



1º encontro
internacional
de Poesia

100+1 anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

1

I Caderno do EIP 2021/2022



Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários
Faculdade de Ciências e Letras
do Campus de Araraquara



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



FCT
UIDB/00500/2020



FLUP PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO



1º encontro
internacional
de Poesia

100+1 anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

2

Encontro Internacional de Poesia (1. : 2021 : Araraquara, SP)

E56i I Caderno do EIP 2021/2022: I Encontro Internacional de Poesia – 100+1 anos de João Cabral de Melo Neto / I Encontro Internacional de Poesia; Araraquara, 2021 (Brasil). – Documento eletrônico. - Araraquara : FCL-UNESP, 2022. – Modo de acesso: <https://www.encontrodepoesia.com.br/>.

ISBN 978-85-8359-079-8

1. Poesia. 2. Literatura. 3. Poesia -- Estudo e ensino. I. Título.

CDD 808.1

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Camila Serrador da FCLAr – UNESP.



1º encontro
internacional
de Poesia

100+1 anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

110

R(AB)ISCO: A POESIA QUE ESCORRE DA PENA DE CUMMINGS E DO PINCEL DE LEONILSON

Crisscross: the poetry that flows from Cummings' pen and
Leonilson's paintbrush

LAURA MOREIRA TEIXEIRA⁵⁸

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

⁵⁸ Graduada em Letras - Bacharelado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais em 2019. Mestre em Estudos Literários pela UNESP/FCLAr na linha de Teorias e Crítica da Poesia, com a pesquisa *E.E. Cummings entre críticas: uma leitura da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos Moderno e Brasil Concreto*. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



Resumo

O presente trabalho busca apresentar obras do poeta estadunidense E.E.Cummings (1894-1962) e do artista plástico brasileiro José Leonilson (1957-1993). A imagem e a palavra caminham juntas desde a Tradição Clássica. Todavia, conquanto a ilustração e a palavra caminham juntas, o fazer poético foi muito pautado na tradição da rima e do metro. Os poetas ditos modernos, então, começaram um processo de rompimento dessa tradição, e o verso branco e livre começou a se popularizar. Com este primeiro movimento da Modernidade, o gênero poético inicia um processo de problematização de seu discurso, por começar a se desvincular da antiga convencionalidade. Todavia, as mudanças na forma da criação poética não são interrompidas. Atualmente, tanto o gênero poético quanto as artes visuais mesclam o poético e o visual de modo a fazer com que ambas as características se tornem indivisíveis. Tal ocorrência parece fazer com que o gênero poético se amplie, indo além dos versos impressos em papel. Destarte, a partir de uma discussão da utilização da imagem e da palavra ao longo dos anos, buscar-se-á observar como E.E.Cummings partiu das artes plásticas para compor sua técnica poética, e como José Leonilson trabalhou a palavra, o poético e a narrativa em suas obras.

Palavras-chaves

E.E.Cummings; José Leonilson; Poesia; Artes Visuais

Abstract

This paper aims to present the oeuvres of the American poet E.E.Cummings (1894-1962) and the Brazilian plastic artist José Leonilson (1957-1993). The image and the written word have walked side by side since Classical Tradition. Nevertheless, the poetic making was based on the tradition of rhyme and meter. The so-called modern poets, then, began a process of breaking up from tradition, and blank verse and free verse began to become popular. With this first movement of Modernity, the poetic genre begins a process of problematizing its discourse, as it begins to detach itself from the old conventionality. However, the changes in the form of poetic creation were not interrupted. Nowadays, both the poetic genre and the visual arts mix the poetic and the visual in such a way that characteristics of each genre become indivisible. Such an occurrence seems to make the poetic genre expand, going beyond the verses printed on paper. Thus, based on a discussion of the use of image and word over the years, it will be sought to observe how E.E. Cummings based on the visual arts, composed his poetic technique, and how Leonilson worked the written word, the poetic and the narrative in his paintings.

Keywords

E.E.Cummings; José Leonilson; Poetry; Visual Arts.



impressa.” (p.128). George Herbert (1593-1633) influenciado por estas fontes gregas antigas, compõe “*Easter Wings*”, poema com formato de asas e que surge em 1633, em sua obra póstuma *The Temple* (1633). No início, o poema sofreu preconceitos críticos, pois viam-no como uma escrita infantil. Contudo, no que concerne à leitura e interpretação, o poema não poderá ser completamente apreendido caso seu leitor não leve em consideração a visualidade, ou seja, o formato das asas.

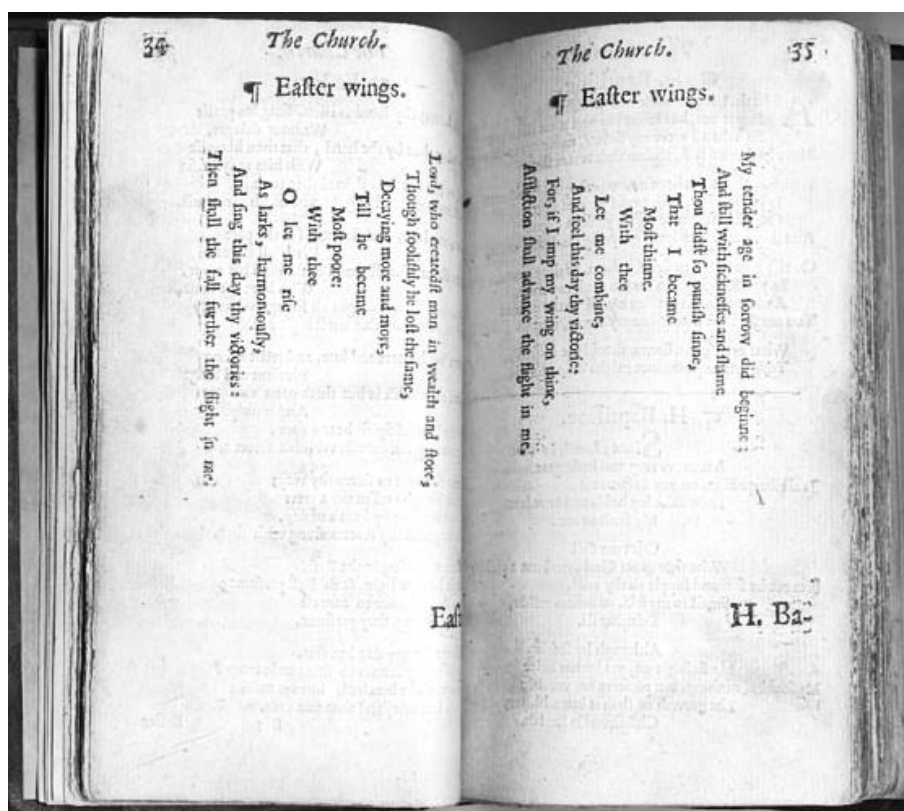


Figura 2: "Easter Wings" (1633), George Herbert. Fonte: Wikipedia⁵⁹

⁵⁹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Easter_Wings_1633.jpg. Acesso em 2 de novembro, 2021.



Contudo, apenas entre o final do século XIX e o início do XX que o poema figurado foi retomado plenamente, já que este século trouxe poetas aptos a romper com muitas das tradições poéticas em voga até então, como o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) e os futuristas.

O poeta mais consagrado, contudo, talvez seja Stéphane Mallarmé (1842-1898) e sua obra prima “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897), um dos primeiros exemplos de poemas tipográficos. Conforme Augusto de Campos (1991a), essa obra “foi o primeiro poema funcionalmente moderno, futuro-demais para sua época, equação poética que vale por si só todo o vozerio das vanguardas reformadoras de alguns anos depois” (p.177). Em prefácio à obra, o próprio autor notou que estava entreabrindo as portas para uma nova realidade poética ao afirmar humildemente: “*sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art*” (apud, CAMPOS, 1991a, p.177). Campos (1991a) prossegue e traz à luz o conceito de “estrutura” a partir do conceito gestáltico de que o todo seria mais que meramente a soma das partes, ou de que esse todo seria algo diverso de cada componente.

É esse sentido de estrutura, em contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional, o elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagem [...].

Corolário direto da descoberta desse processo, que tem implícita a ideia de estrutura, é a exigência de uma tipografia funcional, que realmente espelhe as metamorfoses e refluxos das imagens. Em Mallarmé essa tipografia funcional se consubstancia nos seguintes efeitos [...]

- a) emprego de tipos diversos [...]
- b) posição das linhas tipográficas na página [...]
- c) os “brancos” (...)
- d) o uso especial da página (...).



Trata-se, frisamos, de uma utilização funcional dos recursos tipográficos, impotentes, no seu arranjo tradicional, para expressar a nova organização do poema” (CAMPOS, 1991a, p.177-178).

Contudo, antes de Mallarmé e no grande intervalo que suspendeu a poesia que trabalha com a visualidade, existiram também poetas-pintores. Um poeta que fez uso do texto e da imagem de maneira muito significativa foi o inglês William Blake (1757-1827). O talento do poeta derivava tanto de seu trabalho com a palavra escrita quanto das ilustrações que fazia para completá-lo. Em seu célebre poema “*The Tyger*”, de 1794, o leitor é convidado tanto a ler quanto a apreciar o desenho.

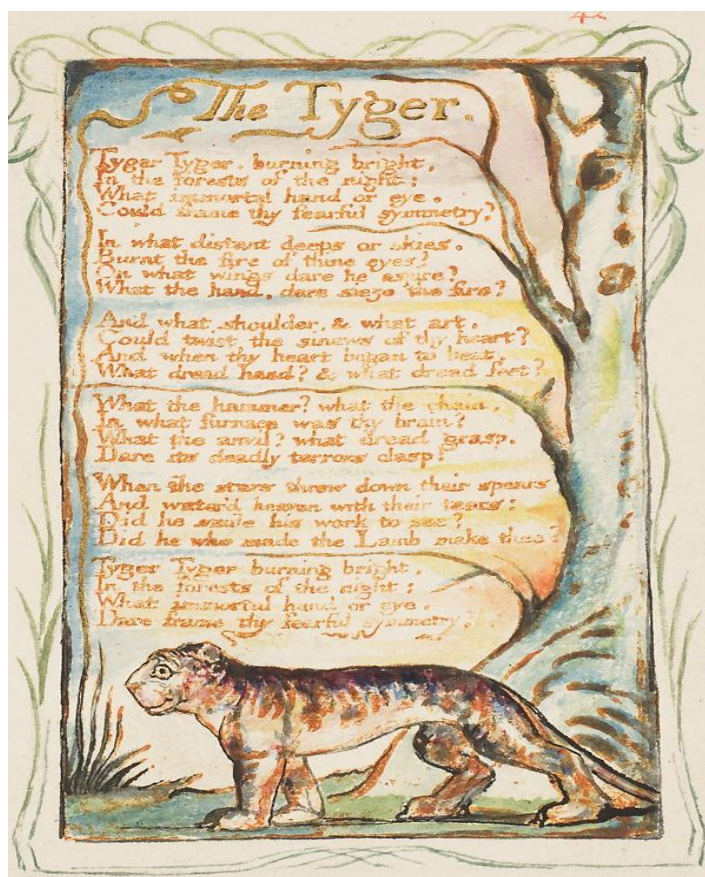


Figura 3: “The Tyger” (1794), William Blake. Fonte: The Met Museum⁶⁰

⁶⁰ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347983>. Acesso em 21 de novembro, 2021.



Com essa obra, é possível observar que, em certa medida, Blake foi um dos primeiros a trabalhar com a visualidade do símbolo gráfico, não ao modo de Sírnias de Rodes, propriamente, ou George Herbert, nem de Mallarmé, mas ao modo de E.E.Cummings. Conquanto tenha composto o poema a partir das normas da métrica vigentes, Blake apresenta a palavra “*tyger*” com a letra -y. Apesar de ser uma mudança singela, tal modificação congrega na palavra características do animal que descreve. “*Tyger*”, assim, passa tanto a se referir ao tigre quanto a representá-lo em seu aspecto. Pode ser entrevista a tentativa de integrar aspectos formais e imagéticos na produção escrita. Augusto de Campos, em “poesia concreta (manifesto)”, reivindica o compromisso da poesia concreta, não apenas para com a língua, mas para com a linguagem. Isto implica a contaminação das palavras por suas propriedades psico-físico-químicas, que vão além do alicerce formal silogístico-discursivo, que resulta na palavra passar a ser vista e vivida em sua própria facticidade e no campo relacional de funções que assume no espaçamento visual da página em branco (SILVA, 2013, p.123). Blake, em 1794, cumpre uma pequena parcela deste manifesto ao propor a palavra “*tyger*” em tempo tão distante do contemporâneo.

Os mestres acima mencionados foram grandes influências para poetas futuros, direta ou indiretamente e muitos, quer a partir de suas obras, como é o caso do poeta estadunidense E.E.Cummings, quer com outras influências, como o artista plástico brasileiro José Leonilson, trabalharam o poético tanto a partir da palavra quanto da imagem. Destarte, deseja-se observar obras destes dois “poetas-pintores” e observar como a palavra e a imagem se conjugam e ampliam possíveis sentidos.

E.E.CUMMINGS: OBSESSÃO PELO MOVIMENTO

Augusto de Campos (1991b) afirmou que :

as experiências tipográficas funcionais, iniciadas por Mallarmé em *Un coup de Dés* tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos após, com o



futurismo italiano e Apollinaire, para só se cristalizarem outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e Cummings. E neles se cristalizaram porque só neles existiria uma real consciência dos problemas de estrutura” (p.181).

Com efeito, E.E.Cummings foi um dos poetas mais experimentalistas de sua geração artística. Richard Kostelanetz (*apud* LOCKLIN, 1993), um dos representantes das vanguardas que romperam as fronteiras entre a arte verbal e as outras mídias, chegou a afirmar que Cummings foi um exemplo precoce do Concretismo poético. Essa relação de palavra/imagem na obra cummingsiana provém do trabalho do poeta como pintor. Poucos estudiosos sabem que Cummings inicia sua carreira no campo das artes plásticas e que muitas das técnicas desse campo penetram e modificam seu fazer poético. Com efeito, o primeiro grande crítico da obra cummingsiana, Gorham Munson, em 1923, chegou a afirmar que “*a complete study of Cummings should take penetrating account of his paintings and drawing, and no estimate of his literary work can begin without noticing the important fact that Cummings is a painter.*” (MUNSON, 1962, p.9). Rushworth Kidder (1979a), importante estudioso do poeta apontou o fato de que as pinturas, assim como as esculturas das primeiras décadas do século XX foram fontes importantes para a carreira inicial de Cummings. Ademais, segundo o crítico, o artista não fez em seu período o que a História Literária leva os estudiosos a esperar que um poeta faça. Cummings não moldou sua poesia apenas no contexto da Tradição Literária, mas trouxe também muitos avanços do âmbito das artes plásticas, como o Cubismo e Futurismo que estavam alterando drasticamente o gosto, especialmente, visual das primeiras décadas do século XX (KIDDER, 1979a).

Com efeito, poemas escritos a partir de linhas curtas já estavam sendo aceitos e as capitalizações em cada início de verso já caíra em desuso, mas, acima de tudo, o verso livre já estava em ampla circulação. Ezra Pound e sua obra “*IN A STATION OF THE METRO*” (1913), foi um dos grandes gatilhos experimentais de E.E.Cummings. O poema poundiano trabalhou com espaços estendidos dos versos e deixava de fazer uso de pontuação, além de usar uma tipografia diferente. Os avanços de poetas como Pound e artistas cubistas e futuristas, assim, adentraram fortemente a poética cummingsiana. Todavia, deve-se frisar que,



where Apollinaire and the Dada poets strove to make visual art out of words in much the same way a draftsman makes a picture out of lines, Cummings always made poetry out of words - although he borrowed as much as he could from the visual arts without abandoning his responsibility to language” (KIDDER, 1979a, p257).

Ademais, seus contemporâneos raramente violaram a santidade dos versos e das palavras. Cummings, ao contrário, rompeu ousadamente tanto com os versos quanto com as próprias palavras, criando, como denominou Augusto de Campos (2015), uma “dialética do olho e fôlego”. Conforme Kidder (1979a), Cummings insistiu que a poesia não precisava se estagnar nas palavras e na pontuação, mas, na verdade, ela deveria ser “*the matrix of empty space*” (p.257). Outro ponto importante da técnica cummingsiana é o fato de o artista ter, como o foco da obra de arte, o momento, ou seja, seu interesse estava “*on an action in the process of change - and that it should represent not the object but the way the artist sees the object*” (FRIEDMAN, 1996, p.108). Cummings busca explicar sua técnica e sua resposta, aqui citada integralmente, aponta para essa busca pelo dinamismo:

Ao menos, a minha teoria da técnica, se é que tenho alguma, está muito longe de ser original, nem é uma teoria complicada. Posso exprimi-la em quinze palavras citando A Eterna Pergunta E Imortal Resposta do teatro burlesco, i. é: “Você bateria em uma mulher com uma criança? - Não, eu lhe bateria com um tijolo”. Como o comediante burlesco, sou [Cummings] extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento (CUMMINGS, 2015, 49).

A partir destas breves considerações, atentemo-nos a algumas obras cummingsianas e como a pintura e o desenho influenciaram sua técnica poética. O desenho abaixo, intitulado “*The Dancers*”, demonstra claramente o interesse de Cummings no “momento” como foco da obra de arte:



Figura 4: “*The dancers*” (1922), E.E.Cummings. **Fonte:** The Met Museum⁶¹

É possível perceber que o desenho captura uma ação que mudará em um piscar de olhos. Tal desejo de capturar um momento específico provém, como se sabe, do campo das artes plásticas e de pintores como Claude Monet (1840-1926) que buscavam capturar o momento exato de luz e sombra do dia e que nunca se repetiria, como é possível observar com a série de pinturas da Catedral de Rouen, de Monet, pintada em 1890. Cummings, com “*The Dancers*” (1922), captura a partir de linhas esguias e rápidas, um momento também rápido. Essa técnica, que pode até mesmo lembrar um esboço, auxilia também na interpretação do momento que se perderá rapidamente, e o uso do traçado como o único capaz de acompanhar a rapidez.

⁶¹ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483554>. Acesso em: 21 de novembro, 2021.



Outra obra, ainda mais emblemática dessa captura de movimento é o retrato de Chaplin, de 1924. Teóricos como Milton Cohen (1990) afirmaram que a partir desse desenho, Cummings demonstrou talento por combinar o caráter de Chaplin juntamente com seu dinamismo com apenas alguns traços sinuosos de tinta. O chapéu côco, a rosa, a bengala e o característico bigode do ator surgem de modo a referenciá-lo. Contudo, a forma corpórea sinuosa também apresenta o movimento característico de Chaplin e o espectador quase pode observá-lo a caminhar – em seu característico passo – e girar sua bengala no ar. Pelas palavras de Cohen (1990, p.61),

[Cummings]'s fluent line fuses several features of the comedian: his forlorn shuffle, legs and feet seeming to fold into each other; his tragi-comic nature in the rose and cane; the ingratiating, waifish smile in the subserviently bent head; and his nimble dexterity both in balancing the rose and in seeming to come toward the viewer with his top half while moving away with bottom half.

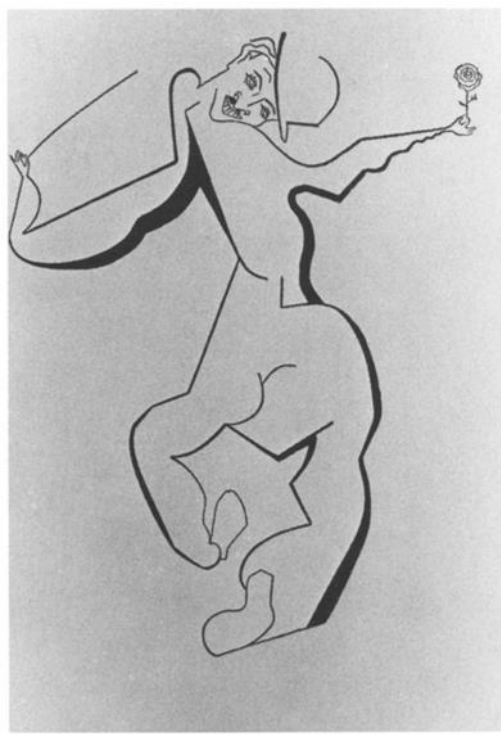


Figura 5: Charles Spencer Chaplin (1924), E.E.Cummings. **Fonte:** Publicado no The Dial número 76, *apud* COHEN, 1990, p.62.



Vê-se essa mesma busca pelo movimento e pelo retrato de um momento na poesia cummingsiana, o que nos faz notar, visualmente, como as artes plásticas e seu trabalho artístico influíram na sua técnica poética. Destarte, atentemo-nos à poesia cummingsiana. O poeta tinha 64 anos quando *95 poems* é editado, em 1958. Esta coletânea se abre “com aquele que é, talvez, o seu mais perfeito poema”, como afirmou Augusto de Campos (2015, p.37):

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

(CUMMINGS, 2015, p.140)

Esse esdrúxulo poema, que em um primeiro momento mais parece uma seleção de letras aleatórias dispersas no papel, é, na verdade, composto por apenas uma palavra: “*lonelines*”, e uma frase: “*a leaf falls*”. O poema, com 20 letras e 2 parênteses, oferece ao leitor uma das mais belas imagens sobre a solidão da modernidade. A composição, organizada no que Cummings denominou de “*linegroups*”, alterna 1 e 3 linhas. Cummings, com esse material,



explora: a) a curta dimensão das linhas (construídas, exceto a última, de um dois, ou três sinais gráficos (incluídos os dois parênteses); b) o ícone das letras “l” e “f”, e em menor grau “s” e “i”, além dos próprios “()”; c) a ambiguidade do signo tipográfico “l”, que tanto pode corresponder à letra “l” como ao numeral “1”. Além disso, através de um hábil recorte das linhas, o poeta iconiza o movimento da folha caindo - o “l” que vem da primeira linha, passando pelos “ff subsequentes -, rodopiando na inversão das letras “af (final de leaf” e “fa” (início de “falls”) até desaparecer na última linha. No nível semântico, a microarquitetura do poema projeta na antepenúltima linha, a palavra “one” (um), reforçada pelo “l” (um, numeral) da linha seguinte. Repare-se que a disposição tipográfica criada por Cummings enseja, por um lado, a leitura inversa, embora entrecortada, da direita para a esquerda, da frase *a leaf falls*; por outro lado, através da construção tmética *l(a leaf fals)oneliness* e da ambivalência do “l” (seguido do artigo indefinido “a”, na primeira linha, e precedido pelo numeral “one”, na penúltima), introjeta e retrojeta a ideia de isolamento no texto, contribuindo para recriar a unicidade e a simultaneidade das sensações objetivas e subjetivas que a experiência do poeta sobrepôs. (CAMPOS, 2015, p.39).

O que Cummings capta com seu poema é um momento, mas o poeta o capta tanto verbalmente quanto visualmente. O leitor é capaz de ver a folha através das letras com hastes ascendentes (“l” e “f”) a rodopiar ao longo das linhas até deitar-se no solo, “só” com o “ines”, único verso com cinco letras e que remete à horizontalidade da folha. Ademais, a leitura de uma obra de Cummings não é uma leitura comum. O leitor se aproxima de um poema experimental de um modo distinto, mais desbravador do que passivo. “l(a)” deve primeiro ser desvendado, e só após a compreensão da palavra e da frase que o efeito é conseguido. De certo modo, após a compreensão, o efeito do poema é de imediatismo: a palavra e a frase se concebem juntas,



instantaneamente, no mesmo momento, gerando uma espécie de epifania no leitor que une a experiência da solidão, com a folha a se soltar do todo.

Outro exemplo é “*brIght*”, publicado na coletânea *No Thanks*, de 1935:

brIght

bRight s ???big

(sof)

soft near calm

(Bright)

calm st??holy

(soft briGht deep)

yeS near sta? calm star big yEs

alone

(wHo

Yes

near deep whO big alone soft near

deep calm deep

????Ht ?????T)

Who(holy alone)holy(alone holy)alone

(CUMMINGS, 2015, p.98)



McIlvaine (*apud* KIDDER, 1979b) notou que o poema é todo construído a partir de onze palavras. Além disso, o número de recorrências de cada palavra se dá a partir do número de letras de cada uma. Deste modo, “yes”, “big” e “who” aparecem três vezes ao longo do poema; “star”, “soft”, “near”, “calm”, “holy” e “deep”, quatro vezes; “alone”, cinco e “brlght”, em suas diversas variações, aparece seis vezes. Tal repetição também ocorre com as letras capitalizadas das palavras, ex “yeS”, “yEs”, “Yes”.

Além do aspecto técnico, no que concerne à temática, é possível observar que Cummings busca retratar com seu pequeno arsenal de palavras a aparição de uma estrela, em inglês “star”. À vista disso, ao longo da leitura do poema, o leitor se depara com a estrela aparecendo vagarosamente. Primeiro tem-se “s???” em seguida “st??”, “sta?”, até a estrela surgir completamente “star”. A escolha vocabular também é representativa, pois este astro não é qualquer astro. A escolha de “holy” e a ênfase no seu brilho, representado pelo movimento das letras capitalizadas de “brlght” aludem à Estrela de Belém (KIDDER, 1979b). Destarte, Cummings busca representar o momento em que a estrela surge e o modo como brilha através de todo um cuidadoso trabalho tipográfico. No final, o leitor tem mais que um poema, uma experiência de leitura.

À vista dessa breve apresentação de obras cummingsianas, é possível perceber que em seus trabalhos literários, Cummings busca criar transformações semânticas, redistribuir e dividir palavras de modo a trazer à luz significados novos e não antes vistos. Cohen (1990, p.71), chegou a afirmar que

in exploiting the visual potential of each black mark on his white page - its potential as ideograph, as abstract shape, as implied line, as something to slow or speed the pacing, as visual embodiment of semantic meaning - Cummings made the real subject of his poems the experience of reading and seeing them: their process, their continuous becoming, their inexhaustible transformativeness.



Ao compararmos Cummings com Apollinaire, por exemplo, percebemos que enquanto este buscava fazer com que as palavras criassem uma estrutura visível, aquele tomava uma palavra e a transformava em uma experiência pessoal. A originalidade de Cummings está “*en haber expresado la carne del sentimiento a través de un mundo propio – intraducible – concebido en la desfragmentación de la forma. Por eso la palabra subyace: hace a la imagen; no al revés.*” (BROWNE, 2014, p.11).

JOSÉ LEONILSON: O DESENHO E A PALAVRA

Enquanto E.E.Cummings partiu das artes plásticas para compor sua técnica tipográfica no campo literário, José Leonilson, no Brasil, nos anos de 1980, partiu das artes plásticas e, a partir dela, trabalhou a palavra.

O artista, inicialmente, fez parte da Geração de 80, “grupo de artistas que [...] retomaram o caminho da pintura e das artes visuais, criando, às vezes em ateliês coletivos, pinturas de grandes dimensões e de cores fortes, em contraste, de certo modo, com a tendência conceitual e minimalista da arte brasileira das duas décadas anteriores” (RIBEIRO, 2018, p.138). A obra do artista, de início, se aproxima dos trabalhos de Antonio Dias (1944-2018) e, ao voltar-se para o corpo do artista, se aproxima de Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), entre outros, além de ressoar na produção artística mais recente como na de Efrain Almeida e Sandra Cinto, os quais trabalham com a linguagem intimista⁶². Conforme Casimiro Mendonça (1991, p.3), apesar de aproximar-se de diferentes artistas,

o humor, a ironia e o universo poético de Leonilson são muito diferenciados dos elementos usados pelos artistas brasileiros de sua

⁶² Informações disponíveis em: escritoriodearte.com. “Comentário crítico”. Autoria não indicada. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de novembro, 2021.



geração. No início dos anos 80 ele preferiu adotar uma espécie de narração introspectiva a filiar-se a um movimento ou pensamento estético de grupo. É verdade que encontrou ressonância ao longo dessa década na produção de um vasto leque de artistas, principalmente entre a Itália, Suíça e Alemanha. No entanto, mesmo com afinidades na maneira de lidar com signos visuais, os seus elementos são extremamente pessoais.

Segundo Lagnado (1995), Leonilson foi movido pela necessidade de registrar sua subjetividade. Deste modo, suas peças são construídas como cartas para um diário íntimo. Semelhante a Cummings, o artista brasileiro era tomado pelo entusiasmo juvenil, como afirma Ribeiro (2017), já que a crítica especializada apontou uma característica infantil e adolescente na poesia cummingsiana. Ambos os artistas, poderíamos pensar, estão “*partly linked to the emotional quality of [...] poems*” (BAST, 2011, p.26) além de não “*extinguish [their] personality enough.*” (BAST, 2011, p.26). No que concerne ao conjunto da obra de Leonilson, esta inclui uma grande variedade de estilos, pinturas, desenhos, bordados e algumas esculturas e instalações.

Ao analisarmos algumas de suas obras, especialmente as que incorporam a palavra, notamos que estas dão “margem a uma aproximação de campos e linguagens, deixando em aberto a possibilidade de ler a sua obra como gesto [...] literário” (RIBEIRO, 2018, p.138). Deste modo, é possível perceber que a obra de Leonilson se constrói em torno de uma multiplicidade de formas, meios e linguagens que afirmam um espaço tomado pelo hibridismo. O artista, como afirma Ribeiro (2018), mescla pintura, bordado, costura, desenho e até mesmo materiais como veludo e vidro, permitindo também trazer o uso da palavra, ou seja, registros escritos elaboradores que se tornam poemas intermediáticos. Todavia, como apontado acima, as obras do artista apresentam a intenção de criar formas para o registro de vivências pessoais.

Analisemos, então, algumas obras.



Figura 6: “Todos os Rios” (1988), José Leonilson. **Fonte:** Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM⁶³

Nesta tela, Leonilson apresenta um conjunto de traços e linhas que formam um mapa. Tal noção se dá, também, pelos nomes de rios, tais como “Tietê” e “Rio Grande”, que localizam espacialmente rios brasileiros. Contudo, ao lado dos nomes dos rios, temos também passagens líricas que remetem diretamente ao elemento erótico. Transcrevendo os “versos”, conseguimos encontrar os seguintes termos e frases:

Todos os rios levam a sua boca

Rio Grande

Confusão

Tietê

O lago o desejo

Paranapiacaba

Jaú

Itu

Diana

⁶³ Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1997-001-leonilson-jose/>. Acesso em 3 de novembro, 2021.



Fala mansa

Olhar fundo

Turvo

Paraná

Pardo

Piracicaba

O elemento erótico do quadro se mostra claramente a partir de alguns aspectos específicos. Primeiro, o centro rubro da tela que se abre como uma boca e que engole as linhas, deixando em aberto a possibilidade de vê-lo como foz e como nascente. Entre estas linhas, o verso “Todos os rios levam a sua boca” aponta para uma espécie de eu lírico que, por mais que busque fugir, sempre acaba retornando ao seu amante. A escolha do mapa remete a essa fuga em forma de viagem, mas que, por mais que se tente, a foz e a nascente do rio sempre serão as mesmas: os lábios do amante. A

letra viva, a palavra movente que persegue e estrutura tantas obras de Leonilson [é] uma espécie de complemento [...], um centro deslocado [...] que não completa ou acrescenta um sentido incerto, mas amplia suas possibilidades ao criar uma nova zona autônoma de elaboração formal da obra (RIBEIRO, 2018, p.140).

Conforme Gustavo Ribeiro (2018), a construção conjunta do texto e da imagem, na verdade, não subordinam Blake, mas criadora de sentido. Os trabalhos em pintura de Leonilson, conforme Cassundé (2011), convidam o observador/leitor a exercer uma postura crítica que se diferencia da relação passiva do olhar. O texto pede participação, para que respostas às imagens venham à luz.



Outro exemplo é “Os pensamentos do coração”, na qual o artista traz no centro de uma tela vermelha o texto “os pensamentos do coração” estruturando o formato do coração. No centro deste temos o cérebro e duas espadas. Apesar de simples, essa tela congrega toda a batalha entre sentimento e razão. As espadas apontam claramente para a guerra, e o cérebro e o coração são elementos clássicos do simbolismo da razão e da emoção. Todavia, a frase “pensamentos do coração” amplia os sentidos do quadro, já que, como mencionado, o coração é muito mais levado pela emoção do que pela razão. Assim o termo “pensamentos” entra em contradição com o termo “coração”. O coração pensa o sentimento que luta contra o pensamento racional do cérebro, deixando o pintor/eu lírico em desacordo consigo mesmo.



Figura 7: “Os pensamentos do coração” (1988), José Leonilson. Fonte: Itaú Cultural⁶⁴

Para finalizar a ilustração da obra de Leonilson, a tela “O transatlântico”, de 1990, também trabalha com a palavra criando o que Ribeiro (2018) denominou de “poema intermediático”.

⁶⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15190/os-pensamentos-do-coracao>. Acesso em: 3 de novembro, 2021.



Figura 8: “O transatlântico” (1990), José Leonilson. **Fonte:** Itaú Cultural⁶⁵

Pode-se ler no quadro o seguinte: “*I try to live in his world/ but all the ways put me back to that small place of mine*”. Leonilson, com essa obra e, em certa medida com as outras duas apresentadas, registra seu desejo pelo outro e a afeição que sente, assim como a própria rejeição. Em “O transatlântico”, o texto indica a vontade do que poderíamos chamar de “eu lírico” de viver no mundo do amante, todavia, essa é uma vontade impossível. A impossibilidade de viver no mundo do outro é apreendida tanto pelo próprio texto, quanto pelas duas imagens: a mão e a cabeça. A mão pode vir a ser interpretada como a que puxa o “eu lírico” de volta para o seu mundo, além de indicar o lugar pequenino e particular deste “eu lírico” exposto em “*that small place of mine*”. A face

⁶⁵ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58611/o-transatlantico>. Acesso em: 3 de novembro, 2021.



em branco, já indica a própria impossibilidade de viver no mundo alheio, pois perde sua identidade, sua face; é apenas no seu próprio mundo, sendo si mesmo, que é possível viver.

Discípulo de um ideal romântico malgrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um 'eu' cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais (LAGNADO, 1995, p.27-28).

Com as três obras apresentadas, a afirmação de Lagnado pode ser verificada. Ademais, na série de lonas pintadas, as figuras e palavras só de fato se integram na medida em que o espectador lhes confere uma vivência. Caso isso não ocorra, as telas de Leonilson não passam de rabiscos de um diário que só interessa ao próprio autor (CHAIMOVICH, 1993).

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. O discurso do artista adere a um dos aspectos da obra, o da personalização exacerbada das vivências envolvidas. Leonilson apresentaria um jogo artístico privado, cujas referências a outros artistas estaria baseada mais numa apropriação fechada em si mesma do que numa tentativa de diálogo. O movimento descrito pelo artista é de fuga do mundo. Cada um interpreta e reinterpreta o que quiser, sempre negando a vivência universal em favor da vivência iniciatória (CHAIMOVICH, 1993, p.7).



Ribeiro (2018) conclui, então, sobre a obra do artista plástico, que o que interessa é o gesto da criação literária. O texto, em muitas de suas produções, sobrevive e se impõe, “apresentando o espectador convencional de uma exposição de artes visuais a cena da leitura como modo de percepção fundamental”. Com sua escrita, Leonilson se converte no autor de sua própria história e narrador das obras. “As artes como imagens mentais ou até mesmo verbais, caracterizam Leonilson como um criador que de longe se tornou metáfora viva de sua narrativa e designação de um ser humano incorporado às telas por uma relação de semelhança” (TEIXEIRA, ARAÚJO, 2019, p.8).

POESIA E O CONTEMPORÂNEO

O presente trabalho buscou aproximar artistas distantes quer espacialmente, quer na tradição, de modo a demonstrar como a poesia e as artes visuais, no contemporâneo, se expandem e se assimilam. Desde a antiguidade, a palavra e a imagem caminham juntas. E.E.Cummings, diferentemente dos poetas de sua geração, partiu das artes visuais, cubismo e futurismo, de modo a construir uma poética. José Leonilson, anos depois, no Brasil, passou à frente de Cummings e conseguiu unir o imagético e o poético/narrativo de maneira tão entrelaçada que a interpretação de sua obra deve levar em consideração ambos, conjuntamente, criando uma poesia visual que congrega tanto a letra, quanto o desenho. Vemos, com isso, que Jean Luc-Nancy, em "Fazer, a poesia" (2005), estava correto ao afirmar que

a palavra "poesia" designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse gênero [...] **A poesia é assim a unidade indeterminada de um conjunto de qualidades que não estão reservadas ao tipo de composição chamado "poesia", e que não podem em si próprias ser designadas senão alterando com o epíteto "poético" termos como riqueza, esplendor, ousadia, cor, profundidade, etc. (p.9-10, grifo próprio).**



Referências

ARAÚJO, Ádrian Felipe Meneses; TEIXEIRA, Alessandra Oliveira. Leonilson: uma perspectiva acadêmica acerca do artista. XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. 42 ed., 2019. **Anais Intercom 2019**. São Luís: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2019, p.830-1. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0830-1.pdf>. Acesso em 30 de novembro, 2021.

BAST, Laura Stephanie Dawn. **A case study of E.E. Cummings**: the past and presence of modernist literary criticism. 2011. p.105. Dissertation (Master of Arts). Department of English, Dalhousie University. Halifax, Nova Scotia, 2011.

BROWNE, Thomás. e.e. cummings (la carne de los poemas se traduce). In. CUMMINGS, E.E. **Poemas**. Tradução de Thomás Browne, Alejandra Mancilla. Santiano: Cancacazo Publicaciones, 2014. p.9-19.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé** (Coleção Signos). 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991a, p.177-180.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, Ideograma. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé** (Coleção Signos). 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991b, p.181-186.

CAMPOS, Augusto de. Intradução de Cummings. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015, p.37-43.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson: a natureza do sentir**. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso. 2011. p.165. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

CHAIMOVICH, Felipe. A autenticidade na poética de Leonilson. In: LEONILSON, José. **Leonilson**. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998. Não paginado. [Reedição do texto apresentado no Colóquio Morte da Arte Hoje, Belo Horizonte, 1993, baseado em entrevista



concedida pelo artista ao autor, em 1991]. Disponível em:
<https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de dezembro, 2021.

COHEN, Milton, A. E.E. Cummings: Modernist Painter and Poet. **Smithsonian Studies in American Art**, vol. 4, n. 2, p.54-74, primavera, 1990.

CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015, p.247.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Comentário crítico**. s/d. Disponível em:
<https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de novembro, 2021.

FRIEDMAN, Norman. **(Re)Valuing Cummings**: further essays on the poet, 1962-1993. Gainesville: University Press of Florida, 1996, p.208.

KIDDER, Rushworth. Cummings and Cubism: the influence of visual arts on Cummings' early poetry. **Journal of Modern Literature**, vol 7. n.2, p.255-291, abril, 1979a.

KIDDER, Rushworth. **E.E.Cummings**: an introduction to the poetry. New York: Columbia University Press, 1979b, p.275.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995, p.245.

LEONILSON, José. **Os pensamentos do coração**. 1988. Acrílica sobre lona. 68 cm x 48 cm. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15190/os-pensamentos-do-coracao>. Acesso em: 01 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

LEONILSON, José. **Todos os Rios**. 1989. Acrílico sobre lona. 210 cm x 100 cm. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1997-001-leonilson-jose/>. Acesso em 30 de novembro, 2021.

LEONILSON, José. **Transatlântico**. 1990. Acrílica e lápis sobre tela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58611/o-transatlantico>. Acesso em: 01 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.



LOCKLIN, Gerald. The influence of Cummings on selected contemporary poets. **Spring**, New Series, n. 2, p. 40-47, outubro, 1993.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartilha secreta. In: LEONILSON, José. **Leonilson**. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1991. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de dezembro, 2021.

MUNSON, Gorham. Syrinx. In. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EΣTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.9-18.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In. _____. **Resistência da Poesia**. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p.9-20.

PIGNATARI, Décio. Ovo novo no velho. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio (org.). **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p.128-135.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. José Leonilson: a poesia fora de si. 2018, p. 135-146. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif. (Org.). **Poesia contemporânea**: reconfigurações do sensível. 1ed. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018, v. 1, p. 135-146.

SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. **O eixo e a roda**, vol 2, n 2, p.121-134, Belo Horizonte, 2013.