



MENTIROSO.

Carlos Eduardo Riccioppo **LEONILSON –
uma questão de escala**

Este texto discute a obra de José Leonilson (1957-1993) dos anos finais da década de 1980, buscando examinar o aparecimento de uma poética marcada pela escassez de materiais e procedimentos – poética através da qual o artista parecia confrontar de modo novo os materiais do mundo da cultura de massa.

palavras-chave: José Leonilson; pintura; arte contemporânea brasileira

This text focuses the work of the artist José Leonilson (1957-1993) produced during the late eighties, when it begins, at it is argued here, to show a poetics of parsimoniousness, marked by a strict economy of means. This poetics would have brought about to the work new ways of confronting materials coming from the mass culture universe.

keywords: José Leonilson; painting; Brazilian contemporary art

Chama a atenção, na obra de Leonilson de até finais dos anos 1980, o modo como nela aportam elementos tão díspares – penduricalhos, palavras de toda ordem, gírias, expressões, números, padrões de estampas, clichês figurativos. Foi, por certo, devido aos efeitos inusitados das próprias associações e justaposições desses materiais sobre a superfície das lonas ou das folhas de papel que os trabalhos do artista adquiriram, naquela época, um apelo fortemente expressivo. Eram trabalhos que não apenas evidenciavam, mas também elogiavam a falta de precisão e a precariedade dos meios artesanais com que o artista transpunha esses materiais para suas obras. Mas tal desvelo da mão, embora conferisse a tudo certa “unidade”, não apagava – e decerto nem sequer pretendia fazê-lo – as profundas discontinuidades (de ordem, de origem, de aspecto) entre esses elementos heterogêneos que Leonilson associava, aglomerava, justapunha para compor seus trabalhos. Ao contrário, o interesse dessas obras – pinturas, desenhos, gravuras – residia no fato de que revelavam uma fratura interna, todo o empenho manual do artista sendo dirigido à reprodução dos signos e elementos que colhia já prontos, já cristalizados, enfim, no universo cultural das grandes cidades.

Foi a pintura, de fato, o campo de embate privilegiado por Leonilson no decorrer dos anos 80 para a lida com todos esses signos culturais, e talvez houvesse, ali, uma espécie de crença de que, por meio de procedimentos que apostavam tudo em um trabalho corporal, manual, ou, então, por conta mesmo da verdade da tradição da pintura, fosse possível operar uma ressignificação da cultura, fosse possível fazer com que aquela matéria estereotipada assumisse uma vida qualquer – capaz de articular uma lembrança, um raciocínio, uma narrativa, uma experiência.

Entretanto, o que se revelava ali era uma inclinação ao *acúmulo* disso tudo que resistia a um esforço mais determinado de expressão, de comunicação, porque aqueles materiais persistiam ali com seu caráter aleatório resistindo à hierarquização e ao encadeamento nas superfícies das pinturas, a despeito do empenho expressivo do artista. Como se estivesse apenas comentando, de modo irreverente, esse universo *pop* no qual contudo ele ingressava, Leonilson parecia conferir a todos os elementos um estatuto ambíguo. Por um lado, não importava se se tratava de anotações de viagens (e a biografia do artista nos reserva uma dezena dessas viagens), de versos extraídos da poesia, da literatura (de um Oscar Wilde, de um Cavafy), de referências a outros artistas (Paul Klee, Antonio Dias, Leda Catunda) ou de toda sorte de clichês figurativos (iconografias de marcas, de desenhos animados, de contos infantis) – tudo passava por um processo de simplificação, tudo era, de algum modo, convertido em *matéria* a se acumular, justapor e aglomerar. Por outro lado, Leonilson buscava interpor, ao aspecto disparatado desses materiais, um título que os agrupasse (como em “Você não escapa”, de 1986), ou buscava distribuí-los pela superfície (como em “Incêndio no oceano”, também de 1986), ou, como se disse, tratá-los manual, caligraficamente.

A obra de Leonilson possui, sem dúvida, uma série de questões que a acompanham do começo ao fim: toda ela fará uso de estamparias, de clichês figurativos, pedras, palavras, grandes extensões de tecido; ela estará sempre às voltas com comentários autobiográficos, confessionais; jamais deixará de lançar mão de procedimentos de corte *pop*, como seriações, repetições de imagens, justaposições de objetos que circulam no universo da cultura de massa. Esses recursos estiveram presentes desde a época em que o nome do artista se viu associado à assim chamada *Geração 80*¹, desde quando figurou entre aqueles que se declararam na crista de uma renovação da pintura e da figuração. E eles permaneceram até o final da trajetória do artista, quando então frases e comentários que inscrevia em seus trabalhos tratavam de denunciar as mazelas de uma existência que se reconhecía, ao que parece, marginalizada².

Em face desses procedimentos que marcam todo o trabalho de Leonilson, qualquer tentativa deliberada de subdividi-lo em fases ou temas mais ou menos definidos correria o risco de se demonstrar imprecisa e inadequada; e, a rigor, a quantidade de obras abordadas neste artigo seria insuficiente para compreender os tantos desdobramentos de uma carreira que, embora tenha se concentrado num período de tempo relativamente curto – entre o final da década de 1970 e a data da morte do artista, no ano de 1993 –, constituiu-se como uma experiência singular na situação contemporânea.

Todavia algo deverá ter ocorrido para que, entre os anos finais dessa década de 1980 e o começo da década seguinte, os trabalhos de Leonilson se revelassem cada vez mais econômicos, para que comesçassem a dispor daquela constelação de materiais em menor quantidade e de um modo cada vez mais

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

ordenado, para que começassem, enfim, a explorar cada vez mais o vazio das superfícies das lonas e dos espaços em branco das folhas de papel (procedimentos que caracterizarão, de resto, boa parte dos conhecidos “bordados”, desenhos e pinturas que o artista produzirá nos últimos anos de sua vida). Este artigo buscará examinar um pequeno mas representativo número de trabalhos do artista que se concentram entre os anos 1988 e 1991.

Se os elementos que Leonilson rearranjaria em suas obras manter-se-iam praticamente os mesmos ao longo de toda a sua carreira, era no modo de constituição das superfícies que veríamos definirem-se algumas das mudanças mais expressivas do trabalho, modo de constituição, em todo caso, que resultava do embate entre aquele fazer decisivamente artesanal e a circulação dos materiais “já prontos” da cultura.

Nos anos finais da década de 80 a obra de Leonilson parece contrapor-se àquela inclinação ao *acúmulo* de tantos materiais heterogêneos. Com isso, percebe-se nela a emergência de toda uma poética da *escassez*, da economia não só de materiais, mas também de gestos e procedimentos. Talvez a escassez se tenha manifestado primeiramente nas questões de *escala*: de fato, transformava-se o modo como o artista passava a demarcar as suas superfícies, o modo como estabelecia um contraponto entre o papel, quase todo deixado em branco, e a diminuta imagem de seus desenhos. Essas questões se evidenciam também na relação entre a lona toscamente recoberta de tinta e a figuração de suas pinturas e culminam, poucos anos depois, nos bordados do artista, nos quais pequenas imagens, palavras e signos gráficos habitarão os cantos de grandes pedaços de feltro, voile e outros tecidos.

1.

Em 1988, Leonilson realizava “São tantas as verdades” – uma pintura de grande formato, sem chassis, que o artista esticava diretamente contra a parede, prendendo-a por ilhoses. Repleta de um pouco de cada um daqueles elementos dissonantes que o artista vinha recolhendo – entre pedras, palavras, figuras, signos gráficos –, a pintura, todavia, já acenava para o fato de que o aparecimento de todos eles começava a se submeter a algum tipo de classificação, a uma ordem de procedimentos valorativos. Cada coisa ocupava um determinado lugar na superfície; as palavras aglomeravam-se aqui, as figurações distribuíam-se ali e os pingentes em outra parte...

Caberia observar, de passagem, que muitos dos elementos que compõem essa pintura (sobretudo as palavras e as figurações) aparecem igualmente em um caderno de anotações do artista, datado da mesma época; outros (sobretudo as pedras, os pingentes) estão presentes em “São tantas as verdades” e igualmente nas pequenas coleções de objetos que o artista mantinha³. Mas pouco importa se o que veio antes foram as anotações, a coleção ou a pintura. Importa notar,

2. Nos seus últimos anos, Leonilson produziu alguns trabalhos em que aparecem inscrições relativas a uma série de grupos marginalizados, entre eles os aidéticos, os ciganos, os negros, as mulheres, os índios, os homossexuais, os nordestinos.

3. Esses objetos encontram-se hoje na sede do Projeto Leonilson, em São Paulo.

isto sim, que em algum momento da trajetória de Leonilson aquela inclinação ao acúmulo associava-se aos esforços de classificação das matérias recolhidas. Não fosse isso, não haveria uma lógica minimamente ordenatória a compor os elementos em “São tantas as verdades”, uma lógica que se faz ver no tipo de ocupação, na delimitação de pequenos “terrenos” na superfície. Note-se, por exemplo, o critério segundo o qual as palavras presentes na obra se organizam para formar pequenos blocos de texto; elas não se teriam posicionado ali sem que o artista tivesse, antes, escolhido bem o partido que tomariam, sem que tivesse, antes, atribuído uma *posição relativa* aos demais elementos da pintura. Algumas palavras se aglomeram no lado em que figura aquele arranjo composto por um manto, uma coroa e um cetro (um arranjo com ares de realza, afinal); outras, no lado oposto, onde surge uma figuração mais informe, revelando algo de réptil ou de monstruoso (figura contra a qual, em todo caso, aquele cetro está apontado). Se essa pintura carrega nomes de artistas já consagrados e de personalidades as mais diversas (do mundo da alta-costura, dos galãs e das estrelas do cinema, da música), se ela contrapõe todos esses nomes a um outro grupo de palavras (que inclui pedras preciosas, metais, nomes de cidades, construções, florestas, datas comemorativas, o trânsito), se acolhe, enfim, um pouco de tudo o que circula nos meios de comunicação ou no ambiente cultural das grandes cidades, essa pintura parece querer, todavia, *localizar, situar, circumscrever*, de algum modo, esse bloco de informação.

"São tantas as verdades", 1988, tinta acrílica, pedras semipreciosas bordadas e fio de cobre sobre lona, 213 x 106 cm. Foto: Rômulo Fialdini

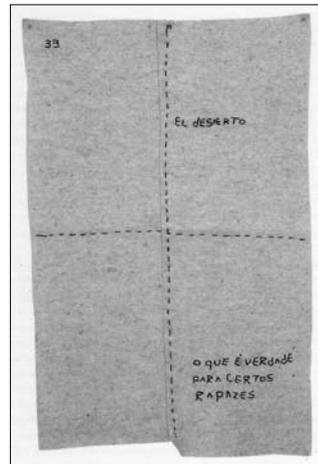
Páginas do caderno de anotações do artista, 1988.



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

Quem sabe não estivesse aflorando aí uma evocação das superfícies nos desenhos e nas aquarelas do Paul Klee do começo dos anos 20... São obras que Leonilson admirava há muito tempo e que inspiraram claramente alguns dos seus trabalhos mais antigos. Ao mesmo tempo em que prezava pela articulação de cada elemento em relação a todos os demais, Klee fazia com que aquelas superfícies parecessem surgir de uma espécie de “caminhar” pontual do lápis ou do pincel por sua extensão, sugerindo algo dos traçados geográficos, dos mapas, dos delineamentos ou dos perfis topográficos⁴. Mas enquanto em Klee esse caráter cartográfico decorria de um processo de derivações formais, do desdobramento de um elemento gráfico em outro elemento – um ponto que se tornava linha, uma linha que se tornava um plano, outra que se interrompia etc. –, em Leonilson, os elementos pareciam aportar, como se disse, já de pronto nas obras, resgatados em estado bruto daquele fluxo de informações em tudo desconexo e incongruente, de origens as mais diversas, cabendo às obras acolhê-los, avaliá-los, e só então posicioná-los uns em relação aos outros, o que acarretava aquela impressão de que a superfície havia passado por uma espécie de “loteamento”.

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



"Favorite game", 1990, tinta preta à pena sobre papel, 21 x 13,5 cm>
Foto: Rômulo Fialdini

"El desierto", 1991, bordado sobre feltro, 62 x 37 cm.
Foto: Eduardo Brandão.

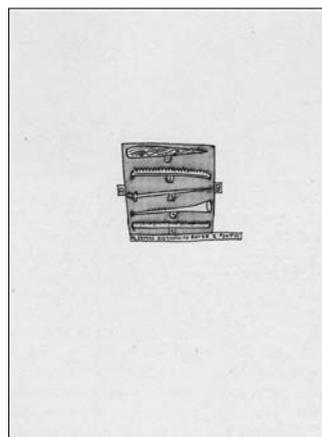
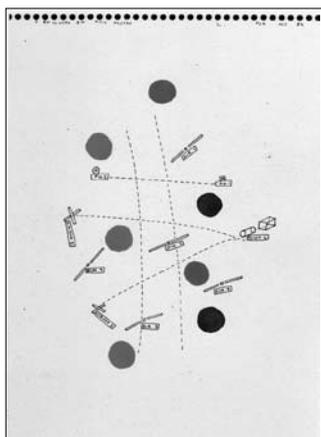
O tema da *verdade* aparecerá continuamente nas formulações de Leonilson. Um desenho de 1990, apelidado “Favorite game”, trará as inscrições “truth” e “fiction”; “o que é verdade para certos rapazes” será a frase bordada em “El desierto”, de 1991; no mesmo ano, Leonilson realizará um bordado chamado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

“São tantas as verdades”, ao que parece, é um dos primeiros trabalhos do artista que ostentam declaradamente o tema. Interessaria observar que as “tantas verdades” a que o título da pintura se refere, no fim das contas, não deixam de se confundir com aqueles tantos materiais ou informações que se abrigam na superfície da lona. E se esses materiais possuem todos eles um mesmo estatuto, um mesmo direito de compartilhar do terreno da pintura, eles possuirão, também, uma mesma dose de verdade, restando acatá-los, enfim, como *verdades* ou *constatações* para sempre *relativas*.

Todavia, Leonilson não aparenta obedecer de pronto à neutralidade que lhe parece imposta pela realidade desencantada de seus materiais. Decerto, mimetizar os mapas, submeter qualquer coisa que estivesse sobre a superfície das telas aos traçados e delimitações, rotular coisas com palavras ou legendas, e, ainda, como no caso de “São tantas as verdades”, arranjá-las por oposição umas às outras foram os primeiros modos que o artista encontrou para tomar parte naquele mundo glamoroso da cultura em que ele mesmo vinha se inserindo. Tratava-se, em todo caso, de modos de *localização*, e modos de localização que implicavam um julgamento. No caso, esse julgamento se contentava em ser meramente classificatório, deixava-se infantilizar (do lado de cá, coisas boas, do lado de lá, ruínas...), mas ainda assim era um julgamento que almejava precisão, uma definição clara do lugar de cada uma das coisas, mesmo que permanecesse externo a elas. A propósito, caberia notar que é dessa mesma época uma série de trabalhos nos quais o artista dispunha de uma centena de referências a imagens de *regulação*, como pontos cardeais, pódios, escadas, réguas e medidas de distância.

“Algumas distâncias
entre dois pontos”,
c. 1990
aquarela sobre papel
28 x 20 cm
Foto: Rômulo
Fialdini

“O encontro em maio
passado”, 1989
lápiz de cor e lápis
contê sobre papel
29,5 x 21 cm
Foto: Rômulo
Fialdini



Talvez seja o caso de pensar que no trabalho de Leonilson conte mais o tipo de “realismo *pop*” praticado por um Andy Warhol do que o “neo-romantismo” que terá marcado a vaga do retorno à pintura no começo da década de 80, no meio artístico brasileiro. Leonilson, afinal, jamais apostou todas as fichas em uma pintura que teatralizava, de modo impostado, uma síntese finalmente alcançada de experiências fragmentárias, em que materiais heterogêneos podiam expor sem dramas suas inconsonâncias. Isso explicaria porque uma pintura tão carregada desses materiais, como ocorre em “São tantas as verdades”, trai certo desconforto, ambigüidade, indecisão. Se nela Leonilson celebra, por exemplo, o caráter diverso das verdades contidas em cada um daqueles nomes de artistas que escreve sobre a lona, como se elogiasse indiscriminadamente todo o repertório culto da arte, ao mesmo tempo submete-os a uma espécie de aplainamento, nivelando-os entre si, dissolvendo-os em meio à multiplicidade indiferente de signos. É verdade que aí ainda há excesso, mas o efeito desse excesso é, agora, algo como seu inverso: o de uma despontualização das particularidades dos seus materiais.

Chama a atenção que um artista tantas vezes arrolado como emblema do “resgate da pintura” do começo dos anos 80 chegasse ao final da década submetendo sua pintura a tais procedimentos frugais, que incluíam ainda – como ocorre em “São tantas as verdades” – um uso ralo e diluído da tinta, uma coloração esmaecida e lodosa.

Trata-se de um trabalho repleto de ambigüidades: revelava ostensivamente sua lida tosca, artesanal com o repertório da pintura, mas essa lida surgia filtrada por clichês da indústria cultural. Além disso, a superfície, se por um lado tematizava a grande escala, com suas notações “cartográficas”, como se fosse de vista aérea, por outro evidenciava uma condição material tosca, de tecido estampado com acabamento precário, desajeitadamente tentando alinhar-se ao plano da parede.

2.

Como bem exemplifica “São tantas as verdades”, esse momento de transformação na obra de Leonilson, na virada da década de 1980, é marcado por um esforço de despojamento e simplicidade: os materiais são sopesados, classificados, agrupados por categorias, posicionados nas obras com meticulosidade, uns em relação aos outros. As superfícies, por sua vez, mostram-se rasas, aparentam-se com mapas, sem que por isso deixem de carregar os índices de um forte investimento do *fazer*.

Leonilson realizou, nesse mesmo ano de 1988, uma pintura posteriormente apelidada “As ruas da cidade”, na qual reproduzia um esquema dos órgãos do corpo humano. A imagem – que traz de cada um desses órgãos um contorno bem marcado e uma cor que lembra as convenções iconográficas dos manuais de ciências – talvez corresponda à anatomia de um homem de estatura mediana, mas



*“As ruas da cidade”,
1988, tinta acrílica
sobre lona
200 x 95 cm
Foto: Eduardo Ortega*

o esquema não parece uma reprodução correta ou detalhada; ele é, antes, mais uma imagem-clichê, de fácil identificação. Leonilson desenhava o esquema à mão livre, e tratava de recobrir o restante da superfície da pintura com uma tinta empastada e com gestos irregulares, com o que buscava infundir certa organicidade, um aspecto animado que aqueles mapas anatômicos dos livros de ciência e anatomia por certo não possuiriam. Como que “engordada” por esses procedimentos, a lona se distendia ou contraía à maneira de uma pele ou de um couro contra a parede, de modo que dava a impressão de certa corporeidade, esta, todavia, sempre em contraste com o aspecto liso, leitoso que resultava do uso de tinta acrílica no “recobrimento” da superfície.

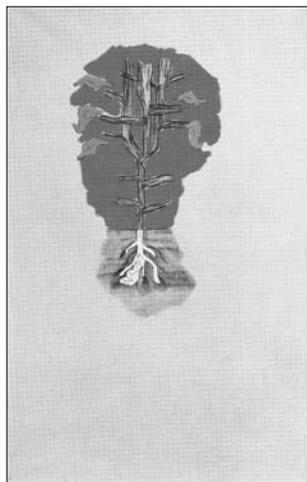
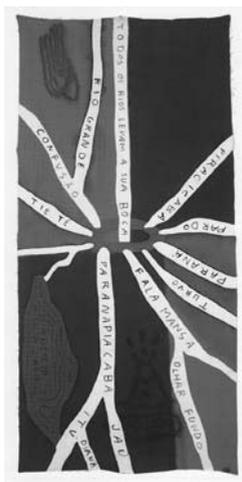
A frase “são tantas as verdades” aparece novamente em “As ruas da cidade”, mas agora inscrita na própria superfície da lona, em posição privilegiada, logo abaixo do cérebro no esquema anatômico. As posições dos órgãos acabam se relativizando na obra: cada um deles, com suas legendas – parte delas em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

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

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

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

3.



*“Todos os rios levam à sua boca”, c. 1989
tinta acrílica sobre lona, 210 x 100 cm
Foto: Eduardo Brandão*

*“Meu coração, seu coração”, c. 1992
tinta acrílica sobre lona, 155 x 90 cm
Foto: Rômulo Fialdini*

A pintura de Leonilson, nesse momento, se fazia permeável a todo tipo de informação, descobria-se capaz de condensar uma infinidade de materiais num único plano, mas também se percebia frágil para oferecer resistência a eles. Mas a decisão radical tomada pelo artista parece ter sido a de não buscar resolver a contradição; ao contrário, ele a eleva a um nível extremo, reduzindo seu repertório de materiais e procedimentos, como também tornando diminuta a escala de suas formas, com o que as superfícies passam a mostrar amplidões desoladas e grandes planos monocromáticos.

Uma obra como a apelidada “Leo não consegue mudar o mundo” poderia ser um bom exemplo desse processo de redução a que Leonilson então submetia seu trabalho. Realizada em 1989, trata-se de uma pintura cuja superfície era toda ela recoberta por um vermelho intenso, deixando à mostra, entretanto, o emaranhado de direções das pinceladas do artista. Na região central da pintura surgia um arranjo de imagens simplificadas e palavras que compunham algo como um coração em chamas, de onde saíam duas “artérias”, estas preenchidas pelas palavras “solitário” e “inconformado”. Dispostas verticalmente na região central da pintura, uma ao lado da outra, apareciam ainda duas outras inscrições: “abismo” e “luzes”. É claro que não se poderia permanecer indiferente ao fato de que essas inscrições circundando a imagem do coração em chamas brotavam da dimensão “simbólica” do vermelho que recobria o “fundo” da pintura; tampouco às “confissões escritas” de impotência e inconformismo, que sugerem todo um campo alegórico de significado, a idéia de um sacrifício do corpo, de uma espécie de imolação do sagrado ou então de uma ascensão religiosa – temas que já vinham aparecendo desde o princípio na obra do artista e que se tornarão cada vez mais freqüentes a partir desse final de década.

Mas seria possível conjecturar que aquelas duas inscrições, “abismo” e “luzes”, posicionadas como estão, um tanto solitárias, ilhadas, contornadas apenas

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

6. A respeito da questão, cf. GOLDBERG, Sônia Salzstein. As palavras e as coisas. *Guia das artes*, São Paulo, n. 14, p. 55-57, 1998.

pelas pinceladas vermelhas, *qualificavam* o próprio gesto do artista, com seu caráter repetitivo e multidirecional, a preencher com a cor toda aquela superfície. Talvez se possa sugerir que essa superfície monocromática, em que o artista percebia ao mesmo tempo “luzes” e “abismo”⁵, indicava uma carência de definição, uma soleira tornada imprecisa pelo tratamento monocromático e que aludia ao estatuto ao mesmo tempo positivo e negativo daquele “fundo” que ia ganhando uma proporção cada vez mais decisiva em suas obras.

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

A descoberta da superfície monocromática pelo artista – assim como os procedimentos de listagem, justaposição, seriação e acúmulo de materiais, de apropriação de imagens e clichês da cultura urbana – remontava às experiências da *pop art*, experiências que certamente terão alimentado o imaginário de Leonilson e de muitos artistas de sua geração. Mas importa notar que em Leonilson esses procedimentos carregavam – para além de uma dosagem de ironia que se entrevê na obra até o fim da vida do artista – a vontade de garantir uma experiência que tivesse um valor de autenticidade⁶.

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

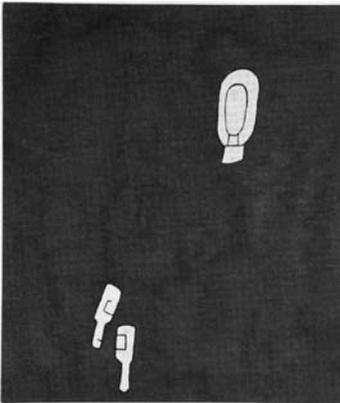
Todos aqueles materiais revelados já na obra inicial de Leonilson (clichês de grande circulação, figuras esquemáticas, toscamente simplificadas) eram agora reduzidos em escala, isolados e intensificados ao serem contrapostos ao vazio das superfícies. Mas, de um modo paradoxal, a obra parecia adquirir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

4.

Nas obras do período que interessa a este texto o tratamento das superfícies caminhava, conforme se disse, para um despojamento sempre maior; elas se mostravam incapazes de oferecer qualquer referência de escala aos elementos que comportavam. Nesse momento, as pinturas e os desenhos do artista convergiam em um mesmo aspecto decisivo: ecoariam uma mesma “forma”, a de um *vazio*⁷ como condição problemática porém necessária para que a lida com aquele universo de imagens, clichês e palavras de todo tipo fosse capaz de condensar uma verdade, de resguardar uma experiência em algo verdadeira.

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

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

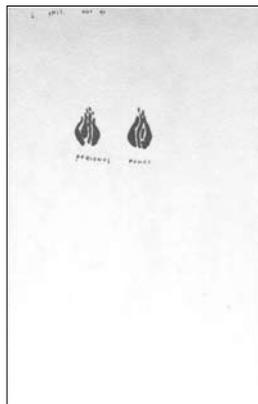


Sem título, 1990
tinta acrílica sobre tela, 70 x 60 cm
Foto: Eduardo Brandão

Sem título, 1990
tinta acrílica sobre tela, 140 x 106 cm
Foto: Eduardo Ortega

“O filósofo”, 1991
aquarela e tinta preta à pena sobre papel 30,5 x 23 cm
Foto: Rômulo Fialdini

“Pequenos fogos”, 1990, aquarela sobre papel, 21 x 13,5 cm
Foto: Eduardo Ortega



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

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

*Ao lado: “Leo não consegue mudar o mundo”, 1989, tinta acrílica sobre lona, 156 x 95 cm
Foto: Rômulo Fialdini*

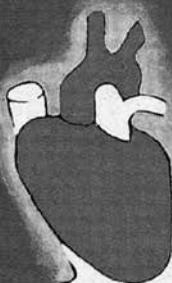
Agradeço o Projeto Leonilson pela facilitação à pesquisa e pelas imagens presentes neste texto. Agradeço, ainda, ao Fábio D’Almeida Lima Maciel, ao Centro de Pesquisa em Arte Brasileira da ECA-USP e à Sônia Salzstein.

Carlos Eduardo Riccioppo é integrante do Centro de Pesquisa em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e aluno do Programa de Mestrado em Teoria, História e Crítica de Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

LEO NOI CONSEGUE MUDAR O MUNDO

LIBRARI

SEZON



INFINITAMENTE

SOLITARIO