximar as mãos do coração, trazendo um universo de desdobramentos possíveis, sejam eles panos ou palavras. Corpo que, assim como pode ser templo, pode ser a ruína do espaço concreto do amor.

No discurso do amor, o poeta, pescador-garimpador, é reconhecível na busca constante. Busca pelos elementos de oferenda no templo; pelos elementos que habitam o espaço entre os corpos. Por esses elementos que podem ser ouro ou pedra ao mesmo tempo, pois não é neles, mas nos sujeitos, que se localiza a verdade. A esperança de Leonilson na linguagem. Leonilson, que se descobre um ser só por excelência, busca pela simples possibilidade de substituição de finas tábuas por pontes. E no cheio-vazio desse espaço entre corpos, que nada mais é do que tentativa de confiar na linguagem, o que resulta é um ato de fé: a certeza de Leonilson de que não há existência sem significação ou significação sem sujeito.

Ao fim, cada palavra da poética-poesia de Leonilson, feito um simples *L*, ou um amoroso *Leo*, torna-se sinônimo dele mesmo.

A renomeação das palavras em Leonilson desdobra-se em uma renomeação dele próprio. Leonilson não somente é *Leonilson* ou *José*. É também:

L
ele
que ama
que não pode mudar o mundo
da realidade é inimigo
pesca peixes e pérolas
possui templos
frágil
dividido
perigoso
ilha
em busca da verdade
pensamentos do coração…

"Isto não é uma palavra"; Leonilson bem poderia ter feito um bordado assim. Um bordado apenas com esta frase. Um bordado para lembrar que uma palavra nem sempre é uma palavra. Ou melhor, que as palavras mudam quando mudam de lugar. E mudam de lugar quando mudam de sentido. Na dimensão cotidiana, o sucesso da linguagem deve-se à univocidade de sentido. Como observado em Foucault, palavras e coisas estão firmemente amarradas umas às outras, assim como significados literais estão amarrados às palavras. É sobre essa perspectiva que parte a possibilidade de que o que um diz é o que o outro vai ouvir. Esta é uma certeza. Ou melhor, esta é nossa expectativa.

Leonilson frustra esta expectativa e alicerça seu discurso em outra premissa. Não são as palavras – ou melhor, não são seus significados literais e unívocos que garantem a comunicação. A troca entre Leonilson e o outro se realiza na medida em que ambos se disponibilizam para um mesmo espaço: espaço de intimidade.

Aquilo que, para a teoria poética, é o espaço de intimidade entre o sujeito e a linguagem, e intimidade entre o sujeito e o mundo, para Leonilson é essencialmente intimidade dos sujeitos entre si e consigo mesmos. A mobilidade que Leonilson exerce sobre a linguagem se concretiza na medida em que o espectador passa a mobilizá-la também. Ao fazê-lo, ambos acionam um espaço especial: espaço de imagens interiores. As de Leonilson, as de cada espectador. Feito peixes nadando no mesmo oceano, reconhecem a matéria que imprime sentido à sua ação – amor. O que Leonilson lembra é que esse sentimento, o amor, e a intimidade que este é capaz de suscitar, são a garantia efetiva de comunicação e relação entre os sujeitos. Leonilson e Émilie Teste teriam muito que conversar. Ambos pressentem o que afirmou o poeta:

> "O que de melhor se passa entre duas pessoas, escapa-lhes sempre como interlocutores."[218]

[218] MALLARMÈ apud KRISTEVA, 1983: 332.

conclusão

Palavras.
Nomes que me carregam pela lembrança de tudo que vi
e ouvi.
Coisas pesadas, imperiosas, densas ou fugidias, como a
lembrança e o desejo que precedem e perseguem.
Mudam-se abandonando conceitos ou categorias prévias
e, ainda assim, seguem sendo.
Mudam-se da boca e dos ouvidos para os olhos.
Não falam, ou ouvem.
Palavras para olhar.
Palavras que olham.
Impacto de paisagem: imagem.
Para meditar.
Para sonhar.
Palavras também são silêncio.

De que maneira se pode entender a palavra enquanto elemento de uma obra de artes plásticas?

Esta delimitação mais precisa do que eram as questões iniciais permitiu perceber que Leonilson faz um uso muito específico da palavra. A palavra é um elemento poético que se constitui na relação tanto com um contexto verbal como na relação com um contexto plástico-visual.

Leonilson apresenta um caso ímpar. Recorre às palavras com freqüência ao longo de sua obra. As palavras configuram um contexto verbal, em cada trabalho ou ao longo de alguns deles. Este contexto verbal apresenta um claro e forte nível de articulação com os elementos plástico-visuais. Tal articulação induz e garante a re-elaboração do sentido dos termos empregados. Ao serem apresentados em um mesmo espaço, a tela, o desenho ou o bordado, não há um sentido na leitura que privilegie o verbal em detrimento do visual ou vice-versa. Palavra e imagem possuem igual peso e importância.

Na obra de Leonilson, o discurso, tanto verbal quanto visual, depõe, sobretudo, a respeito da maneira como o artista entende e concebe – pelo menos pelo peso adotado nesta pesquisa – a linguagem verbal. É evidente em Leonilson o grau de reflexão sobre o caráter da linguagem verbal.

Relembrando a maneira como Foucault lê a obra de Magritte, vale reconsiderar alguns pontos que explicitam a maneira como a palavra torna-se elemento da obra em Leonilson. Com relação à implicação da palavra na verbalização sobre o visto, pode-se dizer que Leonilson, ao colocar verbo e imagem lado a lado, está afirmando – tal qual o manual de botânica – "isto é aquilo". Mas tanto a palavra, "isto", como o objeto, "aquilo", são alterados pelo artista. Troca-se o nome, ou troca-se a figura, pois, aparentemente, o artista apresenta uma contradição. Essa contradição só pode ser concebida enquanto tal na medida em que se espere que: 1 – a imagem seja literal; 2 – a palavra seja literal; 3 – entre a primeira e a segunda,

partindo-se da premissa clássica de univocidade de sentido, não haja contradição (haja a verdade).

Da leitura realizada sobre os trabalhos de Leonilson, pode-se concluir que:

1 – a palavra nem sempre é um signo convencional ou arbitrário;

2 – a imagem nem sempre é um signo natural;

3 – tanto a palavra como a imagem possuem uma dimensão poética elaborada pelo sujeito.

O que parece importar para Leonilson não é a possibilidade de veracidade do discurso, mas o vínculo que este estabelece entre os sujeitos. Vínculo que, curiosamente, se aloja na distância entre o dito e o ouvido. No espaço de falência da noção clássica da linguagem. Vínculo que se estabelece somente na medida em que cada um acione sua zona de intimidade: suas imagens, seus sentidos possíveis, sua significação. Leonilson exige um grau de mobilização dos sujeitos com sua obra. Não há como verbalizar sobre ela "repetindo" simplesmente o conteúdo verbal que apresenta. Sem esta disponibilidade – que pensa a imagem, a palavra e a relação entre ambas – a obra não acontece.

A partir da obra de Leonilson fica claro que, num contexto plástico-visual no qual há a presença da palavra, imagem e palavra concorrem para o levantamento de sentido. Nem a imagem, nem a palavra podem ser tomadas em sentido literal. Ainda que se sustentando sobre a possibilidade de literalidade, a leitura literal mata a poesia. O que Magritte parecia mostrar de forma um tanto seca, Leonilson trabalha de forma indiscutivelmente lírica.

Se Magritte leva Foucault a considerar que os sistemas verbal e visual não se podem cruzar ou fundir, Leonilson nos leva a considerar que ambos podem desdobrar-se. Ao fazê-lo, suas sutis camadas fronteiriças se sobrepõem repetidamente. Sobrepõem-se umas às outras. Desdobram-se, articulando espaços de sentido que ignoram os limites impostos, tradicionalmente, às linguagens.

O caráter de imagem da palavra, visto em Barthes, Peirce e Saussure ao abordarem sua parcela psíquica, se soma às imagens vistas no capítulo cinco. A parcela de imagem das palavras, portanto, somada ao grau de mobilização e articulação que as imagens exercem sobre a compreensão do dito parece contradizer o pressuposto clássico de linguagem verbal. O grau de mobilização e articulação entre as imagens e o verbal também pôde ser verificado na obra de Leonilson. Em seus trabalhos, as imagens primeiras, segundas, terceiras e quartas – que seria a imagem concreta que o trabalho oferece – misturam-se. Imagens de origem no verbal e imagens estritamente visuais – porque plásticas – articulam e possibilitam a compreensão e apreensão do conteúdo verbal.

Esta relação evidencia o grau de visualidade presente na linguagem verbal. Por outro lado, evidencia o grau de mobilidade que Leonilson exerce sobre ambas as linguagens. Mobilidade que ignora as fronteiras tradicionalmente elaboradas para a linguagem visual e para a linguagem verbal. Leonilson faz pensar que, se existe uma distância entre a coisa e o nome, esta distância – que para a concepção tradicional aloja o pensamento do homem – é sobretudo visual. Curiosa contradição: o espaço de sentido do verbal é visual por excelência.

A imagem, neste caso, mesmo quando sendo produto de uma elaboração mental, distingue-se do conceito dado seu caráter aberto, em detrimento do caráter fechado do conceito. As várias imagens que o verbal elabora e desperta abrem um leque de possibilidades de sentido. Possibilidades que se embaralham, se sobrepõe, se contradizem. Assim como nos paradoxos, as categorias envolvidas são suspensas, enquanto o conceito tenta especificá-las e delimitá-las.

Linguagem verbal e visual, palavra e imagem. Para Leonilson, deixam de serem conceitos para serem linguagem: sistemas significantes. Sistemas que embaralham categorias anteriores ultrapassando-as, mesmo quando as mesmas são ponto de partida.

“São tantas as verdades”, disse o próprio Leonilson, parecendo responder à incerteza da palavra com a certeza da ação: são tantos amores a quem dedicar!

O conteúdo verbal presente na obra de Leonilson não é um elemento que designa a leitura e o sentido da obra. Esta é uma conclusão importante visto que, dado o caráter de certeza ao qual se pode associar a linguagem verbal, poder-se-ia esperar que a mesma “garantisse” o sentido da leitura.

O passeio realizado através da poesia, porém, mostrou que, já com relação à linguagem verbal, a articulação entre imagem e verbo não se dá no sentido da imaginação elaborar imagens que sejam ilustração do verbo. Antes, imagens primeiras, segundas e terceiras articulam a elaboração do sentido dos termos empregados. De maneira semelhante, na obra de Leonilson, o confronto e a justaposição entre imagem e verbo não determinam um sentido único para a leitura. Antes pelo contrário, articulam diferentes possibilidades de relação que conformam novas leituras, leituras inéditas. Imagens primeiras, segundas e terceiras, além das imagens concretas presentes na obra, renovam o sentido dos termos empregados ou sugeridos, ampliando o universo de significação da obra.

O verbal pode, portanto, respondendo a um anseio bem pessoal, ampliar o sentido da obra. Sua presença não é definitiva. A presença da palavra na imagem nunca é definitiva. Para a relação entre palavra e imagem nem mesmo o que é concreto é definitivo.

Seja a concretude da imagem, que conduz ao devaneio.

Seja a concretude atribuível ao signo lingüístico.

A vontade de certeza é implodida pela nova paisagem que se descortina: impacto causado por imagens mentais. Impacto semelhante àquele causado pela paisagem vista anteriormente no mapa. O mapa nunca dá conta da viagem. O mapa é uma tentativa – pouco poética na maior parte das vezes – de tornar o visto sabido e o sabido, comunicável. A paisagem, porém, condicionada a uma simbologia sistematizada, pouco pode dizer do impacto corpóreo de sua própria realidade.

A presença da palavra não delimita a leitura da obra. Sua presença resgata um outro universo de sentido dos sujeitos: o das imagens evocadas pelas palavras. E, no impacto causado

por estas no campo da imagem, cria um espaço. As palavras, finalmente, encontram seu lugar. Espaço para respirar. No lento deslocamento pela paisagem da poesia ou do trabalho plástico, encontra-se o tempo da meditação.

A meditação tão cara ao sr. Teste. Meditação que retira das palavras a dureza da certeza. Meditação que estabelece o espaço do sentido. Se o que de melhor se passa entre os amantes escapa-lhes enquanto interlocutores, talvez seja porque os amantes não se esquecem do que falta aos interlocutores. A ausência de linearidade. A ausência de tempo marcado. A confiança na incerteza. Para os amantes, para o poeta, para Leonilson as palavras não possuem o tempo do discurso, mas o tempo do amor.

Tempo que marca um espaço de possibilidades proporcionais às incertezas.

As palavras, finalmente, encontram seu lugar:

No silêncio dos amantes.
No silêncio da imagem.
No silêncio da paisagem.

bibliografia

Bibliografia geral

AGUILAR, Nelson (org). *Bienal Brasil Século XX: Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.*

AMARAL FILHO, Fausto dos Santos. *Filosofia aristotélica da linguagem.* Porto Alegre: 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia do Conhecimento e Filosofia da Linguagem) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *La poética de la ensoñación.* Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BARBOSA, Ana Mae (org). *Alex Flemming.* São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BARTHES, Roland. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 1989a.

_____. *Elementos de semiologia.* São Paulo: Cultrix, 1989b.

BERNARDES, M.H.; SEVERO, A. (org.). *Eu e você:* Karin Lambrecht. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

BRITES, B.; CATTANI, I.; KERN, M.L. *Modernidade:* Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991.

CALLE, Sophie. *Relatos.* Barcelona: Fundacíon la Caixa, 1997.

CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo e MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. *Alegoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2002.*

COUTINHO, Fabio. *O Museu de Arte do Rio Grande do Sul.* São Paulo: Banco Safra, 2001.*

DE BONI, Luis A. (org.) *Lógica e linguagem na Idade Média.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho*: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipione, 2004.

_____. *Linha do horizonte*: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Isto não é um cachimbo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FRANSCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo:* a pintura francesa no século XIX. São Paulo, Cosac&Naify, 1998.

GARCIA, Othom M. *Comunicação em prosa moderna:* aprenda a escrever, aprendendo a pensar. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1986.

HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração:* Começo do século XX. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

HERKENHOFF, Paulo (org.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano, 2000.*

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* São Paulo: Globo, 2001.

HOLZER, Jenny. *Writing.* Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1996.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR 80: Pintura Brasil Década 80.* São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.*

JIMENEZ, Marc. *O que é estética.* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KERN, M. L. B.; ZIELINSKY, M.; CATTANI, I. *Espaços do corpo:* aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da Universidade; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem.* Lisboa: Edições Setenta, 1983.

KRUGER, Barbara. *Love for sale:* the words and pictures of Barbara Kruger. Textos por Kate Linker. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1996.

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

LEONILSON. *Use, é lindo, eu garanto.* São Paulo: Cosac&Naify, 1997.*

LESSING, G. E. *Laocoonte.* São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOSTRA DO DESCOBRIMENTO 2000. *Arte contemporânea.* São Paulo: Fundação Bienal, 2000.*

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Cecília e Mário.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEURIS, Jacques. *René Magritte.* Koeln: Benedikt Taschen, 1992.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PECCININI, Daisy. *Pintura no Brasil:* um olhar no século XX. São Paulo: Nobel, 2000.*

_____. *Figurações:* Brasil anos 60. São Paulo: EDUSP: 1999.

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética.* São Paulo: EDUSP, 1996.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista.* São Paulo: EDUSP, 1993.

PONGE, Robert (org). *O Surrealismo.* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces:* literatura, inconsciente, cognição. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno.* São Paulo: Globo, 2001.

RUBIN, William. *Picasso and Braque:* pioneering cubism. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1989.

SACKS, Sheldon (org). *Da Metáfora.* São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

SALGADO, Renata (org). *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.*

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem:* cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Todos os nomes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada:* da ternura à injúria na costrução do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2001.

SCHULTZ, Margarita. *Visión epistemologica de la historia del arte.* Santiago do Chile: Facultad de Artes, 2000.

_____. *El poder de la palabra.* Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1999.

TEIXEIRA, Stella. *Perfil da coleção Itaú*. São Paulo: Itaú Cultural, 1998.*

VALÉRY, Paul. *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Monsieur Teste.* São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Eupalinos, ou o arquiteto.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *El cementerio marino.* Madrid: Alianza Editorial, 1995.

_____. *Estudios filosóficos.* Madrid: Visor, 1993.

VEIGA, Cláudio. *Antologia da poesia francesa.* Rio de Janeiro: Record, 1999.

WALDMANN, Diane. *Jenny Holzer.* Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 1997.

WALTY, Ivete Lara Camargos et al. *Palavra e imagem:* leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

* Títulos que fazem referência à obra de Leonilson.

Inéditos

FREITAS, Maria do Carmo. *Caligrafias e escrituras:* diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Comunicação apresentada no III Encontro da ANP/PAV. Salvador, novembro 2001.

Artigos

CATTANI, Icleia. O corpo, a mão, o vestígio. In: *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2002.

_____. O corpo repetido: espaço de sacralização/dessacralização nas obras de Frida Kahlo, Ismael Nery e Fernando Botero. In: Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre: PUCRS, v. XXVII, n. 2, p. 127-137, dez. 1997.

FIORAVANTE, Celso. XXIV Bienal expõe Leonilson e seu duplo. In: Folha de São Paulo: 13 da maio de 1998.

GOLDBERG, Sonia Salzstein. As palavras e as coisas. In: Guia das Artes. n. 14, 1989. p. 55 a 57.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Leonilson expõe seu diário feito de sangue. In: Folha de São Paulo: 18 de março de 1983.

GUINLE, Jorge. Leonilson – a implosão da imagem. In: Módulo, n. 75, 1983. p. 46 a 49.

LAGNADO, Lisette. Uma lógica da ambigüidade. Disponível em: http://www.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm. Acesso em: 12 out. 2001.

_____. Leonilson: símbolos coloridos. In: Galeria Revista de Arte. n. 8, 1988. p. 26 a 29.

LEONILSON. Para falar em Löic. Disponível em: http://www.uol.com.br/leonilson/loic.htm. Acesso em: 12 out. 2001.

MATTOS, Carlos Alberto. Vídeo faz viagem ao coração do artista. In: Estado de São Paulo: 7 de agosto de 1997.

MORAES, Angelica de. Família do líder da Geração 80 faz doação que documenta toda sua trajetória. In: O Estado de São Paulo: 7 de setembro de 1997.

_____. Leonilson celebra a vida e as surpresas. In: Estado de São Paulo: 18 de março de 1993.

PEDROSA, Adriano. Voilà mon coeur. Disponível em: http://www.uol.com.br/leonilson/pedrosa.htm. Acesso em: 12 out. 2001.

WEISS, Ana. Catálogo raisoné registra trajetória de Leonilson. In: Estado de São Paulo: 28 de agosto de 1999.

Folders e catálogos

BRASILIANISCHE KUNST DER GEGENWART. Leverkusen: Bayer AG, 26/9 a 27/10, 1996. Edição/organização: Kulturabteilung der Bayer AG.

CHAIMOVICH, Felipe. *Leonilson*. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 14 maio a 10 junho, 1998.

CINTRÃO, Rejane. *Leonilson:* o solitário inconformado. Exposição: Leonilson – o solitário inconformado. Americana: Museu de Arte Conteporânea, 14 novembro a 14 dezembro, 1997.

FRIEDEL, Helmuth. *Berge versetzen*. Exposição: Leonilson moving montains. Munique: Kunstforum, 14 maio a 20 junho, 1987.

GALVÃO, João Candido. *Leonilson*. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 18 março a 22 abril, 1993.

LAGNADO, Lisette. *Para quem não comprou a verdade*. Exposição: Leonilson, Flavia Monteiro, Rivane Neuenschwander – V Istambul Biennial. Istambul: 4 outubro a 9 novembro, 1997a. Edição da Fundação Bienal de São Paulo.

_____. *Leonilson – são tantas as* verdades. Exposição: Leonilson – são tantas as verdades. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, março/abril, 1997b.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Doações recentes – coleção Theodorino Torquato Dias, Carmen Bezerra Dias*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997.

RESENDE, Ricardo. *A moda e Leonilson.* Exposição: Hotel Lycra hospeda Leonilson. São Paulo: Hotel Lycra, 30 abril a 30 maio, 2003.

XAVIER DE MENDONÇA, Casimiro. *Cartilha Secreta*. Exposição: Leonilson. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 15 outubro a 5 novembro, 1991.

Vídeo

HARLEY, Karen (roteiro, direção e edição). *Leonilson:* com o oceano inteiro para nadar. VHS (19 min.), 1997. Disponível na Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Palavras fora de lugar:
Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais

RESUMO

Esta pesquisa pretende estabelecer uma base de reflexão para o uso da palavra em obras de artes plásticas/visuais. Para tanto, interessa o estudo da obra do artista José **Leonilson** Bezerra Dias (1957-1993), expoente da chamada "geração 80" das artes plásticas brasileiras que notabilizou-se pelo uso da palavra. Referimo-nos à *palavra* para frisar o fato de que o artista utiliza a mesma de maneira legível e, em muitos casos, em um contexto verbal, além do contexto plástico. Não se trata da utilização de partes de palavras, de palavras soltas ou de palavras parcialmente legíveis; o que torna sua leitura imprescindível.

Partindo do pressuposto de que a utilização que o artista faz do elemento verbal é um recurso poético e não um caso de compensação ou de tradução dos elementos visuais em informação verbal, buscou-se, através da poesia, estabelecer um referencial teórico que auxiliasse na leitura da obra do artista.

O texto da dissertação desenvolve-se em duas partes. Consulta de bibliografia que permite entender do estatuto da palavra na poesia, aliando-se a esta a leitura e interpretação de poemas exemplares das questões abordadas por autores como Bachelard, Barthes, Foucault, Saramago, Schultz e Valéry entre outros. Na segunda parte, procede-se à análise de trabalhos significativos no conjunto da obra de Leonilson. Investigou-se principalmente, entre pinturas, desenhos e bordados, aqueles trabalhos em que a presença da palavra é constante e significativa para a compreensão da relação que o artista estabelece entre os elementos visuais e verbais, ou seja, entre imagem e palavra.

Da análise do uso da palavra na poesia, conclui-se que a palavra possui um estatuto que a diferencia do uso comum ou cotidiano enfatizando sua zona poética. A zona poética corresponde à retirada da palavra do contexto comum, gramatical ou dicionarizável. Suspensa, a palavra deixa de indicar um significado fixo e mobiliza no sujeito novas imagens, ou seja, novos sentidos. Na produção de sentido da obra poética, o leitor desdobrará e confrontará significados gramaticais ou dicionarizáveis das palavras através da mobilização de novos sentidos acionados pelo confronto com as imagens de origem verbal.

A análise da obra de Leonilson, por sua vez, identifica que o artista, tal qual o poeta, estabelece sentidos novos para os termos utilizados. No caso destas obras de artes visuais, o desdobramento de sentidos dá-se não somente pelo confronto com as imagens verbais, mas também pelo confronto entre estas e as imagens plásticas elaboradas pelo artista nos trabalhos. Na obra plástica, Leonilson materializa o sentido que atribui às palavras.

O "dicionário Leonilson", portanto, composto por palavras e sentidos que lhe são caros, torna perceptível a relação que o artista estabelece com sua própria obra, consigo mesmo e com o mundo. No uso plástico e poético que faz das palavras e com as palavras, o artista estabelece para seu próprio nome. Renomeia-se: poeta do amor.

Palavras fora de lugar:
Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais

ABSTRACT

This research establishes a basis for analysis of words in visual works of art. For such a study, the work of J. L. B. Dias (Leonilson), 1957-1993, is particularly relevant since he is an exponent of the so-called "80's Generation," famous for the use of "words" in the Brazilian art scene. We are referring to the term "word" to emphasize the fact that this artist uses words in a legible way and, in some cases, within a verbal context inserted in a plastic context. Considering that he uses words as more than fragments, contextualized in sentences, and not only partially visible, their reading becomes absolutely necessary.

Since this artist gives the verbal element a poetic use (not simply translating visual elements into words, but using them poetically), we draw on the analysis of poetry to create a theoretical framework to his work. Thus, in the first part of this dissertation, we review bibliographical works on the poetic role of words, and we also analyze poems written by authors such as Bachelard, Barthes, Foucault, Saramago, Schultz and Valéry as a way to better understand this question.

In the second part of the text, we approach Leonilson's most significant works. From a wide range of paintings, drawings and embroidery, we have chosen to analyze those in which the presence of words are constant and significant for the understanding of the relation that this artist establishes between verbal and visual elements (or between image and word).

Catalogação na publicação

Beck, Ana Lúcia.
Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes / PPGAV, 2004.

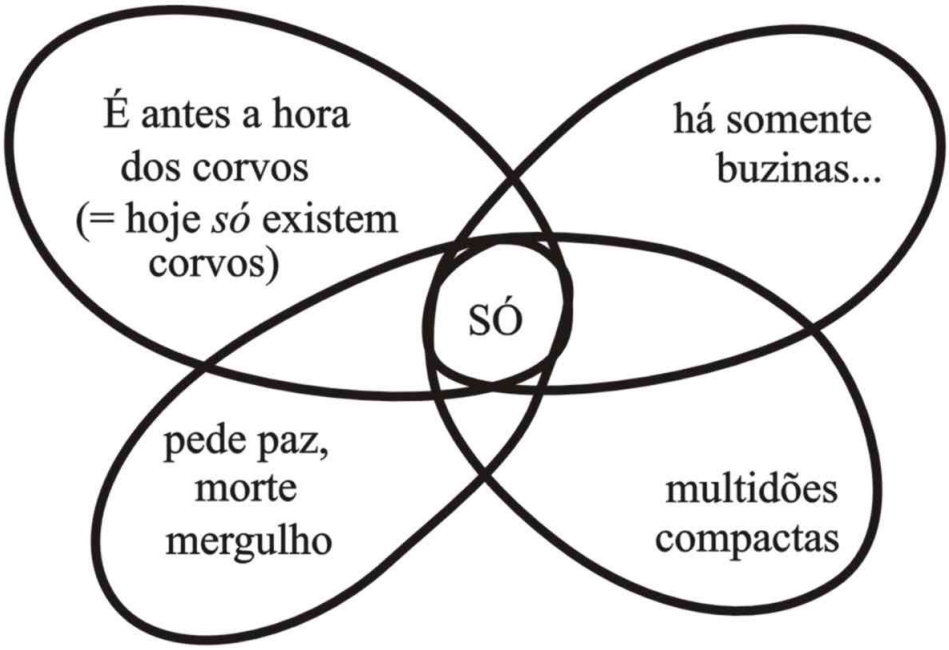
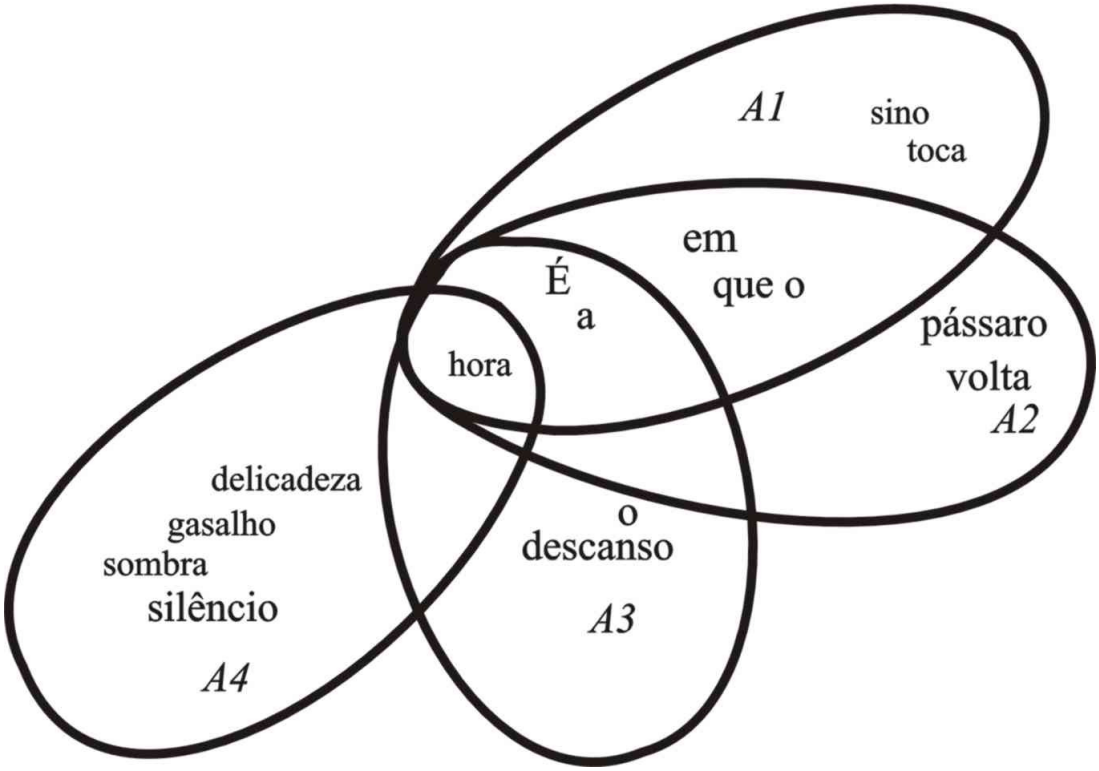
180p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2004.

1. Arte contemporânea: Brasil. 2. Leonilson, José 1957-1993: análise e interpretação. I. Título

CDU 7.036(81)

Elaborado pela equipe de Bibliotecárias do Instituto de Artes / UFRGS

Anexo

DRUMMOND gráficos. Apud RAMOS, 2000.