



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Monelise Vilela Pando

Rodrigo de Souza Leão: pinturas e(m) texto

São José do Rio Preto

2018

Monelise Vilela Pando

Rodrigo de Souza Leão: pinturas e(m) texto

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cláudia Rodrigues Alves

São José do Rio Preto

2018

Pando, Monelise Vilela.

Rodrigo de Souza Leão: pinturas e(m) texto / Monelise Vilela Pando. -- São José do Rio Preto, 2018

99 f. : il.

Orientador: Maria Cláudia Rodrigues Alves

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Arte e literatura. 3. Pintura. 4. Leão, Rodrigo de Souza - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Monelise Vilela Pando

Rodrigo de Souza Leão: pinturas e(m) texto

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Cláudia Rodrigues Alves
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Gisele Novaes Frighetto
UFSCar – São Carlos

São José do Rio Preto
08 de fevereiro 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a meus pais, pela postura como educadores, buscando tomar constantemente as melhores escolhas para meu crescimento, diante e apesar de qualquer adversidade, pois foram elas que me permitiram chegar à conclusão deste trabalho.

Meu imensurável agradecimento à minha orientadora, professora Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves, com quem aprendi muito mais do que as palavras deste estudo poderão dizer. Agradeço sua generosidade em dividir comigo seus conhecimentos acadêmicos, e quaisquer outros, sobretudo a respeito da grandeza da vida no enfrentamento de momentos difíceis.

Sou imensamente grata à professora Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, pela leitura, e enorme gentileza nos conselhos que me foram fundamentais e dados em períodos de urgente necessidade.

Aos professores Pablo Simpson Kilzer Amorim e Arnaldo Franco Junior, minha gratidão pela leitura e palavras certas, ditas em meu exame de qualificação, que foram fundamentais para o amadurecimento do trabalho.

Agradeço à professora Dra. Marilei Jorge, pela presteza em auxiliar nos com as traduções do francês realizadas.

Meus agradecimentos à Profa. Dra. Marta Dantas, que gentilmente me forneceu material bibliográfico, de difícil acesso, com prontidão e imensa gentileza acadêmica.

Minha enorme gratidão ao companheirismo e à torcida incansável do Danilo, reiterando que possivelmente não terei como retribuir tantos chocolates que apareceram para acalmar momentos de ansiedade.

Sou grata à minha irmã, pela torcida, mesmo que de longe. E, por fim, registro meu apreço às amizades cultivadas durante os anos de graduação e pós-graduação, pois foram as melhores companhias com que pude dividir as angústias do percurso de pesquisa. Vocês sempre ajudaram a tornar tudo mais leve.

RESUMO

O presente trabalho analisa de que maneira se manifestam pintura e literatura na obra do escritor contemporâneo, diagnosticado aos 23 anos de idade portador de esquizofrenia paranoide, Rodrigo de Souza Leão. O cotejo entre essas duas linguagens recai especificamente sobre sua primeira publicação em prosa, de 2008, *Todos os cachorros são azuis* e sobre as imagens das telas pintadas pelo autor, expostas no MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 2011 e 2012, na exposição *Tudo vai ficar da cor que você quiser*. Tencionamos, a partir da verificação da presença dos temas comuns à pintura e à literatura nas obras, refletir sobre esses diálogos e o que eles suscitam no leitor/espectador; de que forma a presença da loucura como assunto elementar é abordada do ponto de vista literário e pictural e quais são os elementos identificadores de um possível percurso interpretativo de obras de Rodrigo de Souza Leão, partindo de uma obra que se constitui quer como uma escritura, quer visualmente, e traz, ao mesmo tempo, referências artísticas e culturais de diversas ordens. Dessa maneira, perquirimos as inúmeras formas de expressão e manifestação da arte, a fim de compreender de que forma elas compõem um cenário condizente ao contemporâneo enquanto leitura de mundo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Literatura e pintura. *Todos os cachorros são azuis*. Rodrigo de Souza Leão. Texto/Imagem.

RÉSUMÉ

Cette étude analyse la manière dont se manifestent la peinture et la littérature chez l'œuvre de l'écrivain contemporain, diagnostiqué depuis l'âge de 23 ans en tant que schizophrène paranoïde, Rodrigo de Souza Leão. La comparaison entre ces deux langages porte spécifiquement sur sa première publication en prose, de 2008, « Todos os cachorros são azuis », et les images sur les toiles peintes par l'auteur, exposées au Musée d'Art Moderne – MAM, à Rio de Janeiro, entre 2011 et 2012, dans une exposition nommée « Tudo será da cor que você quiser ». Nous nous proposons, à partir de la vérification de la présence de thèmes communs à la peinture et à la littérature, dans les œuvres, réfléchir sur les échos de ces dialogues et ce qu'ils suscitent chez les lecteurs/spectateurs ; de quelle manière la présence de la folie, en tant que sujet élémentaire, est-elle discutée du point de vue littéraire et pictural et quels sont les éléments d'identification d'un itinéraire de lecture de Rodrigo de Souza Leão dont l'œuvre se constitue soit comme une écriture, soit visuellement, en apportant des références artistiques et culturelles de diverses sources. Ainsi, nous avons examiné les nombreuses formes d'expression et de manifestation de l'art, afin de comprendre comment elles constituent une toile de fond compatible avec la contemporanéité vue comme une lecture du monde.

Mots-clés : Littérature brésilienne contemporaine. Littérature et peinture. Todos os cachorros são azuis. Rodrigo de Souza Leão. Texte/Image.

“O pintor é feito um livro que não tem fim”

Fernando Diniz

Índice de figuras

Figura 1 - <i>Bêbado</i> , s. d. - Antonio Roseno de Lima, (1926-1998).....	38
Figura 2 - <i>Só vou morrer se eu ganhar o Prêmio Nobel</i> , 2009.	39
Figura 3 - <i>O navio dos loucos</i> , fragmento de tríptico de Hieronymus Bosch, 1490-1500.....	41
Figura 4 - <i>Nau dos insensatos</i> , 1549. Xilogravura. Sebastian Brants.	41
Figura 5 - Estação Bias Fortes, última parada dos 'trens de doido', cujo destino era o hospital psiquiátrico de Barbacena/MG, o Colônia, 2013.	43
Figura 6 - <i>Campo de trigo com corvos</i> , 1890. Vincent van Gogh (1853 - 1890).....	47
Figura 7 - cartela de cores principais citadas no excerto de Leão e também verificadas na tela de Van Gogh. A saber: dourado, azul, amarelo e verde.	47
Figura 8 - <i>A cor da cura</i> , 2017. Imagem digital.	48
Figura 9 - <i>As consequências do sexo</i> , 2009.	51
Figura 10 - <i>O vale dos suicidas</i> , 2009. Óleo sobre tela, 150 x 160 cm.	52
Figura 11 - <i>A insustentável leveza do elefante</i> , 2009. Óleo sobre tela, 98 x 160 cm.	64
Figura 12 - <i>A insustentável leveza do elefante 2</i> , 2009. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.	65
Figura 13 - <i>Retrato de Gregor Samsa</i> , 2009.	66
Figura 14 - <i>Retrato de Gregor Samsa II</i> , 2009.....	66
Figura 15 - Uniformes dos pacientes do Colônia, conhecidos como “azulão”.	68
Figura 16 - <i>Manto da apresentação</i> , de Arthur Bispo do Rosário [...]	69
Figura 17 - Emygdio de Barros, <i>Sem título</i> , 1967.	69
Figura 18 - Emygdio de Barros, <i>Sem título</i> , 1968.	69
Figura 19 - Emygdio de Barros, <i>Sem título</i> , 1971.	70
Figura 20 - Emygdio de Barros, <i>Sem título</i> , 1972..	70
Figura 21 - <i>Lua</i> , 2009.	71
Figura 22 - <i>Derformer</i> , 2009.	72

Figura 23 - <i>Sem título</i> , 2009, 2009.	72
Figura 24 - <i>Amor Cadore</i> , 2009..	73
Figura 25 - <i>O punk</i> , 2009.....	75
Figura 26 - <i>Duplo</i> , 2009..	75
Figura 27 - <i>O sexo para o tempo</i> , 2009.	76
Figura 28 - <i>Grades</i> , 2009..	77
Figura 29 - <i>Cruxificado</i> , 2009.	78
Figura 30 - <i>Família unida</i> , 2009..	79
Figura 31 - <i>Cristo</i> , 2009.	79
Figura 32 - <i>Haldol 2</i> , 2009..	80
Figura 33 - Capa 1ª edição, <i>Todos os cachorros são azuis</i> (2008).....	96
Figura 34 - Capa 2ª edição, <i>Todos os cachorros são azuis</i> (2010).....	96
Figura 35 - Elenco da peça <i>Todos os cachorros são azuis</i> (2011)	96
Figura 36 - Cartaz do documentário <i>Tudo vai ficar da cor que você quiser</i> (2014)	96
Figura 37 - <i>Me roubaram uns dias contados</i> (2010) - tela na capa: “A morte do Saci” (2009).	97
Figura 38 - <i>O esquizoide: coração na boca</i> (2011) - tela na capa: “O punk” (2009).....	97
Figura 39 - <i>Carbono pautado: memórias de um auxiliar de escritório</i> (2012) - tela na capa: “O negro” (2009).	97
Figura 40 - <i>All Dogs are Blue</i> . Trad. Stefan Tobler e Zoë Perry, 2013..	97
Figura 41 - <i>Todos los Perros son azules</i> . Trad. Juan Pablo Vila Lobos, 2013.....	98
Figura 42 - <i>Tudo vai ficar da cor que você quiser</i> - Livro-catálogo exposição MAM, 2011.....	98
Figura 43 - Instalações da exposição <i>Tudo vai ficar da cor que você quiser</i> , 2011-12, MAM - Rio de Janeiro.....	98

Índice de tabelas

Tabela 1 - Ocorrência de alguns termos característicos da plasticidade e do pictural em <i>Todos os cachorros são azuis</i>	52
Tabela 2 - Disposição das referências fílmicas e/ou videográficas em <i>Todos os cachorros são azuis</i>	54
Tabela 3 - Diálogos poéticos em <i>Todos os cachorros são azuis</i>	59
Tabela 4 - Demonstrativo das relações intertextuais entre "A passante"	63
Tabela 5 - Da ocorrência de cores em <i>Todos os cachorros são azuis</i>	67
Tabela 6 - Das temáticas presentes nas telas e em <i>Todos os cachorros são azuis</i>	75

Sumário

Introdução	13
1. <i>Todos os cachorros são azuis</i>, de Rodrigo de Souza Leão	17
2. Pontos de contato, ao redor da obra e do autor	24
2.1 Da escrita autobiográfica	24
2.2 Da literatura e da pintura	27
2.3 Da intertextualidade	32
2.4 Da arte marginal – <i>Outsider art</i> – <i>Art brut</i>	35
3. Dos universos em diálogo em <i>Todos os cachorros são azuis</i>	45
3.1 Evocando imagens	45
3.2 Da crítica que ultrapassa os muros do hospício	54
3.3 Dos poetas: Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Fernando Pessoa e Manuel Bandeira e outros diálogos com a literatura	57
3.4 A literatura, tema da pintura	64
3.5 Das cores: a eloquência das cores e o percurso do azul, <i>some kind of blue</i>	67
3.6 Das temáticas	74
4. Da volta da imagem como o todo que incomoda	82
5. Considerações finais	85
Referências bibliográficas	88
Anexos.....	96

Introdução

O poeta, escritor, jornalista e pintor Rodrigo de Souza Leão, cujo percurso nas artes é tão ou mais multifacetado que o percurso de sua narrativa literária, nos apresenta, em *Todos os cachorros são azuis* (2008), corpus de nossa análise na presente pesquisa, as inquietações típicas do sujeito contemporâneo, suas relações com o trabalho, com o outro, com a imagem de si, com sua sexualidade e ainda com a religiosidade em linguagem prosaica¹. A obra eleita para este estudo narra a história de um homem de trinta e seis anos, internado num hospício após um surto que o fez quebrar tudo em casa. É focado o seu cotidiano nesse hospício e sua percepção sinestésica de mundo, que dividem espaço com fantasmagorias, com alucinações habitadas pelos poetas franceses Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire. Essa presença funciona, a nosso ver, como maneira de enfrentar o cerceamento e a solidão enquanto o protagonista está internado.

Esse homem responsabiliza as vozes em sua cabeça pelo fato de ter engolido um chip. Depois, como paciente, passa a engolir Haldol, o medicamento antipsicótico administrado no hospital. Durante sua “temporada no inferno” do hospício, ele experiencia manifestações de religiosidades sincréticas, e, ao fim da narrativa, está em plena organização de uma “liga que agregava todos os seres do universo”, para a qual desenvolve uma língua também capaz de colocar em comunicação todos os seres, batizando-a “Todog”.

A carga biográfica textualmente disposta chamou bastante atenção e provocou estudos a respeito do escritor carioca. Sua condição mental, sua obra e o material biográfico nela contido despertam discussões a respeito da loucura e o diálogo que promove com as artes, principalmente com a pintura, visto que Leão também criava obras pictóricas.

Assim, propomo-nos, no presente trabalho, a analisar o texto literário *Todos os cachorros são azuis* (2008), prosa escrita por Leão, articulada às obras pictóricas por ele produzidas no ano de 2009, dispostas no livro-catálogo da exposição de suas telas, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2011-12.

O corpus literário de nossa pesquisa traz também críticas socioculturais implicadas no tratamento das questões que aborda, funcionando como uma oportunidade de retomada de assuntos relacionados à loucura que, na literatura brasileira, já foram apresentados em

¹ Apresentamos Rodrigo de Souza Leão como poeta considerando as declarações que fez, nas quais se disse poeta antes de qualquer outra função ou atividade que desempenhou artisticamente.

momentos distintos e por outros autores, em obras como *Hospício é Deus* (1965), diário escrito entre o fim de 1959 e começo de 1960, por Maura Lopes Cançado; assim como em sua obra *O sofredor do ver* (1968), que reúne contos esparsos da publicação dominical do suplemento do *Jornal do Brasil* e *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de autoria da interna Stela do Patrocínio. Este último é resultado do falatório² gravado entre 1986-1989 e 1991, durante quatro dos trinta anos em que Stela esteve internada no hospital psiquiátrico Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro – material este transcrito e organizado por Viviane Mosé. Por fim, temos *Todos os cachorros são azuis* (2008).

Esses títulos, guardadas suas finalidades, especificidades literárias, condições de produção e intenção autoral, são representantes da presença da experiência da loucura na construção poética nas décadas de 1950-60, 1980-90 e 2000.

Após a apresentação interpretativa da obra literária, corpus de nosso estudo, no primeiro capítulo, “*Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão”, desenvolvemos a apresentação dos temas e eixos que, a nosso ver, são possíveis para uma abordagem analítica da obra de Leão, ressaltando a escolha pelo estudo das relações entre artes, ou seja, entre literatura e pintura. As demais perquirições são realizadas a partir do enfoque a respeito das questões de escrita autobiográfica, ou a respeito da intertextualidade e da *art brut*.

O capítulo 2, intitulado “Pontos de contato, ao redor da obra e do autor”, é estruturado em quatro subcapítulos: dentre os quais, o primeiro “Da escrita autobiográfica” discute concepções de Philippe Lejeune (2008), acerca da escrita autobiográfica, visando o entendimento da ostensiva presença biográfica de Rodrigo de Souza Leão em *Todos os cachorros são azuis* (2008), sendo a loucura, o diagnóstico de esquizofrenia e a internação psiquiátrica os mais intensos dos elementos biográficos encontrados.

No subcapítulo 2.2, “Da literatura e da pintura”, propomos abordagens escolhidas para investigar texto/imagem, e as questões e diálogos presentes nesse encontro. A historicidade dessas noções faz-se demonstrada, posto que partimos das ideias de divisão e parentesco das artes, de acordo com as perspectivas de Lessing (1998) e Souriau (1983); a mimesis e o próprio da pintura são pensados à luz de Rancière (2012). São também trazidas reflexões mais contemporâneas sugeridas pelos estudos interartes através de Arbex (2006). A respeito do termo *transposição* dos sistemas semióticos, articulamos os escritos de Clüver (2006), e finalmente

² Termo usado na referida publicação para tratar de tudo o que era dito por Stela do Patrocínio, e documentado através de gravações de áudio, durante seu período de internação psiquiátrica.

chegamos a Louvel (2002) e sua concepção de iconotexto, para a qual verificamos grande aplicabilidade em nosso estudo.

A intertextualidade é assunto do terceiro subcapítulo, “2.3 Da intertextualidade”, que intenta confrontar noções conceituais que permitirão identificar, elencar e refletir sobre as diversas manifestações de textos alheios inseridos na literatura e na pintura de Rodrigo de Souza Leão. Para tanto, partimos de Samoyault (2008), e a síntese das tipologias intertextuais, um dos de nossos aparatos teóricos para essas reflexões. Citamos também Genette (2010) com o conceito de *transtextualidade*, que entendemos como menos estanque, comportando a possibilidade de movimento, e no qual os ecos textuais transitam. Quanto aos processos de leitura e recepção literária, refletiremos acerca do mecanismo de *solicitação* que ocorre na presença de referências, citações e alusões num texto, de acordo com Compagnon (1996).

Desenvolvido por Jean Dubuffet, o conceito de *art brut*, consta da quarta e última parte desse capítulo, por meio da exposição de algumas das principais noções que o estabelecem. Tencionamos demonstrar em “2.4 Da arte marginal – *Outsider art* – *Art brut*”, a abrangência e produtividade de uma arte concebida fora dos academicismos. Refletimos, então, sobre a maneira pela qual se insere o tema da doença mental e quais aplicações a arte marginal faz desse tema. Foucault (1978) reforça e expõe, por meio da historicização dos fatos, os processos sociais higienistas e excludentes tomados em relação aos doentes mentais e aos indivíduos tolhidos de liberdade nesse contexto.

Intencionamos relacionar as ideias supracitadas com cada aspecto a ser desenvolvido na pesquisa em nossa análise a partir do capítulo três “Dos universos em diálogo em *Todos os cachorros são azuis*”, cuja divisão pretende organizar os eixos pertinentes à interpretação da obra literária: a evocação de imagens mentais produzidas pelo texto escrito, desenvolvida em “3.1 Evocando imagens”; o conteúdo não alienado e o caráter crítico, demonstrado em *Todos os cachorros são azuis* e que figuram em “3.2 Da crítica que ultrapassa os muros do hospício”; as intertextualidades literárias, e a presença da poesia na narrativa, em “3.3 Dos poetas: Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Fernando Pessoa e Manuel Bandeira e outros diálogos com a literatura”; seguidas das intertextualidades manifestas nas telas pintadas por Rodrigo de Souza Leão, sobre as quais tratamos em “3.4 A literatura tema da pintura”; o azul e sua importância central na obra, juntamente com outras manifestações nas quais ele aparece são expostas em “3.5 Das cores: o percurso do azul e a eloquência das cores, *some kind of blue*”. Em “3.6 Das temáticas”, buscamos investigar as temáticas comuns ao texto literário e à pintura, sendo os

principais temas a loucura, a autoimagem, a aparência e o disforme, a religiosidade e seu sincretismo, a sexualidade, o aprisionamento e a solidão.

Por fim, no quarto capítulo “Da volta da imagem como o todo que incomoda”, precedente às nossas conclusões, é desenvolvida a questão das reações à obra de Rodrigo de Souza Leão e o que ela traz como discussão, a partir da reconstrução etimológica do sentido da palavra “imagem”, para Didi-Huberman (2015).

Uma vez delimitado nosso percurso para esse estudo, interessa-nos levantar hipóteses para nossas indagações relacionadas à obra e à vida de Rodrigo de Souza Leão, questões que nos intrigam desde que tivemos o primeiro contato com as obras desse artista. Nosso percurso intenta fornecer subsídios a esclarecer as questões sociais implicadas no processo de publicação de um livro e na realização de uma exposição de arte de autoria de um louco. O prestígio adquirido por Leão junto ao meio/mercado cultural passa pelos estigmas de sua loucura? Os suportes e multimídias por ele experimentados dão conta de sua biografia, matéria prima de sua arte?

1. *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão

Publicado pela primeira vez em 2008, viabilizado por uma bolsa oferecida pela Petrobrás, *Todos os cachorros são azuis* (2008) teve tiragem de 1500 exemplares, e após alguns meses de seu lançamento, a obra ficou entre os 50 finalistas do Prêmio Portugal Telecom. Rodrigo morreu pouco tempo depois, em 02 de julho de 2009. A primeira edição de seu livro se esgotou e, em 2010, recebeu uma segunda edição³. Outras obras deixadas pelo escritor carioca receberam publicações póstumas pela Editora Record, aos cuidados da curadoria de Ramon Mello.

Me roubaram uns dias contados (2010), é a narrativa de maior fôlego, finalizada em 2008, na qual têm-se forçados os limites do texto para a construção de uma ou três histórias, que seguem simultâneas até que são apresentadas umas inseridas às outras, formando assim uma quarta história. Esse procedimento diz muito da condição do escritor e de reflexões sobre a escrita como processo.

O Esquizoide: coração na boca (2011), escrito em 2003, é narrado através do embate de vozes de um escritor, um homem e seu duplo oposto; livro que intriga e imprime dúvida ao leitor que quiser acreditar nas suas “verdades”, ou faces de uma história, na qual o biográfico é também elemento formador.

O mais recente título publicado é *Carbono pautado: memórias de um auxiliar de escritório* (2012), também escrito durante o ano de 2003, e narra o universo do funcionalismo público, tendo a rotina como eixo central, a própria função de repetição e decalque do carbono. Reflexões assertivas sobre esse universo burocrático e nosso modo de vida automatizado são tratadas por meio de linguagem veloz e irônica, característica a Leão.

Todas as capas dessas obras são ilustradas⁴ centralmente pela imagem de uma pintura em tinta a óleo, elencada dentre as mais de trinta e cinco telas realizadas pelo próprio ficcionista durante o período em que iniciou aulas de pintura, em caráter de terapia ocupacional, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, no ano de 2009.

Todos os cachorros são azuis é classificado como romance brasileiro, porém se encontra muito mais próximo à prateleira dos inclassificáveis, ou de classificação problemática. Recebeu

³ Utilizaremos para as citações nesse trabalho a edição de 2010 de *Todos os cachorros são azuis*, na qual é vigente último acordo ortográfico.

⁴ As capas das respectivas obras encontram-se dispostas nos anexos desse estudo.

adaptação homônima, tornando-se peça de teatro em 2011, com direção de Michel Bercovitch e dramaturgia de Ramon Mello.

Cabe ressaltar aqui que Ramon Nunes Mello, poeta e jornalista, nascido em Araruama, Rio de Janeiro, em 1984, tornou-se o curador responsável pela obra de Rodrigo de Souza Leão após sua morte em 2009. Além de adaptar *Todos os cachorros são azuis* para o teatro, também leu e organizou os textos do escritor para as publicações póstumas realizadas pela editora Record. Ele próprio é autor dos livros de poesia *Vinis mofados* (2009), pela Língua Geral; *Poemas Tirados de Notícias de Jornal* (2012), pela Móbile Editorial e *Há um mar no fundo de cada sonho* (2016), pela editora Verso Brasil. Sua experiência como autor avaliza, de certa forma, seu papel como curador de Leão.

No tocante à fortuna crítica, Rodrigo de Souza Leão e suas produções literárias aparecem, ainda que modestamente, inseridos no contexto acadêmico por meio de estudos interessados no fazer literário por meio de um discurso dissonante e fragmentário, ou ainda, estudos interessados no viés sociológico encontrado em sua obra, advindo da experiência da loucura como assunto de destaque. Destacamos, neste sentido, os recentes estudos, as dissertações de mestrado, “Ficção e arte à beira-morte: estudo lítero-visual da obra de Rodrigo de Souza Leão” (2014), de Juliana Maria Silva de Sá e “Rodrigo de Souza Leão: esquizofrenia e literatura na composição da vida e obra de arte (Rio de Janeiro 1985-2009)” (2016) de Thamara Parteka. Ou ainda estudos que exploram a escrita do eu, o discurso fragmentado, como em “Fragmento, escrita do desastre e testemunhos da desrazão” (2016), de Ciro Martins Lubliner, e “Loucura e dispersão: uma etnografia entre escritas autobiográficas” (2015), de Felipe Ciacco.

Os livros de Leão, sua exposição de pinturas e demais produções artísticas contaram com resenhas críticas em jornais, realizadas por nomes já consagrados no âmbito da crítica literária/de arte, como por exemplo Heloísa Buarque de Hollanda, Haron Gamal, Marcia Tiburi; algumas constando do livro-catálogo da exposição supracitada.

A obra literária de Leão é, também, base para o documentário longa-metragem dirigido por Letícia Ramos, *Tudo vai ficar da cor que você quiser*⁵ (2014), produzido pelo cineasta Pedro Cezar, com argumento e roteiro documental assinados também por Ramon Nunes Mello. A obra mostra, a partir de um imenso arquivo de materiais deixados por Rodrigo de Souza Leão, suas criações na literatura, pintura e música, a maior parte delas realizadas dentro de casa, pois,

⁵ Realização: Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e Artesanato Eletrônico.

após seu diagnóstico de esquizofrenia, tirando os períodos de internação psiquiátrica, passou cerca de vinte anos saindo de casa somente quando inevitável.

Com uma prosa que narra a percurso do protagonista internado em um hospital psiquiátrico, o presente da narrativa em *Todos os cachorros são azuis* se dá aos 36 anos desse personagem que nos põe diante de uma cronologia de fatos desordenada. Nas palavras de Ramon Mello, é uma narração que se dá “através de uma experiência autobiográfica, a trajetória de um homem internado no hospício. E destaca três momentos da vida do personagem – infância, adolescência e fase adulta – para costurar uma narrativa marcada pela fragmentação do ser humano” (MELLO, 2012, p. 96). Ainda sobre a falta de linearidade da escrita de Leão, Ramon Mello recomenda que não se faça uma leitura à espera de uma cronologia linear, posto que para ele “é justamente a ausência dela que prende o leitor”. (MELLO, 2012, p. 96).

Todos os cachorros são azuis é dividido em quatro capítulos: “Tudo ficou Van Gogh”, “Deus não: deuses”, “Humphrey Bogart contra Charles Laughton” e “[Do gr. Epílogos]”. Trata-se de títulos de capítulos que já demonstram as pluralidades intertextuais e intermídias que serão realizadas ao decorrer da obra. O título do primeiro capítulo traz Van Gogh, já suscitando a pintura. O texto inicia-se pelo verbo “engolir”, que se desenvolve como tônica nesse capítulo: “Engoli um chip ontem” (LEÃO, 2010, p. 13). O narrador se coloca em trânsito espaço-temporal, a narrativa tem origem no hospício, “lá no quarto escurecido por doses de Litrisan” (LEÃO, 2010 p. 13), mas traz sem hierarquia determinada a infância em vários momentos da narrativa. O espaço do hospício é preponderante para a história. É por meio das descrições e cenas que ocorrem nesse espaço que são desenvolvidas as críticas ao universo manicomial enarrada: a convivência com diversos tipos de internos, para os quais o narrador imagina histórias de vida anteriores; sua interação com essas pessoas; a rotina hospitalar, os remédios tomados via oral e injetáveis; a comida que ingerem etc.

O hospital psiquiátrico é cenário para o trabalho de resignificação do verbo “engolir”, uma característica frequente na obra de Leão é justamente esse mecanismo de resignificação dos signos, de retomada ou reconstrução de sentidos. O objeto do verbo de engolir no caso, um chip, ou um grilo, é supostamente a origem para a loucura do narrador, e é também pretexto à utilização do termo em outras acepção e classe gramatical, como, por exemplo, num comentário, na variação de sentidos do complemento verbal, aparentemente descontextualizado, como em: “O engolidor de espadas engole uma nesga de fogo por vez. Tá todo mundo engolindo alguma coisa neste exato momento” (LEÃO, 2010, p. 14), ou então numa lamentação da mãe em certo momento: “Quantos grilos você me fez engolir, meu filho.

Minha mãe disse isso afagando meus lábios e me dando um beijo na bochecha” (LEÃO, 2010 p. 13).

O capítulo inicial é desencadeado de maneira a apresentar o ambiente do hospício e o surto que levou o narrador a estar internado. Essa apresentação é pautada por adjetivos sinestésicos. Sensações, cheiros e cores, aparecem ostensivamente caracterizando emoções, pincelando impressões.

A escrita de Leão em *Todos os cachorros são azuis* e sua condição instável quanto às marcações temporais e espaciais são caracterizadoras de um sentimento de não integrar-se plenamente, que é fonte de desconforto. Dessa maneira, o texto se dá nesse trânsito, em que o narrador vai comentando seu não-pertencimento. Uma instabilidade que se estende para a sua obra, encarnada nas dificuldades em classificá-las, numa leitura de prosa cadenciada, repleta de imagens poéticas, e/ou mesmo na pluralidade de caminhos artísticos seguidos e articulados por Leão.

Quebrei, porque sou feito de cacos e quando os cacos me convidam, desordeno tudo. Tudo estava muito calmo. Menos eu. Engoli um chip. Bebi um chope na rua e botaram um chip dentro do chope. Engoli o chip que faz com que eu faça tudo isso, até o que não quero. Mas eu só podia me ferir com tantos cacos, ainda mais andando descalço pelos cacos. Você vai ser removido para a Clínica. Nós estamos superlotados. Eu não quero ir pra Clínica e nem ficar aqui. E comecei a quebrar o consultório do médico, até vir um enfermeiro com uma baioneta. Por que você não morre? Há tanta gente velha aqui. Um dia ainda sobrevivo pra mostrar todo este jogo sujo (LEÃO, 2010, p. 30-31).

Tudo é calmo para a desordem do personagem, que não cabe, ou não é aceito, ou mesmo não encontra vaga na clínica psiquiátrica, e também não pertence a ela, não quer ir e nem ficar. O protagonista espera sobreviver para mostrar esse “jogo sujo”, parece, para essa finalidade buscar uma linguagem, ou talvez ela já seja a própria arte, uma possível função de sua literatura.

A presença do humor, e da autoironia são, igualmente, traços que podem conferir sentimentos ambíguos ao leitor, que se depara com episódios de *nonsense*, loucura e sanidade, como:

[...] Sou importante, porque sei peidar sem sentir o próprio cheiro. Desenvolvi uma técnica de filtragem. Brincadeira à parte, sempre me senti um ser perseguido. Ando nas ruas sempre olhando pra trás e de vez em quando saio em desabalada correria. Uma vez meu psiquiatra pegou o ônibus comigo, só

pra provar que não havia problema nenhum em andar de ônibus no Rio, na zona sul. Morreu em 2000 paus, mais o relógio. O ônibus foi assaltado (LEÃO, 2010, p. 27-28).

O segundo capítulo do livro explora de forma intensa as citações, com referências a todo tipo de cultura: geral, erudita e popular, produzindo um verdadeiro caleidoscópio de inferências de toda ordem. O todo é o múltiplo, de acordo com o que já traz o próprio título “Deus não: deuses”. As ideias de oposição estão em *Todos os cachorros são azuis* elaborando uma narrativa permeada por muitos pontos de vista antitéticos, as próprias referências estabelecem essa relação entre si, pois são de origens socioculturais distintas, o trecho de um funk carioca pode ser encontrado próximo a alusões à poesia de Baudelaire. A razão e a lucidez são questionadas quanto a sua existência, verdade e pureza. As antíteses movem questionamentos de toda ordem, e as reflexões geradas por ela só acentuam esse viés dialógico do texto.

Há no segundo capítulo uma maior constância do desenvolvimento da narrativa dentro do hospício, talvez por conta de repetições, com algumas inserções ou lembranças da infância, no entanto as referências citadas insinuam cumprir função de companhia à solidão desse narrador que, no universo do hospício cria seus próprios universos. Essa postura, estimulada pelo sentimento de não pertencer, é desenhada em momentos como “Eu me ilhava em mim. Enquanto todos viam tevê, eu jogava com Rimbaud no quarto vazio. Rimbaud me olhava. Tentava me tirar a concentração”. (LEÃO, 2010, p. 38), são momentos em que o narrador se diz alheio aos fatos do presente no hospício, e se mantém alheio criando ou associando imagens e pessoas da cultura popular aos internos. A manifestação de uma espécie de sincretismo religioso presentifica notadamente a partir desse capítulo, já sinalizada no próprio título “Deus não: deuses”, afirmando seus deuses (de diversas ordens) no plural, como quando o narrador se designa: “Eu sou o samba. Eu sou Jesus Cristo. Eu sou tudo e nada. Sou louco legal. Eparrei, lansã! Ogum bolum ai iê”. (LEÃO, 2010 p. 38).

Ocorre no hospício a morte de um interno, o Temível Louco, sua relação de medo e respeito com o narrador da história, a investigação de sua morte e as causas da mesma passam a ser assuntos para essa voz narrativa e desencadeiam comentários sobre delírios persecutórios. Rimbaud e Baudelaire passam a aparecer com maior frequência, são delírios e companhia que interagem com esse narrador.

No terceiro capítulo “Humphrey Bogart contra Charles Laughton”, o nome desses dois atores conhecidos dos filmes *noir* já aponta justamente para essa tônica policial, branco e preto, mocinho e bandido. Esse é o capítulo do intertexto por primazia. Estão lá a poesia de Manuel Bandeira, e de Baudelaire. O clima soturno dos filmes *noir* é cultivado desde a morte de

Temível Louco no segundo capítulo, com incursões de investigação policial nas dependências do hospício, e também por meio das construções intertextuais em que a ambientação funesta se revela:

Não sei ao certo o devo fazer para melhorar. Simplesmente, porque sou um pterodátilo numa gaiola. Um *corvo* bicando o ventre de um espantalho. Um homem sem medo do terror que é viver sem medo. *Never more*, todos aqui não têm medo (LEÃO, 2010, p. 55, grifos nossos).

A imagem descrita nos transporta ao cenário sombrio da literatura de Edgar Allan Poe, em muito devido a menções ao “corvo” e a utilização da expressão “never more” (*ipsis literis*), encontrada no poema “O corvo”, de 1845. Esse clima estende-se pelo terceiro capítulo todo, é visualmente pontuado: “Olho pelos meus óculos coloridos e vejo tudo em preto e branco. Tudo parece um filme de Bergman”(LEÃO, 2010, p. 56), em que a utilização das cores preta e branca passam a apontar para duplos maniqueístas, opostos complementares, e imagens de antítese como em “É o frio que convida o fogo. Pula a fogueira, Rimbaud.” (LEÃO, 2010, p. 58), ou ainda em “Estou triste e todos estão felizes” (LEÃO, 2010, p. 58), ou até mesmo num aforismo poético que congraça as ideias de grotesco e de sublime, de belo e de feio como em “A vida escoia por um esgoto que leva pro mar” (LEÃO, 2010, p. 59). O capítulo evolui assim, e conta com memórias da adolescência desse narrador, de quando ainda não estava internado, intercaladas de intertextualidades literárias, vídeográficas e musicais em sua maioria.

O quarto e último capítulo, “[Do gr. epílogo]”, tem na linguagem, na sua codificação e decodificação e em sua capacidade de comunicar e pôr em contato o seu eixo temático explorado. Inicia-se no momento em que o narrador sai do hospício e vai para casa, mas ao mesmo tempo esse parece ser o início de maior delírio narrativo, em que temos imagens como “Homens com crina de pássaro [que] falavam um idioma que eu não entendia” (LEÃO, 2010, p. 69). Coisas dessa ordem despertam no personagem a necessidade de se criar uma língua comum a todos os seres, e as inspirações para a criação dessa língua começar a vir em forma de sonhos a esse narrador/protagonista, que começa a catalogar essas palavras e organiza reuniões após anúncio de jornal, feitas a quem se interessa com a finalidade de se criar essa nova língua unificadora, a “Todog”.

E de reunião, os encontros são transformados, e passam a ter caráter de religião. Permeado de críticas à religião, enquanto instituição oficial, e à violência policial, o final da narrativa encaminha-se para o uso cada vez mais presente de palavras e construções em “Todog”, até que o narrador, que passou a ser o xamã dos seguidores de “Todog” é internado

novamente no hospício e depois preso. Quando solto, é ovacionado pela multidão de seguidores de sua seita, leva dois tiros de um “fundamentalista Todog [que] gritava dizendo que ele é que era o Todog” (LEÃO, 2010, p. 78).

A voz desse narrador recém-morto continua narrando, e o faz no presente, de um lugar “[...] onde as nuvens se encontram, levo sempre um choque maior do que os que levei no hospício” (LEÃO, 2010, p. 78) , e, lá onde está ele recebe uma série de “elementos” (óculos, membros do corpo) para que tudo esteja na quantidade de três, o número ligado ao divino: “Deram-me um terceiro óculos, terceiro olho. Terceira orelha. [...] Minha terceira vida”. (LEÃO, 2010, p. 78). No entanto, mesmo com essa “nova vida” ele ainda considerava ser o menino que possuía a pelúcia do cachorro azul.

2. Pontos de contato, ao redor da obra e do autor

A articulação de temas e formas constituintes de um texto é matéria essencial dos estudos literários, essa noção múltipla é desdobrada nas teorias acionadas para realizar reflexões analíticas de acordo com a demanda da obra literária. Nesse sentido, *Todos os cachorros são azuis* demanda, sob o eixo central da relação entre literatura e pintura, neste estudo, a necessidades de pontuar outras questões da obra de Rodrigo de Souza Leão, importantes para a tentativa de formação de um olhar holístico que conceba ao máximo sua obra e reflexões por ela suscitadas. Tendo como principal foco as fronteiras e diálogos interartes: especificamente literatura e pintura; intertextualidade (intra e extratextuais, e interpicturalidade), demonstrando ideias a respeito da arte marginal – *Outsider art/ Art brut* – a arte realizada por doentes mentais e/ou por pessoas em situação asilar. Tais temas destacam-se como embasamentos pertinentes ao universo do corpus literário e plástico deste estudo.

2.1 Da escrita autobiográfica

A partir de um eixo que privilegia a força do visual e a criação da imagem através da palavra, torna-se cada vez mais pertinente pensar na concepção de *cenários e personas*, dessa forma parece fazer sentido pensar nas *imagens do eu* criadas por Leão em sua arte, que, tanto nos livros quanto nas telas são povoadas pelas *escritas de si*.

A noção de autoria é um conceito da modernidade, no que diz respeito à direção e à importância que lhe é imputada. Na antiguidade, valendo-se da oralidade, é pouco viável pensar em uma atribuição autoral, porém, ao longo da história, sobretudo após o estabelecimento de produções escritas, em razão de homenagens, credibilidade, responsabilidade, punição, propriedade e plágio, a necessidade e a importância de um registro autoral se desenvolveram e ganharam estudos que corroboram a complexidade desse conceito. No âmbito dos estudos literários, temos, por exemplo, a noção de *autor-criador* em Bakhtin (2003), a de *escritor* em Barthes (2004), a *função autor* em Foucault (1992), e posteriormente a figura do *autor como gesto* em Agamben (2007), cada uma dessas noções designa um número de papéis, características e funcionamentos imputados ao autor, e à sua presença ou à contestação dela no texto literário.

Um viés em que tais estudos são bastante explorados é sem dúvida o de narrativas autobiográficas. Nesse contexto insere-se nosso corpus: Rodrigo de Souza Leão, e a narrativa de *Todos os cachorros são azuis*, constituída de elementos fortemente biográficos, dispostos em um percurso espaço-temporal flutuante, impregnado pelas referências múltiplas do autor. Como já citado, o título publicado pela editora 7 Letras aborda desde os primeiros indícios de desordem mental até a internação manicomial e o diagnóstico de esquizofrenia atribuído ao narrador-personagem, dono de um discurso confuso, fragmentário, incisivo, grosseiro, mas por vezes também delicado, reflexivo e contemplativo. A forte presença biográfica em sua arte, conforme já citamos, é razão para diversos estudos acadêmicos sobre Leão nessa direção, articulados à temática da loucura, nos quais têm-se contemplado desdobramentos sociológicos, históricos e até mesmo médicos.

Anteriormente ao seu primeiro livro de prosa publicado, e objeto de nosso estudo, Rodrigo de Souza Leão lançara o livro de poemas *Há flores na pele* (2001), uma coletânea de poesias, pela editora Trema. O autor foi jornalista por formação acadêmica, fundador e editor da revista eletrônica *Zunái*,⁶ e colaborador da também revista eletrônica de literatura e arte: *Germina*.⁷ Escreveu majoritariamente em meio digital, possui inúmeros *e-books* de poesia, manteve o blog *Lowcura*⁸ durante os três últimos anos de vida (de 2007 a 2009), além de ter realizado experimentações com música, mixagem e filmagens. Além disso, pintou uma série de telas a tinta a óleo, que posteriormente foram reunidas em uma exposição no MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), realizada entre o final de 2011 e o começo de 2012, intitulada *Tudo vai ficar da cor que você quiser*.⁹ Percebe-se por todas estas atuações o caráter pluralmente artístico em Rodrigo de Souza Leão, independente do meio/suporte de expressão utilizados.

Considerando sua obra e, de volta às questões da figura do autor, há que se pensar que por mais que haja material biográfico na narrativa de Rodrigo de Souza Leão, este aparece na forma de ficção, manifesta-se enquanto linguagem literária, imbuído de lirismo, e não deixa espaço algum aos modos discursivos factuais. A respeito da relação vida e obra, Merleau-Ponty afirma sobre Cézanne que “é certo que a vida não explica a obra, porém certo é também que se

⁶ Criada em 2003. Disponível anteriormente em <www.revistazunai.com>, mudou de endereço e atualmente encontra-se disponível em: <www.zunai.com.br>.

⁷ Disponível em <www.germinalliteratura.com.br>.

⁸ Disponível em: <<http://lowcura.blogspot.com.br>>.

⁹ Trecho encontrado em *Todos os cachorros são azuis* (2008) que, como mencionado, é, além de título da exposição de pinturas e poesias, também nomeia o documentário de Letícia Simões, exibido no Festival (de cinema), do Rio, em 2014.

comunicam. A verdade é que essa obra a fazer exigia esta vida”. (MERLEAU-PONTY apud DANTAS, 2009, p. 08).

A questão do narrador e do autor continuaria pouco aprofundada, uma vez que na obra literária supracitada o narrador parece possuir mais de um *modus operandi*. A voz narrativa viria ou ressoaria em mais de uma direção, característica que pode, ou não, ser atribuída ao caráter mimetizado da loucura: a presença de vozes e alucinações. Nesse sentido, lançamos mão da *função autor* de Michel Foucault (1992) para quem:

[...] todos os discursos que são providos da função ‘autor’ comportam esta pluralidade de ‘eus’. O eu que fala no prefácio de um tratado de matemática – e que indica as circunstâncias de sua composição – é diferente, tanto na sua posição como no seu funcionamento, daquele que fala numa demonstração e que surge sob a forma de um ‘Eu concluo’ ou ‘Eu suponho’: num caso, o ‘eu’ reenvia para um indivíduo sem equivalente que, num lugar e num tempo determinados, fez um certo trabalho; no segundo caso, o ‘eu’ designa um plano e um momento de demonstração que qualquer indivíduo pode ocupar, desde que tenha aceitado o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações prévias. Mas poderíamos ainda, no mesmo tratado, delimitar um terceiro eu; aquele que fala do significado do trabalho, dos obstáculos encontrados, dos resultados obtidos, dos problemas que ainda se põem; este eu situa-se no campo dos discursos matemáticos já existentes ou a existir. A função autor não é assegurada por um destes ‘eus’ (o primeiro) à custa dos outros dois, que, aliás, não seriam então senão o seu desdobramento fictício. Importa dizer, pelo contrário, que em tais discursos a função autor desempenha um papel de tal ordem que dá lugar à dispersão destes três ‘eus’ simultâneos (FOUCAULT, 1992, p.56).

Na narrativa de Leão, a constituição dessa trama de vozes narrativas muitas das vezes assume fronteiras pouco identificáveis entre os chamados ‘eus’, como, por exemplo, em:

Ouvi um berro lá de dentro. Corri pra ver e Temível estava emborcado num canto de seu quarto. Quem matara Temível Louco? Foi você. Ele tinha medo de você. Você vai ser crucificado. Temível tivera ataque cardíaco. Ninguém viu. Mas tinha um louco que repetia que eu era culpado (LEÃO, 2010, p. 42).

Temos aqui um trecho em que as diversas vozes assumem mais de uma possibilidade de identificação. A voz que acusa o protagonista de ter cometido o crime em “Foi você” pode funcionar como a consciência narrativa, a voz de uma alucinação ou mesmo a de outrem, neste caso a voz em presença do “louco que repetia que eu era culpado” supracitado no excerto.

A nosso ver, a *função autor* comporta inevitavelmente uma pluralidade de ‘eus’, já em virtude de o caráter literário ser intrinsecamente plural. Tais propriedades polissêmicas e

ambíguas da literatura dialogam ainda com a pluralidade disposta no todo artístico de Rodrigo de Souza Leão, que extrapola os limites literários, quando por exemplo, leva literatura para suas telas, ou quando usa das cores para extrair resultados semânticos distintos dentro do texto.

Apesar da presença constante da loucura, e de ela poder ser pensada como eixo temático da arte de Rodrigo de Souza Leão, é redutor restringir sua obra a esse tema, uma vez que seu discurso é rico de reflexões de diversas ordens, que abrangem assuntos políticos, culturais e sociais e, ainda, pintura, cinema e poesia. A narrativa é impregnada de cores, de cheiros, de formas, e de sons, repetições reiteradas por estratégias bastante sinestésicas. Todas as informações parecem querer eclodir a um só tempo. Os fragmentos, sem ordem aparente, emergem no texto e nas telas, vê-se a riqueza de referências e diálogos provindos de vários assuntos. E um deles, de grande interesse para este estudo, é a pintura.

2.2 Da literatura e da pintura

O ecletismo e a pluralidade artística de Rodrigo de Souza Leão são bastante intrigantes. O fato de suas telas ilustrarem seus livros seria apenas uma opção editorial ou o indício de diálogo entre tais sistemas semióticos? É possível afirmar que há muito de uma arte na outra, elaborando um diálogo que vai além das noções temáticas? Em que medida essas práticas consolidam uma complementaridade na busca do artista por uma integralidade? São artes que se complementam de alguma maneira ou são dissociáveis?

Etimologicamente falando, na poesia trovadoresca, “palavra” era sinônimo de verso, quando este não possuía rima, remetendo-nos ao universo sonoro, musical, e da oralidade da qual se origina a literatura. Em contrapartida, “imagem” pertence ao universo visual, vindo do latim *imagine(m)*, de acordo com o *Dicionário de termos literários* (1974, p. 282): imitar. Tendo tomado diferentes rumos semânticos ao longo da História, esse termo esteve conectado com noções como a de imaginação, ideia, metáfora e figuras de pensamento. Tais conexões poderiam nos permitir afirmar que a palavra aciona imagens mentais, enquanto, para o caso de nosso estudo, as imagens, as pinturas, acionam interpretações narrativas.

Inicialmente, as artes prescindiam de nomenclatura e tipologias que as delimitassem, e delimitassem seu campo de atuação, as técnicas que lhe seriam empregadas e a materialidade do que seria o seu resultado artístico. Muito em razão dessa necessidade classificatória, surgiram as chamadas Belas Artes. No entanto, tais categorias foram, desde o princípio,

questionadas, e muitos estudos perquiriram os tais limites que determinavam algo como pintura, que diferia de algo designado como poesia, que por sua vez era distinto do que era chamado por música. Em *A correspondência das artes* (1983), o filósofo e esteta francês Étienne Souriau aborda algumas das divisões clássicas do quadro das artes, como, por exemplo, o conceito das artes do espaço e das artes do tempo, ou das artes da visão e das artes da audição. Ou, ainda, a divisão das artes não representativas, como sendo as artes de primeiro grau, e as artes representativas, as de segundo grau. Desde o estabelecimento dessas categorizações muito já se discutiu, e essas não são noções inquestionáveis nos estudos interartes, pelo contrário, são passíveis de inúmeras questões e outros novos estudos.

Ao dispô-las dessa forma, as Belas Artes adquirem essa noção de correspondência e também de parentesco, que imputa aos estudos sequentes a impressão de permeabilidade e transitoriedade das artes. Quanto à identidade, às tipologias e às delimitações, é pertinente reafirmar, por exemplo, que Rodrigo de Souza Leão, apesar de ter publicado majoritariamente em prosa (ainda que sejam publicações póstumas), considerava-se poeta antes de qualquer outra coisa. Artista atuante em diversas frentes, e não demonstrava importância em circunscrever e/ou categorizar seus modos de expressão: poema, prosa, pintura, música, vídeo. Voltando à ideia de impureza, entende-se que as coisas chamadas “arte” não são só aparentadas ou fronteiriças, mas também “contaminadas” umas pelas outras. Tendo isso dito, reafirma-se o interesse em investigar essas condições relacionadas à literatura e à pintura que se tornam inevitáveis em Rodrigo de Souza Leão em razão, justamente, de chamarem atenção para a característica de “impureza da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

À luz do filósofo político e esteta francês Jacques Rancière, para quem, tautologicamente, o fato pictural consiste em utilizar unicamente os meios próprios à pintura, retiramos a noção de que só é suficiente para uma visão catalográfica da arte que: “o próprio de uma atividade é se servir dos meios que lhe são próprios” (RANCIÈRE, 2012, p. 80). Porém, no campo da arte, esta possivelmente não é uma constatação que se sustenta por muito tempo, à medida que a matéria com a qual se faz a obra artística também passa a ser lugar para a subversão, a transgressão, a reformulação e o repensar do fazer artístico, considerando que uma série de artistas produzem peças valendo-se de materiais que por muito tempo não se encontram listados como matéria-prima artística, pensados dentro dos pressupostos das Belas Artes. Um artista de grande visibilidade a ser citado, a título de exemplo, é o brasileiro Vik Muniz¹⁰.

¹⁰ Disponível em < <http://vikmuniz.net/pt/> > Vik Muniz é apenas um de inúmeros artistas que pensam na subversão da matéria artística, e concebem seu trabalho explorando outros materiais que não as tintas, argila, mármore, entre outros materiais comuns as artes plásticas.

Radicado nos Estados Unidos, Vicente José de Oliveira Muniz, compõe diversas releituras de pinturas clássicas utilizando-se de materiais diversos, objetos extraídos de demolições de construção civil, ou mesmo alimentos como geleia, açúcar, e materiais descartados em geral.

A pintura considerada obra de arte, por muito tempo, esteve ligada ao conceito mimético estritamente em função da semelhança figurativa e representatividade. O real deveria ser visto. A história da pintura deveria estar facilmente dita e identificada em imagem, o que pouco se encontra em pinturas menos figurativas, e não está nada presente, por exemplo, na pintura abstrata. Porém, nessa relação entre dizível e visível, Rancière afirma que “A arte não desapareceu. Mudou de lugar e de função. Ela trabalha na desfiguração, na modificação do que é visível sobre a superfície, portanto em sua visibilidade como arte”. (RANCIÈRE, 2012, p. 88-89). Entendemos essa mudança de lugar e função da pintura e sua não necessidade ou comprometimento fidedigno de representatividade do real como algo bastante produtivo para pensar a obra de Rodrigo de Souza Leão, uma vez que esta aborda a loucura e demonstra uma escolha em refutar o real nas imagens que cria, distanciando-se de uma estética pictural estritamente figurativa.

Enxergar algo como arte, segundo o esteta, se dá enxergando duas coisas desse mesmo algo ao mesmo tempo. Trata-se do “problema de relações entre superfícies de expressão das formas e superfície de inscrição das palavras”. (RANCIÈRE, 2012, p. 89). Estamos diante da problematização dos signos e formas, na qual, a relação entre as partes do todo em uma pintura só, dão “a ver se seu trabalho equivaler ao da metáfora, se uma palavra/enunciação construir essa equivalência”. (RANCIÈRE, 2012, p. 92).

Adentrando cada vez mais esses percursos fronteiriços interartes, temos a construção da cena, expressão utilizada ao analisar o caráter narrativo de uma imagem, e que por sua vez, também nos conduz ao teatro, que, ainda de acordo com Rancière é:

[...] antes de mais nada o espaço de visibilidade da palavra, o espaço das traduções problemáticas do que se diz no que se vê. Portanto, é o local de manifestação da impureza da arte, o ‘meio’ (*médium*) que mostra com clareza que não há o próprio da arte, de nenhuma arte, que as formas se fazem acompanhar pelas palavras que as instalam na visibilidade. (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

Em não haver o próprio de uma arte é que se apresenta o interesse nos estudos dos diálogos entre elas. São aspectos que seriam característicos de uma arte funcionando para outra. E, dessa forma, assumidos de outra maneira, da maneira possível, simulada de acordo com seu

funcionamento. Ler sobre a cor nunca será estar diante da cor na tela, assim como ler a cena nunca será o mesmo que vê-la presencialmente. Interessam-nos, entretanto, os modos de fazer com que essas sensações sejam citadas, mencionadas, sugeridas e até mesmo provocadas na recepção da obra de arte.

No campo dos estudos sobre literatura e pintura, percebemos o frequente paradoxo apontado por Márcia Arbex (2006), no qual “ora literatura e artes são consideradas ‘irmãs’ e, portanto, aproximadas conforme a tradição do *ut pictura poesis*¹¹, ora, distanciam-se, discordam, tendendo à separação preconizada por Lessing¹² entre as artes ditas ‘do tempo’ e as artes ‘do espaço’” (ARBEX, 2006, p. 30). Entendemos que o caminho central entre esses dois polos tem sido os estudos que assumem a “permeabilidade das fronteiras, a relação dinâmica e a necessidade de troca” (ARBEX, 2006, p. 30), entre o literário e o plástico, a autora ainda põe em questão o uso do termo “relações”, tomando-o como falho, já que:

[...] supõe uma ‘lógica’, uma ‘economia binária’, ou uma ‘síntese pacífica’, quando os trabalhos apresentados evidenciam, ao contrário, que se trata de uma ‘questão de dilema, de alienação, de fratura, de heterogeneidade, de contato impossível; trata-se ainda de relações dinâmicas e não fixas, transformadoras e não estáveis (ARBEX, 2006, p. 33).

A fim de desenvolver uma análise que contemple as inúmeras manifestações e problematizações entre literatura e pintura, dispomos de tipologias que apresentamos aqui para serem acionadas em momento oportuno, a depender dos caminhos analíticos das obras de Rodrigo de Souza Leão. São diversos os estudos que propõem reunir e categorizar os as fronteiras e ou os tipos de relações dadas entre as artes, ainda segundo Márcia Arbex “a classificação pode adquirir caráter didático e auxiliar no esclarecimento das nuances das interferências da escrita e da imagem, da literatura e da pintura, mas não esgota a infinidade de possibilidades dos trabalhos atravessados pelo legível e o visível” (ARBEX, 2006, p.41). Os eixos críticos para o estabelecimento dessas categorias seriam “a relação com o autor; a relação com o contexto, de produção; a relação com o contexto de recepção, a relação da obra com as artes (problema específico relacionado às mudanças de código)” (ARBEX, 2006, p. 42). Sendo

¹¹ “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre” (HORÁCIO, 2005, p. 65).

¹² De acordo com o argumento de Lessing os: “objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra [no espaço] chamam-se corpos” (LESSING, 1998, p. 193). Enquanto “objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra [no tempo] chamam-se em geral ações” (LESSING, 1998, p. 193). Sendo ambos constituintes, respectivamente, do objeto próprio da pintura e da poesia.

que, as primeiras três relações estão vinculadas a questões sociológicas do livro, sua recepção, público e autoria, enquanto a quarta relação contempla a comparação estética.

É no campo da comparação que se realiza o embate das principais questões a respeito de literatura e pintura a que se presta este estudo. Liliane Louvel em ensaio bastante elucidativo, reflete sobre o que acreditamos ser de maior pertinência em relação ao cotejo artístico intermédias de Rodrigo de Souza Leão, a iniciar pela definição do conceito iconotexto, entendido como “a presença de *uma imagem visual convocada* pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida” (LOUVEL, 2006, p. 218, grifos nossos).

Alguns estudos nessa área mostram as manifestações do pictural realizadas além do texto, investigando demandas fora dele, o que para Hoek (apud LOUVEL, 2006), não concretiza, segundo Arbex (2006) um “*laço intrínseco entre pintura e poesia*”, que se caracteriza pelos

[...] paralelos temáticos ou semânticos, os paralelos com um determinado contexto evocado pelo escritor; os paralelos baseados na quasi-contemporaneidade das obras; a imprecisão das definições do pictural; a insistência de noções como suspensão do texto, ‘*arrêt sur image*’, ‘enquadramento do texto’, autonomia do trecho, que se tornaram verdadeiro *topoi* dos críticos (ARBEX, 2006, p. 47).

Tais paralelos são algumas das noções que constituem o que Clüver afirma poder nomear como tradução de pinturas, citando a distinção de terminologias realizadas por Roman Jakobson para quem há a *tradução intralingual*, a *interlingual* e a *intersemiótica* ou *transmutação*. Sendo elas respectivamente definidas como a) paráfrase de texto da mesma língua; b) recriação em outra língua de um texto verbal; c) a “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON 1971 apud CLÜVER, 2006, p. 112).

Essas “traduções”, ou melhor dizendo, de acordo com Claus Clüver (2006), esses “textos lidos como transposições intersemióticas são, portanto, analisados como signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico”. (CLÜVER, 2006, p. 150). Quanto ao processo de apreensão de sentido desses signos no que diz respeito ao pictural em um texto ou em diferentes *media*, Liliane Louvel (2006), afirma que este se realiza ao acionar determinado léxico cuja função está em organizar:

[...] listas insistindo nas massas, cores, formas, luz e diferentes fontes de iluminação, nos efeitos de claro-escuro (*chiaroscuro*) ou de *sfumato*. Da mesma forma o recurso à simetria de à dissimetria, à perspectiva albertiana (com ponto de fuga e ponto de visão) ou à perspectiva atmosférica (que marca o distanciamento dos objetos pelas mudanças de cor devidas à espessura do ar, indo do mais nítido ou mais impreciso, do mais verde ao violeta das ‘distâncias’), assinalará a ilusão técnica (LOUVEL In: ARBEX, 2006, p. 214).

Ao partirmos dos estudos literários, e na tentativa de tornar a leitura literária e plástica igualmente eloquentes, sem que haja entre elas ideia alguma de superioridade, é necessário o reconhecimento composicional da imagem, interessa-nos, perquirir seu emprego, e modo de convocação enquanto elaborada no plano textual. Para assim, igualmente compreender os indicadores que assinalam o pictural na obra de Rodrigo de Souza Leão, visando a apreensão do caráter de picturalidade da obra.

2.3 Da intertextualidade

É pertinente notar, que no âmbito das relações entre literatura e pintura, Rodrigo de Souza Leão elabora uma teia de referências significativa para seu leitor/espectador. Em ambas as artes, são alusões e citações de toda espécie: aparecem o clássico, o erudito, o popular, e o contemporâneo ao seu período de escrita, movimentando engrenagens e cadeias de diálogos bastante curiosas. Essa estratégia, de acordo com o exposto por Samoyault (2008), constitui uma noção instável, que comporta imprecisões e divergências teóricas para tratar da noção de espécies de ambiguidade do discurso (literário). O termo *intertextualidade* é uma aparente vantagem da neutralidade sobre termos como “[...] tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 09). Evidenciando a historicidade do termo, o trabalho de síntese elaborado por Samoyault nos serve de aparato teórico a fim de compreendermos as maneiras e tipologias que participam da prática intertextual, como por exemplo, a citação, a referência, a alusão etc.

Gérard Genette (2010), a quem nos referiremos a seguir, apresenta uma síntese das propostas teóricas sobre a intertextualidade e as diversas práticas referentes ao termo de acordo como autor, não é o texto singular que configura o objeto da poética, mas “[...] hoje, mais amplamente, [...] este objeto é a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’ [...]” (GENETTE, 2010, p. 13, grifo do autor). A essa relação que dispõe um texto em contato com outro, acreditamos na metáfora do eco como maneira profícua de visualizar e

perquirir esses processos, uma vez que o eco é a reflexão de um som produzido por determinada origem, como a resposta a um discurso, que volta num outro tempo, em outro volume, parecendo simular outras vozes, tal qual a intertextualidade e suas inúmeras práticas dentro do texto.

Pensando na questão dos ecos de outras narrativas, muitos estudos realizados já estabeleceram tipologias e definições para os diversos tipos de presença de outras vozes no texto. Em Fiorin (2003), – à luz de Bakhtin – o termo intertextualidade é tratado como “processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o incorporado, seja para transformá-lo [...]”.

No tocante à citação, Compagnon (1996) afirma ser um dispositivo que comporta o texto de origem e de destino:

[...] Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações - uma de extirpação, outra de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações - o objeto extirpado e o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. Conheceríamos em outra parte, em qualquer outro campo da atividade humana, uma reconciliação semelhante, em uma única e mesma palavra, dos incompatíveis fundamentais que são a disjunção e a conjunção, a mutilação e o enxerto, o menos e o mais, o exportado e o importado, o recorte e a colagem? (COMPAGNON, 1996, p. 33).

Em Rodrigo de Souza Leão há mais de um modo de citar. Assim sendo, cremos ser esse movimento de disjunção e conjunção descrito por Compagnon, a imagem metafórica para explicar a composição do processo de construção das presenças e diálogos em *Todos os cachorros são azuis*, ou mesmo num conceito de citação que engloba outros conceitos de intertextualidade, para além da conhecida citação direta.

As distintas vozes dentro de um texto irão demandar uma série de condições e requisitos para serem identificadas e interpretadas. Como esses elementos materializam o repertório ativado durante a observação de uma imagem em um espectador de uma pintura, também no processo de leitura do texto escrito, o procedimento é responsável por conduzir as interpretações narrativas, que não obrigam a uma interpretação “definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa” (MANGUEL, 2001, p. 28). De maneira semelhante, o mesmo é desenvolvido por Samoyault, para quem o leitor:

[...] é *solicitado* pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente evocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos do texto e, portanto, vários níveis de leitura (SAMOYAUULT, 2008, p. 91, grifo nosso).

E ainda, de acordo com Compagnon (1996), essa solicitação acontece quando “[...] o curso de minha leitura se interrompe numa frase [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 13). A solicitação é ainda “[...] um pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 24).

Dessa forma, interessa-nos que a questão da intertextualidade, dos diálogos, da incorporação e dos entrelaçamentos sejam investigados em *Todos os cachorros são azuis* visando compreender o papel que esses procedimentos estão cumprindo na narrativa, posto que tecem emendas, inserções de narrativas alheias, que podem ampliar, exemplificar ou contrariar o sentido do que se quer dizer. Junto a esse processo de identificação dos efeitos das intertextualidades pela memória, há o processo de reconhecimento da biblioteca acionada para a leitura da obra, o convite para que se estabeleça um jogo e que ludicamente o leitor “interaja” com o texto, e por meio de sua criatividade interpretativa, por meio das pistas do discurso literário, que identifique – partes – do percurso de leitura e conhecimento de mundo do autor.

2.4 Da arte marginal – *Outsider art* – *Art brut*

O conceito de *art brut*, estabelecido por Jean Dubuffet (1980), em 1945 e melhor desenvolvido por Michel Thévoz (1978), busca nomear a arte sem academicismos, criada fora dos domínios do conhecimento técnico e teórico. Há traduções desse conceito como *arte bruta*, porém, em razão de tratar-se de um termo passível de ser lido negativamente, como algo tosco, grosseiro, há também o *arte crua*¹³. Outras leituras chegaram também ao termo em inglês, e mais utilizado atualmente que é *outsider art*, a arte marginal. Em suma, essas nomenclaturas referem-se a uma arte que até certo período da história não constava dos acervos de museus ao redor do mundo. A constituição da arte marginal se dá na produção realizada por autores considerados “não-artistas”, e advém, na maioria das vezes, dos ambientes de reabilitação de doentes mentais, de locais de tratamento como forma de terapia ocupacional, e de criações daqueles que não estão inseridos acadêmica e formalmente no mercado e funcionamento de/a arte. De alguma forma, a obra de arte inserida nesse contexto carrega em muito o biográfico de seu autor, muitos dos casos são histórias de vidas difíceis contadas por meios e materiais prosaicos, que nos colocam diante de assuntos que tentamos evitar, de dores humanas de que evitamos tomar consciência. Para Dubuffet “[...] a arte bruta é uma experiência penosa, da qual não se poderia sair ileso. Ela suscita essa angústia surda que sentimos sempre que somos forçados a testar nossos limites”¹⁴ (DUBUFFET, 1980, p. 93¹⁵). No entanto, apesar de nessa obra de arte haver uma série de ligações possíveis com o inconsciente, o que a torna possível dispositivo para estudos psicológicos, Dubuffet afirma se tratar de arte, e essa “[...] deve ser considerada pelos efeitos que produz em vez de ser uma escavação arqueológica do inconsciente. Aos nossos olhos uma criação de arte merece ser apenas o que seu nome diz ser, uma obra de arte, psicológica e culturalmente [...]” (DUBUFFET, 1980, p. 122,).¹⁶

Inúmeros são os momentos e as críticas que reduzem a arte marginal no que tange seu valor estético. A crítica pode tentar diminuir seus temas e desqualificar os assuntos abordados, no entanto, essa não é a opinião de Dubuffet:

¹³ Doravante, utilizaremos a expressão em língua portuguesa arte bruta para o conceito de *art brut*.

¹⁴ [...]l'art brut est une expérience éprouvante, dont on ne saurait revenir indemne. Elle suscite cette angoisse sourde que nous ressentons chaque fois qu'on nous contraint à faire l'expérience de nos limites»

¹⁵ Todas as traduções dos textos em língua francesa cujos originais figuram em notas de rodapé, são de nossa autoria.

¹⁶ [...] doit être envisagée dans ses effets producteurs plutôt que comme une fouille archéologique de l'inconscient. A nos yeux, une création d'art ne mérite son nom que dans la mesure où elle est, psychologiquement et culturellement.

É preciso considerar a arte bruta como uma prática ou como uma produção sobre a qual não se questiona jamais a respeito de uma mensagem qualquer. Na verdade, essas obras repercutem seus efeitos até em registros mentais ou filosóficos - e sempre de um modo subversivo (DUBUFFET, 1980, p. 135)¹⁷.

São inúmeras as possibilidades artísticas e os materiais explorados na arte bruta uma vez que não há regras a esse respeito. São produzidas pinturas, esculturas, *assemblages*, bordados, manuscritos, coleções; todos realizados com variedade de objetos, de tinta, de lápis, de tela, de tecido, de papel, de madeira, de metal, de sucatas. Tudo isso somado ao fato de que “[...] os autores de arte bruta fazem uso audaz de diferentes linguagens (oral, escrita, figurativa), eles invertem termos malignamente, eles enlouquecem conscientemente os dispositivos de comunicação” (DUBUFFET, 1980, p. 135).¹⁸

Segundo o site do Musée Collection de L'Art Brut Lausanne¹⁹:

As obras de arte bruta são feitas por criadores autodidatas, marginais protegidos por trás de um espírito rebelde ou impermeáveis às normas e valores coletivos, que criam sem se preocupar com a crítica do público ou com o olhar de outrem. Sem necessidade de reconhecimento ou de aprovação, eles concebem um universo para uso próprio. Seus trabalhos, realizados com meios e materiais geralmente inéditos, são livres de influências da tradição artística e implementam modos de figuração singulares. Jean Dubuffet [...] percebe nessa criação marginal uma ‘operação artística toda pura, crua, reinventada no todo de suas fases por seu autor, a partir, unicamente, de seus próprios impulsos’. O conceito de Arte Bruta baseia-se, dessa forma, em características sociais e particularidades estéticas.²⁰

O texto “Qu’est-ce que c’est l’Art Brut”, extraído do site que apresenta o museu suíço em questão confirma tanto a marginalidade dos artistas e a falta de inserção em espaços consagrados à Arte desses “espíritos rebeldes e/ou impermeáveis a regras e valores coletivos”, quanto um tímido movimento de criação de espaços próprios a essa finalidade. Vale, pois, salientar que o supracitado museu de Lausanne, que teve “La Collection de l’Art Brut” doada

¹⁷ Il faut envisager l’art brut comme une pratique ou comme une production dans laquelle ne se pose jamais la question d’un quelconque message. Certes, ces ouvrages répercutent leurs effets jusque dans des registres mentaux ou philosophiques – et toujours dans un sens subversif.

¹⁸ “[...] les auteurs d’art brut font un usage retors des différents langages (oral, écrit, figuratif), ils intervertissent malignement les termes, ils détraquent sciemment les dispositifs de communications.

¹⁹ Localizado em Lausanne, na Suíça. Disponível em < <http://www.artbrut.ch> >.

²⁰ « Les œuvres d’Art Brut sont réalisées par des créateurs autodidactes, des marginaux retranchés dans une position d’esprit rebelle ou imperméables aux normes et valeurs collectives, qui créent sans se préoccuper ni de la critique du public ni du regard d’autrui. Sans besoin de reconnaissance ni d’approbation, ils conçoivent un univers à leur propre usage. Leurs travaux, réalisés à l’aide de moyens et de matériaux généralement inédits, sont indemnes d’influences issues de la tradition artistique et mettent en application des modes de figuration singuliers. Jean Dubuffet [...] perçoit dans cette création marginale une « opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions ». La notion d’Art Brut repose ainsi sur des caractéristiques sociales et des particularités esthétiques ». Disponível em: < <http://www.artbrut.ch/fr/21052/qu-est-ce-que-l-art-brut> >.

por Jean Dubuffet à cidade contando com obras de 133 criadores em 1971, possui atualmente obras de quase 400 artistas. Encontramos, dentre eles, por exemplo, obras do brasileiro Antonio Roseno de Lima:

[...]Antonio Roseno de Lima nasceu em 22 de junho de 1926, em Alexandria, no Rio Grande do Norte – Brasil. Membro de uma família muito humilde, Roseno de Lima começa muito cedo a trabalhar, fabricando gaiolas de pássaros, objetos de madeira e colheres. Após oito anos de casamento, deixa a mulher grávida do quinto filho e sua família para tentar a sorte em São Paulo. Em 1961, aos 35 anos, Roseno de Lima frequenta um curso de fotografia. Ele começa a fotografar crianças em aniversários e casamentos. Dessa forma começa sua “segunda carreira”, de fotógrafo profissional. Sem maiores recursos, instala-se, em 1976 na favela Três Marias, em Campinas, na altura do km 103 da estrada Anhanguera, onde viverá até sua morte em 1998. Roseno de Lima não possui energia elétrica e vive entre amontoados de papéis velhos, latas de conserva, pinturas e animais. Ele pinta todos os dias e trabalha com séries. Quando uma peça lhe agrada, ele corta uma placa de metal para poder reproduzir à vontade. O artista emprega diversos materiais bastante simples, e pinta sobre uma mesa coberta com objetos sem valor. Personagens, animais, vegetais e objetos, com formas sintéticas e eficazes, são coloridos com tonalidades vibrantes e têm um poder de expressão vivo e intenso. Ao morrer em 1998, boa parte de sua obra já se encontra em posse de colecionadores no Brasil e no exterior. O restante foi jogado no lixo, sendo que a família de Roseno de Lima encarregou os lixeiros de limparem a casa”.²¹

Abaixo, uma das telas de Antonio Roseno de Lima, com os dizeres: “fui um homem que nunca tive amor”; “sou um homem muito inteligente”; “bêbado”; “A.R.L.”. Em lançando mão das observações de Vouilloux(1994) apud Louvel (2006), podemos aferir que se trata de uma pintura cuja relação com o textual se dá *in presentia*, numa superfície contínua, a mesma onde estão dispostos imagem e texto, na qual verifica-se a primazia da imagem:

²¹ “[...] Antonio Roseno de Lima est né le 22 juin 1926 à Alexandria, dans l’Etat du Rio Grande do Norte au Brésil. Issu d’une famille très modeste, il commence très tôt à travailler, fabriquant des cages à oiseaux, des objets en bois et des cuillères. Après huit ans de mariage et alors que sa femme est enceinte de leur cinquième enfant, il quitte sa famille et part tenter sa chance à São Paulo. En 1961, à l’âge de trente-cinq ans, Roseno de Lima suit un cours de photographie. Il commence à photographier des enfants lors d’anniversaires et de mariages. Ainsi commence sa « deuxième carrière », de photographe professionnel. Sans ressources, il s’installe en 1976 dans la favela Três Marias à Campinas, à la hauteur du 103e km de la voie rapide Anhanguera, où il vivra jusqu’à sa mort en 1998. Roseno de Lima n’a pas de lumière électrique et loge entre des tas de vieux papiers, des boîtes de conserve, des peintures et des animaux. Il peint chaque jour et travaille en séries. Quand une pièce lui plaît, il en découpe un chablon de tôle afin de pouvoir la reproduire à sa guise. Le créateur emploie divers matériaux très simples et peint sur une table recouverte d’objets sans valeur. Personnages, animaux, végétaux et objets, aux formes synthétiques et efficaces, sont vivement colorés et ont un pouvoir d’expression vif et intense. À sa mort, en 1998, une grande partie de ses œuvres se trouve déjà en possession de collectionneurs au Brésil et dans d’autres pays. Le reste a été jeté aux ordures, la famille de Roseno ayant chargé les employés de la voirie de débarrasser le logement. Disponível em: < <http://www.artbrut.ch> >.



Figura 1 - *Bêbado*, s. d. - Antonio Roseno de Lima, (1926-1998). 58 x 46 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausanne, Suíça.

A relação textual *in presentia* também é característica notada em uma tela de Rodrigo de Souza Leão, “Só vou morrer se eu ganhar o Prêmio Nobel”, 2009, na qual os escritos dispostos adquirem quase que função de diálogo. Aparecem dentro de quadros brancos, como se funcionassem feito balões de histórias em quadrinho, em dois desses balões lê-se: “Só vou morrer se eu ganhar o Prêmio Nobel”, noutros dois “Eu vou morrer quando eu ganhar o Prêmio Nobel”, e, escrito dentro da figura à direita temos “A vida continua sempre amor”. Dizeres que dão ainda mais força para o trânsito entre imagem e palavra, em específico nessa obra, em que essas transferências artísticas ficam ainda mais evidenciadas ao constatar que se fala de literatura, através da referência ao Prêmio Nobel na própria obra pictórica, lida pensando nas expectativas de um pintor que sabemos escritor. A palavra diz sobre os assuntos das artes da palavra, por meio do plástico no suporte pictórico.



Figura 2 - Só vou morrer se eu ganhar o Prêmio Nobel, 2009. Óleo sobre tela, 100 x 170 cm.

É necessário compreender que, apesar de hoje encontrarmos uma série de lugares e instituições que expõem e inserem esses artistas, o conceito arte bruta não é livre de estigmas. O modo de uso das cores e das noções de perspectiva, e os traços imprecisos fazem com que críticos de arte considerem trabalhos assim como infantis, estabelecendo uma familiaridade com os conceitos de *arte naïf* e *arte primitiva*.²² De toda forma, é sabido que o valor estético dessa arte ainda pode ser questionável, como de fato ainda o é em diversos aspectos e em contextos variados. No entanto, entendemos que é preciso refletir sobre o que nos incapacita pensar a arte marginal sem referendar a ‘grande arte’, conforme questiona Dantas (2009), em estudo a respeito de Arthur Bispo do Rosário.²³

²² “Termo aplicado à pintura que, embora produzida em sociedades sofisticadas, caracteriza-se pela ausência de habilidades convencionais de representação. As cores são tipicamente brilhantes e não-naturalistas, a perspectiva é não científica e a visão, infantil e prosaica. O termo ‘primitivo’ é por vezes usado como sinônimo de *naïf*. Os artistas *naïfs* nem sempre são amadores ou indivíduos sem formação artística; pintores sofisticados podem simular um estilo *naïf*” (CHILVERS, 1996, p. 370).

²³ Arthur Bispo do Rosário, nascido em 1909, em Japarutuba, Sergipe, serviu a Marinha Brasileira, lá foi pugilista, trabalhou na manutenção de bondes na Viação Excelsior, e foi funcionário fiel da família Leone, até que em 1938 recebeu a missão, através de um grupo de anjos enviados por Deus, de recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. Saiu pelo Rio de Janeiro anunciando-se o escolhido divino, passou por igrejas, até ser preso pela polícia civil no Mosteiro de São Bento, encaminhado para o manicômio da Praia Vermelha, o Hospital Nacional dos Alienados, é dado como esquizofrênico paranoico. Em 1939 é transferido para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Lá, sua arte não é estimulada ou incentivada por terapeutas com o fornecimento de materiais ou coisa assim. Bispo desfia uniformes para conseguir as linhas azuis e recolhe gravetos, latas e o que mais puder servir para compor o mundo a ser recriado nos objetos através de suas mãos incansáveis. Passou cerca de 50 anos internado no hospital Colônia. Produz algo em torno de mil objetos, bordados, *assemblages*, estandartes e mantos, constando em exposições pelo mundo, e consagrados como referência da arte contemporânea brasileira. Em *Arthur Bispo do*

Esse movimento da arte, que pode parecer de alguma forma acolher a experiência da loucura e suas manifestações artísticas pode ser pensado dentro da lógica de um caminho socialmente aceito, que visa poder alegar certa inserção social a essas pessoas, uma vez que, historicamente a doença mental e as pessoas que dela sofriam passaram por períodos de completa exclusão social, de acordo com o apresentando por Foucault (1978), ao tratar do uso posterior dado as estruturas de exclusão e cerceamento impostas aos leprosos, e outros doentes contagiosos na Idade Média:

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos de exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que excluem. Com um sentido inteiramente novo, e numa cultura bem diferente, as formas subsistirão – essencialmente, essa forma maior de uma partilha rigorosa que é a exclusão social, mas reintegração espiritual (FOUCAULT, 1978, p. 6-7).

Michel Foucault ainda ressalta uma espécie de relação que se estabelece entre doentes portadores de doenças venéreas e doentes mentais, diagnósticos distanciados no contexto médico, relegando todos, indiscriminadamente, a um espaço de exclusão moral. Foucault aponta ainda que, anteriormente a isso, a loucura esteve ligada às experiências da Renascença, abordando a presença ontsensiva da chamada *Nau dos Loucos* no imaginário renascentista:

A *Narrenschiff* é, evidentemente, uma composição literária, emprestada sem dúvida do velho ciclo dos argonautas, recentemente ressuscitado entre os grandes temas míticos e ao lado de *Blauwe Schute* de Jacob Van Oestvoren em 1413, de Borgonha. A moda é a composição dessas Naus cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades. É assim que Symphorien Champier compõe sucessivamente o *Nau dos Príncipes e das Batalhas da Nobreza* em 1502, depois uma *Nau das Damas Virtuosas* em 1503. Existe também uma *Nau da Saúde*, ao lado de *Blauwe Schute* de Jacob Van Oestvoren em 1413, da *Narrenschiff* de Brant (1497) e da obra de Josse Bade: *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulieum* (1798). O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica (FOUCAULT, 1978, p. 09).

Rosário: *a poética do delírio* (2009), a professora Marta Dantas expõe sua obra e vida de forma mais abrangente e minuciosa.



Figura 3 - *O navio dos loucos*, fragmento de tríptico de Hieronymus Bosch, 1490-1500. Óleo sobre madeira, 580 x 330 cm. Museu do Louvre, Paris.



Figura 4 - *Nau dos insensatos*, 1549. Xilogravura. Sebastian Brants.

Tendo sido o imaginário da nau um dispositivo utilizado para falar dos costumes, valores morais e modelos éticos de seu tempo, Foucault enfatiza que uma delas, a *Narreschiff* ocorreu realmente, pois de fato:

[...] eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores peregrinos. Esse costume era frequente particularmente na Alemanha: em Nuremberg, durante a primeira metade do século XV, registrou-se a presença de 62 loucos, 31 dos quais foram escorraçados. Nos cinquenta anos que se seguiram, têm-se vestígios ainda de 21 partidas obrigatórias, tratando-se aqui apenas de loucos detidos pelas autoridades municipais. Eram frequentemente confiados a barqueiros: em Frankfurt, em 1399, encarregam-se marinheiros de livrar a cidade de um louco que por ela passeava nu; nos primeiros anos do século XV, um criminoso louco é enviado do mesmo modo a Mayence. Às vezes, os marinheiros deixavam em terra, mais cedo do que haviam prometido esses passageiros incômodos; prova disso é o ferreiro de Frankfurt que partiu duas vezes e duas vezes voltou, antes de ser reconduzido definitivamente para Kreuzrach. Frequentemente as cidades da Europa viam essas naus de loucos atracar em seus portos (FOUCAULT, 1978 p. 09).

No que concerne ao afastamento do convívio social, e a um deslocamento geográfico, é possível traçar um paralelo entre as *naus* citadas por Foucault e os *trens de doido*, destinados ao hospital Colônia, em Barbacena, Minas Gerais. Transportes que tomados por excluídos, cumpriam a função higienista e socialmente referendada de tornar invisíveis as pessoas incômodas. E, nesse sentido, não só os diagnosticados doentes mentais foram transportados:

A parada na estação Bias Fortes era a última da longa viagem de trem que cortava o interior do país. Quando a locomotiva desacelerava, já nos fundos do Hospital Colônia, os passageiros se agitavam. Acuados e famintos, esperavam a ordem dos guardas para descer, seguindo em fila indiana na direção do desconhecido. [...] Os deserdados sociais chegavam a Barbacena de vários cantos do Brasil. Eles abarrotavam vagões de carga de maneira idêntica aos judeus levados, durante a Segunda Guerra mundial para os campos de concentração em Auschwitz. A expressão ‘trem de doido’ surgiu ali. Criada pelo escritor Guimarães Rosa²⁴, ela foi incorporada (ARBEX, 2013, p. 27-28).

²⁴ Parece não ser de comum acordo que tenha sido Guimarães Rosa o responsável por cunhar a expressão ‘trem de doido’, porém, o escritor registrou literariamente a chegada dos trens entupidos de pessoas destinadas ao hospital psiquiátrico Colônia, em Barbacena, no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, do livro de contos *Primeiras histórias*, de 1962.



Figura 5 - Estação Bias Fortes, última parada dos 'trens de doido', cujo destino era o hospital psiquiátrico de Barbacena/MG, o Colônia. Fotografia: Napoleão Xavier. In: ARBEX, 2013.

Tanto a nau do Renascimento quanto o “trem de doido” do hospício de Barbacena carregam a ideia de um destino desconhecido para quem está coercitivamente naquele percurso. Usamos dessa noção para pensar o texto de Rodrigo de Souza Leão, uma vez que este é escrito dando a pensar que a ele falta destino, propósito, fim e razão: “Viro um trem que vai indo sem saber aonde parar” (LEÃO, 2010, p. 56). A falta de ancoragem da loucura é o percurso literário escolhido por Leão, e nesse sentido, o incerto da nau ou do trem passa a funcionar como representação alegórica do *status* de sua narrativa.

A loucura abarcou, ao longo do tempo, inúmeras concepções que consolidam uma espécie de imaginário – no sentido ambivalente, de imaginação e imagem – que paira socialmente, muitas vezes reproduzindo concepções de preconceito, e de exclusão, repetindo, conforme exposto por Foucault, comportamentos típicos da Idade Média.

Diante de todos esses propósitos, de sua dialética infatigável, diante de todos esses discursos indefinidamente retomados e revirados, uma longa dinastia de imagens, desde Jerônimo Bosch com *A Cura da Loucura* e *A Nau dos Loucos*, até Brueghel e sua *Dulle Grete*; e a gravura transcreve aquilo que o teatro e a literatura já usaram: os temas sobrepostos da Festa e Dança dos Loucos. Tanto isso é verdade que a partir do século XV a face da loucura assombrou a imaginação do homem ocidental (FOUCAULT, 1978, p. 15).

É interessante pensar que em certo momento a loucura deixa de só habitar o imaginário social, e tem a manifestação em imagem como meio de expressão. As manifestações dos doentes mentais passam a ser observadas pela medicina, e começa-se a falar em terapia ocupacional. No Brasil, no que diz respeito à implementação das terapias ocupacionais ligadas aos fazer artístico, Nise da Silveira, e todo o acervo de seu Museu das Imagens do Inconciente, são elementos basilares. O acervo do museu é constituído a partir das obras realizadas na seção terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro, desde 1946. Estima-se atualmente constar de 350 mil obras, que são objeto de estudos para: antropologia, psiquiatria, história da arte e religião. Desse convívio, temos obras e artistas referendados mesmo internacionalmente, como Fernando Diniz e Emygdio de Barros, entre outros.

A experiência da loucura vista sob a ótica das artes plásticas é tão produtiva e diversa quanto ela o é na literatura. Há, sem dúvida, um enorme registro de suas manifestações literárias ao longo do tempo, na maioria das sociedades. No Brasil, três nomes aparecerão majoritariamente em estudos dessa ordem, um deles sendo nosso corpus, Rodrigo de Souza Leão, cuja produção se insere no século XXI. Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio são ambas representantes do século XX, cujas obras a nosso ver dialogam com as obras de Rodrigo de Souza Leão, e mais especificamente com o assunto da loucura suscitado pelas imagens em *Todos os cachorros são azuis*.

Percorremos esse caminho a fim de situarmos o corpus deste trabalho num entre-lugar da chamada arte marginal que se estabelece em um paradoxo. Se, por um lado, reconhecemos que, no âmbito literário, tendo formação acadêmica, exercido jornalismo literário e estado em contato constante com poetas, escritores e editores, Rodrigo de Souza Leão já havia iniciado os primeiros passos no caminho para se tornar um escritor de sucesso; por outro lado, a doença mental, sua condição de enclausuramento e seu texto desviante do formato da narrativa convencional, com início, meio e fim, trazem-no novamente para a margem.

3. Dos universos em diálogo em *Todos os cachorros são azuis*

A articulação entre palavra e imagem vem sendo uma tônica entre artistas contemporâneos, que trabalham com diferentes suportes ou mídias (vídeos, fotografias, instalações e livros). Esses artistas apontam para o que a crítica de arte Rosalind Krauss (2000), chamou de “condição pós-midiática”. Krauss refere-se à condição de muitos artistas contemporâneos que não se definem mais por mídias ou campos artísticos específicos, ou seja, não se deixam caracterizar simplesmente como pintores, fotógrafos, videoartistas, escritores etc. Nesse sentido, nossa análise intenta abarcar as várias atuações, linguagens e assuntos que a obra artística de Rodrigo de Souza Leão suscita, privilegiando as questões entre literatura e pintura, e expondo sucintamente outros panoramas possíveis.

3.1 Evocando imagens

No primeiro capítulo de *Todos os cachorros são azuis*, as referências plásticas soam as mais explícitas. Em “Tudo ficou Van Gogh”, a descrição da cena é dada por meio de cores, que parecem entoar um ritmo de pinceladas:

Tudo ficou **dourado**. O céu **dourado**. O Cristo **dourado**. A ambulância **dourada**. As enfermeiras **douradas** tocando-me com suas mãos **douradas**.

Tudo ficou **azul**: o bem-te-vi **azul**, a rosa **azul**, a caneta bic **azul**, os trogloditas dos enfermeiros.

Tudo ficou **amarelo**. Foi quando vi Rimbaud tentando se enforcar com a gravata de Maiakovski e não deixei.

Pra que isso, Rimbaud? Deixa que detestem a gente. Deixa que joguem a gente num pulgueiro. Deixa que a vida entre agora pelos poros. Não se mate, irmão. Se você morrer, não sei o que será de mim. Penso em você pensando em mim. Rimbaud, tudo vai ficar da cor que quiser. Aqui não dá pra ver o mar. Mas você vai sair daqui.

Tudo ficou **verde** da cor dos olhos do meu irmão Bruno e da cor-do-mar. Do mar. Rimbaud ficou feliz e resolveu não se matar.

Tudo ficou Van Gogh. A luz das coisas foi modificada. Enfim, me deram uns óculos. Mas com os óculos eu só via as pessoas por dentro (LEÃO, 2010, p. 32, grifos nossos).

A leitura desse excerto sugere a mesma sensação descrita por Louvel²⁵ (2012), a respeito de uma pintura de Veermer, que ela classifica como sensação de *déjà vu*, segundo a qual a leitura de uma descrição evocaria uma representação célebre, instigando à verificação do que acredita ter reconhecido em uma obra alheia a que está lendo, originando uma dupla leitura, cuja função de verificação, extratextual, seria sobreposta à primeira leitura:

[...] o leitor tem um sentimento de *déjà-vu* durante a leitura de uma descrição que parece fielmente evocar uma pintura célebre [...] a ponto de ir verificar o que ele pensa ter reconhecido, em outra obra que não a que está lendo. (LOUVEL, 2002, p. 156).

Temos, a partir dos tons descritos e o nome de Van Gogh citado no título do capítulo, indícios para pensar e evocar obras do pintor constituídas pelas cores citadas no excerto. O estabelecimento dessa relação é algo realizado com sucesso por todo leitor? É pouco provável, uma vez que essa evocação se dá de acordo com o repertório cultural do leitor, e se ancora exclusivamente nisso. O autor fornece ao seu leitor elementos da cultura popular e da cultura erudita. Vale salientar ser notório o fato de ele próprio pertencer a uma classe social elevada, que lhe permitiu o acesso a uma formação cultural vasta e diversificada. Esse é um procedimento explorado por Leão: o autor o realiza de maneira a deixar vastas possibilidades de relações artísticas e interpretações intercambiáveis entre as artes.

Poderíamos cogitar um bom número de telas evocadas pelo excerto em questão, posto que a paleta de cores mencionada ao longo do texto é de uso recorrente do pintor mencionado. Apontamos “Campo de trigo com corvos”, de 1890, pensando em algumas especificidades trazidas pelas frases da narrativa, que parecem aludir às pinceladas, e ao fato de ser uma tela de Van Gogh na paleta que possui a coincidência de que do ponto de vista da pintura também “[...] não dá pra ver o mar”. E esse ainda sugere o “sair daqui”, do hospício de Leão, ou dos caminhos que se perdem no horizonte dos campos de trigo de Van Gogh.

Compreende-se que restringir essa leitura ao quadro supracitado delimita uma série de possíveis outras interpretações, e não nos cabe reduzir tais possibilidades interpretativas, o que de fato nos interessa é constatar no processo da leitura desse trecho literário o desenvolvimento do processo mental da busca e criação de imagens suscitados pela construção narrativa analisada.

²⁵ «... le lecteur ressent un sentiment de déjà vu à la lecture d’une description qui semble fidèlement évoquer un tableau célèbre [...] au point d’aller vérifier ce qu’il pense avoir reconnu dans un ouvrage autre que celui qu’il est en train de lire» (LOUVEL, 2002, p. 156).

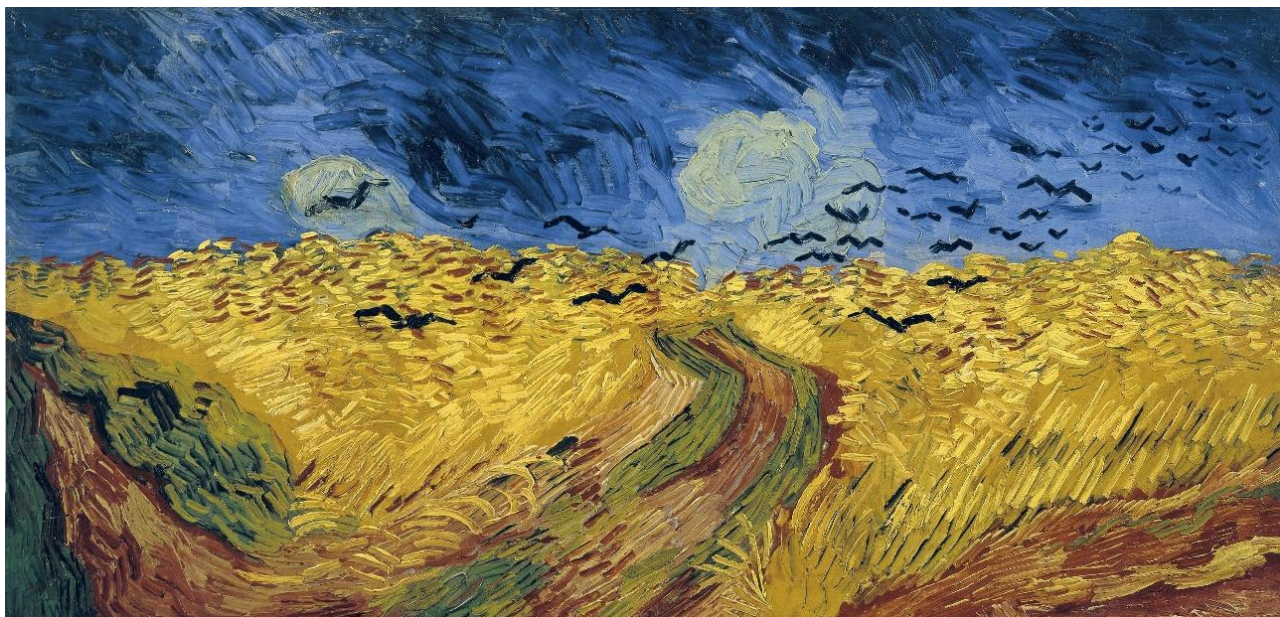


Figura 6- *Campo de trigo com corvos*, 1890. Vincent van Gogh (1853 - 1890). Óleo sobre tela, 50.5 x 103 cm. Museu Van Gogh, Amsterdã.

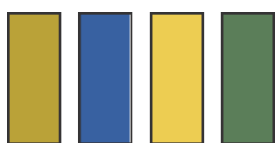


Figura 7- cartela de cores principais citadas no excerto de Leão e também verificadas na tela de Van Gogh. A saber: dourado, azul, amarelo e verde.

Outro momento no texto bastante capaz de ajudar a elucidar a sensação de evocar imagens, e de criar cenas visuais, ou seja, a realização do que Louvel (2006) compreende como um iconotexto, é apresentada quando o narrador afirma “O mar verde Lexotan 6. O céu azul Haldol 5. O Rivotril branco das nuvens. Tudo é doença na doença mental [...]” (LEÃO, 2010, p. 60). No entanto, aqui, o processo não seria necessariamente o de evocação de uma imagem célebre, de outra obra, mas de uma evocação de nitidez e elaboração visual do que se lê. Evoca-se a disposição das cores ditas, nos lugares e imagens sugeridos, o mar, o céu e as nuvens.

A partir desse excerto, o universo das cores une-se a ao dos medicamentos, uma vez que as cores descritas são respectivamente as cores dos comprimidos das drogas citadas. Para verificar de forma mais concreta a presença desse possível procedimento de criação visual ocorrido durante a leitura, expomos a seguir uma das possibilidades de realização visual do texto (a realização deste grafismo foi por nós solicitada a um artista gráfico):

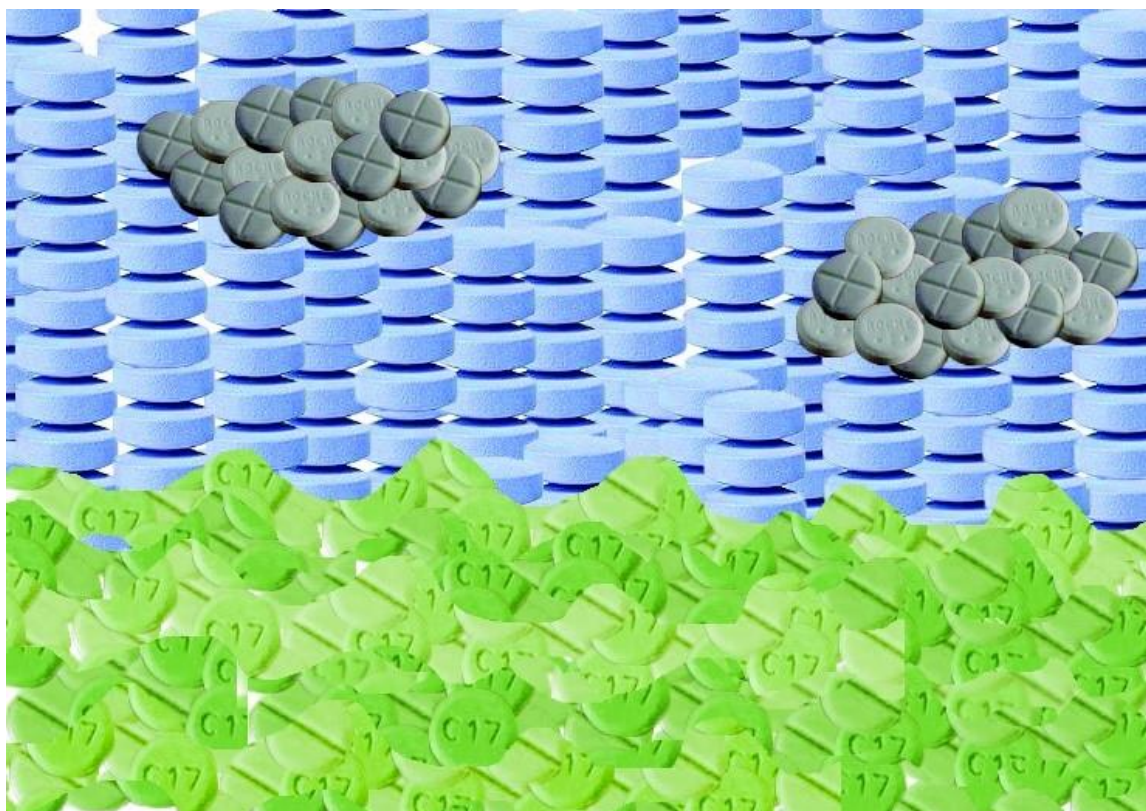


Figura 8- *A cor da cura*, 2017. Imagem digital realizada por encomenda ao designer gráfico Gabriel Vazarin a partir de trecho de *Todos os cachorros são azuis*.

Partindo dos próprios comprimidos citados no texto e suas respectivas cores, a imagem encomendada se dá como forma de experimento, e põe em prática os postulados de Louvel (2002) quanto aos mecanismos de evocação de imagens. Com sua realização tencionamos tornar um pouco mais palpável o que entendemos por iconotexto, sendo esse, o apelo visual gerado a partir do texto.

Leão é um homem de seu tempo, embora recluso em casa durante boa parte de sua vida, sempre manteve o contato e diálogo com amigos, parentes e com o mundo exterior. Utilizava telefone e principalmente internet para isso. A internet é sem dúvida seu meio de atuação principal, uma vez que dependia apenas da disponibilidade de um computador conectado para que pudesse atuar na atividade literária, criativa, seja na escrita de poemas, textos para blogs ou fragmentos de prosa, ou na atuação jornalística, tendo realizado um grande número de entrevistas literárias. Fato é que a escrita na internet e seu parentesco com a oralidade permeiam sua prosa em *Todos os cachorros são azuis*, ao mesmo tempo em que há também um direcionamento em busca de uma perfeição estética muito grande. Quanto à recepção, é possível traçar hipóteses de que numa primeira leitura, o livro seja visto sob a ótica de um impacto pela condição biográfica do autor como narrador, e pela loucura no discurso. Numa segunda leitura,

é provável que salte aos olhos a identidade caleidoscópica, intertextual e inter pictural do texto. E então, numa leitura posterior, pormenorizada, passam a ficar mais explícitos os indícios do rigor laboral da linguagem literária e sua intenção de construir um discurso que é aparentemente delírio.

Essa construção funciona bem, e tem ainda mais valor literário quando em momentos em que esses delírios narrativos são invadidos por momentos de uma enorme condensação poética: na realização de simetrias textuais aplicadas ao tempo, “do infinito ao ínfimo”, e em questões artísticas fundamentais presentificadas, como a condição identitária da arte em fazer o intercâmbio dos assuntos particulares e universais.

Tudo se apaga. As velas se apagam. Os fósforos se apagam. Nem sei se tem sol lá fora. Fumo um cigarro que não se apaga. Bebo uma vitamina do tempo que não me engorda. Ela me diz que sou bonitinho. Saio de mim duzentas vezes ao dia e volto. Cada vez saio menos de mim. Contagem regressiva. Cinco, quatro, três, dois, um. Fui de infinito a ínfimo. De ínfimo a infinito. Senti um cheiro do bolo de laranja de mamãe. Sexta-feira (LEÃO, 2010, p. 68).

Em períodos como esse, verificamos uma elaboração da linguagem que é bastante pontuada, apesar de um fluxo narrativo complexo no que diz respeito às idas e vindas temporais, espaciais e episódicas. Aos pensarmos em possíveis planos de leitura para *Todos os cachorros são azuis*, acreditamos encontrar: o plano da ação, o plano da memória, esse sendo dividido no plano da memória do hospício e no plano da memória da infância (a nosso ver, o que guarda as inserções mais comoventes e dolorosas); e ainda o plano da imaginação. No plano da ação inserem-se as descrições de como se deu a internação no hospício, a morte do interno Temível Louco nas dependências do hospital, a alta obtida pelo narrador e sua chegada em casa, entre outras passagens. No plano da memória do hospício temos as narrações dos procedimentos de administração dos remédios, da rotina hospitalar, dos funcionários e internos, enquanto que no plano da memória da infância estão as descobertas do corpo, da comida de casa, de eventos marcantes que propiciam reflexões acerca de si e de seu lugar no mundo, numa autoafirmação de si pelo que não é, por onde não se encaixa, como no evento do afogamento:

Eu era menino ainda e estava no clube me divertindo na piscina, quando vi uma criança pequena, menor do que eu, quase um recém-nascido, se afogando. Eu fiquei impactado pela cena e demorei a salvar a criança. Fiquei ali parado. Abobado. Veio outro guri. Foi mais rápido, pegou a criança que se afogava e tirou-a da piscina. Fizeram uma festa para o herói. Uma festa que era pra mim. Fiquei quieto no canto. Percebi neste dia que uns nascem pra ser heróis, outros

nascem pra ser seres comuns. Eu estava condenado a ser um ser comum. Jamais seria um super-homem (LEÃO, 2010, p. 25).

Finalmente, o plano da imaginação é o caracterizado pelas inferências às ações tomadas pelas figuras de Rimbaud e Baudelaire dentro do hospício de onde parte a narrativa: “Rimbaud andava sobre o muro” (LEÃO, 2010, p. 43), ou pelos discursos de hipotéticas perseguições policiais:

Os policiais B estão atrás de você.
De mim e todo mundo aqui. Mas eu não matei ninguém. Eu sei que não matou. Eu estava com você, falou Baudelaire. Você podia dizer isso pro Rimbaud. Muitos elefantes andando em círculo. Cada um segurando o rabo do outro. Eu não sabia mais a quem apelar pra não ser esmagado na parede pelos policiais B. Eles agiam com certa agressividade verbal que eu não gostava. Talvez fosse o tom de voz (LEÃO, 2010, p. 47-48).

Em *Todos os cachorros são azuis*, a transitoriedade episódica dos acontecimentos que não demonstram explícita linearidade temporal e nem causal ligando tais episódios confere a eles a aparência de terem vida e organização própria. Essa é uma sensação que também pode ser percebida do ponto de vista da perspectiva na observação de suas telas, nas quais as figuras estão envoltas por um halo de cor que delimita seus espaços na pintura, e, conseqüentemente, seu plano de ação, transparecendo ao espectador a ideia de que também nas telas os episódios narrados podem ou não ter ligação, podem ou não acontecer em um mesmo ou outro tempo, e podem ou estabelecer relações causais. São, dessa forma, também imagens com “vida própria”.

Na pintura “As consequências do sexo” essa noção dos episódios acontece no contorno das imagens por massas de cor, como uma espécie de bolha, ou de isolamento umas das outras. As setas, partindo de algumas imagens para outras, parecem funcionar como pistas de leitura, de uma possível continuidade e/ou consequência episódica. No entanto, isso não nos dá obrigatoriamente o todo, ou sequer um começo, meio e fim absoluto do ponto de vista das interpretações possíveis.



Figura 9 - *As consequências do sexo*, 2009. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

Em outra tela, é possível verificar também a predominância dessa característica episódica e da presença de assuntos dispostos dentro de halos de cor é “O vale dos suicidas”, na qual é possível “ler” a história de um personagem que figura no alto de um prédio, e do qual se origina uma seta apontando para baixo, parecendo indicar que o sujeito está prestes a se jogar de lá. Essa cena é envolta por outras situações e outras cenas, separadas dentro de outros contornos na tela, sendo possível reconhecer ainda um corpo crucificado, e um possível carro de resgate:



Figura 10 - *O vale dos suicidas*, 2009. Óleo sobre tela, 150 x 160 cm.

Dessa forma, entende-se que os aspectos picturais se manifestam para além das cores em *Todos os cachorros são azuis*. A linguagem também recria movimentos, trata de luzes e profundidade. Alguns dos termos utilizados na obra com essa função encontram-se abaixo destacados, a título de amostragem:

Tabela 1 - Ocorrência de alguns termos característicos da plasticidade e do pictural em *Todos os cachorros são azuis*

LUZ/AUSÊNCIA DE LUZ	PROFUNDIDADE E PERSPECTIVA	COR
[...] bem longe da escuridão no quarto. A escuridão é asséptica (p. 13). [...] lá no quarto escurecido por doses de Litrisan [...] (p. 13).	No fundo deste meu mundo, lá no quarto escurecido [...] (p. 13) Eu só queria ver algo colorido aqui do fundo (p. 19).	Eu só queria ver algo colorido aqui do fundo (p. 19).

Eu estou no lado escuro e mal posso me mover (p. 18)		
Vá dormir. O céu está muito escuro para uma criança ficar acordada (p. 72).		
Eu via uma luz passando pelo meu corpo de menino de cinco anos e segurei meu cachorro azul (p. 17).	Só o pessoal de branco pode frequentar aquela linha impura (p. 13).	Se ele pudesse latir e pudesse comer, o que comeria um cachorro azul? Alimentos de sua cor ? (p. 18).
[...] A luz das coisas foi modificada (p. 32).	Da minha cela dá pra ver o Cristo (p. 32).	Tudo ficou verde da cor dos olhos do meu irmão Bruno e da cor-do-mar (p. 32).
	Foco, fora de foco. Estou cego (p. 60).	
Estou com os nervos claros , mas tudo está escuro . (p. 60)	Abriu um belo arco-íris que só eu via através de uma janela ao longe , bem ao longe (p. 24).	
Por que você só fica na penumbra deste cubículo? (p. 22)	Mas o dia inteiro preso, vendo tudo de longe (p. 30).	O carnaval tem cores de felicidade curta. (p. 75).
[...] Foram só uns três quilômetros no breu e o que ele viu foi um ritual de magia negra (p. 33);	Fui pra perto do Cristo. Da minha cela dá pra ver o Cristo (p. 32).	
Os cachorros eram azuis e no que isso ia dar? Eu não tinha culpa de ver a luz das coisas. Até a luz das coisas estava sumindo e dando lugar a uma nova luz : a Todog lutz vaticerum forbid beach boys club (p. 72)		

Muitos desses verbos e termos usados para a caracterização e descrição dos episódios narrados no livro, sugerem propriamente a ideia de cena ou então, de construção de cenário à prosa, e também conferem algum posicionamento quanto à perspectiva do narrador, ao mesmo tempo que produzem grande adensamento poético ao discurso.

O título do terceiro capítulo de *Todos os cachorros são azuis*, no qual aparecem nomes de dois consagrados atores de cinema das décadas de 1940-50 “Humphrey Bogart contra Charles Laughton”, já constitui, de início, pista para um diálogo com referências videográficas, que ao longo da narrativa aumentam e constroem uma série de outros diálogos.

Nesse sentido, a título de curiosidade, visto que essa pode ser uma questão trabalhada em estudos com outros direcionamentos, desenvolvemos um levantamento inicial de dados que dizem respeito à intertextualidade com o cinema e a TV, aqui disponíveis para ressaltar o apelo visual do texto:

Tabela 2 - Disposição das referências fílmicas e/ou videográficas em
Todos os cachorros são azuis

FILMES	EXCERTOS (grifos nossos)
Filme de ficção-científica <i>Matrix</i> (1999), no qual um prato com uma espécie de gosma branca pouco convidativa é servido de alimento. Direção de Lana Wachowski, Lilly Wachowski.	[...] A comida de hospício era aquela comida feita para duzentas pessoas por vez. Era Matrix . Não tinha tempero. Era muito ruim mesmo (LEÃO, 2010, p. 29).
Daniel Boone Protagonista de seriado de TV americano que foi ao ar de 1964 a 1970. Estrelado por Fess Parker.	[...] Rimbaud foi posto em pé por dois curandeiros e, quando foram cortar seu braço, dei um grito de ataque Sioux, que aprendi nos filmes de Daniel Boone . Todos correram (LEÃO, 2010, p. 35).
Cena antológica do filme <i>Psicose</i> (1960), na qual o personagem de Janet Leigh, Marion Crane, é assassinada no chuveiro por Anthony Perkins/Norman Bates. Direção de Alfred Hitchcock.	Eu não ia ficar lá tomando uma hora de banho . O assassino podia vir na encolha, como no Psicose de Hitchcock (LEÃO, 2010, p. 47).
Stan Laurel e Oliver Hardy, conhecidos como o gordo e o magro (<i>Laurel and Hardy</i>), clássicos personagens de inúmeros filmes de comédia a partir da década de 30.	Ele gostava de flores. De vez em quando, estávamos cingidos de flores. De vez em quando, andávamos nus. Eu gordo e ele bem magro . Fazíamos a dupla o gordo e o magro (LEÃO, 2010, p. 36).
Ingmar Bergman (1918 – 2007), diretor de cinema, conhecido por realizar filmes que tratam questões existenciais. Grande produção iniciada em preto e branco, a partir de 1945 a 2003.	[...] Olho pelos meus óculos coloridos e vejo tudo em preto e branco . Tudo parecia um filme de Bergman (LEÃO, 2010, p. 56).
<i>O falcão maltês</i> (1941) ou <i>Relíquia Macabra</i> . Direção de John Huston Estrelado por Humphrey Bogart (1889-1957), é um clássico do cinema policial <i>noir</i> . Bogart é o detetive decadente, Sam Spade, que se envolve em uma trama de roubo.	Avante, diz o Falcão Maltês para o Charles (Laughton). Ataque pelo flanco esquerdo. Era a minha oportunidade para me transformar em Humphrey Bogart (LEÃO, 2010, p. 66).
<i>Corcunda de Notre Dame</i> (1939) Direção de William Dieterle Segunda versão do clássico de Victor Hugo (1802-1885) para o cinema. O ator Charles Laughton (1899-1962) é muito conhecido por seus papéis de personagens estranhos e grotescos.	[...] Acho que ele pensa realmente que sou Charles Laughton, Corcunda de Notre Dame (LEÃO, 2010, p. 66).

3.2 Da crítica que ultrapassa os muros do hospício

Em ensaio questionador da arte contemporânea, Andreas Huyssen discorre a respeito de uma escassez da crítica social nas artes, um não engajamento generalizante, afirmando que essas artes se colocam em “tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e grande arte”. (HUYSEN, 1991, p. 74). O discurso ignorado, descreditado e sem

valor daqueles tidos como loucos perante a sociedade aparece em *Todos os cachorros são azuis* imbuído de críticas e reflexões durante o percurso da obra literária. São reflexões de toda ordem, não apenas a respeito da esquizofrenia, mas da condição de encarceramento enquanto doente internado, da liberdade e o que ela pode significar em diferentes ocasiões, para diferentes indivíduos, reflexões de ordem política e do funcionamento das instituições no Brasil. Leão reflete ainda a respeito do conceito de *verdade* quando diz que “A verdade pode ser uma invenção tão malfeita e, ainda assim, convencer todo mundo. Basta usar a força. Ou abusar da credence”. (LEÃO, 2010, p. 40) e acaba por criticar o fato de que mesmo não sendo um conceito verificável, ele é imposto à força ou por meios alienantes.

Em outro momento, o narrador aborda a questão da saúde pública no país:

Eu deveria estar num spa, e não no Miguel Couto com aquela crise de dengue. Uma samambaia começou a crescer do meu lado, feito um pé de feijão. Eu fui subindo as escadas, ancorado por dois médicos fortes e gordos como eu. Havia toda aquela gente pobre, superpobre: aquilo era o Brasil. Uma zona total. Gente caída no chão. Gente chegando morta. Gente morrendo. Uma fileira de corpos deitados com etiquetas nos pés. Todos munidos de seus prontuários. E aqueles médicos tão jovens, que não sabem muito mais do que eu sei de biologia, fazendo gozação com a sua cara (LEÃO, 2010, p. 17).

Temos uma descrição da condição catastrófica e cruelmente lúcida do descaso governamental para com a parte mais mal assistida da sociedade. Tal lucidez passa longe da ideia de alienação, demência e insensatez que alguns discursos da área médica e da sociedade tentam imputar ao doente mental. Há ainda importantes momentos na obra em que justamente esses discursos são questionados, juntamente com críticas irônicas e ácidas aos tratamentos e às instituições manicomiais: “Há muito que não se fazia mais a operação de lobotomia. As práticas de eletrochoque só eram ministradas com sedação. Havia a luta antimanicomial. Mas onde pôr as pessoas que não têm família e são casos perdidos?” (LEÃO, 2010, p. 30).

Em falas como essas fica perceptível à consciência narrativa, o fato de que tudo aquilo que responde às concepções de tratamento psiquiátrico são, na verdade, as formas mais bem institucionalizadas de manter pessoas mentalmente doentes afastadas do convívio social: “As drogas usadas às vezes têm ação sobre o organismo. Mas tem gente que não melhora nem com os remédios. Pra que serve internação então? Pra reunir o entulho humano”. (LEÃO, 2010, p. 29).

A percepção dessa mecânica leva a voz narrativa a um nível de descrença que abrange em suas críticas o domínio da fé: “Todas as vezes, eu desacreditava em Deus. Se havia um lugar como o hospício, era um sinal de que Deus não existia. Ou ele existia e não queria saber de

quem estava dentro daquele pequeno inferno”. (LEÃO, 2010, p. 24). Ainda com menção à religião, o narrador discorre sobre seu poder alienante e doses de fanatismo:

Todo dia antes de dormir eu rezava a ave-maria. Todo o dia eu pedia a Deus que me tirasse dali o mais rápido possível e que o mais rápido possível fosse o dia seguinte. Depois eu não acreditava nem em Deus e nem na Ave Maria, mas eu rezava. Não custava nada rezar. Não pagava nada pra pedir. Algum cristão, num dia de domingo, aparecia bem perto da minha cela e deixava um folhetinho. Eu olhava e lia quando as doses não eram altas e me deixavam ler, depois rasgava o papel. Meu Deus! Os crentes estão ganhando o mundo. Até aqui eles vinham para angariar os fodidos. A religião virou uma sacanagem do caralho. Acho que sabiam que havia muitos alcoólatras lá dentro. A religião não é só o ópio do povo. Mas é o que mantém o povo feliz. Triste do povo que precisa da religião para se apoiar. É pior do que um louco que tem cura, mas precisará sempre de um apoio de outra pessoa para ser feliz. É melhor ser louco incurável (LEÃO, 2010, p. 26).

Tendo identificado algumas passagens ostensivamente marcadas pela reflexão e crítica social em *Todos os cachorros são azuis*, passemos agora para a tensão entre cultura erudita e cultura popular, ou cultura “de massa e grande arte”, conforme Huyssen (1991). Essa é uma das relações dialógicas mais exploradas na narrativa, o repertório majoritariamente erudito e/ou de conhecimento de mundo do protagonista em contraponto ao popular no cotidiano do hospital psiquiátrico. Isso fica claro para o leitor em momentos em que, por exemplo, o narrador afirma sentir falta do contato com a literatura: “Sentia saudade de ler um bom livro num dia de frio, num dia de calor também. Sentia falta de ler Henry Miller” (LEÃO, 2010, p. 30), em oposição ao momento em que “A noite chegava e com ela vinha o pior: a trilha sonora. O hospício ficava do lado da favela. Era funk a noite toda e o dia inteiro. Lacreia, lacraia, lacraia. Vai, Serginho. Dormir ouvindo aquele lixo... Aos berros!” (LEÃO, 2010, p. 28).

Junto ao embate cultural já aparece feito o juízo de valor do protagonista, que afirma depreciar aquele tipo de música que ouve sem outra opção, devido a seu encarceramento. Vemos aqui mais um vértice propício de ser explorado: a erudição do autor, do narrador e também do protagonista, são constantes suas demonstrações de pertencimento à classe média carioca.

3.3 Dos poetas: Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Fernando Pessoa e Manuel Bandeira e outros diálogos com a literatura

Em texto bastante elucidativo a respeito do conceito de intertextualidade de acordo com o desenvolvido por Bakhtin, Fiorin dispõe de outro conceito, que pretende distinguir os chamados plano de conteúdo e manifestação do discurso, do texto, para os quais são acionados os conceitos de interdiscursividade e intertextualidade, respectivamente, em que entende-se intertextualidade como “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 2003, p. 30). Já a interdiscursividade é entendida como “processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (FIORIN, 2003, p. 32). Partindo do princípio de que encontramos a presença desses dois procedimentos acima descritos na obra de Rodrigo de Souza Leão, torna-se pertinente refletir sobre a presença dessas questões na literatura contemporânea, lançando mão de Schølhammer, para quem:

[...] os procedimentos metaliterários e autorreflexivos parecem ter chegado a um outro limite de exaustão, perigam converter-se em brincadeira intelectual de professores de literatura com ambições criativas e muito raramente são capazes de questionar suas próprias premissas. [...] existe uma presença forte da reescritura na ficção brasileira recente com inegáveis e férteis contribuições, e é claro que nenhum autor hoje escreve a partir da estaca zero, todos se defrontam, por bem ou por mal, com uma tradição que seus textos deixam mais ou menos visível. Todavia, para enfrentar a tradição literária e os fantasmas por ela herdados e poder escrever e assumir a literatura como um campo criativo hoje, é necessária também uma boa dose de vontade *iconoclasta e profanadora* que não poupe nem mesmo a própria literatura, sem a qual não evita a sacralização do literário, ou pior, o apelo emocional e o lugar-comum, no qual o jogo autorreferencial também acabou por se converter (SCHØLHAMMER, 2009, p. 138, grifo nosso).

Sobre a recorrência ostensiva das citações e referências na literatura brasileira contemporânea, compreendemos a crítica de Schølhammer, quanto ao fato de que em abusar desses recursos, essas citações podem ser esvaziadas de força literária e criativa, tendo apenas um fim em si mesmas, correndo o risco de com esses excessos exigir repertórios socioculturais e intelectuais que afastariam a leitura e apreensão dos sentidos literários de uma grande parcela de interlocutores. Almejar um grupo de leitores ideais, capazes de decodificar a totalidade das referências presentes na obra, parece-nos um desejo utópico.

Defendemos a presença das referências e citações em *Todos os cachorros são azuis* pelo caráter essencialmente dialógico que elas conformam. Para que se tenha a literatura como

campo criativo há que se criar significados para essas citações, desenvolvê-las com suas possibilidades de sentido e uni-las aos discursos de maneira a enriquecer sua recepção, e não a restringir. A nosso ver, esse é o realizado por Leão, que em sua literatura utiliza dessas referências como ruínas servindo de matéria prima para construções diversificadas de sentidos.

Isso dito, reconhecemos em Rodrigo de Souza Leão esse caráter iconoclasta e profanador de quem não poupa nem mesmo a literatura, e para quem não há sagrado ou intocável. Os clássicos e admirados poetas franceses não são só aludidos, ou têm suas obras e temáticas abordadas ao longo da narrativa, como também são personagens, cujos feitos são contados por meio do discurso indireto livre. O narrador de *Todos os cachorros são azuis* manipula seus personagens como lhe convém, podendo antever suas ações e sentimentos. Faz uso de um conhecimento biográfico a respeito dos poetas franceses por ele para estipular comportamentos para cada um deles como personagens. Como, por exemplo, as aventuras de Rimbaud na África, dados de sua biografia, como a perda da perna, ou o fato de ter parado de escrever ainda muito jovem, acabam por torná-lo a figura apta a estar presente na narrativa em momentos de maior passionalidade, furor e rebeldia, ou aventura no texto:

Rimbaud matou uma onça que circundava o meu corpo outro dia, de noite. Outro dia, de dia, comemos junto a gororoba do hospício. Eu e Rimbaud. Ele está internado devido a drogas. Ele manca um pouco. Deve ter seus quarenta anos. Cheguei a perguntar por que escreveu tão pouco. Ele me disse que detestava escrever. Eu gosto é de sentir o vento sobre os meus cabelos. Há brisas perigosas para um cara franzino como Rimbaud, mas ele é um cara safo, sabe se livrar das adversidades. Logo estará recebendo alta (LEÃO, 2010, p. 23).

O exemplo desse excerto traz uma amostragem do *modus operandi* dos procedimentos de incursão das referências, que partem da convocação da figura do escritor, passando ao uso do conhecimento biográfico para a construção descritiva de suas características enquanto personagem no tempo presente da narrativa.

Rimbaud e Baudelaire, por sua vez, adquirem caráter ainda mais complexo na organização da prosa literária, visto que dentro do emaranhado narrativo, e da estética da aparente desordem e falta de ancoragem do texto. Os poetas franceses Rimbaud e Baudelaire podem supostamente serem lidos de mais de uma maneira: seja como personagens criados em alucinações de um louco; seja como alteridades desse narrador, que demonstra os mais diferentes comportamentos ao longo da narrativa; ora se identificando mais com uma personalidade, ora com outra; ou ainda os usando como matéria-prima, matriz temática de diversos assuntos. Trata-se de um procedimento de *mise en abîme*, lúdico, para o leitor.

Apesar de serem Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire os nomes que aparecem com maior frequência e relevância na narrativa, encontramos ainda referências a Fernando Pessoa e Manuel Bandeira, esses momentos estão dispostos na tabela abaixo, para melhor visualização dos diálogos:

Tabela 3 - Diálogos poéticos em *Todos os cachorros são azuis*

Poeta	Excertos de <i>Todos os cachorros são azuis</i> (2010)	Excerto ou ideia a qual se percebe a referência
Arthur Rimbaud	Digamos que estou passando uma temporada no inferno , uma temporada nas têmporas com meus amigos poetas e atores (p. 57).	<i>Une saison en enfer</i> (1995).
Charles Baudelaire	Mas naquela tarde ambos estavam lá, Rimbaud e Baudelaire, conversando sobre poesia e vida moderna (p. 36). Ele não deixa seu olhar fundar a modernidade (p. 60).	Referências à Modernidade – “O pintor da vida moderna”, de Baudelaire, ao fato de ser imbuído Baudelaire o posto de primeiro empregar o termo modernidade tal como utilizado atualmente.
	O hospício era um lugar cheio de flores lindas, mas podre por dentro” (p. 32).	<i>Les fleurs du mal</i> (2012) Excerto que demonstra a ideia da antítese, a contraposição entre belo e feio.
	[...] Era um lugar muito bonito, cheio de gente, bicicletas e muitas nuvens. As nuvens, nuvens . Ali tive fome, tive sede, era estrangeiro e loucamente amei as nuvens longe, lá muito longe, as maravilhosas nuvens! (p. 55).	Poema: “O estrangeiro” – A quem mais amas tu, homem enigmático, dize: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão? – Eu não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão. – Tens amigos? – Você se serve de uma palavra cujo sentido me é, até hoje, desconhecido. – Tua pátria? – Ignoro em qual latitude ela esteja situada. – A beleza? – Eu a amaria de bom grado, deusa e imortal. – O ouro? – Eu o detesto como vocês detestam Deus. – Quem é então que tu amas, extraordinário estrangeiro? – Eu amo as nuvens... as nuvens que passam lá longe... as maravilhosas nuvens! (BAUDELAIRE, 2012, p.19).

Fernando Pessoa	Nunca conheci quem tivesse levado porrada. Então viajei para a Disney e dei porrada no Pluto (p. 53).	Poema: “Poema em linha reta” Nunca conheci quem tivesse levado porrada. Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo. E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil, Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita, Indesculpavelmente sujo, Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho, Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo, Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas, Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante, Que tenho sofrido enxovalhos e calado, Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda; [...] (PESSOA, 1972, p. 418).
	[...] serei sempre ‘o que não nasceu pra isso’, serei sempre aquele que esperou que lhe abrissem a porta numa parede sem porta (p. 61).	Poema: “Tabacaria” [...] Tenho Feito filosofias que nenhum Kant escreveu. Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda, Ainda que não more nela; Serei sempre <i>o que não nasceu para isso</i>; Serei sempre <i>só o que tinha qualidades</i>; Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta, E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, E ouviu a voz de Deus num poço tapado. Crer em mim? Não, nem em nada. (PESSOA, 1998, p. 186-192).
Manuel Bandeira	Quero sair desse lugar, quero ir embora para Pasárgada (p. 38).	Poema: “Vou-me embora pra Pasárgada” Vou-me embora pra Pasárgada Vou-me embora pra Pasárgada Lá sou amigo do rei Lá tenho a mulher que eu quero Na cama que escolherei Vou-me embora pra Pasárgada Vou-me embora pra Pasárgada Aqui eu não sou feliz Lá a existência é uma aventura De tal modo inconsequente Que Joana a Louca de Espanha Rainha e falsa demente Vem a ser contraparente Da nora que nunca tive (BANDEIRA, 1993, p. 143-144).

Manuel Bandeira	[...] Quer dançar um tango, mas eu não sei dançar tão devagar. Meu papo é outro. Acugêlê banzai!" (p. 54). [...] Rimbaud é a tempestade. Baudelaire é o vento. Um toma éter. O outro cocaína (p. 56). [...] Todas as coisas que matam passam por mim. O que é isso? Cocaína ou éter? Que novo som é esse? Tambores. Não sei dançar, não sei dançar. Ele é meu amigo, um amigo, enfim. Acugêlê banzai! (p. 57).	Poema: "Não sei dançar Não sei dançar Uns tomam éter, outros cocaína. Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria. Tenho todos os motivos menos um de ser triste. Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria... Abaixo Amiel! E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff. Sim, já perdi pai, mãe, irmãos. Perdi a saúde também. É por isso que sinto como ninguém o ritmo da jazz-band. Uns tomam éter, outros cocaína. Eu tomo alegria. Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda. Mistura muito excelente de chás... Esta foi açafata... - Não, foi arrumadeira. E está dançando com o ex-prefeito municipal. Tão Brasil! De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil... Há até a fração incipiente amarela Na figura de um japonês. O japonês também dança maxixe: Acugêlê banzai! A filha do usineiro de Campos Olha com repugnância Para a crioula imoral. No entanto o que faz a indecência da outra É dengue nos olhos maravilhosos da moça. E aquele cair de ombros... Mas ela não sabe... Tão Brasil! Ninguém se lembra de política... Nem dos oito mil quilômetros de costa... O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa? Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos. A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca. Eu tomo alegria! (BANDEIRA, 1993, p. 125-126).
-----------------------------------	---	---

Como anteriormente mencionado, a intertextualidade e interdiscursividade acontecem em muitos níveis e manifestações distintas ao longo da narrativa, acionando a todo tempo a atenção e o repertório do leitor. Baudelaire não aparece só como personagem, sua poesia também está lá, bem como uma das temáticas mais difundidas de seus escritos – a modernidade – que aparece na forma de um lampejo inserido na descrição da cena da passagem da enfermeira pelo hospital psiquiátrico:

Nem eu pedindo e ligando para ele, nem deixando recado, Baudelaire atendia. Ele tinha um gênio danado. Mau humor. Mas naquela tarde ambos estavam lá, Rimbaud e Baudelaire, conversando sobre **poesia e vida moderna**. E de repente **ela passou por mim**. Veio de **branco**, toda de branco, perfumada e linda. Branca **tipo porcelana**. Fui invadido pela música, “ela vem toda de branco, toda molhada e

despenteada que maravilha que é o meu amor” Jorge Ben me pegava pelas mãos. E eu olhava aquela mulher de **jaleco** passar (LEÃO, 2010, p. 36-37, grifos nossos).

A imagem da passante de Rodrigo de Souza Leão aparece com as cores invertidas, numa espécie de efeito negativo da passante de Baudelaire, que é a figura de luto, a mulher vestida de preto. Enquanto para Rodrigo de Souza Leão, temos a figura da enfermeira, de uniforme, toda de branco. Há a princípio uma clara referência à música de Jorge Benjor, “Que maravilha”: “ela vem toda de branco/toda molhada e despenteada...”. Porém, entende-se a referência e intertextualidade extrapolando níveis primários, chegando ao plano das ideias e conceitos, visto que elas acionam a própria noção de antítese e contrários, de dualidades inconcebíveis, que são temáticas e *modus operandi* em toda a obra de Baudelaire. Dispomos o poema “A uma passante” abaixo, para evidenciar alguns diálogos por nós observados:

A uma passante

A rua em torno era um **frenético alarido**.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! - Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 2012, p. 331-333, grifos nossos).

Em primeira instância, algumas imagens chamam bastante atenção quando pensamos na caracterização desse tipo de intertextualidade, elas parecem dialogar e buscar uma espécie de equivalência semântica, ao mesmo tempo estabelecem antíteses: jaleco branco *versus* vestido preto; “toda molhada e despenteada” *versus* “alta e sutil, [...] com sua mão suntuosa”. Tais imagens podem ficar mais visíveis dispostas na tabela abaixo:

Tabela 4 - Demonstrativo das relações intertextuais entre "A passante"
e *Todos os cachorros são azuis*

<i>Todos os cachorros são azuis</i>		<i>A passante</i>
vida moderna	⇒	rua em torno era um frenético alarido
E de repente ela passou por mim.	⇒	Uma mulher passou
Veio de branco	X	Toda de luto
tipo porcelana	⇒	Pernas de estátua

Ambos os textos carregam consigo enorme potencial imagético. Constituem, de fato, uma cena. Construimos uma imagem mental tanto na leitura da poesia de Baudelaire quanto na leitura do trecho de Rodrigo de Souza Leão. Um processo que nos direciona para um segundo aspecto intertextual, que diz respeito à própria maneira de se apresentar do texto. Essa plasticidade, porém, poderá ser entendida como alusão, quando, de acordo com Samoyault, a recepção “depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 50). E exemplificamos com o poema “A passante” de Baudelaire, que não seria uma leitura possível para um leitor que não o conhece. Ou como referência, em que “não expõe o texto citado, mas a este remete por título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica [...]. A referência pode acompanhar a citação para precisar as fontes do texto citado” (SAMOYAULT, 2008, p. 50). É dessa maneira que entendemos se realizar em *Todos os cachorros são azuis* o procedimento de tornar os poetas Rimbaud e Baudelaire personagens da narrativa no momento em que seus nomes são mencionados.

3.4 A literatura, tema da pintura

A intertextualidade se faz interpicturalidade. A literatura aparece como temática de pinturas, e muito do repertório de leitor de Rodrigo de Souza Leão é posto em suas telas, fato verificado pelo título de suas pinturas²⁶, como notamos de acordo com as imagens abaixo, em que temos nas figuras 11 e 12 a alusão a Milan Kundera, e seu livro *A insustentável leveza do ser* (1984), na tela “A insustentável leveza do elefante” enquanto nas figuras 13 e 14, as imagens em que parecem figurar um espécime meio inseto, meio humanoide são denominadas “Retrato de Gregor Samsa”, personagem do romance de Franz Kafka, *A metamorfose* (1915). Duas telas contemplam, pois, a figura do elefante:



Figura 11- *A insustentável leveza do elefante*, 2009. Óleo sobre tela, 98 x 160 cm.

²⁶ As telas pintadas por Rodrigo de Souza Leão que constam em nosso estudo estão atualmente divididas, e pertencem: ao acervo pessoal do autor, ao acervo do Museu das Imagens do Inconsciente, à Fundação Casa Rui Barbosa e a colecionadores particulares.



Figura 12- *A insustentável leveza do elefante 2*, 2009. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.

Em ambas as imagens, Leão pinta um elefante e, uma espécie de gangorra, na qual o animal, biologicamente conhecido por seu porte vigoroso aparece localizado ironicamente na parte mais alta do brinquedo. O elefante, por sua vez, também aparece em *Todos os cachorros são azuis*. A menção aos animais e seus comportamentos é um traço da narrativa que aparenta ser utilizado como representação do vil, bestial, ou selvagem no humano, além de remeter à conhecida canção infantil: “Um elefante domesticado incomoda muita gente. E se eu tivesse dois? Seria um sonho. Eu ia incomodar meio mundo. Ia fumar uns baseados dentro do elefante e soltar pela tromba. Porque estes bichos todos sou eu” (LEÃO, 2010 p. 19).

Leão transporta a literatura para a tela com “A insustentável leveza do elefante” 2009, e também fala de outras literaturas dentro de sua própria. As referências, citações e cifragens (no sentido da referência constituir-se em um verdadeiro enigma) em suas obras plásticas e literárias não possuem sentido único, são multidirecionadas, e até mesmo dinâmica do ponto de vistas das inúmeras leituras possíveis. O elefante ainda é mencionado no livro: “Vejo estrelas cor-de-rosa. Elefantes carregando Rimbaud na África. Verlaine comendo sua mulher, mas pensando em Rimbaud” (LEÃO, 2010, p. 18).

Pensando a manifestação das cores tanto na linguagem plástica quanto literária, é possível notar a força em seus usos. Há na maneira de dispô-las nas telas uma intenção em dotá-

las de potências semânticas. São manchas de tinta e pinceladas que delimitam outras imagens, fazendo seus contornos como o roxo ou o vermelho ao redor dos elefantes das telas anteriormente dispostas. Essa espécie de eloquência perseguidora de significados também se dá no texto literário, nas formas de adjetivação das coisas por meio do uso das cores.

Já nas imagens cuja referência declarada é a obra de Franz Kafka, *A metamorfose* (1915), é dado um clima soturno e vil às figuras elaboradas por blocos geométricos de cores. Essas imagens, conforme já mencionamos, carregam ares de humanos mesclados a características de insetos, bem como faz Kafka, em declarações ambíguas sobre o ocorrido a Gregor Samsa.



Figura 13- *Retrato de Gregor Samsa*, 2009.
Óleo sobre tela, 60 x 40 cm.

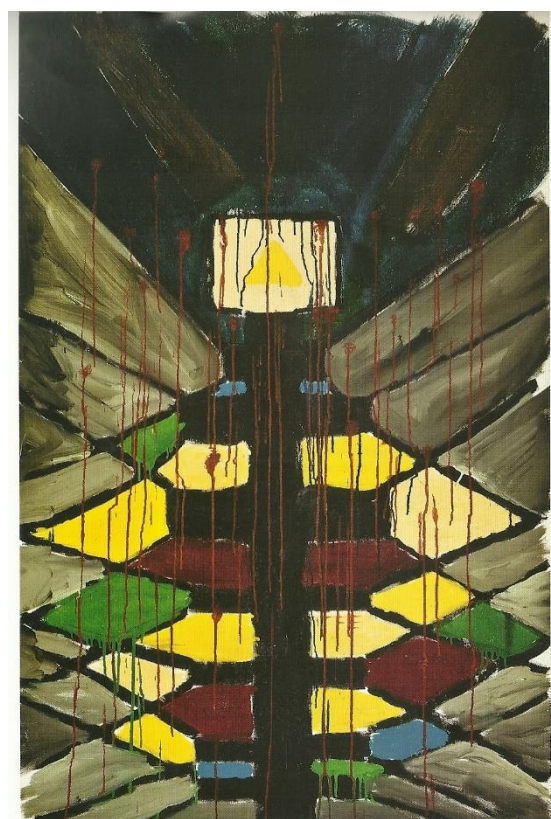
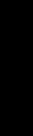


Figura 14- *Retrato de Gregor Samsa II*, 2009.
Óleo sobre tela, 135 x 90 cm.

3.5 Das cores: a eloquência das cores e o percurso do azul, *some kind of blue*

Quanto às cores, elas têm razões e funções distintas na literatura e na pintura, e uma importância de caráter adjetivista no decorrer da prosa. “Minha vida no mundo das cores era um inferno” (LEÃO, 2010, p. 49). Apesar do esquematismo, segue tabela de ocorrências e funcionamento da cor em trechos da narrativa por acreditarmos ser didaticamente eficiente em conferir a dimensão, frequência e recorrência do seu uso:

Tabela 5 - Da ocorrência de cores em *Todos os cachorros são azuis*

CORES		CASOS	EXCERTOS (grifos nossos)
azul – azuis		36	Porque estes bichos todos sou eu. Menos o cachorro azul . O cachorro azul é da cor do Haldol. É meu amigo (LEÃO, 2010, p. 19). Olhei o horizonte. O céu veio se abrindo. Por que o azul do céu é tão azul aqui no hospício? Por que são mais azuis os dias? (LEÃO, 2010, p. 38).
branco (a)		10	A escuridão é asséptica. Só o pessoal de branco pode frequentar aquela linha impura (LEÃO, 2010, p. 13). O que todas aquelas pessoas de branco tinham a ver com o fato de eu estar vomitando sangue? (LEÃO, 2010, p. 16).
dourado		6	Tudo ficou dourado . O céu dourado . O Cristo dourado . A ambulância dourada . As enfermeiras douradas tocando-me com suas mãos douradas (LEÃO, 2010, p. 32).
verde		3	Lembro-me de uma psiquiatra nos meus verdes 15 anos, que me dizia que eu era homem porque me masturbava, não tinha porquê ter crise de identidade (LEÃO, 2010, p. 15). Vou dormir no verde calmo de um Lexotan seis miligramas (LEÃO, 2010, p. 55).
negra(o) (s) / preta(o)		6	Eu comia cocada preta . As coisas negras são tão bonitas, menos o Cavalo. Não tinha nenhum remédio negro . O negro é só uma porção de coisas. Negra manhã que me devora enquanto escrevo o meu obituário (LEÃO, 2010, p. 65). Não vestia preto nem usava roupa de grife (LEÃO, 2010, p. 49).
cor-do-mar		3	Tudo ficou verde da cor dos olhos do meu irmão Bruno e da cor do mar (LEÃO, 2010, p. 32) Ainda bem que o mar é verde: a cor dos olhos do meu irmão Bruno (LEÃO, 2010, p. 59)
cor dos olhos do meu irmão			
azul-marinho		1	Eu só vestia calça azul-marinho e camisa branca. Não vestia preto nem usava roupa de grife (LEÃO, 2010, p. 49).
vermelha cor de sangue		1	Lembrar-me da China, das suas bicicletas, da sua bandeira vermelha cor de sangue e, finalmente das incríveis nuvens do céu chinês (LEÃO, 2010, p. 55).
amarelo		1	Tudo ficou amarelo . Foi quando vi Rimbaud tentando se suicidar (LEÃO, 2010, p. 32).
cor-de-rosa		1	Uma oligofrênica, dos seus setenta anos, uniformizada, surge diante dos meus olhos e me dá um beijo na boca. Vejo estrelas cor-de-rosa (LEÃO, 2010, p. 18).
marrom meio amendoado, marrom-merda		1	Mas não gostava da cor do remédio. Um marrom meio amendoado, marrom-merda . Roberto Carlos vestia marrom , vestiu azul e sua sorte mudou (LEÃO, 2010, p. 63).

O interesse pelo azul surge não só da ostensiva presença da cor que começa pelo título da obra, *Todos os cachorros são azuis*, e percorre todo seu desenvolvimento, apresentando-se em momentos que despertam atenção para o que pode estar significando. Mas em outra característica marcante nessa cor em específico, é a sua constância no universo da doença mental, dada frequentemente pela tonalidade dos uniformes, da medicação, e até mesmo das paredes das construções hospitalares. Com essas informações pretendemos apenas enriquecer as observações acerca do universo tido como matéria prima nas obras tanto de Leão quanto de outros artistas que tiveram, por meio de suas biografias, sua produção relacionada ao universo da loucura. Tais exemplos nos são fornecidos por Arthur Bispo do Rosário (uniforme); Rodrigo de Souza Leão (medicamento Haldol), Stela do Patrocínio (parede) e o monocromático de várias telas de Emygdio de Barros, como podemos notar abaixo:



Figura 15 - Uniformes dos pacientes do Colônia, conhecidos como “azulão”.
Acervo do Museu da Loucura, Barbacena, Minas Gerais.

Ainda sobre a arte de Bispo do Rosário, é interessante pensar sobre a concepção de escrita bordada sobre objetos, que de certo modo pode guardar relações com a concepção de linguagem que comunica todos os seres (caso da *Todog* de Rodrigo de Souza Leão), uma vez que para Bispo essa linguagem era criadora, nomeava, refundava, e reorganizava o mundo, tarefa para a qual o chamamento divino o tinha incubido de realizar.



Figura 19 - Emygdio de Barros, *Sem título*, 1971. Óleo sobre cartolina. 55 x 37 cm. Acervo Museu das Imagens do Inconsciente.



Figura 20 - Emygdio de Barros, *Sem título*, 1972. Óleo sobre cartolina. 55 x 37 cm. Acervo Museu das Imagens do Inconsciente.

As motivações da utilização do azul nas obras supracitadas podem ser inúmeras, e não necessariamente dialogar com o trabalho de Leão, no entanto, em *Todos os cachorros são azuis* há uma espécie de alternância entre a leitura de passagens em que figura a cor azul, que podem se referir a sentimentos positivos ou não, ou mesmo sugerir ambiguidade num mesmo trecho:

Olhei o horizonte. O céu veio se abrindo. Por que o azul do
céu é tão azul aqui no hospício? Por que são mais azuis os dias?
A natureza é tão linda e lembra um cemitério (LEÃO, 2010, p. 38).

Ao afirmar que do hospício o azul do céu é mais azul, temos a beleza da cor enaltecida, no senso comum dos dias de céu azul, em contraposição ao céu cinza e dias nublados, e adiante a instauração de um sentimento de melancolia, desencadeado pela lembrança de se estar enclausurado as paredes do hospício, e pela antítese de “natureza linda” lembrar “um cemitério”. O azul é ainda reconhecido no inglês como palavra sinônima para tristeza, mas não é apenas através da cor azul que se dá a demonstração da melancolia no texto. São diversos os momentos de ironia que integram a composição da figura de um narrador entristecido, embora na maioria das vezes essa tristeza esteja associada simultaneamente ao deboche e humor negro. Como na passagem em que de dentro do hospital psiquiátrico, o narrador espera observar alguma beleza no céu, uma expectativa que é imediatamente frustrada, dando lugar a comentários subsequentes cheios de acidez e ironia: “Depois do almoço eu contava as estrelas do céu e não via nenhuma. Depois do almoço eu defecava no banheiro aquela comida ruim. Não havia nenhum interno que agradecia por aquela comida com uma boa oração” (LEÃO, 2010, p. 22). São movimentos bruscos de mudança de ideia, e humor, de um narrador que expõe seu lirismo em pequenas pincelas num instante, e depois atua com raiva, narrando sua

consciência sobre a situação em que se encontra. Ainda sobre o universo dramático, salientamos o aspecto da atuação e da performatividade, vistos tanto na carga biográfica da obra, lidos como um afã de viver a arte, e escrever e pintar a vida, quanto em momentos catárticos, ou experimentais, como o visto na tela “Lua”, em que as gotas de tinta e a ação ou atuação enquanto realização da composição plástica ganham maior destaque do que a própria representação pictural na tela.

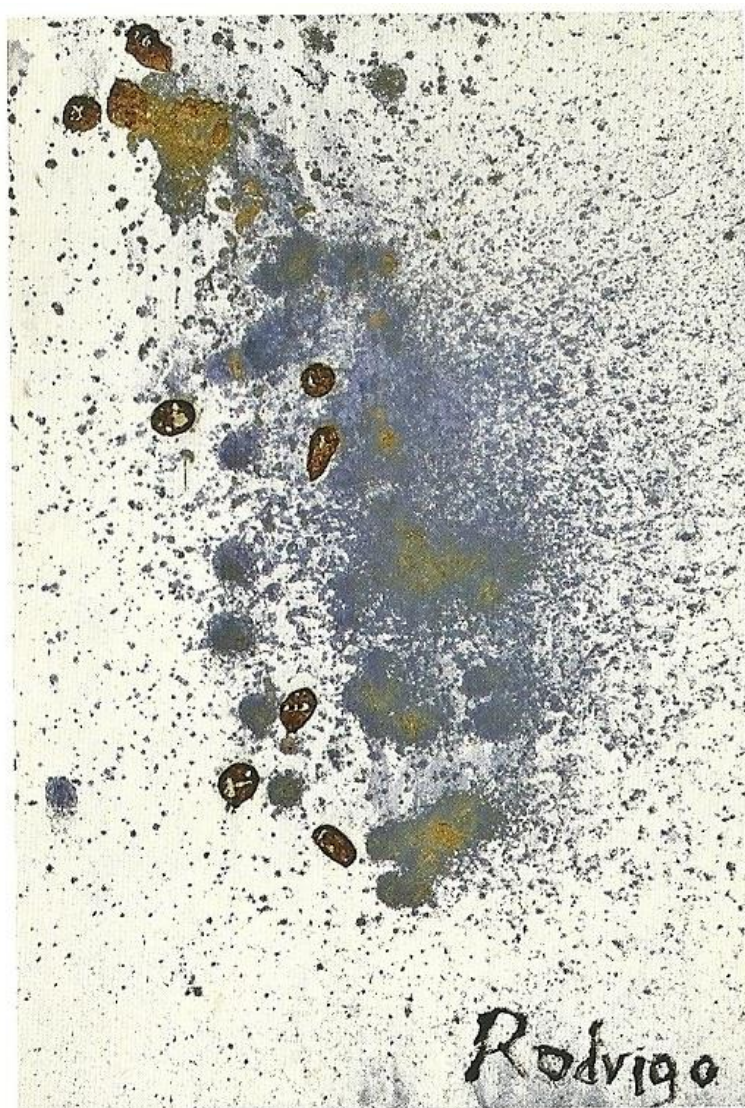


Figura 21- *Lua*, 2009. Óleo sobre tela, 60 x 40 cm.

A melancolia nas pinturas pode ser facilmente encontrada na feição de rostos, encontrados em muitas composições plásticas de Leão, representações em tinta óleo que, quando somadas ao recurso dessa tinta ainda molhada, escorrendo sobre a tela, trazem ainda mais languidez a essas figuras.

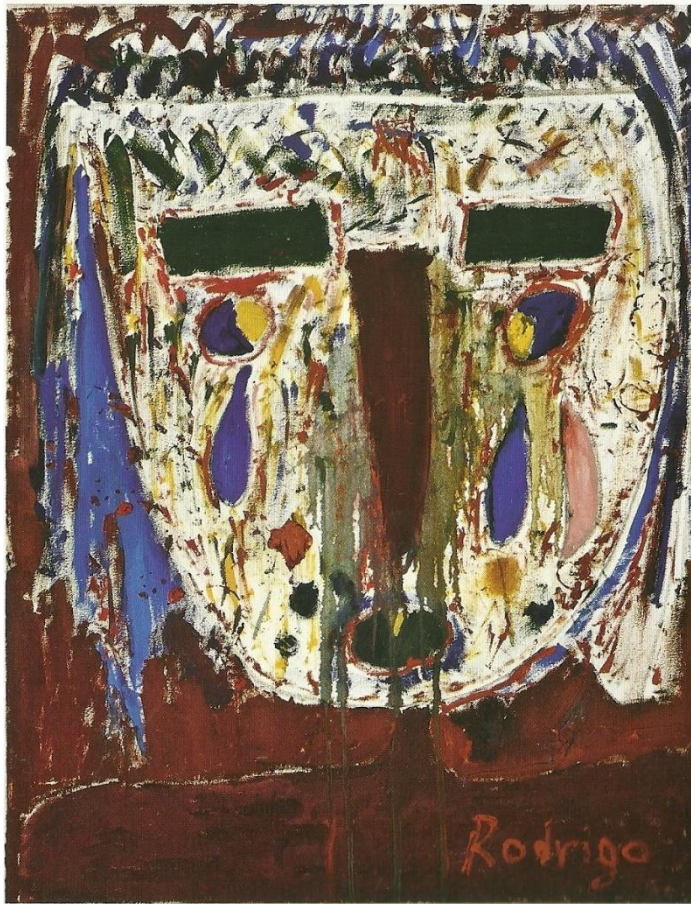


Figura 22- *Derformer*, 2009. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm.



Figura 23- *Sem título*, 2009, 2009. Óleo sobre tela, 90 x 60 cm.



Figura 24- Amor Cadore, 2009. Óleo sobre tela, 150 x 100cm.

As figuras humanoides de semblantes tristes, melancólicos, angustiados ou apáticos são uma constante no trabalho plástico de Leão, são motivo de boa parte dos trabalhos pintados, a expressão dessa melancolia esbarra muitas vezes no sentimento de clausura, curiosamente representado por losangos alinhados que simulam o padrão de telas de proteção de janelas e sacadas de apartamento. Em passagens como, “Mas o dia inteiro preso, vendo tudo de longe. Era triste. Caiu um toró. Chovia. Ficava mais triste. Eu não me lembrava de um amor. A última vez que fora amado, ela disse que não me amava. Tinha se apaixonado pela loucura que há em mim. O louco pode ser muito sedutor” (LEÃO, 2010 p. 30) verificamos a presença desses sentimentos junto a uma observação consciente do imaginário e estigmas sociais a respeito da loucura e do louco.

3.6 Das temáticas

No que concerne ao trabalho na pintura realizado pelo próprio Rodrigo de Souza Leão, iniciado como terapia ocupacional, dispomos de correspondências estruturais relevantes, considerando que tanto sua narrativa escrita quanto suas pinturas são caracterizadas por marcação temporal relativizada pelo descompromisso com a representação verossímil, dentro da lógica do “normal” e padrão; pelo uso de linguagem crua e direta, entendidas como equivalentes na pintura ao uso de cores vibrantes e sólidas, não há meio termo, tal como não há meio tom. As cores preconizam a realização de uma estética disforme; cujo discurso fragmentário, construído em períodos curtos e caóticos pode equivaler na pintura aos blocos, e massas de cor sólida, dispostos assim como no texto sem padrão ou ordem durante uma leitura ou olhar *en passant*. É através de uma leitura mais atenta e de uma observação mais sistematizada que começam a emergir as primeiras percepções de um projeto literário e plástico que se conversam desde suas gêneses.

Quanto às correspondências temáticas, estas podem ser pensadas como um contínuo, uma espécie de lista de ideias fixas recorrentes na arte de Rodrigo de Souza Leão e seriam elas: a loucura, a aparência física, o desforme, o enclausuramento, a sexualidade e a religiosidade. Essas correspondências são pensadas pelo eixo das transposições intersemióticas, expostas anteriormente por Clüver (2006), no qual modos distintos podem tratar de mensagens e objetivos semelhantes. Expomos a seguir uma amostragem constando das telas e dos excertos da obra literária, que, em nossa análise, expressam equivalência e diálogo enquanto a temática exposta. Trata-se, pois, de uma abordagem pessoal, que busca verificar a correspondência entre a produção pictórica e a produção narrativa, a partir de nosso referencial:

Tabela 6 - Das temáticas presentes nas telas e em *Todos os cachorros são azuis*.

Temática da deformidade, aparência física, autoimagem



Figura 25- *O punk*, 2009. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm.

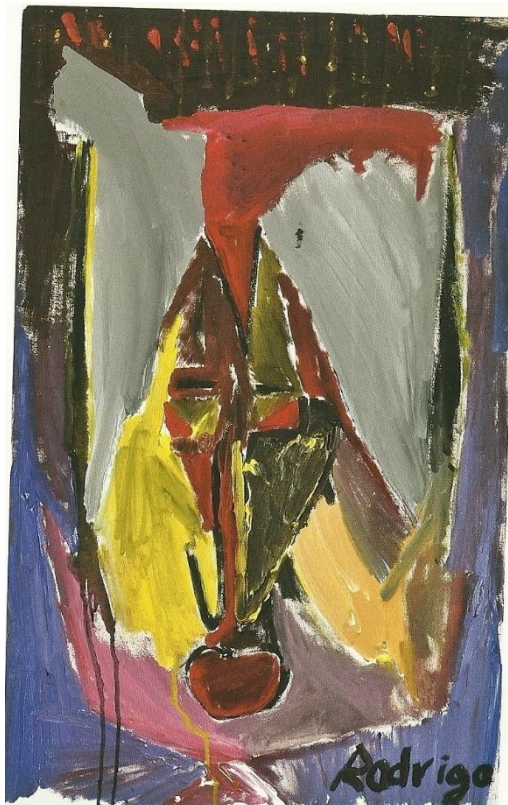


Figura 26- *Duplo*, 2009. Óleo sobre tela, 80 x 50 cm.

As telas “O punk”, e “Duplo” ilustram por meio de massas de cores fortes, com a predominância de fundos preto e azul, respectivamente, e de cores mais quentes ao centro, trazem a imagem de um rosto humano de traços abstratos, porém figurativamente identificáveis. A abstração dos traços, a nosso ver, confere à pintura o caráter uma autoimagem, ou uma construção de si que é desforme, inadequada, um sentimento que se pode constatar também nos excertos literários abaixo:

Preciso perder 50 quilos. Uma enfermeira disse que eu era até bonitinho, mas precisava perder uns quilinhos. Eu podia fazer o programa das Casas da Banha. Vou dançar o chacha- chá. Casas da Banha. Era um porco. Suíno. Sujo. Não tinha noção do que era degradante. Mas um dia, sem dúvida, ia criar alguma espécie de biodegradado, remover minhas impurezas e ficar limpinho. Limpo por fora. Por dentro estaria sempre com aquelas marcas que os animais deixam, das mordidas. Com os hematomas na alma. Estaria sempre me procurando e encontrando pedaços aqui e acolá (LEÃO, 2010, p. 23).

[...] Nenhum gordo gosta de tirar a camisa. Mostrar as banhas não é o melhor programa para um gordo. Detesto espelho. Espelho só serve pra mostrar como a gente piora com o tempo. A primeira coisa que quebrei lá em casa foi o espelho. Nem me importei com os sete anos de azar (LEÃO, 2010, p. 30).

Temática sexual, erótica



Figura 27 - O sexo para o tempo, 2009. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm.

Em “O sexo para o tempo” temos novamente as cores fortes e quentes predominantes, e é trazido à tela um dos assuntos recorrentes na prosa de *Todos os cachorros são azuis*, o sexo, assuntos erótico e pornográfico e a sexualidade do narrador. As figuras formadas por traços geométricos aparecem envoltas por halos pretos, rosas e vermelhos.

[...] Nenhuma mulher saiu de mim. Nunca. Fui eu quem sempre entrou em minha mãe. Lá estava ela bela e bonita, transando com papai. E eu vi, e era apenas mil novecentos e setenta. Não foi um trauma. Eu costumava andar com um cachorro azul de pelúcia. Meu cachorro não era gay por ser azul. Só era azul. Também não tinha as noções de feminino e masculino naquela idade, ou tinha. Na verdade, eu já me masturbava, e papai com muito jeito, pedia para que eu tirasse a mão do meu pinto. [...] (LEÃO, 2010, p. 15).

[...] Enfermeira! Um grito lancinante vindo do âmago de um dos internos. Por que não internam as mulheres junto com os homens? Será que ia virar uma confusão sexual geral? Acho que louco não tem tempo de pensar em sexo. Alguns são vistos parados e se bolinando. Mas isso ocorre mais nas ruas (LEÃO, 2010, p. 20).

[...] Eu voltava pro cubículo. De bom só a goiabada e a bundinha da enfermeira. Às vezes eu vou dormir e fico pensando na enfermeira da noite. (LEÃO, 2010, p. 25).

Temática do aprisionamento e solidão

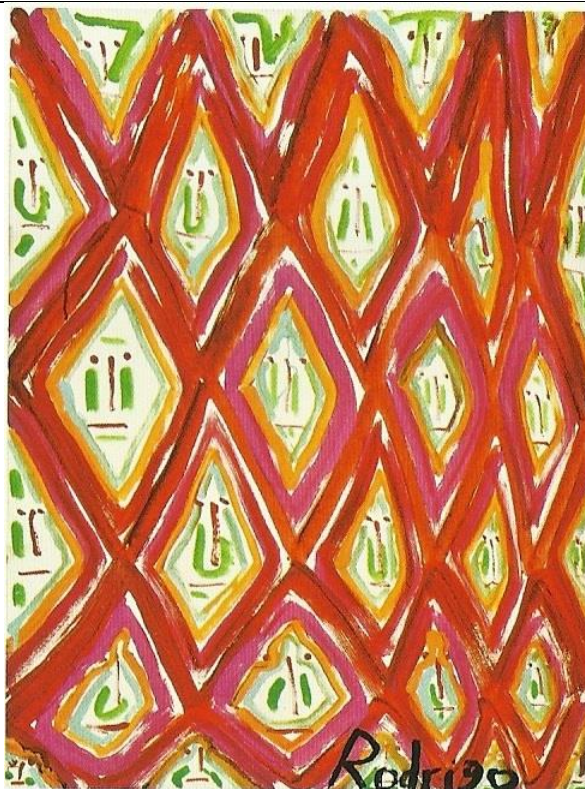


Figura 28 - *Grades*, 2009. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm.

A pintura dos losangos alinhados, já mencionada neste estudo, provém da referência às telas de proteção de janelas e sacadas de apartamentos, dado fornecido nas informações do livro-catálogo da exposição das telas. A delimitação dos losangos feita com pinceladas largas em tons de vermelho, rosa e laranja é disposta com alguma simetria pela tela e contorna traços que aludem a rostos ou expressões faciais de tristeza/ descontentamento aparente. O descontentamento dessas expressões na tela remete-nos ao descontentamento obtido pela consciência de si, de sua situação enquanto privado de liberdade e de sua solidão e isolamento, representada na tela “Grades”.

Eu tinha medo do futuro. Talvez fosse aquele mesmo, conviver com todo o tipo de gente. Gente sã, gente doida, policial, gari. Não tinha nada contra garis, eles eram muito limpos e sempre queriam fazer uma faxina. Mas o dia inteiro preso, vendo tudo de longe. Era triste (LEÃO, 2010, p. 30).

[...] Com quantos anos se é feliz? Só se é feliz no passado. Estou sozinho no quarto. Ninguém vem me visitar há algum tempo. Não fiz mal a nenhuma pessoa para estar preso. O único prejudicado com minhas atitudes sou eu mesmo. (LEÃO, 2010, p. 40).

Temática religiosa, sincrética

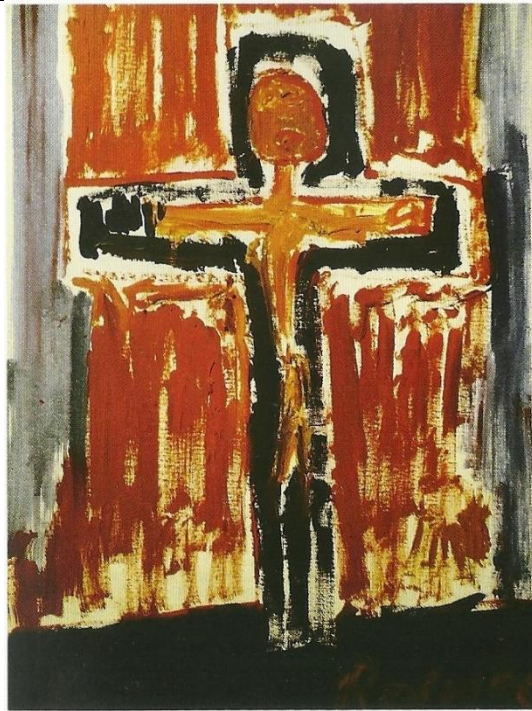


Figura 29 - *Cruxificado*, 2009. Óleo sobre tela, 60 x 40 cm.

Na tela de “Cruxificado” apesar de se tratar de uma imagem ligada ao cristianismo e as concepções celestiais, a imagem do crucificado de Leão é retrata centralmente na tela, em cores quentes. Porém, preto, ligado ao sombrio, obscuro e vermelho, cor de fogo e calor, são comumente utilizados em representações modernas que contextualizam o inferno. Uma oposição ou contradição, possível de ser pensada como mais uma das antíteses trabalhadas em sua arte, ou mesmo algum tipo de profanação, ou dessacralização/vulgarização, que também ocorre em momentos do texto literário em que o sincretismo religioso e o humor alçam ao posto de sagrado tudo aquilo que é da ordem do corriqueiro e mais banal.

[...] Ninguém ali sabe rezar porra nenhuma. São todas almas sem paraíso à vista. Eu começo: Pai nosso que estais no céu. Pelo menos eu sei rezar. A crente disse aleluia. Ela segurou a minha mão. Eu tirei o pau pra fora e não pude jogar sinuca. Voltei para o cubículo três por quatro, onde me colocaram para sorrir com baionetadas nas veias. Segura a banha e estica a banha, e toma mais injeção (LEÃO, 2010, p. 15).

Eu sou o samba. Eu sou Jesus Cristo. Eu sou tudo e nada. Sou louco legal. Eparrei, Iansã! Ogum bolum ai iê. Rimbaud dançava ao som do rap do lixeiro da Comlurb. Ele estava lá se desintoxicando. (LEÃO, 2010, p. 38)

Deus não: deuses.

Tenho rituais. Acendo um cigarro atrás do outro e deixo que se fumem cada um o seu cigarro. Às vezes acendo todos ao mesmo tempo. Meus deuses fumam comigo. Fica uma bagunça, orgia de fumaça. (LEÃO, 2010, p. 53).

Ainda dentro da temática religiosa, já expusemos observações a respeito da presença do número três ao final da narrativa, como o tríptico da divindade, que ora parece ser ansiada, ora parece ser rejeitada por esse narrador, fato é que algumas de suas telas trazem a figura do triângulo, como visto anteriormente na figura 10 “O vale dos suicidas”, enquanto outras ilustram o três como o número de elementos representados na tela, ligado ao cristão e ao divino, ou então a um resultado de integração e união, como pode ser observado nas telas a seguir:

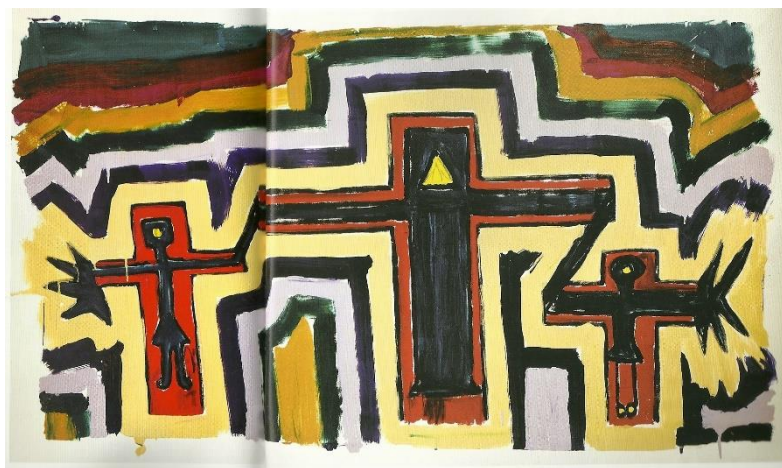


Figura 30- *Família unida*, 2009. Óleo sobre tela, 100 x 165 cm.



Figura 31- *Cristo*, 2009. Óleo sobre tela, 100 x 160 cm.

[...] Toda vez que me davam três remédios, eu tinha de tomar o quarto. Eu enchia tanto o saco que me davam quatro logo. Se tomasse três, coisas horríveis podiam acontecer (LEÃO, 2010, p. 20).

Onde estou todos os cachorros não são azuis. Deram-me um terceiro óculos, terceiro olho. Terceira orelha. Um terceiro braço. Terceira perna. Uma terceira mão. Tudo três. Depois, mais dois pênis. Mais dois narizes. Mais um pé. Mais dois estômagos. Minha terceira vida. Um terço pra rezar (LEÃO, 2010, p. 78).

Temática da esquizofrenia



Figura 32 - *Haldol 2*, 2009. Óleo em tela, 60 x 80cm.

Em “Haldol 2” temos a disposição de duas figuras humanoides num plano que ocupa toda a tela, uma dessas representações, em vermelho, parece estar em pé, entregando comprimidos a outra figura humanoide que está aparentemente sentada, pintada em cor de laranja, e que recebe com a mão estendida, os comprimidos azuis, que saem da própria caixa de remédios, que foi afixada sobre a tela. Mais uma vez a utilização de cores fortes como o preto no contorno das figuras confere à perspectiva um destaque e aproximação desses personagens aos olhos do espectador. Trata-se de um registro do cotidiano manicomial: a administração de remédios controlados, atividade narrada constantemente em *Todos os cachorros são azuis*.

[...] Eu havia quebrado toda a casa com uma fúria gigantesca. Nunca mais tomo Haldol na minha vida.

Foi por você não ter tomado o Haldol que você ficou assim, diz o chip. E eu começo a falar: Só no Anhembi é tupi. Só no Anhembi é tupi (LEÃO, 2010, p. 14).

[...] Eu tomo Haldol para não ter nenhuma ilusão de que morrerei louco, um dia, num lugar sujo e sem comida. É o fim de qualquer louco (LEÃO, 2010, p. 18).

[...] Porque estes bichos todos sou eu. Menos o cachorro azul. O cachorro azul é da cor do Haldol. É meu amigo. Você quer ver algo mais colorido? Quero. O que você quer ver? O sol (LEÃO, 2010, p. 19).

A partir do cotejo das telas e dos excertos literários, pensamos em uma série de procedimentos que encontram correlação ou equivalências entre as “artes do espaço” e as “artes do tempo”. O uso frequente dos contrastes de cores nas composições visuais pode ser o correspondente às mudanças de humor e sensações narrativas no texto. Não há predominância de relações sutis, seja de cores nas telas, seja de opiniões e certezas nos períodos literários. O dinamismo parece ser majoritariamente o caminho optado. Leão não está ligado aos preceitos realistas, e na sua literatura, assim como na pintura, não há a preocupação da perspectiva de criação de espaços plausíveis e de verossimilhança quanto a uma superfície plana e bem delimitada.

No tocante aos aspectos estruturais da obra plástica e da obra literária, esse trânsito de interpretações em diálogo pode originar muitas leituras, que também são encontradas ao se analisar os aspectos semânticos e narratológicos desses dois sistemas. As telas, bem como a prosa, trazem consigo o caos aparente, resguardando o reconhecimento do rigor criativo e do esmero das elaborações semânticas, a não ser àqueles que se debruçam por maior tempo, com mais atenção, sobre sua arte.

4. Da volta da imagem como o todo que incomoda

*A vida é só um segundo. Um aflito segundo para um esquizofrênico como eu. Digo o que sou e me defino para que as pessoas que têm medo de gente maluca logo desistam de me ler. Ler-me significa ler o estranho. Ler um outro lado que existe em cada um.*²⁷

Ao longo das investigações pertinentes ao visível e ao legível em Rodrigo de Souza Leão, articulamos ideias e postulados que aplicamos na tentativa de compreender os procedimentos dialógicos desses sistemas artísticos, considerando sempre os dinamismos e maleabilidade dessas relações. Entende-se como uma necessidade de caráter didático a tentativa de abarcar nuances, interferências, transferências e trânsitos entre as artes.

A ideia de iconotexto (Louvel, 2006) como um texto que convoca uma imagem visual nos foi pertinente em muitos momentos, na análise de passagens literárias descritas de forma plástica. Ressaltamos igualmente a pertinência das noções de tradução para refletir sobre o que Clüver descreve como “transposição intersemiótica”, a qual compreende procedimentos de elaboração de sentidos semelhantes confeccionados por outro signo ou sistema artístico.

A noção de trânsito entre sistemas semióticos parece conceber uma chave de leitura para a obra de Rodrigo de Souza Leão, arte impermanente, no sentido de não se ancorar apenas a uma linguagem. O autor, o músico, o poeta, o pintor: são várias empreitadas que representam um percurso de busca, que aparece também na sua obra, em *Todos os cachorros são azuis*. Estar no hospício não é pertencer àquele lugar, estar em casa não é estar em um lar, ser de lá. Leão não pertence, é inapropriado aos lugares, aos rótulos, às delimitações. As relações de tradução entre pintura e literatura nesse estudo tentam mostrar a potência motriz desse sentimento de instabilidade das artes da palavra e da imagem. Essas relações, de acordo com (DAMICHI apud LOUVEL, 2002), estão intimamente ligadas ao termo “*traduction*”, pois:

A ideia de uma *translatio*, no sentido de um transporte que poderia implicar na passagem de uma substância de expressão em outra, não parece ter ocorrido no discurso humanista, o qual se limitou, no que diz respeito à tradução

²⁷ Trecho de citação de Rodrigo de Souza Leão feita por Ramon Nunes Mello retirado da orelha do livro *O esquizoide: coração na boca* (2011).

literária, a um paralelo estritamente retórico com a pintura. (DAMISCH apud LOUVEL, 2002, p. 148).²⁸

Apesar da ressalva de não ser utilizada no discurso humanista, a imagem metafórica de transporte é relevante e proveitosa para nossa aplicação. Assim como os procedimentos abarcados pelo termo *translation*:

O termo «*translation*» é suficientemente plástico para descrever o que ocorre quando se passa de uma imagem ao texto e vice-versa num tipo de sistema de diálogo ou de respostas, em uma operação de tradução ou de interpretação (no sentido de intérprete linguístico, mas a ambiguidade é pertinente aqui), um transporte, o que é também, mas de outra maneira, o trabalho da metáfora, mais uma relação (DAMISCH apud LOUVEL, 2002, p. 148).²⁹

Mais do que tradução ou interpretação, segundo o próprio Damisch nos sugere, ressaltamos aqui e lançamos mão de termos como transporte, translação e trânsito, que visam uma *relação* entre suportes, entre linguagens, entre referências. Não sendo essas relações entendidas como semelhanças, ou pontos pacíficos, estanques. O transporte, ou o trânsito entre todas essas questões implicadas pela leitura da arte de Leão é meio e pode ser também fim como mecanismo de leitura, entendido que todas essas dinâmicas se realizam na recepção das obras, inserir-se nesse trânsito é ser transporte, e é ler. Logo, ler é também transportar-se.

Da mesma forma com que Leão transita pelas artes sem que de fato se estabeleça de forma fixa em alguma delas, parece funcionar de igual maneira com as teorias que tencionam de algum modo categorizar sua arte. Estamos sempre deixando escapar algo. O mesmo algo que escapa na tradução, ou no *translatio* entre literatura e pintura, a arte de Rodrigo de Souza Leão desempenha, a nosso ver, algo que Didi-Huberman designa como o retorno da imagem, entendido como processo que se dá no

[...] sentido antigo, ligado à antropologia política do mundo romano da época da República, a *imago* [...] coloca imediatamente a questão de sua posse e de sua restituição. O gesso “tira” o rosto da morte, depois é preciso “retirar” o molde, e despejar a cera quente para obter uma “tiragem” e, quando as novas crianças da família tomam para eles suas imagens ancestrais, “retirar” novos exemplares a fim de que a imagem, assim reproduzida, garanta sua função de

²⁸ « L'idée d'une *translatio*, au sens d'un transport qui pouvait impliquer le passage d'une substance d'expression dans une autre, ne semble pas avoir eu cours dans le discours humaniste, lequel s'en serait tenu, pour ce qui est de la traduction littéraire, à un parallèle strictement rhétorique avec la peinture ».

²⁹ « Le terme de « *translation* » est suffisamment plastique pour décrire ce qui advient lorsque l'on passe de l'image au texte et vice-versa en une sorte de système de dialogue ou de réponses, en une opération d traduction ou d'interprétation (au sens d'interprète linguistique mais l'ambiguïté est pertinente ici), un transport ce qui est aussi, mais autrement, le travail de la métaphore, un *rapport* plutôt ».

transmissão genealógica e honorífica. Porque a imagem, nesse sentido, é um objeto de culto privado – os ancestrais, a morte, a família – e um objeto de culto público – o “direito de imagem” estando de acordo apenas com o lugar que ocupa o ancestral na *res publica*, e a exposição das *imagines* sendo um espetáculo público no quadro das “pompas fúnebres” ou rituais de enterro –, pode-se dizer que a imagem institui a questão da semelhança fora de toda a esfera “artística” como tal. Ela aparece mais como um objeto de *corpo privado* (o rosto daquele cuja imagem é fabricada) que retorna à esfera do *direito público* (DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 205-6).

O *retorno da imagem* que a arte de Leão desempenha é uma espécie de regresso da “Nau dos insensatos”, as linhas incisivas de suas pinturas e livros devolvem de alguma forma aquilo que as ações higienistas desempenham ao lançar tais insensatos à deriva. Aquilo que escapa no trânsito das artes é um incômodo em reconhecer a volta do que foi distanciado ou camuflado. “O que fazer para *restituir* alguma coisa à esfera pública? É preciso *instituir os restos: tomar* nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos” (DIDI-HUBERMAN, 2015 p. 206.).

A loucura nunca o circunscreveu como artista, mas, estar no mundo sob uma espécie de rótulo que sempre inspirou aversão social torna a arte de Rodrigo de Souza Leão, a partir do momento em que é disposta em livrarias e museus uma potência enquanto restituição da humanidade em todos nós.

O incômodo da loucura como arte na sociedade contemporânea é a nau dos insensatos retornando, empossando de prestígio seus tripulantes anteriormente marginalizados. O assunto da loucura e o conjunto da obra de Rodrigo de Souza Leão são esse traslado que busca incluir-se, e nos incluir, bem como tenta a língua “Todog”, e o faz para os que estão disponíveis a ler, e fazer parte desse percurso da nau em que não há facilidades de entendimento: “Não costumamos traduzir. Ou as palavras penetram em você ou não. Xuma me entende, não é Xuma? Sim, Todog” (LEÃO, 2010, p. 77).

O retorno da imagem está nas possibilidades de a arte sabotar o plano da recepção burguesa, e em ser potência para comunicar para além das formas, códigos, estruturas, linguagens e suportes artísticos.

5.Considerações finais

*Estava indo ou voltando. Sempre estava indo ou voltando.
Só parava pra voar.*³⁰

Ao iniciamos nosso estudo de obras de Rodrigo de Souza Leão tínhamos uma série de questionamentos. Qual é o processo social / histórico / econômico / artístico que ocorre ao publicar livros de alguém diagnosticado com esquizofrenia? Expor suas pinturas em um museu? A arte bruta/crua, a arte de quem à margem, de repente foi inserida? Teria conseguido o sistema silenciar a voz, o estranhamento e o poder de reflexão a respeito do outro, tornando a arte marginal mais um nicho de mercado?

Durante nossa pesquisa e busca por melhor apreender as fontes e processos criativos desse polivalente artista, analisando o corpus específico formado pelo texto literário *Todos os cachorros são azuis* e pelas pinturas selecionadas de autoria de Leão, requisitamos diversas bases teóricas no intuito de fundamentar nossas considerações analíticas para a exposição do percurso estético do autor.

Compreendemos a realização de um estudo que não se dá de forma a ser categoricamente dividido e hierarquizado no tocante ao seu percurso analítico; atribuímos essas características de abordagens simultâneas e dinâmicas ao próprio caráter plural e também dinâmico de nosso material pesquisado. Expomos, pois, a compreensão de um texto que admite segmentações, por tratar de outro texto segmentadamente estruturado.

A obra e a vida de Rodrigo de Souza Leão conformam um material plural e possível de ser pensado por inúmeras abordagens ou eixos reflexivos. Em nosso trabalho elencamos traços marcantes de sua obra como a questão da escrita autobiográfica, na constatação de uma matéria prima biográfica consolidada enquanto temática literária e plástica.

Também acessamos os conceitos de arte bruta, dos quais extraímos primordialmente as diretrizes para uma análise que considere a arte antes de quaisquer perquirições psicológicas ou julgamentos e avaliações médicas que validem ou não a consideração dessas obras.

Um dos traços, a nosso ver, de maior pertinência analítica no todo artístico de Leão é a presença da intertextualidade, que aqui, quando estendida também às obras plásticas, chamamos também de interpicturalidade. Essas relações por sua vez, nos conduziram ao eixo central do trabalho, que demonstrou, no trânsito dessas realizações artísticas, de que maneira

³⁰ LEÃO, Rodrigo de Souza, 2010. p.15.

desenvolve-se o que há de mais rico para o labor criativo literário e plástico, estabelecido tanto na concepção, quanto na recepção da obra, que é, justamente, a abrangência, a subversão e reinvenção dos diálogos com a tradição, por exemplo, literária, dada pela presença de poetas clássicos; com a modernidade, por meio da crítica social, da observação de costumes e valores da sociedade contemporânea.

Iniciamos, pois, a análise literária e a contextualização biográfica, nas quais são preconizadas as ideias a respeito dos eixos temáticos da prosa, a partir dos quais constatamos um caminho narrativo de origem sinestésica, e bastante visual; passando para questões de relações intertextuais do universo popular, e jovem, como os quadrinhos e personagens de super-heróis. Posteriormente, foi identificado na leitura da prosa de nosso corpus um rico constructo intertextual com a poesia, a música, os filmes, programas de tv e demais assuntos. Salientamos ainda a importância dada à tentativa de elaboração de uma língua unificadora como o “Todog”, que estendemos ao fato de Leão buscar uma unidade, ou uma completude em sua arte, ao atuar em diversificadas frentes.

Em seguida, expusemos a potência textual em *Todos os cachorros são azuis*, referente à capacidade de apelo visual causada em seu leitor, articulados entre as superfícies de expressão das formas e as de inscrição das palavras. Posteriormente, expusemos as preocupações e críticas sociais realizadas no texto que localizam o escritor em seu tempo, consciente e inserido na realidade da sociedade contemporânea.

As artes plástica e literária foram cotejadas em suas temáticas, suas intertextualidades, e modos de composição, para finalizarmos com a noção de retomada de um assunto, ou imagem à coisa pública, ao conhecimento e discussão social, como afirmamos fazer o trabalho de Leão.

Após termos empreendido a análise, pudemos afirmar que a identidade fragmentária e multifacetada presente nas criações de Rodrigo de Souza Leão se dá em ecos direcionados para vários temas e suportes, por se tratar de um artista para quem não basta uma só maneira de se expressar. Uma linguagem não é suficiente, nem mesmo dentro da própria literatura, essencialmente caracterizada pela polissemia. A “Todog”, na narrativa criada por Leão, surgiu para comunicação de todos os seres, e para ir além dos espaços da narrativa, numa tentativa de comunicar além dos limites a que já tinha chegado sua arte. Um percurso em busca de algo inteiro, alguma completude, pela qual o que há de humano em nós sempre questionou a existência. De algum modo, sua arte, aparentemente desconcertada, forneceu nos uma unidade transcendente, realizando o esperado em um de seus últimos escritos: “Tomara que exista

eternidade. Nos meus livros. Na minha música. Nas minhas telas. Tomara que exista outra vida. Esta foi pequena para mim”.³¹

Quanto aos questionamentos motivadores deste estudo, após seu decorrer, compreende-se que há um interesse ainda muito pautado na desconfiança da *obra* enquanto *de arte*, e possivelmente bem mais ancorado nos estigmas da loucura. Dessa forma, nota-se que o assunto seduz, e desperta interesse social, e, em consequência, mercadológico.

É nessa abertura, ou nicho, suscitada pelo interesse social e mercadológico que a pintura e a literatura de Leão inserem-se, realizando o que consideramos o retorno da imagem: a arte de alguém que estaria localizado em um não-lugar social passa a ser publicada em livro e exibida em exposições de artes plásticas e consigo, traz à tona o que há de incômodo na misticização ou mitificação e estigmatização da loucura. Ressaltamos a ideia de trânsito utilizada em muitos vértices deste estudo, posto que demonstrou ser uma chave de leitura proveitosa, abrangente e potente no sentido de corresponder à maioria de nossos questionamentos analíticos.

Ao final de nossa pesquisa, constatamos os possíveis níveis de recepção e de leitura demandados ao leitor de *Todos os cachorros são azuis*, e aferimos o resultado de um trabalho estético rigoroso, pautado na construção de uma linguagem que se quer mostrar fragmentária, confusa e delirante, mas que se estrutura de forma sofisticada na inserção de diálogos intertextuais e na composição das simbologias e camadas de sentido.

Finalmente, concluímos este estudo acreditando na realização de um levantamento acerca do todo artístico multifacetado como fonte de origem para questionamentos e desdobramentos incontáveis.

O viés da literatura e da pintura foi por nós verificado como uma situação não estanque, passível de contradições, de desencontros ou semelhanças temáticas e características formais correspondentes, mas fundamentalmente dinâmica.

Se há intenção em Rodrigo de Souza Leão para que sua vida seja e esteja em sua arte, e para que ela seja apresentada de tantas formas quanto lhe foi possível fazer, acreditamos que essa intenção traduz uma busca, em que as multimídias e suportes, tal qual o ideal “*Today*” em sua prosa, constituem as diversas vias, os variados caminhos, para comunicar os não-ditos da vida.

³¹ Como demonstração da força representativa da obra de Leão, o desejo de transcendência expresso nessas palavras foi tomado como epígrafe de sua exposição póstuma de pinturas e poemas. *Tudo vai ficar da cor que você quiser* (2011) – livro catálogo – Edições Pinakothek.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

ALLOA, Emmanuel. (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues, Fernando Fragoso, Alice Serra e Marianna Poyares. 1.ed. Belo horizonte: Autêntica, 2015.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. 1.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARBEX, Márcia. (Org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE, 2006.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. COELHO, Teixeira (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho (Org.). São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Pequenos poemas em prosa* - edição bilíngue. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BRANT, Sebastian. *A Nau dos insensatos*. Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Octavo, 2010.

BRESSANE, Ronaldo. “A lucidez póstuma de Rodrigo de Souza Leão”. *Folha de São Paulo*. 06 nov. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2011/11/1002193-a-lucidez-postuma-de-rodrigo-de-souza-leao.shtml>>. Acessado em 09 de novembro de 2016.

CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANÇADO, Marta Lopes. *Hospício é Deus*. 5.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *O sofredor do ver*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CASTRO, Jorge Viveiros de. “Nota do editor”. In: LEÃO, Rodrigo de S. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2010.

CIACCO, Felipe. *Loucura e dispersão: uma etnografia entre escritas autobiográfica*. 2015. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2015.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 370.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Flávio Moreira da. (Org.). *Os melhores contos de loucura*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia. (Org.) *Poéticas do visível*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: FALE, 2006.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues, Fernando Fragoso, Alice Serra e Marianna Poyares. 1.ed. Belo horizonte: Autêntica, 2015.

DIEGUEZ, Consuelo. “Eletrochoque”. Revista *Piauí*. ed. 21, jun. 2008. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-21/questoes-mentais/eletrochoque>>. Acessado em 10 de maio de 2016.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBUFFET, Jean. *L’art brut*. 2.ed. Genève : Éditions d’Art Albert Skira, 1980.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In.: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O que é um autor?* 2.ed. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa: Veja, 1992.

FUNART/IBAC. *Museu das imagens do inconsciente*. 2.ed. Rio de Janeiro: FUNAC/IBAC, Editora UFRJ, 1994.

GÁVEA Apresentação. Disponível em: <<http://www.clinicadagavea.com.br/>>. Acessado em 27 de outubro de 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982. [traduzido como Palimpsestos, a literatura de segunda mão por uma equipe de tradutores, Cibele Braga et alli. Edições Viva Voz, Belo Horizonte, 2010.

_____. *Seuils*. Seuil, 1987 [traduzido como Paratextos editoriais por Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. In. *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. FFLCH, USP. n. 2, São Paulo, SP. 1997. p. 56-68.

HIDALGO, Luciana. “A loucura e a urgência da escrita”. In: *ALEA*, v 10, n. 2, jul.-dez. 2008, p. 227-242.

_____. *Lima Barreto e a literatura da urgência: a escrita do extremo no domínio da loucura*. Tese (Doutorado) no PPGL da UERJ, 2007.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A Poética Clássica*, trad. Bruna Jaime, São Paulo: Cultrix, 1988, p. 65.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUYSEN, Andréas. Mapeando o pós-modernismo. In: HOLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KRAAP, Juliana. “Rodrigo de Souza Leão fala sobre seu novo livro”. *Jornal do Brasil*. 03/12/2008. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2008/12/03/rodrigo-de-souza-leao-fala-sobre-seu-novo-livro/>>. Acessado em 29 de janeiro de 2016.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on art in the age of the north sea: post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: perspectiva, 2005.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1983.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau À Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In. ARBEX, Márcia. (Org.) *Poéticas do visível*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: FAE, 2006.

_____. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LUBLINER, Ciro Martins. *Fragmento, Escrita do desastre e Testemunhos da Desrazão*. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosara Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

McDERMOTT, Annie. *All Dogs are Blue by Rodrigo de Souza Leão*. Disponível em: <<http://literateur.com/all-dogs-are-blue-by-rodrigo-de-souza-leao/>>. Acessado em 23 de março de 2017.

MEDEIROS, Sérgio. Prefácio. In: LEÃO, Rodrigo de S. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MELLO, Ramon Nunes. Curadoria. Disponível em: <<http://www.ramonnunesmello.com.br/index.php/curadoria/vinis-mofados-2>>. Acessado em 13 de março de 2016.

_____. Fragmentos humanos. In: *Literal* v 4. 2012. p. 96-103. Disponível em: <https://issuu.com/revista_portal_literal_2012/docs/revista_literal_n._04>. Acessado em 26 de janeiro de 2016.

_____. *Tudo vai ficar da cor que você quiser*. Ramon Mello. (org.). Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2011.

MORAES, Walmira Sodré Austríaco., *Sob o domínio da metáfora: transposição de imagens poéticas (em) entre Edgar Allan Poe e René Magritte*. 2016. 542 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2016.

MUKAŘOVSKÝ Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da Arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1988.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1989.

PARTEKA, Thamara. *Rodrigo de Souza Leão: esquizofrenia e literatura na composição da vida como obra de arte (Rio de Janeiro 1985-2009)* 2016. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2016.

PATRÍCIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: 1914 – 1935*. Fernando Cabral Melo (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Fernando Pessoa - Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972, p. 418.

PESSOA, Rita Isadora. *A polifonia cromática de Rodrigo de Souza Leão*. In: Festival do Rio. Disponível em: <<http://www.festivaldorio.com.br/br/noticias/a-polifonia-cromatica-de-rodrigo-de-souza-leao>>. Acessado em 23 de março de 2017.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

RAMOS, Fernando. “Os inumeráveis estados poéticos”. In: *Jornal Vaia*. Disponível em: <<http://rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/entrevistas/entrevistas8.htm>>. Acessado em 09 de novembro de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Edição bilíngue. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

SÁ, Juliana Maria Silva de. *Ficção e arte à beira-morte: estudo lítero-visual da obra de Rodrigo de Souza Leão*. 2014. 115 fls. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – Mestrado Profissional em Letras e Artes). Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus. 2014.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHØLHAMMER, Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

THÉVOZ, Michel. *Le langage de la rupture*. Puf/Perspectives Critiques. Presses Universitaires de France. 1978.

TUDO vai ficar da cor que você quiser. Direção: Letícia Simões. Produção: Pedro Cezar. Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Artezanato Eletrônico, 2014. (70min), color.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. História da arte da Universidade de Cambridge. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

Produção de Rodrigo de Souza Leão

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. *Me roubaram uns dias contados*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *O esquizoide: coração a boca*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Carbono Pautado: memórias de um auxiliar de escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. Entrevista. 2008. In: *Lowcura*. Rio de Janeiro, 05 nov. 2008. Disponível em <<http://lowcura.bloguespot.com.br/2008/11/entrevista.html>>. Acessado em 02 de janeiro de 2016.

_____. Entrevista 2008. Acervo Rodrigo de Souza Leão na Fundação Casa de Rui Barbosa. Entrevista concedida a Ramon Nunes Melo.

_____. *Jornal Brasil Online*. 03 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2008/12/03/rodrigo-de-souza-leao-fala-sobre-seu-novo-livro/>>. Acessado em 22 de janeiro de 2015.

_____. *Neuzza Pinheiro: a última entrevista*. 2009. Disponível em: <<http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/entrevistas/entrevistas5.htm>>. Acessado em 26 de janeiro de 2016.

_____. “Os donos da Loucura”. *Revista Germina*. Rio de Janeiro, 2009.

_____. A Poesia Azul de Fernando Koproski. Zunai. *Revista de Poesia e Debates*. Disponível em: <http://revistazunai.com/ensaios/rsleao_fernando_koproski.htm>. Acessado em 18 de janeiro de 2016.

_____. “Um sonetista pós-moderno por Rodrigo de Souza Leão”. *Rosangela Aliberti. (Blogue)*. Disponível em: <<http://www.rosangelaaliberti.recantodasletras.com.br/blog.php?idb=10599>>. Acessado em 28 de janeiro de 2016.

_____. “Entrevistando Ítalo Moriconi”. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/r2souza12c.html>>. Acessado em 27 de janeiro de 2016.

_____. *Entrevista Horácio Costa*. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_hc_ago2006.htm>. Acessado em 26 de janeiro de 2016.

_____. “Entrevistando Italo Moriconi”. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/r2souza12c.html>>. Acessado em 28 de janeiro de 2016.

_____. *Rodrigo de Souza Leão fala sobre seu novo livro*. Disponível em: <<http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/entrevistas/entrevistas1.htm>>. Acessado em 03 de janeiro de 2016.

_____. “LeroLero com Rodrigo de Souza Leão”. In: *Cassioamaralblogspot*. 13 fev. 2007. Disponível em: <<http://cassioamaral.blogspot.com.br/2007/02/lero-lero-com-rodrigo-de-souza-leo.html>>. Acessado em 02 de janeiro de 2016.

_____. “Caixa de Fósforo”. In: BRESSANE, Ronaldo. *A Lucidez Póstuma do Poeta*. Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/hor/sobre_ele/sobre_ele50.htm>. Acessado em 27 de janeiro de 2016.

_____. *O dia em que conheci Rimbaud*. 30 abr. 2002. Disponível em <<http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/>>. Acessado em 03 de junho de 2016.

_____. *Cronópios*. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10166&portal=cronopios>>. Acessado em 17 de abril de 2016.

_____. *Entrevista Três Poetas, um poeta*. Jan. de 2007. Disponível em: <<http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/entrevistas/entrevistas7.htm>>. Acessado em 14 de junho de 2016.

_____. “Entrevista: Rodrigo de Souza Leão”. *Revista Germina Literatura*. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2009/pcruzadas_rodrigodesouzaleao_mar2009.htm>. Acessado em 02 de janeiro de 2016.

_____. *Os inumeráveis estados poéticos*. Disponível em: <<http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/entrevistas/entrevistas8.htm>>. Acessado em 23 de março de 2016.

Anexos



Figura 33 - Capa 1ª edição,
Todos os cachorros são azuis (2008)

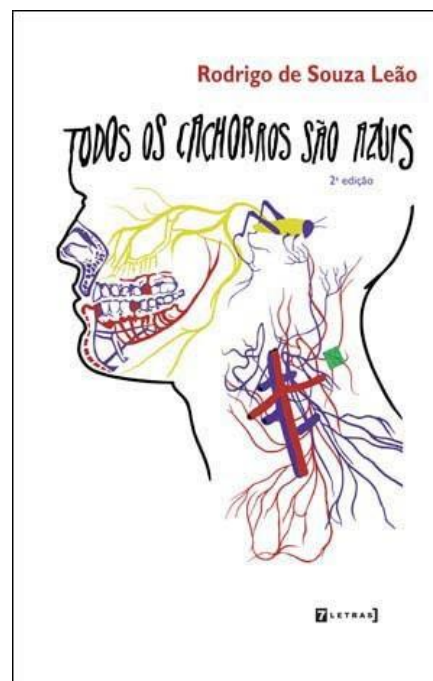


Figura 34 - Capa 2ª edição,
Todos os cachorros são azuis (2010)



Figura 35 - Elenco da peça
Todos os cachorros são azuis (2011)

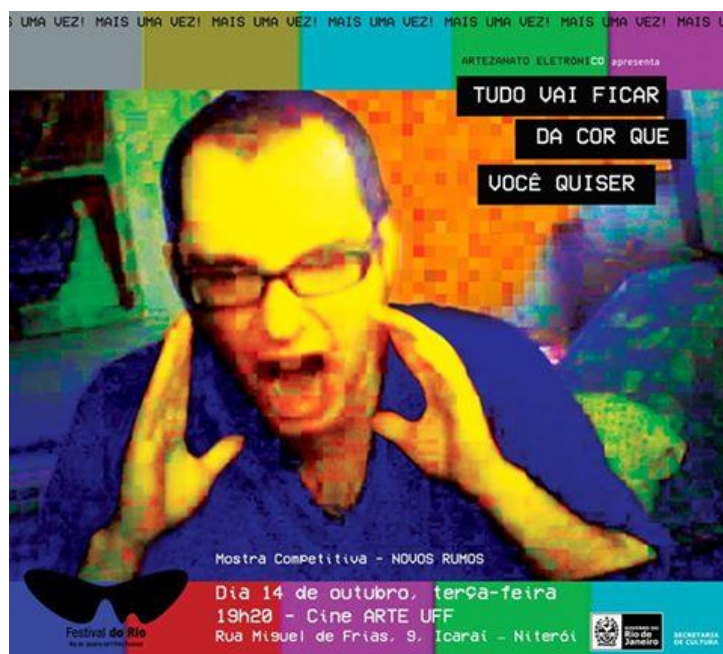


Figura 36 - Cartaz do documentário *Tudo vai ficar da cor que você quiser* (2014), em exibição na mostra competitiva de cinema do Festival do Rio.

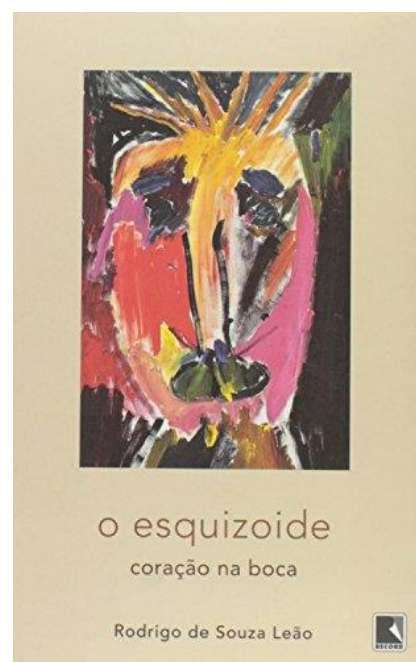


me roubaram uns dias contados

Rodrigo de Souza Leão



Figura 37 - *Me roubaram uns dias contados* (2010) - tela na capa: “A morte do Saci” (2009).



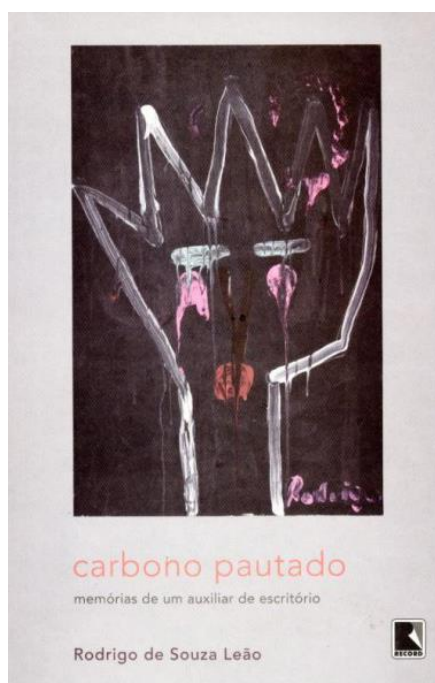
o esquizoide

coração na boca

Rodrigo de Souza Leão



Figura 38 - *O esquizoide: coração na boca* (2011) - tela na capa: “O punk” (2009).



carbono pautado

memórias de um auxiliar de escritório

Rodrigo de Souza Leão



Figura 39 - *Carbono pautado: memórias de um auxiliar de escritório* (2012) - tela na capa: “O negro” (2009).



RODRIGO DE SOUZA LEÃO

INTRODUCED BY DEBORAH LEVY

Figura 40 - *All Dogs are Blue*. Trad. Stefan Tobler e Zoë Perry. Londres: And Other Stories, 2013.

Todos los perros son azules
RODRIGO DE SOUZA LEÃO

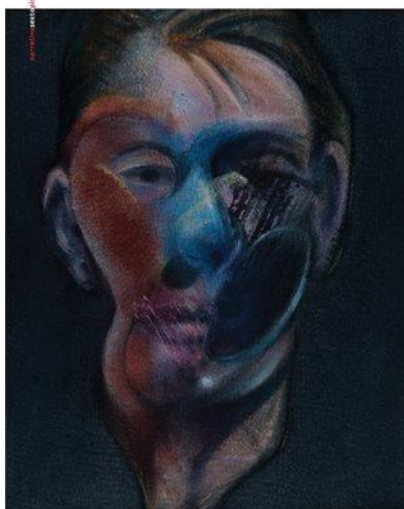


Figura 41 - *Todos los Perros son azules*. Trad. Juan Pablo Vila Lobos. Madri e Cidade do México: Sexto Piso, 2013.

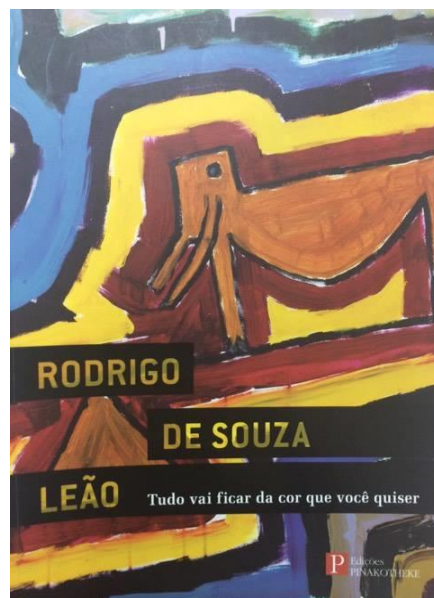


Figura 42 - *Tudo vai ficar da cor que você quiser* - Livro-catálogo exposição MAM, 2011.

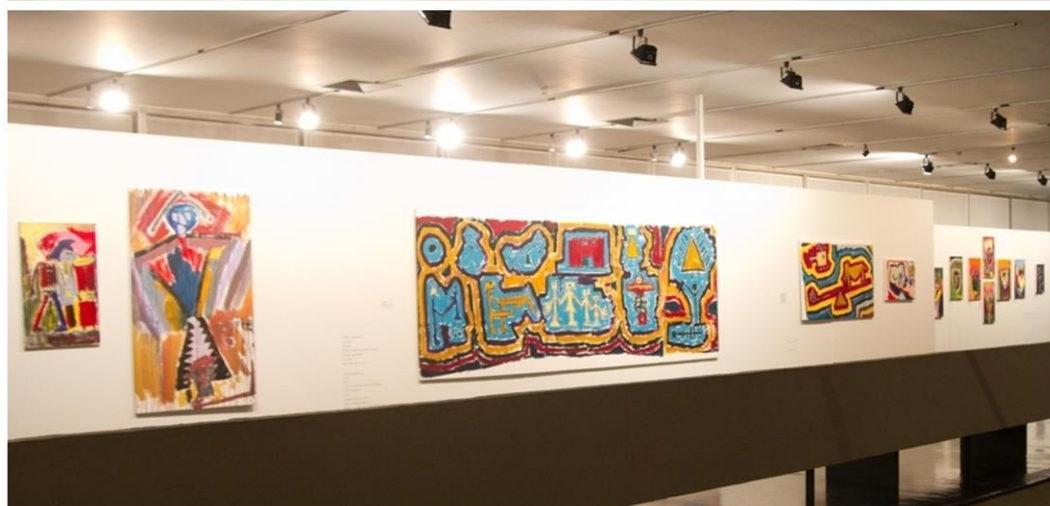


Figura 43 - Instalações da exposição *Tudo vai ficar da cor que você quiser*, 2011-12, MAM - Rio de Janeiro.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 08 de março de 2018.



Assinatura do autor