

La Soledad de Ninguém: quando José Leonilson e Feliciano Centurión se encontram

Nobody's solitude: when José Leonilson and Feliciano Centurión finally meet

Marina Baltazar Mattos

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

Bolsista CAPES

marinabmattos@ufmg.br

<https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>

Resumo: Para além de pinturas animais em grandes dimensões e suportes inusitados, como cobertores e couros reaproveitados, coleções de pequenos objetos e bordados delicados em artefatos cotidianos, como almofadas e travesseiros, o que mais o brasileiro José Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993) e o paraguaio Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, 1962 – Buenos Aires, 1996) têm em comum? A escritura de uma vida que se dá na medida mesma em que se cria as bordas da arte, inventariando o cotidiano enquanto é preenchido por ele, e também o preenche, de maneira recíproca. Os dois artistas retratavam seus amores, seus anseios, sua sexualidade e também seus medos – corpos perigosos, infectados pelo vírus do hiv em uma época cujo diagnóstico significava uma morte precoce. A inserção vertiginosa de palavras nos bordados de ambos os artistas, sobretudo em seus últimos anos de vida, vai tomando um enlevo cada vez mais latente, e acaba por servir de salvaguarda, uma tentativa de salvar a vida pela escrita (cf. Blanchot, 2018), que segue a produzir significados, ainda hoje, quando a fronha de travesseiro rosa de Leonilson, delicadamente bordada com o título que lhe cabe, *Ninguém* (1992), encontra o travesseiro bordado à mão de Centurión, cujo título é também seu signo escrito: *Soledad* (c. 1996), tradução para solidão.

Palavras-chave: Bordado; Autobiografia; Escritura; José Leonilson; Feliciano Centurión.

Abstract: Beyond large animalistic paintings and unusual supports, such as blankets and repurposed leather, collections of small objects and delicate embroidery on everyday artifacts, such as cushions and pillow-



cases, what else the Brazilian José Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993) and the Paraguayan Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, 1962 – Buenos Aires, 1996) have in common? The writing of a life that occurs as it creates the edges of art, inventorying everyday life as it is filled by it, and also fills it, in a reciprocal way. The two artists portrayed their loves, their desires, their sexuality and also their fears – dangerous bodies, infected by the hiv virus at a time whose diagnosis meant an early death. The both artists embroidery's, fulfilled of words, especially in their last years of life, takes on an increasingly latent matter, and ends up serving as a safeguard, an attempt to save life through writing (cf. Blanchot, 2018), which continues to produce meanings, even today, when Leonilson's pink pillowcase, delicately embroidered with its title, *Ninguém/ Nobody* (1992), meets the pillow embroidered by Centurión's hand, whose title is also its written sign: *Soledad* (c. 1996), translation for solitude.

Keywords: Embroidery; Autobiography; Scripture; José Leonilson; Feliciano Centurión.

Duas pessoas dançando
a mesma música
em dias diferentes
formam um par?

Ana Martins Marques

1 Introdução

Para além de pinturas animais em grandes dimensões e suportes inusitados, como cobertores e couros reaproveitadas, coleções de pequenos objetos e bordados delicados em artefatos cotidianos, como almofadas, fronhas de travesseiro, guardanapos de pano e aventais, o que mais o brasileiro José Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993) e o paraguaio Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, 1962 – Buenos Aires, 1996) têm em comum?¹

¹ A versão inicial deste ensaio foi apresentada no XIII Congresso Brasileiro de Hispanistas, em agosto de 2024, na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, e as ideias aqui desenvolvidas foram possíveis devido ao debate generoso com as colegas que participaram do simpósio Territórios indivisíveis, na pluralidade de temas, sujeitos(as) e referenciais teóricos de pesquisas compartilhadas.

Antes de tentar começar a traçar esse jogo comparativo de semelhanças e sobretudo de diferenças constitutivas, é interessante equacionar o problema dos gêneros íntimos, a autobiografia e suas variações, como o autorretrato e o diário, e compreender, metodologicamente, as obras analisadas como atos de discurso literária e artisticamente intencionados.

Embora atualmente os estudos críticos sobre biografia, autobiografia e memorialismo tenham alcançado um nível admirável de profundidade, com nomes como Eneida Maria de Souza e Walnice Nogueira Galvão precedendo uma esteira de ensaístas que ainda segue em atividade, Wander Melo Miranda, ainda em 1992, lança o ensaio *Corpos escritos* (2009), a propósito da então ousada aproximação entre as obras e vidas escritas e políticas de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, e traça um panorama interessante entre individualismo e autobiografia, ainda mais no que tange ao chamado “Pacto de leitura”, jogo estendido de *O pacto autobiográfico* [1975] proposto pelo francês Philippe Lejeune (2014), no qual uma das regras básicas é não comportar graus: ou é tudo ou é nada.

Se Miranda amplia as regras do jogo em um cenário crítico intrépido – e a data de lançamento desta publicação (1992, vale lembrar) é contemporânea às últimas e mais significativas obras de Leonilson, e, de maneira mais prolongada, de Centurión: mais uma justificativa do porquê ser um dos referenciais teóricos deste ensaio –, colocando em xeque a encenação da memória enquanto ficção, a ficção enquanto encenação da memória e a história enquanto encenação de ambas, hoje é possível expandir ainda mais o jogo para os deslimites que vêm se instaurando em relação à palavra escrita e às narrativas, nunca restritas ao âmbito literário, já que vêm sendo experimentadas há tempos pelas artes plásticas e visuais, mas estudadas há pouco tempo pelo viés da crítica expandida. Uma crítica que vem incorporando os modos de fazer inaugurados pela arte: heterogênea e imprópria, em consonância à arte inespecífica (cf. Ana Kiffer, 2014), expandida (cf. Rosalind Krauss, 1979; e Florencia Garramuño, 2014), postautônoma (cf. Josefina Ludmer, 2007), de acesso impróprio e móvel (cf. Jean-Luc Nancy, 2005).

Desse modo, procura-se pensar de que maneira as obras de Leonilson e de Centurión se colocam diante da sua noção de indivíduo, representação e experiência do vivido, endossando ou desmascarando a ilusão autobiográfica, de maneira não imobilizante.

2 Trajetórias: trajetos

Algumas considerações teóricas antes da análise, baseadas no mapeamento proposto por Miranda (2009) acerca do gênero autobiográfico: 1. Maurizio Catani defende, com base em pesquisas antropológicas, seu surgimento como necessidade de configuração da ideologia do mundo ocidental, a partir do individualismo moderno, com a Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos, de 1789, e a ascensão da burguesia, que encontra na autobiografia uma manifestação adequada; 2. Juliette Raabe, ao ponderar sobre a proliferação das ocorrências do vivido em diversos meios, como sua saturação no jornal ou na televisão, considera o gênero menos como um ímpeto novo de individualismo do que uma manifestação da angústia entrelaçada ao esvaziamento ou à perda da noção da identidade, devido à incerteza que passa a permear a relação do eu com o outro; 3. Christopher Lasch compreende essa nova forma como reveladora de um narcisismo cultural (em estudos voltados especialmente para a sociedade norte-americana), cuja crise individual representa uma tentativa de conciliar vida privada e política; 4. Silviano Santiago observa que o gênero catalisa questões teóricas que só logram

por seu intermédio; 5. Foucault, em sua pesquisa arqueológica acerca da noção do indivíduo na cultura greco-romana do começo do Império, parte de Atanásio para mostrar a força auto coercitiva, pois o anacoreta, justamente ao escrever sobre os ímpetus da alma, passa a se conhecer, e, ao se conhecer, se envergonha e se arma contra o pecado, representando (via carnê de notas) uma “maneira de recolher as leituras feitas e de se recolher nelas” (Miranda, 2009, p. 28), ou “de tornar individual uma verdade que é de muitos” (Miranda, 2009, p. 28); 6. Derrida, ao demarcar a incerteza da linha e dos limites entre autor e obra na leitura de *Ecce Homo*, de Nietzsche, não confunde autobiografia com a dita vida empírica de um autor, mas propõe o biográfico como atravessamento do *corpus* da obra e do corpo do sujeito, sem dar relevo a nenhum especificamente; 7. Lejeune afirma a identidade na tríade autor-narrador-personagem, cuja última instância remete ao nome na capa do objeto (no caso, o livro); 8. Starobinski assinala a chancela do indivíduo em detrimento da forma obrigatória, cujo risco de deslizamento para o campo da ficção é permanente, fundamentando-se nas categorias de Benveniste para um “reconhecimento recapitulativo” (Starobinski *apud* Miranda, 2009, p. 31), em que a dupla cisão do tempo e da identidade, ao reevocar o passado, é quebrada pela unidade do sujeito que permanece a despeito das mudanças concernentes ao tempo, já que a primeira pessoa do discurso prolonga a responsabilidade de atos já vividos; 9. Bruss se baseia em Searle e Austin para comparar como os atos elocutórios literários refletem situações de linguagem familiares que acabam por se institucionalizar, ou seja, a autobiografia só é possível como parte estruturante das próprias instituições sociais e literárias que a concebem.

Diante disso, percebe-se que Wander Melo Miranda (2009), ao mapear os diferentes referenciais teóricos e metodológicos relativos à autobiografia, escancara sua paradoxal ilusão constitutiva: dizer a verdade sobre si, para seguir a linha foucaultiana, nada mais é do que construí-la concomitantemente, desconstruindo a noção de indivíduo por meio de um processo moto-contínuo de transformação, por esse mesmo eu que cria e vai se transformando, e, assim, criando e se recriando, de novo e novamente.

Tanto José Leonilson quanto Feliciano Centurión fazem isso de maneira constante: desde as experimentações iniciais em suportes inusitados e de grandes dimensões, até suas anotações pessoais e correspondências, e sua chegada posterior ao bordado que ocupa cada vez menos espaço nas superfícies, mas, mesmo em sua diminuta ocupação, é capaz de *lançar mundos no mundo* – como compôs Caetano Veloso sobre o verso.²

Se em suas pinturas narrativas, em especial pelos títulos e representações figurativas, grandes animais já eram antecipados, a chegada da palavra escrita em suas obras vai resgatar e transformar o vivido, criando uma experiência compartilhada, projetável e cuja força motriz advém da tarefa de partir do cotidiano para repensar o vivido e como expressá-lo.

Horizontalmente, uma grande lona é ocupada pelo fundo azul de uma pintura de Leonilson, que assina L. logo abaixo das primeiras palavras: O INFLEXÍVEL, bem como o local, SP, seguido do ano, 83. Com esferas verdes sobrepostas ao azul, bolas ou confetes carnavalescos, um pato branco é representado, sem olhos ou outras feições, mas um sombreado preto em torno do bico laranja protuberante, indicando alguma similitude com o cisne, mas sem alcançar sua estatura em termos de pescoço, ao que se completa, no canto superior esquerdo,

² Em sua música “Livros”, Caetano canta: “Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso/ (E, sem dúvida, sobretudo o verso)/ É o que pode lançar mundos no mundo”. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/livros.html>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

também em caixa alta: PERMANECE PATO/ JAMAIS VIRA/ CISNE. Invertendo o conto de fada do patinho feio, que não se encaixava nos padrões dos outros patinhos e era considerado desengonçado, mas na verdade era um cisne perdido de seu bando, aqui o pato jamais virará cisne, e não se aproximará da sua estatura, embora dê indícios de similitude. Há toda uma narrativa, e também expectativas que vão constantemente sendo quebradas, seja por meio das palavras, seja por meio da pintura, seja por meio da junção dos elementos verbais e não verbais, que se dão a ler, mais do que apenas ver.

Já as pinturas de Centurión, também em grandes proporções, inovam pelo próprio suporte: cobertores, cujas molduras se dão por meio do arremate das cobertas: ora azuis, ora verdes, ora pretas. A pintura, geralmente animalasca, é sobreposta ao tecido grosso, talvez também o disponível em termos econômicos dentro da realidade financeira de produção artística, e o fundo em listras, ou em cor sólida, acaba sendo incorporado à obra. Um polvo roxo sob fundo listrado de azul e branco (*Sem título*, 1993), cinco anêmonas rosadas sob fundo também listrado de azul e preto (*Anêmonas*, 1994), e um cervo marrom, o único com fundo vegetal de árvores e gramíneas brancas, que não o da própria manta (*Ciervo*, 1994) são narrativas mais breves, mas que cobrem, literalmente, grande espaço expositivo, como foi o caso da 33ª Bienal de São Paulo, *afinidades afetivas*, em que era preciso passear e se demorar pelo olhar para com as obras, criando ou acolhendo suas histórias.

Figura 1 – José Leonilson. *O inflexível*, 1983



Técnica: Tinta acrílica sobre lona. 59.50 x 179.50 cm. Foto: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

Figura 2 – Feliciano Centurión. *Sem título*, 1993; *Anémonas*, 1994; *Ciervo*, 1994



Fonte: © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalle/5229>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

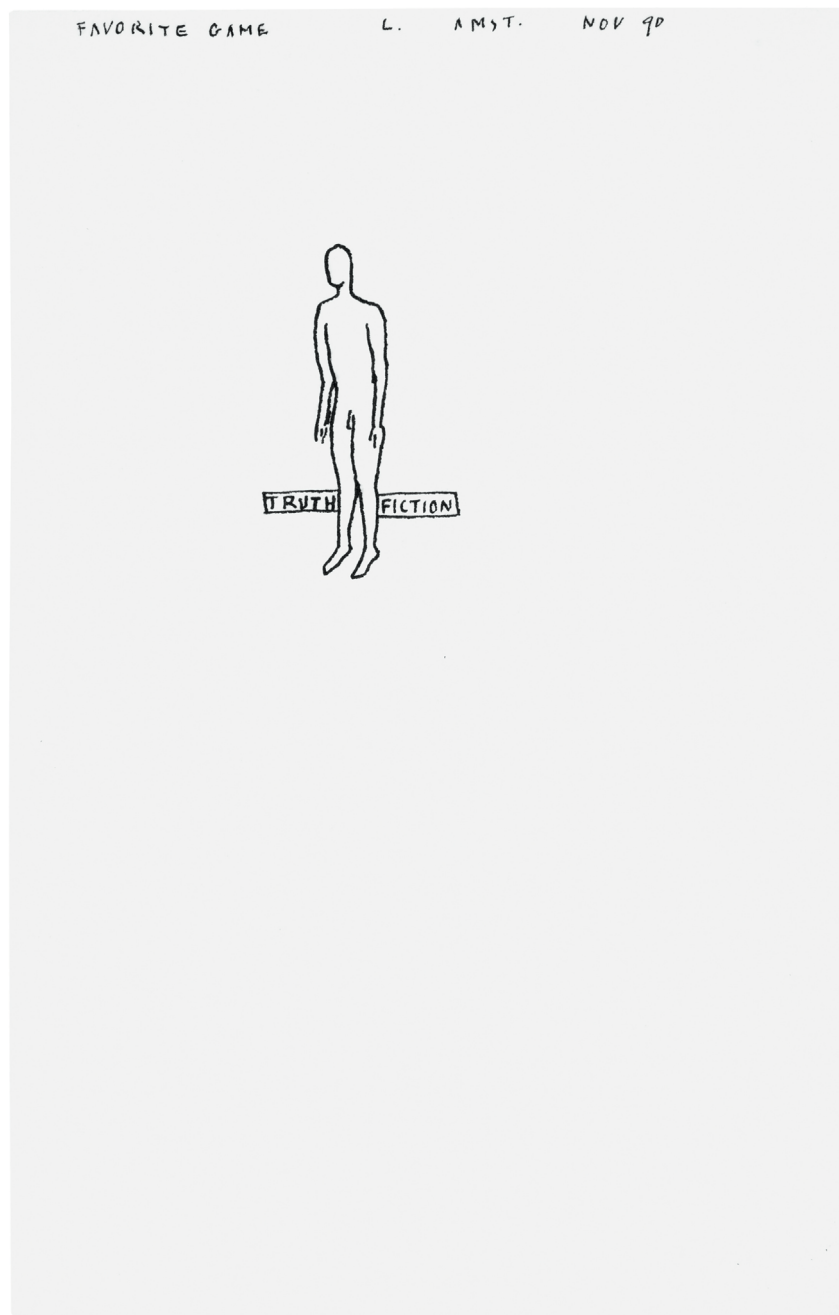
Tomando de empréstimo o conceito de “horizonte de expectativas” de Jauss, que, por sua vez, o empresta de Husserl, Lejeune (*apud* Miranda, 2009) demonstra como a crítica sobre autobiografia acaba por se submeter às condições de uma *operação histórica*,³ que se realiza num presente determinado, e não num espaço aberto ou atemporal, portanto é relativa, variável, passível de mudanças.

Ora, no contemporâneo relacional próximo às obras e teorias analisadas, cujas barreiras de contenção da arte e da literatura se romperam, a autobiografia pode ser encarada já diante de quadros históricos onde funcionaram na presença das premissas do pacto autobiográfico, mas também na extensão mista do pacto fantasmático – também proposto por Lejeune (2014) por meio de um novo hábito de leitura a partir de Gide –, “cada vez mais expandido, criando novos hábitos de leitura” (Miranda, 2009, p. 37).

Os novos modos de ler hoje, para além do suporte livro, convidam à leitura de imagens, de corpos e de performances, inclusive quando não há escrita caligráfica ocidental, mas ainda há escritura. Há um jogo de gestos, corporais e manuais, em que ficção e não-ficção vão se misturar, se retroalimentar, como é possível perceber em *Favorite Game*, desenho de José Leonilson feito em 1990, ocupando minimamente o espaço em branco com o título, o artista (novamente sob a insígnia L.), o local (AMST., abreviatura para Amsterdã) e a data (NOV 90, abreviação de novembro de 1990), além de uma figura humana sem feição, cujo sexo masculino aparenta, e as palavras *TRUTH* (realidade) e *FICTION* (ficção), ao redor de suas pernas, como um eixo a guiar sua caminhada, ou seu *jogo favorito*, em livre tradução do título. A superfície branca, não ocupada por outras inscrições, pode remeter ao vazio, ao espaço necessário para se dar a construção de sentido, inclusive corroborando-o.

³ Conceito, por sua vez, de Michel De Certeau (2011), que leva em conta a combinação de práticas, procedimentos, lugares sociais e a escrita, recortando dados inscritos e instaurando diferenças em relação ao passado, marcando, discursivamente, distanciamentos e aproximações, encenando o outro no presente, cujo passado remete justamente à diferença.

Figura 3 – José Leonilson. *Favorite Game*, 1990.



Técnica: Tinta de caneta permanente sobre papel. 21.00 x 13.50 cm. Foto: © Rubens Chiri/Projeto Leonilson.

Figura 4 – Feliciano Centurión. *Sin título*, 1994.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.

Uma ideia mimética parecida é bordada, em letra cursiva, por Feliciano Centurión, sobre um delicado guardanapo ou porta-copos de cozinha, com moldura de frutas e folhas, que é, por sua vez, sobreposto a uma pequena manta quadricular de flanela preta, com uma borda/ moldura azul: “*Soy el creador de mi propia realidad*” (*Sin título*, 1994), *sou o criador da minha própria realidade* (tradução nossa). Mais uma vez jogando com o suporte que estava à mão, no cotidiano doméstico, Centurión mistura vida e ficção, colocando-se como peça-chave para sua criação.

A autobiografia, mais do que uma representação fidedigna e verídica de qualquer realidade individual, é uma forma de encenação repleta de ilusões de exclusividade: não apenas porque o eu que a escreve, pinta ou borda é mutável, mas também porque sua realização depende de um pacto fantasmático que só vai se realizar, completar (ou não) numa segunda ou terceira pessoa. A projeção de temas comuns às preocupações humanas, como vida, morte,

amores, doenças e medos, faz com que ambos os artistas venham atingindo um número cada vez maior de leitores, e, como diria Foucault, de utilizadores: desde tatuagens de homens ladeados – sobretudo da série de desenhos de Leonilson que ilustraram a coluna de Barbara Gancia na Folha de São Paulo ⁴ –, até bordados que beiram ao maneirismo, demonstram como as temáticas retratadas pelos dois artistas vêm ganhando novas camadas de significado hoje em dia, e como a operação autobiográfica segue se estendendo.

Na esteira dos gêneros íntimos, outro que parece livre de forma, mas é submetido a uma regra perigosa, segundo o escritor e filósofo francês Maurice Blanchot (2018), é o diário íntimo, que deve obedecer ao calendário, seu demônio e compositor. Ao mesmo tempo que a escrita se coloca sob a proteção dos dias comuns, também se submete a uma regularidade não ameaçadora, a um cotidiano delimitante. À expansão da autobiografia, na operação de um pacto fantasmático, pode-se pensar as obras datadas e assinadas desses dois artistas obcecados por criar como diários esparsos, que tratam do extraordinário do ordinário, daquilo que nem sempre pode ser verificado, narrando aquilo que não se pode, “o que é demasiado real para não arruinar as condições da realidade medida que nos coube” (Blanchot, 2018, p. 207), ainda assim, em toda sua insignificância, que escapa ao silêncio numa dupla operação: preservar um acontecimento e proteger do esquecimento. A ilusão de escrever ou mesmo de viver é tida como um pequeno recurso contra a solidão, mas sobretudo um escape ao desespero,

um empreendimento de salvação: escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita, para salvar o nosso pequeno eu (as vinganças sobre os outros, as maldades que destilamos) ou para salvar o nosso grande eu fazendo-o passar pelo que não é, e então escrevemos para não nos perdermos na pobreza dos dias ou, como Virginia Woolf, como Delacroix, para não nos perdermos nessa prova que é a arte, a exigência sem limites da arte (Blanchot, 2018, p. 209).

Mas é uma forma híbrida que também apenas encena uma facilidade, configurando-se como mais uma armadilha: escreve-se – e, por extensão, pinta-se e borda-se – para salvar os dias, mas confia-se a sua salvação, conforme Blanchot, à escrita – à pintura e/ou ao bordado –, que, no entanto, altera o dia. No caso de Leonilson e de Centurión, escreve-se para salvaguardar seus dias futuros, que não virão a não ser por essa escrita, condição estendida de sua existência no mundo material, onde, ainda, os leitores desses diários híbridos, datados e localizados, lerão essa operação de inscrição continuada no mundo com a consciência de sua finitude precoce, muitas vezes reduzindo camadas interpretativas à condição do diagnóstico do hiv,⁵ que à época significava também uma sentença de morte. Essa morte, no caso, ao ser anunciada, provoca uma guinada no olhar e no gesto de quem cria, uma latência na experi-

⁴ Ver o catálogo organizado por Ivo Mesquita: *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto* (1997).

⁵ Grafa-se a anterior sigla importada hiv (*Human Immunodeficiency Virus*), em português traduzida como vírus da imunodeficiência humana, como palavra e portanto em letras minúsculas, assim como a doença aids (*Acquired Immunodeficiency Syndrome*), também mais usada do que sua correlata portuguesa sida (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), a fim de acompanhar o escritor e ativista Herbert Daniel, diminuindo o protagonismo da doença e de sua linguagem médica violenta, na tentativa de seguir criando um novo imaginário. Mais sobre isso, ver a apresentação da antologia organizada por Ramon Nunes Mello, “A linguagem é o verdadeiro vírus: corpo é texto” (2018).

ência da queda (como no poema que ensina a cair, de Luiza Neto Jorge)⁶ que convoca visões íntimas e restaurativas.

No “impulso cursivo”, conceito de Ingrid Schaffner a propósito de Félix González-Torres, que obtém certa legitimidade a partir da arte textual da década de 1960 e 1970, a escrita vai invadir os espaços de visualidade e nos obrigar a mudar nossa postura ante a arte: agora é preciso ler, ao invés de olhar. Ler na ilegibilidade, na multiplicidade de leituras endereçadas, na morosidade, recuperando o prolongamento do gesto e também do *éthos* de um erotismo sublimado.

São dois homens, e esses dois homens bordam: dada a subversão do gênero autobiográfico, que se dá também como mistura do diário e do autorretrato, tem-se a subversão do gênero sexual, da assumpção de um trabalho relegado ao feminino, e subversão de quem borda: o Penélope,⁷ salvando o dia de sua própria noite, bordando, no caso, a própria mortalha. No entanto, conforme Maria Angélica Melendi (2024),⁸ crítica de arte argentina e professora radicada no Brasil, a reivindicação é menos de gênero no uso da técnica empreendida do que de uma tarefa, religiosa.

Há uma protuberância de orações, ao tempo, aos corpos vulneráveis, aos olhares dos outros, aos dias que se tornam cada dia mais abertos à finitude humana. Leonilson desenha *Sua montanha interior protetora* (1989), cujo título é também a inscrição na parte baixa do desenho, que conta com um homem, com órgãos genitais e respiratórios e feição, envolto por uma redoma azul, sua montanha, e por muitos olhares, olhos gregos, que o fitam, mas cujos traços não conseguem ultrapassar a montanha protetora e lhe atingir; ou, num movimento contrário, são olhos de proteção, que mais lhe protegem e lançam uma camada a mais à sua montanha protetora. Centurión borda outra prece: *El cielo es mi protección* (1995), *o céu é minha proteção* (tradução nossa), com flores combinando com o arremate, e *Luz divina del alma* (c. 1995), *luz divina da alma* (tradução nossa), dois olhos azuis que têm o mesmo entorno lateral do delicado travesseirinho.

⁶ “O poema ensina a cair/ sobre os vários solos/ desde perder o chão repentino sob os pés/ como se perde os sentidos numa/ queda de amor, ao encontro/ do cabo onde a terra abete e/ a fecunda ausência excede/ até à queda vinda/ da lenta volúpia de cair,/ quando a face atinge o solo/ numa curva delgada subtil/ uma vénia a ninguém de especial/ ou especialmente a nós uma homenagem/ póstuma”. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/3300/o-poema-ensina-a-cair>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

⁷ Empréstimo do título de uma obra de Leonilson: *O Penelope* (sic), 1993: linha sobre voile.

⁸ Ver instigante capítulo que costura as trajetórias do trabalho com os fios, a morte e a doença de Arthur Bispo do Rosário, José Leonilson e Feliciano Centurión, “Território de bordadores: Histórias de amor, de loucura e de morte” (Melendi, 2024).

Figura 5 – José Leonilson. *Sua montanha interior protetora*, 1989.



Técnica: Tinta de caneta permanente, nanquim e aquarela sobre papel. 25.50 x 18.00 cm.
Foto: © Projeto Leonilson.

Figuras 6 e 7 – Feliciano Centurión. *El cielo es mi protección*, 1995, e *Luz divina del alma*, c. 1996.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.

Os diários íntimos e narrativos, assim, passam a se tornar preces. José Leonilson, em entrevista à Lisette Lagnado, diz: “Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece os símbolos. Acreditando neles, você pode chegar a algum lugar” (Leonilson apud Lagnado, 1996, p. 43). Feliciano Centurión borda, em versos, suas mentalizações:

meus glóbulos vermelhos aumentam
glóbulos brancos me protegem
entretanto meu sangue flui
deixo que o amor me guie
(Centurión apud Melendi, 2024, p. 126).

Segundo Maria Angélica Melendi (2024), tanto a religiosidade católica quanto as práticas orientais desvelam um desejo de transcender que não se acomoda mais na imagem. “O ato de pensar por imagens desses artistas se transforma em pensar por imagens de palavras [...] escritura que reconfigurará o mundo” (Melendi, 2024, p. 126), cerzindo as frestas por onde os sentidos e os signos, como a paixão, a vida, a solidão e a morte, desvanecem. A legibilidade é solapada porque se toma a consciência latente de que não é possível dizer e muito menos representar tudo.

Essa dificuldade representativa também aparece no uso da língua – no caso de Leonilson, de várias línguas, em especial o português, o inglês e o espanhol – e sua operação tradutória, no sentido benjaminiano da tarefa do tradutor (2013), desnudando o núcleo de uma língua pura, vivendo entre a estranheza das línguas, no provisório, na transformação, fazendo repercutir a relação entre o sentido e a intencionalidade da produção. A solidão não é apenas a tradução de *Soledad*, ou vice-versa, mas sobrevivência histórica de textos e formas cujo pacto fantasmático e estranhante alargam as línguas e as distâncias espaciotemporais. Através de furos e nós, a escrita se faz sob o fio do abismo.⁹ *Ninguém* não é apenas a tradução de uma ausência, mas da profundidade e da infinita distância ao que se chama intimidade. Ao deitar a cabeça, seja no travesseiro rosa bordado por Leonilson, seja na almofada bege bordada por Centurión, não se vê duas solidões, mas uma comunidade dos infinitamente sós, atravessados por questões de gênero, sexualidade, continentalidade e colonização. Pois é justamente a hora de dormir a mais difícil: o momento de se abandonar ao inconsciente, sonhos e/ou pesadelos, ranger de dentes ou gozos, dores e delícias, com ou sem medo.

⁹ Em “Autotomia”, Wislawa Szymborska escreve: “O abismo não nos divide. / O abismo nos circunda” (2016).

Figura 8 – José Leonilson. *Ninguém*, 1992.



Técnica: Linha sobre fronha de algodão bordada, tecido de algodão xadrez e travesseiro. 23.50 x 46.00 x 5.00 cm.
Foto: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

Figura 9 – Feliciano Centurión. *Soledad*, 1996.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.

As trajetórias são trajetos paralelos, como duas retas que nunca se cruzam, mas se encontram no infinito.¹⁰ Embora contemporâneos e com trajetórias que convergem em muitos pontos, José Leonilson e Feliciano Centurión nunca se encontraram pessoalmente, e tampouco tiveram contato com a obra um do outro, a não ser tardiamente, no caso do paraguaio. Em entrevista concedida à Maria Angélica Melendi, Jorge Grumier Maier, em 25 de julho de 1997, diz que Feliciano:

Foi o primeiro que deu notícias, em Buenos Aires, sobre esses artistas [Leonilson e Arthur Bispo do Rosário]. Era fanático por suas obras. Acredito que se deparou com uma afinidade espiritual muito intensa, porque começou a desenvolver seu trabalho de bordado um pouco *antes* de vê-las e sem muita informação (Maier *apud* Melendi, 2024, p. 127).

3 Imagens finais

Recentemente, as obras de José Leonilson e de Feliciano Centurión figuraram a constelação de artistas da exposição *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art*,¹¹ na Barbican Art Gallery (Londres), em 2024, e posteriormente, no Stedelijk Museum (Amsterdã), em 2025, situando-os entre produções feministas, ativistas e queer, cujo eixo central era explorar o papel dos têxteis nas práticas artísticas que desafiam (ou desfiavam, como propõe o título da mostra) as narrativas dominantes, lutam contra os regimes e discursos de poder, reativando outras formas de criação do eu, da comunidade e também da realidade.

Assim, e mais uma vez, aceitando o convite ao jogo, tanto da literatura como operação tradutora permanente, como formulou Valéry, quanto como pacto fantasmático, aqui expandido à montagem proposta por Didi-Huberman,¹² prossegue-se inventariando o futuro desses dois artistas, e sobretudo (mais um) encontro: em *As oliveiras* (1990), na vertigem de listas e substantivos escritos à lápis, com uma aquarela de um grande coração que despenca, Leonilson escreve uma das poucas aparições em cursiva dentro de sua obra: *Where do I found (sic) a boy to rest my head?*¹³ Ao que Centurión, cinco anos depois (1995), parece responder, em um lenço bordado de flores e de palavras: *descanza tu cabeza en mis brazos*.¹⁴

¹⁰ Tal como no poema de Matilde Campilho: “é terrível a existência de duas retas/ paralelas porque elas nunca se cruzam/ e elas apenas se encontram no infinito” (2015).

¹¹ Disponível em: <https://www.barbican.org.uk/our-story/press-room/unravel-the-power-and-politics-of-textiles-in-art>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

¹² A teoria da montagem, em Georges Didi-Huberman (2018), parte das mesas que recolhem pedaços do mundo, as pranchas de Aby Warburg, que colocavam imagens em posição, e que eram fotografadas, a contar uma história, e depois poderiam ser reorganizadas, numa espécie de abertura *ad infinitum*, cujos sentidos jamais cessariam de se sobrepor, bem como as leituras poderiam se acumular, de maneira constelar, criando sempre novas e outras conexões e saberes.

¹³ Em tradução livre: *onde eu encontrei* [no pretérito; para ser no infinitivo, encontrar, teria que ser grafado *find*] *um garoto para descansar minha cabeça?*

¹⁴ Também em livre interpretação: *descansa tua cabeça em meus braços*.

Figura 10 – José Leonilson. *As oliveiras*, 1990.



Técnica: Aquarela sobre papel. 25.00 x 20.00 cm. Foto: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

Figura 11 – Feliciano Centurión. *Descansa tu cabeza em mis brazos*, 1995.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). Feliciano Centurión. New York: Americas Society, 2020.

Referências

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.
- CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KIFFER, Ana Paula Veiga. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia. (Orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In: *October*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, v. 8, p. 30-49, 1979. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf. Último acesso em: 22 fev. 2025.
- LAGNADO, Lisette. (Org.). *São tantas as palavras*: Leonilson. São Paulo: Marca D'água, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas: otro estado de la escritura. In: *Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.
- LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen. (Org.). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MELENDI, Maria Angélica. Território de bordadores: Histórias de amor, de loucura e de morte. In: MELENDI, Maria Angélica. *O corpo vulnerado*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- MELLO, Ramon Nunes. (Org.). *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- MESQUITA, Ivo. *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Projeto Leonilson/ Cosac & Naify, 1997.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.
- PEDROSA, Adriano. *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Cobogó, 2014.
- SCHAFFNER, Ingrid. Félix González-Torres/ Wolfgang Leib. *Parkett Magazine*. Zurique, n.39, 1994, p.114-117.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Um amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio Regina Przybycien. SP: Companhia das Letras, 2016.