

**José Leonilson,
vulcanografia amorosa**

Gustavo Silveira Ribeiro

A fascinação humana pelos vulcões atravessa os tempos e não conhece fronteiras culturais. É talvez tão antiga quanto a própria humanidade. Através dos séculos, sedimentou-se um imaginário complexo sobre os vulcões, ligado aos mistérios e às violências dos elementos, imaginário que, em parte, persiste até hoje. O temor que infundiam e a admiração que despertavam mantêm-se, transformados, como percepções complementares de um fenômeno avassalador. O medo não existe sem o deslumbramento – são afetos que se retroalimentam. Ambos respondem ao desconhecimento e à grandeza do fenômeno, sem que seja possível deslindar os limites entre o terror e o maravilhamento. A verdade é que, sobre os vulcões, mesmo numa época de pesquisas científicas extensivas e invenções tecnológicas surpreendentes como a atual, sabe-se, de fato, muito pouco. Arte, religião e ciência encontraram-se, historicamente, nesse ponto – versos, mitos e teses tentaram (e ainda tentam), por um lado, dar conta da violência fundadora dos vulcões, e, por outro, do brilho sedutor, da riqueza de matizes produzidas pelo fogo líquido da lava ou pela imponência das montanhas moventes, feitas de rocha espessa e escura.

Temor e admiração. Talvez fosse melhor dizer, numa só palavra, da mistura entre horror reverencial e estupefação que se experimenta (e talvez sempre se tenha experimentado) diante dos vulcões. Desde que os homens se puseram a observar a silhueta dos montes vazados, a velocidade e o som altíssimo das explosões, o fulgor dos rios de lava, as tempestades de fumaça e as partículas que pairam por muito tempo no ar depois das erupções, tudo é pânico e fascínio, desejo de fugir e de observar. Desejo de sobreviver aos vulcões e de os venerar, conjurando-os

(ao mesmo tempo recusando-os e trazendo-os para perto pelo culto ou pela imaginação), fazendo deles morada impossível e símile da vida e do corpo humano – suas inquietações, espasmos e estrondos, fossem eles desejanter ou coléricos. No plano da arte encontram-se muitas marcas dessa postura ambígua diante dos vulcões.

A arte, com seus instrumentos imprecisos e seu modo de pensar oblíquo, talvez tenha sido o espaço por excelência para a representação (sempre problemática) do desafio sensível e cognitivo que os vulcões oferecem. Seja no passado remoto, seja nos dias atuais, mesmo quando a vontade de saber se impõe e a curiosidade científica avança sobre os vulcões, é por meio da arte, em objetos híbridos, que, muitas vezes, essas formações geológicas podem ser enfim percebidas de um modo mais amplo e relacional, levando em conta não só hipóteses e medições, mas também o lugar que o vulcão ocupa na vida (e na imaginação) de povos e culturas. É o caso, por exemplo, do poema didático “Etna”, recolhido pela tradição no que ficou conhecido como *Appendix Vergiliana*. Com cerca de setecentos versos, escritos em latim e atribuídos a um poeta anônimo do século I d.C., o poema procura explicar os vulcões, suas galerias subterrâneas e seus fogos e gases venenosos para aplacar as angústias sociais trazidas pelas memórias das catástrofes ou pela atividade magmática que se anunciava ruidosamente. Tratava-se de uma apresentação que pretendia naturalizar e integrar o vulcão Etna, da Sicília, ao circuito dos fenômenos comuns. Partindo das teorias disponíveis em seu tempo, o poema procura compilar e responder os mitos então conhecidos (sobretudo de origem grega), acumulando também informações razoavelmente seguras sobre o que se supunha ser o modo de funcionamento dos vulcões. Ocorre, no entanto, que a força da imaginação e da escrita poética vai se impor. O interesse vivo do poeta pela mecânica secreta da terra, pelo excesso e pela beleza assustadora que emanava do Etna sobe ao primeiro plano e convive lado a lado com a tarefa didática e desmistificadora do texto:

Aqui nos apavoram vastas aberturas e mergulham em abismo, ali aprofunda estreitos poros, cravando-os bem longe; ali as rochas compactas estão à frente e há enorme balbúrdia em meio ao vulcão; se enleiam de vários modos e ocupam o centro, em parte

domadas pelo fogo, em parte obrigadas a suportar o fogo, para dispor o cavernoso Etna de mais grandioso aspecto. Isso é o espetáculo que se deve ver e a morada de sagrada atividade; isso é a sede e o teatro de coisas tamanhas (Aetna / Etna, 2020, p. 105).

Como se pode ver por esse breve fragmento, o discurso filosófico e a linguagem (fria?) da ciência – filosofia e ciência não se separavam claramente nesse momento histórico, nem tinham o mesmo sentido que atualmente têm – são sobrepujados pelos recursos miméticos dinâmicos e pela expressividade aberta da composição, plena de impressões sensíveis e marcantes. A interseção entre os efeitos sonoros produzidos pelos versos e a evocação do “espetáculo” visual do vulcão ganham destaque e indicam a postura do poeta diante da beleza daquilo que quer conhecer e explicar, mas que não compreende completamente e só pode representar, em sua totalidade, pelo pensar em movimento, característico do discurso poético. A aproximação entre o “Etna” e o teatro é, nesse contexto, significativa.

Esse é o caso também do trabalho do casal de vulcanólogos franceses Katia e Maurice Kraftt, autores de textos e filmagens que resultaram em inúmeros livros, documentários e programas de TV, dentre os quais se destacam o volume *Le feu de la terre* (1992, póstumo) e a produção *The Volcano Watchers* (1987), ambos feitos a partir de viagens aos corações das crateras. O trabalho que desenvolveram em torno da atividade vulcânica deu-se entre fins da década de 1960 e início dos anos 1990, e sua atuação tinha forte componente midiático. Eles eram cientistas que visavam popularizar o conhecimento sobre os vulcões para além das brochuras escolares e dos roteiros turísticos convencionais.

Além do recolhimento de amostras de rochas e de gases, da aferição de temperaturas e da análise de componentes bioquímicos dos solos, o casal desenvolveu formas de observação das erupções e demais atividades vulcânicas que envolviam registros fotográficos e fílmicos bastante arrojados, e até mesmo amorosamente corajosos, poderia se dizer. Tais formas resultaram na produção de um rol de imagens de beleza perturbadora, que parecia revelar pela primeira vez, aos olhos do mundo, a potência estética das erupções. A atuação de Katia e Maurice Kraftt por

trás e na frente das câmeras, dirigindo ou encenando expedições na paisagem lunar dos vulcões, constitui testemunhos do maravilhamento sempre renovado que o casal sentia diante do contínuo *despertar da terra*¹ que a atividade vulcânica sinaliza, e que nem o distanciamento nem a objetividade exigidos pela pesquisa científica moderna foram capazes de apagar. Essa virtude do trabalho do casal, deve-se, em grande medida, aos ângulos inusitados (muitas vezes colados à boca das crateras, sob condições e temperaturas inconcebíveis), à exploração criativa das múltiplas tonalidades de luzes e de cores e à mescla de impressões afetivas e notações poéticas que incluíam nos textos e nas narrações que acompanham o material visual.

Enumerar exaustivamente as diversas obras em que vulcões, em todas as épocas, foram tomados como motivo para obras de arte é tarefa impossível. O vasto número de obras e a variedade de estilos e linguagens são obstáculos importantes – o esforço talvez exigisse uma vida inteira. Mas a vontade de recolher diferentes materiais e inventariar com cuidado os diversos tipos de abordagens dos vulcões é grande, uma vez que eles parecem ter voltado à tona recentemente, em especial no contexto brasileiro.

No país, nos últimos anos, são muitos os lançamentos relacionados ao tema, por exemplo o documentário de Werner Herzog e o de Sara Dosa, ambos – apesar de bastante distintos entre si – motivados pelo espólio do casal Katia e Maurice Krafft, e a tradução de alguns livros fundamentais, nos quais ecoam, diretamente ou indiretamente, a voz dos vulcões, como o já mencionado “Etna”, poema latino dos primórdios da era cristã, traduzido e comentado por Matheus Trevizan, a *Poesia completa* de Emily Dickinson (2022), publicada no país em dois alentados tomos,

1 *Volcans, le réveil de la terre* (1979), livro escrito pelo casal Krafft em fins dos anos 1970.

cuja tradução ficou a cargo de Adalberto Müller, e a *Autobiografia do vermelho*,² de Anne Carson (2021), traduzida pelo poeta Ismar Tirelli Neto. Todos esses trabalhos, coincidentemente, surgiram no Brasil de 2019 para cá, apesar de nem todos serem novos. “Etna” pertence à Antiguidade, enquanto os poemas de Dickinson foram escritos no século XIX. Mais próximo de nós, o romance em versos de Carson teve sua primeira edição em 1998. O acaso das circunstâncias editoriais os tornaram próximos, mas foram, talvez, os documentários de Dosa e de Herzog que terminaram por chamar a atenção para o que neles havia de mais decisivamente comum: a imaginação dos vulcões e suas ramificações épicas e líricas.

De produção recente (2022), tanto o documentário de Dosa como o de Herzog apresentam a vida e a morte de Katia e Maurice Krafft, inscrevendo-se como peças de celebração e luto – Herzog chama a sua narrativa de “réquiem”. Ambos os filmes utilizam, a partir de escolhas estéticas e éticas muito distintas, imagens e depoimentos da dupla de vulcanólogos vitimada, em 1991, pelas explosões que perseguiram e estudaram durante toda a vida. A força dos registros feitos pelos Krafft e a carga emocional que se deposita sobre a história de suas vidas fez saltar à vista o fio oculto capaz de alinhar o conjunto heteróclito de trabalhos antes referido, puxando pela memória outros artistas e outras obras.

A paixão obsessiva pelos vulcões que orientou Katia e Maurice Krafft se assemelha, por caminhos até então insuspeitados, ao fascínio diante da lava e das crateras experimentado por Gerião, monstro vermelho e rapaz enamorado que é protagonista de *Autobiografia do vermelho*; do mesmo modo, uma trama secundária do romance em versos de Carson coloca um casal (Hércules, antigo amante de Gerião, e seu novo namorado, Ancash) na pista de vulcões, cujos sons querem gravar para um filme

2 De Anne Carson, destaca-se, ainda, a obra *Red Doc*. A narrativa experimental da autora, publicada em 2013 e ainda sem tradução no Brasil, retoma a história do triângulo amoroso formado por Gerião, Hércules e Ancash, subvertendo parte das premissas do livro anterior (*Autobiografia do vermelho*) ao revolver destinos e até nomes dos personagens, situando-os em outro momento da vida, já distantes da juventude cheia de hormônios em que estavam. Há inúmeras transformações de um livro para o outro. Permanece, no entanto, a silhueta dos vulcões, ainda um ponto de interesse para autora e seus personagens.

documental sobre a poeta norte-americana Emily Dickinson. Por sua vez, a delicadeza dos versos dessa poeta se deixa atravessar pela grandiosidade ameaçadora dos vulcões: em alguns poucos mas significativos poemas, ela faz a fúria do fogo, ou dos movimentos sísmicos que anunciam as erupções, contrastar com o aspecto frágil e incomum de flores e plantas que cresciam ao pé das crateras. Tanto a poeta de Amherst quanto os personagens de Anne Carson trazem para si algo da energia luminosa do vulcão (e também da carga destrutiva que acumula), incorporando-a. Com isso, fazem lembrar um artista brasileiro que também se impressionou por e perseguiu, à sua maneira, vulcões: José Leonilson (1957-1993).

Ao longo de sua vida, em diferentes trabalhos, Leonilson criou inúmeros vulcões. Eles estão por toda a parte. Desenhados em preto e branco, com traços rápidos e de dimensões modestas, ilustraram crônicas de Bárbara Gancia no jornal *Folha de S.Paulo*; encaixados em composições amplas que reúnem, de modo aparentemente displicente, figuras sobre a tela, misturaram-se a âncoras, rostos, planetas, livros; materializados em criações tridimensionais (objetos, recortes ou esculturas efêmeras), tornaram-se tangíveis, manipuláveis, quase como brinquedos; pintados em cores intensas e inflamáveis, fizeram despontar um elemento dramático e erótico sobre o tecido ou sobre o papel – calor que se alastrava do corpo à matéria artística. Extintos ou ativos, aprisionados em garrafas ou incontidos em explosões furiosas, foram sempre curiosos os vulcões de Leonilson – havia algo de profundamente delicado neles, mesmo quando se apresentavam com cores violentas ou insinuações mortíferas. A contradição esteve no seu cerne. No interior do corpo humano, por fim, onde o artista às vezes os colocou situados à altura do tórax, os vulcões trabalhavam como órgãos vitais, maquinando sob a pele, como a indicar uma potência secreta que circulava por corpos nus – corpos quase sempre masculinos.

A presença insistente dessas imagens e a variedade de formas que assumiram na obra de Leonilson revelam, como se vê, o esboço de uma obsessão. Artistas, poetas, criadores em geral, muitas vezes giram em torno dos mesmos motivos, obcecados por uma imagem que, como um fantasma, não cessa de retornar. O pensamento recorrente, a repetição, a

busca continuada de um mesmo objeto são outros modos de nomear uma obsessão ou de descrever certas formas de amor. Esses gestos recorrentes indicam o encanto e a curiosidade, a atração e a identificação projetiva, até mesmo uma necessidade vital. Tudo isso está em Leonilson, como também está nos Krafft ou nos personagens de Anne Carson. O artista cearense amou, é seguro dizer, os vulcões que ia criando. O cuidado com que os foi compondo e escrevendo, numa mistura de simplicidade de traços e esmero figurativo (que em nenhum momento pode ser confundido com qualquer pretensão realista), indicia a relação afetiva com o tema, o que explicaria por que Leonilson procurou trazer em seus trabalhos o vulcão para a esfera das coisas humanas.

Dois críticos destacaram a importância do tema na obra do artista: Lisette Lagnado fala do “fogo dos amantes” ao se referir a um dos desenhos do artista (Lagnado, 1998, p. 53), associando-o a uma dialética entre a repressão (o desenho retrata uma erupção contida) e o jorro liberador, impossível de conter, que permanece como promessa. Na mesma direção, Carlos Eduardo Bitu Cassundé pensa na “natureza conjugando a vida” (Cassundé, 2012, p. 39), os vulcões (entre tantas outras imagens do mundo natural, os rios e os mares, por exemplo) como parte decisiva da poética do artista, que estaria banhada no excesso e na grandeza que emanaria da natureza. Para ambos os críticos, o vulcão é uma metáfora e um símbolo – a sua aparição revela algo que escapa ao próprio tema e às suas formas particulares, conduzindo sempre a outro lugar e a outros sentidos. Sem discordar deles, como que persistindo na senda aberta pelos seus textos, aqui se emaranham algumas notas sobre os vulcões de Leonilson, nas quais se pode ver que eles nem sempre apontam para afetos ou códigos humanos, são apenas vulcões. Às vezes, para Leonilson, *um vulcão é um vulcão é um vulcão. / Encanto extremo.*³

São muitas as crateras flamejantes em Leonilson, e muitas as formas de as representar. O despojamento de várias imagens, sobretudo dos primeiros desenhos e pinturas, traz os vulcões até a escala do corpo humano, tirando deles os atributos com que, em geral, foram pensados

3 N.E: o verso faz alusão ao poema “Sacred Emily”, de Gertrude Stein (1998).

na história da arte. A imensidão das massas de rocha, lava e fumaça que reforça a insignificância dos homens diante dos fenômenos da natureza (*e faz a razão entrar em curto-circuito*)⁴ adquire outra perspectiva nos vulcões de Leonilson. O artista cearense dá algo de lúdico e alegre aos seus vulcões, fazendo notar neles uma afirmação de força que não exclui a graça e a leveza.



Figura 1 – Obra *A solidão dos vulcões*, de José Leonilson, 1982

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

A mistura feita por Leonilson de vulcões e de objetos de consumo cotidianos, justapostos em procedimento que remete à Pop art, pode ser vista em trabalhos do início dos anos 1980, com destaque para *2 cadeiras c/vulcão*, trabalho de técnica mista de 1982, e, principalmente, *A solidão dos vulcões* (Figura 1), pintura do ano seguinte, na qual um vulcão de cor escura, inativo, aparece fechado dentro de uma garrafa – como que a sugerir a contenção e a recolha portátil da violência geológica. Uma imensidão reprimida ou apenas um memento, a relação da imagem e do título não

4 Essa é a base da experiência do sublime kantiano, importante, por exemplo, para a arte e iconografia europeia de parte do século XIX.

esclarece nada. Anos depois, em 1986, um vulcão engarrafado será de novo ensaiado – dessa vez num desenho que remete ao coquetel-molotov, com chamas que nascem na erupção e vão escapando pela abertura do recipiente, nas quais se pode ver a silhueta entrelaçada de dois amantes que dançam por entre línguas de fogo (Figura 2). Nesses trabalhos, é perceptível o sentido transformado dos vulcões que a mudança (significativa) de escala e de contexto operada por Leonilson pôde fazer. Eles pertencem, agora, ao universo criativo do artista, ao mundo das coisas humanas, como já ficou dito: descem, por assim dizer, ao rés do chão dos artefatos comuns e dos amores de ocasião, da banalidade das casas à urgência do sexo – território por entre o qual se movem os homens.



Figura 2 – Obra *Sem título*, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Irá se dar quase o mesmo com as duas esculturas efêmeras que moldou nessa mesma década. Elas representam vulcões inofensivos e contraditórios, domesticados, por assim dizer, pela mão do artista. São vulcões transformados, é claro, mas ainda assim apenas isso: vulcões, montanhas onde se eleva o incêndio. O primeiro deles saudava a todos que o viam, conforme se pode notar (e ler) nos registros fotográficos de *Boa viagem*

(Figura 3), de 1986, escultura-vulcão feita com areia, fogo e pedras no parque do Cocó, em Fortaleza. O título hospitaleiro do trabalho está escrito, escavado, no centro da pequena elevação, em cujo topo uma chama fugaz sinalizava a memória das erupções. Também elas não vão durar, a peça parece dizer. Em *Vulcão de neve*, do mesmo ano, a ideia se repete e refaz em diferença: um vulcão precário que logo irá decompor-se, como o anterior, mas que inscreve outros elementos humanos – a precariedade e a finitude, mas também a alegria – como matéria decisiva dos trabalhos de Leonilson, o que irá, a seguir, desdobrar-se de muitos modos. A forma da obra, esculpida na Alemanha para uma exposição chamada *Moving Mountains*, faz-se a partir da contradição e da experiência sensorial contraditória. Nela estão combinados – e, portanto, mutuamente arrefecidos – fogo e gelo, a lembrança dos castelos de areia da praia e dos bonecos de neve feitos em família, construções lúdicas que logo serão desfeitas, mas que concentram todo o prazer da modelagem e do trabalho manual infantil.

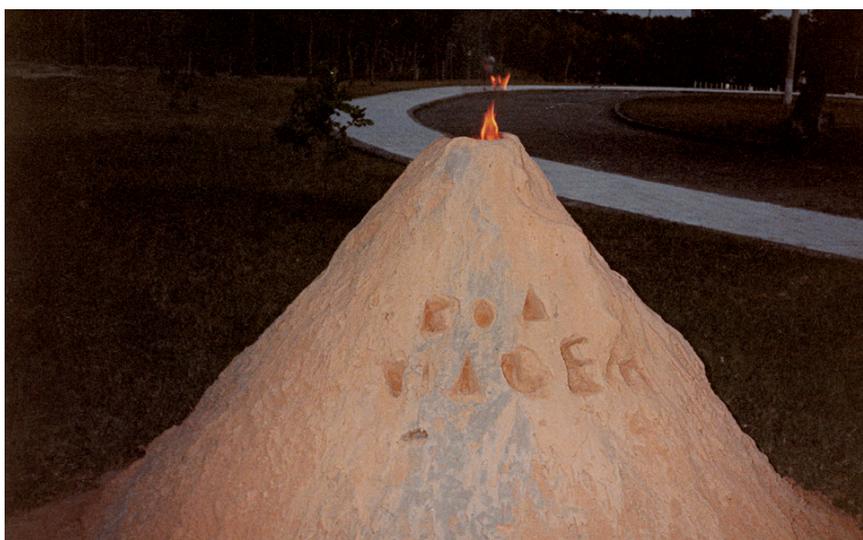


Figura 3 – Obra *Boa viagem*, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Boa viagem e *Vulcão de neve*, assim, indicam antes docilidade que poder. O jogo conjura o risco. Assimila-o. Esse vulcão branco, como alguns outros feitos pelo artista até então, é um elemento lírico. Não deslumbra pelo perigo ou pela magnitude, antes, guarda em si ressonâncias da vida

interior dos homens e da realidade externa que os envolve. Na trama poética que Leonilson está a armar no correr da década de 1980, os vulcões vão ganhar um sentido crescentemente orgânico e erótico – indo de símbolos totalizantes a alegorias cada vez mais intrincadas, repletas de fraturas e desvios. Neles, e por eles, passa a ser possível representar (ficcionalmente) a própria vida do artista, as vibrações do afeto e do desejo que são o tecido com que Leonilson foi inventando a si em sua obra.



Figura 4 – Obra *Todos os rios levam a sua boca*, de José Leonilson, 1988

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Como os mapas – sobre os quais Leonilson projetou tantas vezes formas humanas, fazendo coincidir em seus quadros geografia e anatomia, terra e corpo –, muitas vezes os vulcões apresentaram-se para o artista como imagens privilegiadas de certos aspectos expressivos e emocionais próprios, vinculados ao amor e ao sacrifício, ao mascaramento da urgência confessional que atravessa, como ponto de fuga, a sua obra. Crateras escancaradas em elevação, cujas bocas chegam a ter quilômetros de diâmetro, os vulcões podem ser descritos, em conexão com os trabalhos do artista, como uma passagem aberta entre o dentro e o fora, entre os limites do corpo e o mundo ao redor, numa aproximação daquilo que é incomensurável (posto que atento à escala do próprio planeta) à dimensão exígua dos orifícios do corpo humano, seus vasos comunicantes e áreas de escape. Essa é uma justaposição que suas telas permitem fazer. Como em *Todos os rios levam a sua boca* (Figura 4), pintura de 1988, as aberturas do corpo (artérias, boca, ânus, olhos, ouvidos) confundem-se com o curso de

rios e lagos rasgados na pele da terra, numa imagem de grande voltagem erótica – a boca inorgânica da terra é a fenda humana aberta, vermelha e em oferecimento, de onde emana a água e para onde toda a torrente se dirige. Se os cursos d'água conduziam à boca, é possível afirmar que os vulcões de Leonilson expelem, segundo essa leitura vitalista e corporificada, não só lava, gases ou cinzas – são os líquidos vitais do corpo (sangue, sêmen, saliva) que escapam pelas aberturas em chamas. O próprio fogo poderia ser considerado nesses termos, ainda que os sentidos do brilho e da consumição, abordados em perspectiva histórica, remetam à tradição iconográfica cristã e a seus sentidos místicos.

Repetidamente propostos em seus quadros e desenhos, os efeitos dessa aproximação entre corpo e vulcão podiam ser complementares e fusio-nais, ou, ainda, podiam ser associativos. Metáforas e metonímias, em outros termos. Muitos vulcões de Leonilson portavam algo de vivo e humano, ao passo que os homens neles contidos podiam trazer olhos incendiários, cabeças agigantadas, peitos e braços leves e aéreos como o fumo expelido. Homens-vulcões, feito uma coisa só. O cruzamento e a sobreposição das imagens criavam sentidos diferentes, até contraditórios, para os corpos que o artista dispunha em seus trabalhos. A justaposição entre figuras humanas e vulcões indicava, em alguns casos, a solidão abissal do homem, sua insignificância diante da paisagem – o dado fundamental é o da desconexão. Outras vezes, essa justaposição parecia apontar para a vocação ao infinito, a capacidade (ou o desejo) desse mesmo homem de conter em si tudo o que existe – outros corpos, lagos, montanhas, o céu estrelado.

A oscilação das dimensões do corpo nos trabalhos de Leonilson não expressa apenas o abandono e a passagem de uma técnica a outra.⁵

5 Da pintura de grandes formatos dos primeiros tempos – cujas marcas trazem o eco geracional do retorno à pintura daqueles dias e mesmo a reapropriação bastante particular das lições da transvanguarda italiana feita por Leonilson e alguns outros contemporâneos – aos desenhos minimais da última fase do artista – cujas marcas autobiográficas e pessoais desvelam não só angústias assinaladas no plano da linguagem plástica, mas também a depuração e o amadurecimento de um estilo muito singular, no qual enteviam-se, em combinação, tanto as marcas que o bordado havia deixado no seu traço expressivo quanto a indistinção entre desenho e escrita que havia se consolidado como ponto-chave para Leonilson.

Alterações de percepção sobre si, transformações emocionais ou diferentes caminhos da pesquisa estética levavam o artista a diferentes soluções formais. Os vulcões, tema privilegiado, estão no centro desse processo.

Como se sabe, as figuras humanas que Leonilson criou oscilam, variando entre a mirada que particulariza a experiência e confere a ela espessura e a representação anônima, sem rosto ou qualquer outra marca de personalidade que não a despossessão ou a vulnerabilidade. A alternância de dimensões desses personagens permite pensar o problema. As figuras elaboradas por Leonilson são, às vezes, minúsculas e quase imperceptíveis, cercadas pelo papel em branco – um deserto que as abriga tantas vezes em desconforto, como se pode ver, por exemplo, no bastante conhecido *Rapaz com 2 cicatrizes na barriga* (Figura 5), desenho de 1991, no qual o desamparo do corpo isolado, sem conexão alguma com qualquer outro objeto e de traços bastante delgados, replica a fragilidade da ferida ou da doença trazida pela referência à cicatriz.

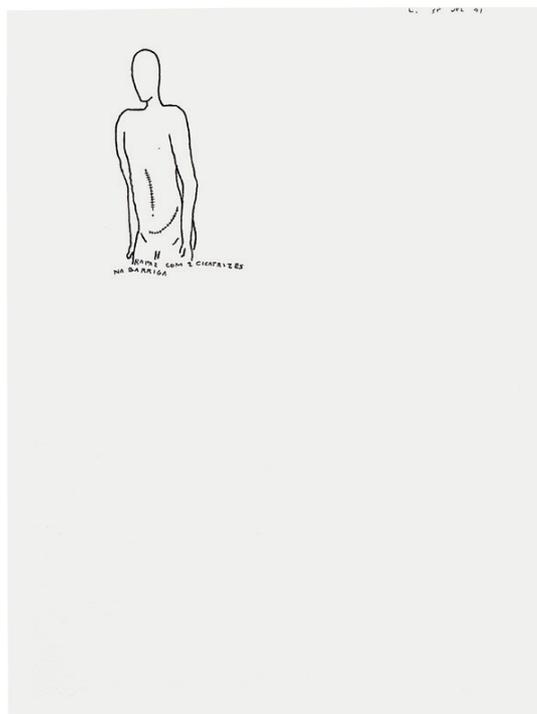


Figura 5 – Obra *Rapaz com 2 cicatrizes na barriga*, 31 x 23 cm, de José Leonilson, 1991

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Numa leitura em chave biográfica, a sombra da AIDS já pairava sobre o artista no momento de produção de *Rapaz com 2 cicatrizes na barriga* e agia sobre os corpos que ele decidia criar, cindindo-os e comprimindo-os. Nesse desenho, como em vários outros feitos depois do teste que confirmou a contaminação pelo vírus HIV, a expressividade das figuras desloca-se dos olhos e do rosto para as margens da composição. Pequenos detalhes, como cicatrizes ou os versos que atravessam muito mais frequentemente as imagens, ou, ainda, certas molduras cênicas que criava (corda bamba, atitudes, posturas sacrificiais etc.) impõem-se como centros de sentido. Se a face parece sonogada nesse momento, quando a permanência do corpo e da vida estão ameaçadas, cresce o peso da moldura narrativa, por assim dizer, que Leonilson inventava para seus trabalhos.

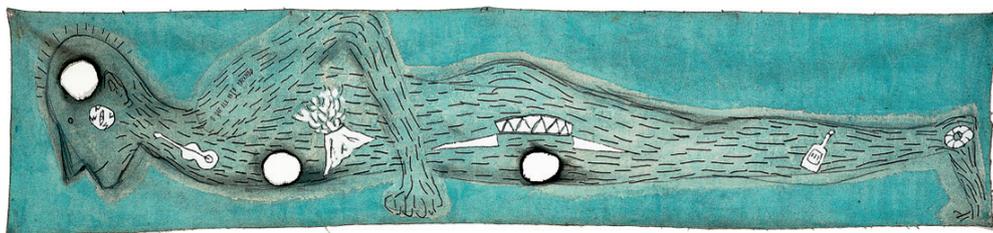


Figura 6 – Obra *O que ele está fazendo*, 47 x 224 cm, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Em outras oportunidades, no entanto, suas representações do corpo humano são visões imensas, expansivas, figuras que se mesclam com continentes inteiros ou mesmo com o globo (casos de, respectivamente, *Mar do Japão*, de 1990, e do poema “Sob o peso dos meus amores”, do mesmo ano, que, apesar das dimensões modestas, apresenta um homem com o mundo sobre as costas). Às vezes, as figuras humanas coincidem com a paisagem – é o que se vê em *O que ele está fazendo* (Figura 6), pintura de 1986, parte de uma fase em que a pintura foi central para o artista. Nela, um homem está deitado de bruços, apoiado sobre os punhos fechados, ocupando quase toda a parte inferior da tela – um grande retângulo, a emular o corpo em repouso. Seus contornos em tons mais escuros de verde delineiam-se na linha do horizonte. Atravessando o seu corpo, linhas negras e formas brancas, dentre as quais se destacam massas arredondadas (o Sol? A Lua?) de tinta. Junto a elas, reunidos no interior do corpo, como partes indissociáveis dele, estão figuras dispersas ocupando

os lugares de órgãos e vísceras: relógio, violão, ponte e garrafa, além de um vulcão ativo no lugar em que poderia haver um coração.

A sequência tem grande efeito poético, já que introjeta signos da cultura na paisagem natural, diminuindo de forma ainda mais decisiva a diferenciação entre as duas instâncias. O homem é a paisagem, e a paisagem contém aquilo que, no homem, é matéria lírica fundamental desde a Antiguidade: a consciência do tempo (e logo da finitude), a música e o vinho. A fixação do instante e as operações da memória, que enformam e dão consistência ao tempo, constituem o centro do trabalho poético, como se sabe, porque fazem perceber, com intensidade, o turbilhão do mundo e a presença dos homens em meio a ele. Ter em si um relógio é saber da morte inescapável, mas também poder voltar ao passado e refazê-lo em canto, atualizando-o a cada vez. O violão e a garrafa trazem os sentidos e o prazer ao primeiro plano, pois indicam a precedência do elemento sensorial. São a cota do que no corpo é abertura e diferença: a suspensão de si pela melodia e pelo ritmo, as derivas em direção ao outro (de si) da embriaguez. Abrigá-las em destaque, contra outros signos da racionalidade e do controle, dão bem o lugar da desmedida procurada pelo artista – o que se confirma com o vulcão no centro do peito.

A ponte, outro motivo recorrente em Leonilson,⁶ aponta para a busca pelo contato e para a possibilidade de transformação do corpo numa passagem livre. O vulcão, a mais estranha e mais instigante imagem dessa cena interior, funde em si todo o emaranhado de questões propostas pela tela: é ele que mantém o corpo ativo, irradiando o calor que faz correr a lava e o sangue. Ele não funciona maquinalmente como um dínamo, batendo regular. Ele irrompe e vaza, regurgita aos arrancos – incendeia –, faz do corpo matéria incandescente. Os vulcões estão entre as maiores formações naturais do globo – ainda que quase imensuráveis –, e, para Leonilson, estão postos dentro do homem.

6 Ver, por exemplo, *Jogos perigosos*, de 1990, que apresenta desenho e texto imbricados em torno de um motivo amoroso, em que dois amantes estão, a um só tempo, unidos e separados por uma ponte.

Mesmo adormecidos por muitos anos, os vulcões quase sempre deixam perceber a existência de movimento. São signos da latência. Alguma coisa acontece abaixo da superfície e vai, a qualquer momento, manifestar-se. Como canais que interconectam mundos distintos, os vulcões ligam o dia claro e as formas visíveis da realidade exterior à noite insistente e aos segredos obscuros do interior da Terra. Observar como se agitam é o único modo de inquirir o que vai dentro. A energia absoluta que liberam quando rompe a erupção e o mistério que, mesmo com as explosões, permanece guardado, são alguns dos caracteres distintivos dos vulcões. São elementos que vão se somar a uma leitura mais imediatamente simbólica e expressional deles, leitura e representação tradicional, é preciso lembrar, segundo a qual os vulcões metaforizam as paixões humanas – a cólera e o amor, sobretudo. Muitos seriam os indícios dessa relação, todos eles com grande lastro imaginativo e iconográfico na arte e na literatura através dos tempos: o fogo, que consome sem cessar, originado de si mesmo; a força que não conhece limites e é fatal; a beleza extasiante. A promessa da destruição de tudo faz parte também desse rol. A paixão e os vulcões seriam feitos como que das mesmas substâncias, por assim dizer: acaso e catástrofe.



Figura 7 – Obra *O vulcão existente*, 48 x 100 cm, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Numa pintura de 1986, *O vulcão existente* (Figura 7), a confluência entre os vulcões e a paixão mostra-se mais evidente, visível a partir das diferentes

técnicas empregadas pelo artista e pela impregnação particular de subtemas diversos. Dois vulcões ativos ocupam as margens do quadro, cujo centro tem duas cabeças que, olhando para lados opostos, estão conectadas entre si pelo que poderiam ser cabelos, mas que coincidem, em forma e cor, com o produto expelido pelas erupções. Elas miram os vulcões e têm atitudes divergentes.

Um dos rostos tem os olhos abertos, e deles saem chamas. Seu semblante é tenso, talvez estupefato. O outro tem os olhos fechados e a expressão carregada, triste. Eles são, talvez, dois lados de um mesmo sujeito. A alternância entre os olhares (e mesmo a duplicação dos vulcões) parece indicar diferentes atitudes diante da força que devém das crateras. Aquele que sustenta o olhar sobre o vulcão se mistura a ele, recebendo da erupção algum tipo de força. Seu olhar queima e, com isso, o artista sinaliza certa dimensão ética da relação que propõe entre homens e vulcões. A dimensão vulcânica dos corpos, do desejo, das paixões não seria, por assim dizer, intrínseca. Ela só emergiria para os que estão dispostos a aceitá-la, abrindo-se à experiência transtornante da erupção – não mais a que escoia em profusão das crateras ativas, mas de si mesmo, da liberação dos seus próprios impulsos. Trata-se, como se vê, de uma leitura centrada na perspectiva da escolha e do desrecalque. O vulcão chama, como tudo o que é perigoso e sedutor. Para tê-lo em si, é preciso decidir-se, com todos os riscos implicados, a tomar parte no incêndio.

Ter em si o magma, reconhecer que ele está adormecido no interior do corpo e que responde, em certo sentido, a uma substância comum que se dissemina entre todas as pessoas, entre todos os que escolhem dizer sim ao desejo, à paixão, à vontade que, consciente ou cega, leva adiante e faz a vida seguir: esse é um dos sentidos, quem sabe, de um dos vulcões mais conhecidos de Leonilson, o pequeno desenho *São Paulo não é nenhuma Brastemp* (Figura 8), de 1991.

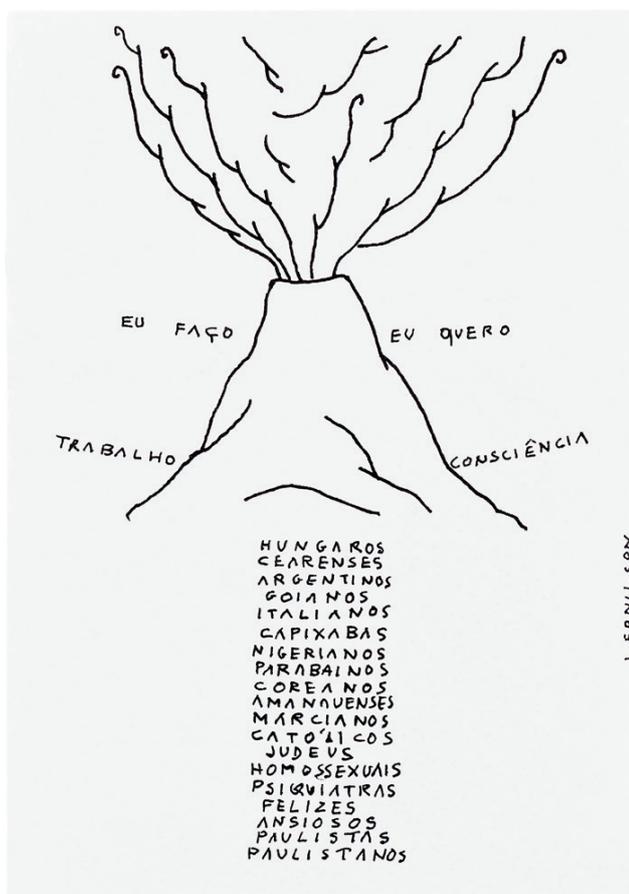


Figura 8 – Obra *São Paulo não é nenhuma Brastemp*, 18 x 12,5 cm, de José Leonilson, 1991

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

As palavras manuscritas ao lado da figura de traços singelos e quase infantis, “eu faço”, “eu quero”, “trabalho” e “consciência”, parecem apontar para uma ética do esforço e do trabalho individuais. Esboça-se, por elas, moral de tipo cristã e burguesa, que, no entanto, será perturbada por uma lista de substantivos bastante heterogênea, na qual se confundem imigrantes de várias procedências (“húngaros / cearenses / argentinos / goianos” etc.), personagens de ficção científica (“marcianos”), praticantes de certas religiões, gays, ansiosos e toda uma gama incongruente de pessoas. Todas elas, ao fim, estão integradas sob as rubricas comuns de “paulistas” e “paulistanos”. Essa constelação incerta desarma, pelo humor *nonsense*, aquilo que parecia ser uma assertiva conservadora: a mistura desautoriza colocar num mesmo plano, como corpos disciplinados para

o trabalho e para o sucesso, desviantes e integrados, estrangeiros e homens comuns.

E aqui se inscreve o signo ambíguo e aberto desse vulcão de Leonilson, batendo-se contra as dificuldades de uma cidade desigual e excludente que a todos recebe, mas acolhe, verdadeiramente, só uns poucos. Os sujeitos que o artista acumula no poema sumário que compõe o desenho parecem ao mesmo tempo enfrentar o vulcão – que pode ser São Paulo, máquina-metrópole que a todos esmaga – e alimentar-se de suas explosões, tomando doses de fogo para suportar a violência dos dias. O vulcão como totem ou bandeira. Dividido entre essas hipóteses, equilibrando-se entre elas (e entre tantos outros sentidos), Leonilson foi escrevendo os seus vulcões, atraído irresistivelmente pelo que havia neles de faiscante e de desconhecido.

Referências

AETNA / Etna. Tradução de Matheus Trevizan. Campinas: Editora UNICAMP, 2020.

CARSON, A. **Autobiografia do vermelho**. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Ed. 34, 2021.

CARSON, A. **Red Doc**>. New York: Vintage Contemporaries, 2013.

CASSUNDÉ, C. E. B. **Leonilson: sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

DICKINSON, E. **Poesia Completa**. Tradução de Adalberto Müller. Brasília, DF; Campinas: Editora UNB; Editora Unicamp, 2022.

FIRE of love. Direção: Sara Dosa. Produção: Sandbox Films. Estados Unidos: 2022. Filme (93 min).

KRAFFT, K. ; KRAFT, M. **Le feu de la terre**. Paris: Editions de La Martinière, 1992.

KRAFFT, K. ; KRAFT, M. **Volcans, le réveil de la terre**. Paris: Hachette, 1979.

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

STEIN, G. **Writings 1903-1932**. New York: Library of America Editions, 1998.

THE Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft. Direção: Werner Herzog. Produção: Bonne Pioche; La Sept. França: 2022. Filme (90 min).

THE Volcano Watchers. Direção: Katia Kraft; Maurice Kraft. Coprodução: National Geographic. Estados Unidos: 1987. Vídeo (60 min).