

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
ARTES VISUAIS BACHARELADO

JÚLIO CÉSAR PINHEIRO DOURADO

**POÉTICA DO DESLOCAMENTO E O LUGAR DO DESERTO NA OBRA DE  
LEONILSON E WIM WENDERS**

Goiânia - GO

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

**Autor:** Júlio César Pinheiro Dourado

**Título do trabalho:** Poética do Deslocamento e o Lugar do Deserto na obra de Leonilson e Wim Wenders

**2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>**

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior, em 16/12/2024, às 18:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Júlio César Pinheiro Dourado, Discente**, em 23/12/2024, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5031795** e o código CRC **F7C24896**.

JÚLIO CÉSAR PINHEIRO DOURADO

**POÉTICA DO DESLOCAMENTO E O LUGAR DO DESERTO NA OBRA DE  
LEONILSON E WIM WENDERS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como  
requisito parcial para a obtenção de título de Bacharel  
em Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais (FAV)  
da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Orientadora: Prof. Dra. Ana Lúcia Beck

Goiânia - GO

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pinheiro Dourado, Júlio César  
Poética do Deslocamento e o Lugar do Deserto na Obra de  
Leonilson e Wim Wenders [manuscrito] / Júlio César Pinheiro  
Dourado. - 2024.  
LVII, 57 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Lúcia Beck.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade  
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais,  
Cidade de Goiás, 2024.  
Bibliografia. Anexos.  
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Leonilson. 2. Wenders. 3. deslocamento. 4. deserto. 5. silêncio.  
I. Beck, Ana Lúcia, orient. II. Título.

CDU 7.01



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos dez dias do mês de Dezembro do ano de 2024 iniciou-se, às onze horas e quarenta e cinco minutos, no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **Poética do deslocamento e o lugar do deserto na obra de Leonilson e Wim Wenders**, de autoria de **Júlio César Pinheiro Dourado**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora e presidente da banca, Profa. Dra. Ana Lúcia Beck (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu (FAV/UFG) e Prof. Dr. Paulo Henrique Duarte-Feitoza (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota **N2** ao estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC Aprovado com correções mínimas.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Henrique Duarte Feitoza, Professor do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 18:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5017385** e o código CRC **D0089054**.

JÚLIO CÉSAR PINHEIRO DOURADO

POÉTICA DO DESLOCAMENTO E O LUGAR DO DESERTO NA OBRA DE  
LEONILSON E WIM WENDERS

Defendido e aprovado publicamente em 10 de dezembro de 2024, pelos seguintes  
membros da banca:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Ana Lúcia Beck - Orientadora  
Universidade Federal de Goiás

---

Prof. Dr. Paulo Duarte-Feitoza - Avaliador  
Universidade Federal de Goiás

---

Prof. Dra. Carla Luzia de Abreu - Avaliadora  
Universidade Federal de Goiás

Goiânia-GO

2024

# AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo verbo; e por ser comigo todos os dias. Agradeço a meus pais por me ensinarem as palavras; por me apoiarem, se dedicarem em amor, partilharem dos meus sonhos, e por todos os sacrifícios que fizeram para que eu pudesse estar aqui hoje. Agradeço a minha irmã por estar ao meu lado e por me ouvir como só ela pode; Agradeço aos meus amigos e amigas que me acompanham e trilham esta caminhada comigo de perto e de longe; sou grato pelas prosas, risos, lágrimas e sonhos divididos. Agradeço aos professores que me instruíram ao longo dos últimos quatro anos, partilhando vivências e crescendo juntos no estudo daquilo que tanto amamos. Agradeço aos professores Paulo, Carla e Ana Lúcia, por acreditarem em mim e me motivarem a pesquisar sobre o que me fascina na estética, cultura visual e teoria da arte. Agradeço aos professores Edgar (Ciberpajé), Rubens e Odinaldo por todas as trocas engrandecedoras e prazerosas que tivemos acerca de arte, cinema e quadrinhos. Mais uma vez, agradeço à Ana Lúcia por ter aceitado me orientar e caminhado comigo ao longo dos últimos dois anos com muita diligência e compromisso, e por ter me apresentado *O pescador de palavras* (1986), de Leonilson. Agradeço à Nicinha, Gabriela e ao Projeto Leonilson pelo acolhimento e por terem aberto as portas do projeto para que eu pudesse ter contato com a salvaguarda e memória deste artista tão precioso.

# RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa consiste em investigar as inter-relações que evidenciam paridades e diferenças entre um recorte de obras do artista José Leonilson e imagens do filme “Paris, Texas” (1984), de Wim Wenders. Considerando o tropos do deslocamento e o elemento do deserto, o tensionamento de paralelos poéticos e estéticos entre os artistas almeja elaborar diálogos provenientes do estreitamento de imagens produzidas por meio de linguagens distintas. Ao assumir a dificuldade de alcançar explicações que contemplem a dimensão da fala, a investigação propõe pensar o conflito entre o dito e o não-dito com amparo nas provocações do ensaio “A estética do silêncio” (Sontag, 1963), numa reflexão que localize os desdobramentos desses aspectos presentes na arte (a linguagem, a introspecção e o silêncio) a um nível social.

Palavras-Chave: Leonilson; Wenders; deslocamento; deserto; silêncio.

# ABSTRACT

The overarching objective of this research is to investigate the interrelationships that highlight parities and differences between a selection of works by artist José Leonilson and images from the film "Paris, Texas" (1984), by Wim Wenders. Considering the tropes of displacement and the element of the desert, the tension of poetic and aesthetic parallels between the artists aims to elaborate dialogues arising from the narrowing of images produced through different languages. By assuming the difficulty of achieving explanations that take into account the dimension of speech, the investigation proposes to think about the conflict between what is said and what is left unsaid, based on the provocations of the essay "The aesthetics of silence" (Sontag, 1963), in a reflection that locates the developments of these aspects present in art (language, introspection and silence) to a social degree.

Keywords: Leonilson; Wenders; displacement; desert; silence.

# LISTA DE FIGURAS

Figura 1. José Leonilson, Distance; needs, 1990	13
Figura 2. José Leonilson, Constelação 1	19
Figura 3. Frame e detalhe da cena 04:39. Wenders, Wim. Paris, Texas. 1984	21
Figura 4. Frames da sequência 02:37, 02:51, 03:01 e 03:19	22
Figura 5. Frame da cena 04:19.	23
Figura 6. Constelação 2, 2024	24
Figura 7. Constelação 3, 2024	27
Figura 8. José Leonilson, José. 1991	28
Figura 9. José Leonilson, Se você sonha com nuvens, c. 1991	30
Figura 10. José Leonilson, Detalhe da obra Se você sonha com nuvens.	31
Figura 11. Frame da cena 17:53. Wenders, Wim. Paris, Texas. 1984	32
Figura 12. José Leonilson, Jogos Perigosos, c. 1990.	33
Figura 13. Figura 13. Detalhes de obras, materiais de costura, pintura, desenho, e fotografias do artista no Projeto Leonilson, 2024	35
Figura 14. Aby Warburg, Painel 39 do Atlas Mnemosyne	36
Figura 15. Júlio César Dourado. Ensaio para uma Constelação, 2024	37
Figura 16. Frame da cena 20:31 de Paris, Texas. 1984	38
Figura 17. Constelação 4, 2024	39
Figura 18. Frame da cena 01:56 de Paris, Texas. 1984	41
Figura 19. Constelação 5, 2024	42
Figura 20. Constelação 6, 2024	46
Figura 21. Constelação 7, 2024	47
Figura 22. Constelação 8, 2024	49

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – “ <i>THE DUST HAS COME TO STAY</i> ”	20
CAPÍTULO 2 – “O QUE É VERDADE PARA ALGUNS RAPAZES”	33
2.1 – Um breve comentário a partir de Warburg	34
2.2 – Constelações	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS	51

# INTRODUÇÃO

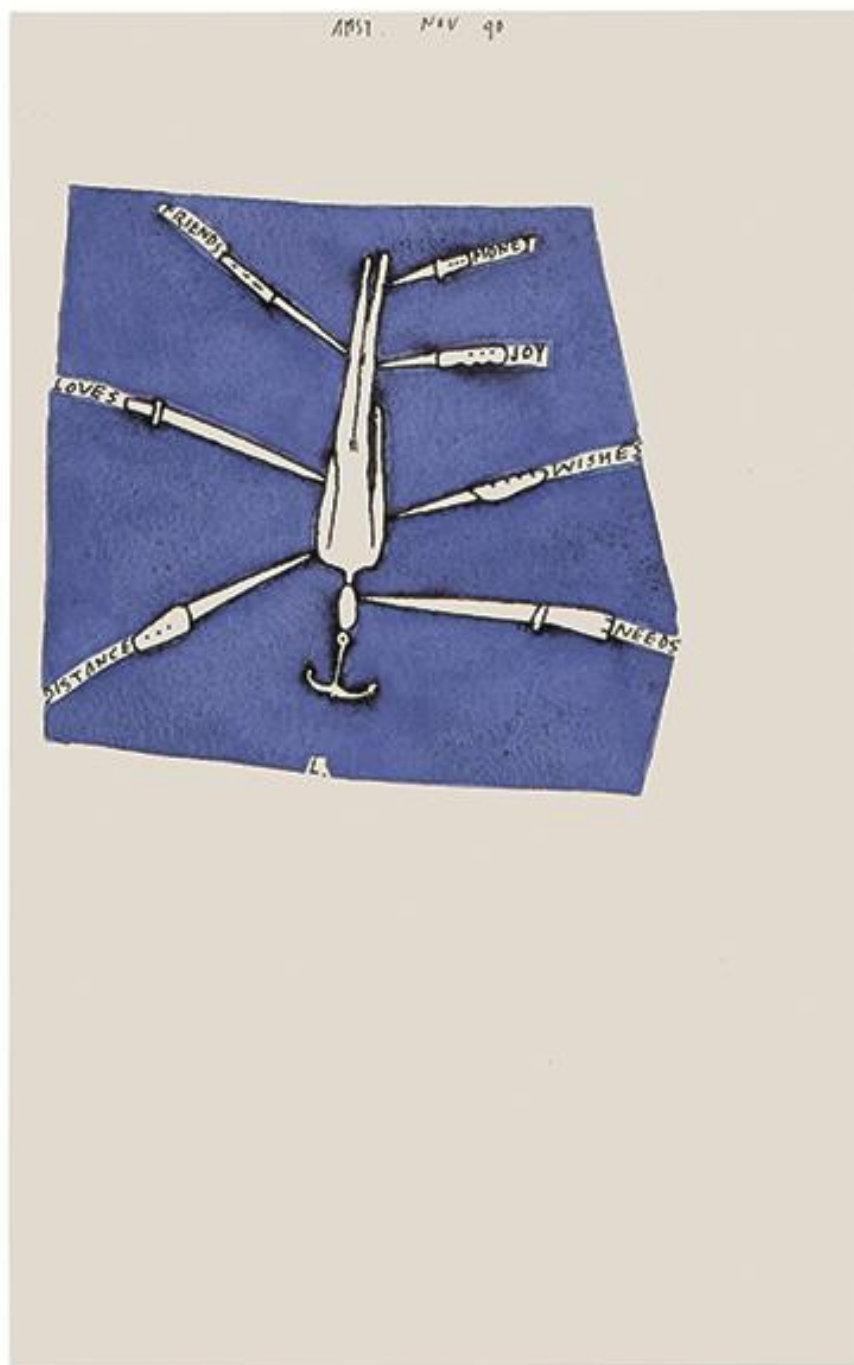


Figura 1. Leonilson. *Distance; needs*. 1990. Desenho / tinta de caneta permanente, aquarela e tinta preta sobre papel. 21 x 13,5 cm. Los Angeles County Museum of Art (Doação Gary e Tracy Mezzatesta, 2001). Disponível em: Leonilson: catálogo raisonné: 1990-1993 - vol. 3. Organização Ana Lenice Dias, Gabriela Dias Clemente. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017. v. 3.

Há uma distância que separa Leonilson de Wim Wenders. E é a partir desta distância que surge uma necessidade de aproximá-los.

Tanto Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias, 1957-1993) quanto Wenders (Ernst Wilhelm Wenders, 1945-presente) partilham de um momento de convergência em vida, uma intersecção temporal que corresponde aos trinta e seis anos vividos por Leonilson. Todavia, embora ambos tenham partilhado de um período comum em suas histórias, estes artistas estiveram afastados pela distância geográfica, encontrando-se situados em lugares longínquos do mapa em relação um ao outro.

Afastados em grau continental pelo Atlântico, Leonilson e Wenders partilham de uma experiência semelhante no que concerne a juventudes marcadas por um trânsito sucessivo entre cidades e países até a chegada dos primeiros anos de suas carreiras. Nascido em Fortaleza, capital do estado brasileiro do Ceará, a infância de Leo é marcada pela convivência com seus pais e irmãos na cidade natal até residir por um ano na cidade de Porto Velho, capital de Rondônia na qual localizava-se a Casa Saudade, notória loja de tecidos da qual seu pai, Theodorino Torquato Dias, fora proprietário (Barros; Lagnado, 2021). No ano seguinte, Leonilson muda-se para São Paulo com sua família, capital na qual permaneceria entre 1961 e 1981, e adentraria os cursos de arte e turismo que fizeram parte de sua formação.

Percebe-se que a instância do movimento cidadão não se restringe à experiência formativa de Leonilson ao se observar o percurso realizado por Wim Wenders rumo à realização de suas primeiras produções cinematográficas. Nascido em Düsseldorf, capital do estado alemão da Renânia do Norte-Vestfália, Wenders filma as ruas de sua cidade com uma câmara de oito milímetros entre os anos de sua infância e adolescência (Wenders, 2010) até mudar-se para Freiburg, aos dezoito anos, em vistas de cursar medicina. Contudo, entre 1963 e 1967, Wenders protagonizaria três abandonos em sua vida acadêmica. O primeiro deles em Freiburg, desistindo do curso de Medicina após um ano de estudos. Em sequência, a faculdade de filosofia na Universidade de Düsseldorf, da qual também abriria mão com um ano de curso. E por fim, o abandono não

premeditado da aspiração a pintor, em detrimento da reprovação no teste admissional da Escola Nacional de Cinema da França, IDHEC (atual *La Fémis*). Somente em 1967, com seu retorno à Alemanha e ingresso na Universidade de Televisão e Cinema de Munique, Wenders daria seus primeiros passos como diretor ao realizar os curtas-metragens *Silver City* (1969), *Alabama – 2000 Light Years* (1969) e seu primeiro longa, *Summer in the City* (1971).

A sucessão de abandonos e inconclusões também perpassa a formação de Leonilson, dado que após frequentar cursos livres de artes plásticas na Escola Panamericana de Arte no início dos anos 70 e obter formação técnica em turismo, no curso realizado por correspondência pela Escuela de Turismo de Baleares<sup>1</sup>, Leo abandona em menos de um ano o curso técnico de turismo ofertado pela Escola Ideal. Demonstrando interesse por arte desde a infância e com trabalhos datados a partir de 1971, Leonilson dá início à sua formação superior em 1977, ao ingressar na Faculdade de Belas Artes (atual Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo) por um semestre, e posteriormente prosseguir com a formação em Educação Artística pela FAAP, na qual estudaria até 1980 (Barros; Lagnado, 2021). Após abandonar a FAAP e passar a frequentar o Centro de Estudos Aster, Leonilson participa de uma série de exposições<sup>2</sup> e mostras<sup>3</sup> em território nacional até transferir-se para Madri, onde realizaria sua primeira individual e daria início a um conjunto de viagens pela Europa que o colocariam em contato com artistas e críticos representativos – a exemplo de Antonio Dias e Achille Bonito - em sua trajetória fora do Brasil.

Esses percursos territoriais característicos da formação de Leonilson e Wenders, sinalizam marcas da mobilidade e do deslocamento que se estendem da vida pessoal para suas produções em arte, sejam elas obras pretensamente autobiográficas ou ficcionais. Leonilson em seus desenhos e bordados, cataloga e arquiva o “mundo”

---

<sup>1</sup> Centro de Educação Superior localizado em Palma de Maiorca, Espanha.

<sup>2</sup> *Cartas a um amigo*, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador.

<sup>3</sup> *Desenho Jovem*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e *Panorama da arte atual brasileira 80 – Desenho e gravura*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

através da palavra, inscrevendo nomes de cidade, endereços, números, relatos de viagem e representações figurativas que simbolizam lugares por onde passou, em diálogo com a “topologia do corpo” (Resende, 2014, p. 19). Esse exercício de cartografar a si próprio e por conseguinte, o desejo que habita em si, revela na obra do artista um interesse não somente pela viagem, mas pela ação de mover-se. Beck reconhece nessa vontade incessante de conhecer o mundo uma proximidade com a figura do viajante de Humboldt, (Beck, 2018) cujo olhar romântico demonstra uma percepção apaixonada em relação às imagens da paisagem que cerca o indivíduo.

Wenders do mesmo modo, demonstra em seu fazer fílmico uma contemplação do movimento aliada ao fascínio pelas imagens. Ao percorrer estradas, ruas e cenários alusivos ao tropos da viagem, o cineasta ergue indagações sobre o espaço e o tempo presente (Wannmacher, 2009, p.2) como forma de compreender mudanças do mundo e lidar com a busca por identidade em meio a tais transformações. Interessado pelo “ínterim” entre as imagens (Guimarães, 2010), Wenders constantemente desloca seus personagens de um lugar ao outro, a ponto de mesclar as temáticas de seu cinema com seus próprios percursos ao longo da carreira de diretor. Essa tomada de si próprio como objeto (Deleuze, 2018) carregada por um intenso sentimento e condição de expatriamento, imprime algumas das características que fazem do diretor um dos principais expoentes do Novo Cinema Alemão<sup>4</sup>, uma vez que o ato de deslocar-se ora por localidades na Alemanha, ora por diferentes países, condiz com a poética artística que desenvolve.

Situados sob a égide da poética do deslocamento, o ímpeto que me leva a aproximar Leonilson de Wenders é o deserto. Deserto enquanto imagem e figura poética. Deserto enquanto metáfora e representação do real.

---

<sup>4</sup> Movimento cinematográfico que compreende os anos de 1962-82, marcado pela rejeição da indústria cinematográfica alemã vigente e composto por uma geração de diretores que utilizavam-se de baixos orçamentos, mesclando influências do Neorealismo italiano, da Nouvelle Vague francesa e da New Wave britânica com o intuito de construir uma nova indústria baseada na excelência artística ao invés de tendências comerciais.

Ao longo do documentário de Carlos Nader, *A Paixão de JL* (2015), Leonilson descreve por meio de gravações em áudio a experiência estética que viveu ao assistir a *Paris, Texas* (1984), de Wenders. Emocionado enquanto reflete sobre sua identificação com os conflitos e a posição de andarilho relativa ao protagonista do filme, os paralelos tecidos por Leo entre a *mise-en-scène*<sup>5</sup> que compõe a cena inicial e suas vivências, são descritos enquanto Nader exhibe a imagem de um deserto, paisagem que protagoniza de maneira atmosférica as primeiras sequências do longa.

Considerando levantamentos bibliográficos investigados durante minha pesquisa de iniciação científica, *Poética do Deslocamento e Desejo Humano enquanto força motriz na obra de Leonilson e Wim Wenders*, também orientada pela professora Dra. Ana Lúcia Beck, não há registros que comprovem que Wim Wenders tenha tido contato com a obra de Leonilson durante o período que o artista viveu. Contudo, é possível observar por meio de registros em áudio, escritos e até mesmo em obra, que Leo não apenas tenha entrado em contato com a filmografia do cineasta, mas passado por catarses decorrentes da fruição estética proporcionada por longas como *Paris, Texas* (1984), *Asas do Desejo* (1987) e *Um filme para Nick* (1980).

Diante da possibilidade de mapear entrecruzamentos entre a obra de Leonilson e Wenders, esta pesquisa tem por proposta estabelecer diálogos entre os artistas a partir de um conjunto de imagens de obras selecionadas de Leonilson e imagens do longa *Paris, Texas*, de Wim Wenders, considerando as particularidades da linguagem de suas produções. O estreitamento e confronto de imagens consiste num exercício dialético voltado à demarcação de paridades e diferenças, interseccionando assim palavra e imagem com o intuito de elaborar reflexões que possibilitem afinidades temáticas, sejam elas visuais ou poéticas. A investigação utiliza de ações exploratórias e investigativas

---

<sup>5</sup> O termo *mise-en-scène* “refere-se a uma cena cuja acção decorre em frente de uma câmara que filma continuamente. Novos enquadramentos são criados através das posições dos actores, da lente zoom ou dos movimentos de câmara, em vez do uso do corte em montagem. A cena é filmada em tempo real como uma tomada ininterrupta que mantém unidade sem ajuda da montagem” (Sijll, 2005, 54).

como objetivo para localizar os desdobramentos dos aspectos do deslocamento, do deserto e do silêncio na arte de Leonilson e Wenders.

No primeiro capítulo, *The Dust has come to stay*, o norteameritamento da reflexão se dá pela busca por identificar onde, quando e de que modo Leonilson e Wenders se encontram no elemento do deserto. Em paralelo, compreende-se que a ideia de dicotomia é fundamental para tensionar as inter-relações possíveis, tendo em vista a observação de um contraste baseado na ausência de palavras das cenas iniciais de *Paris, Texas* (1984) e no arcabouço de palavras presente nas obras de Leonilson, como fio condutor da reflexão desenvolvida. Denotando o pensamento acerca do conflito entre dito e não dito, as provocações levantadas por Susan Sontag no ensaio *A Estética do Silêncio* (1966) amparam o estudo do silêncio enquanto presença vazia (Manguel, 2001), lacuna mental que condiciona a imagem de um deserto a ser completada por desejos, experiências e inquietações dos sujeitos.

Posteriormente, o segundo capítulo apresenta as “constelações de imagens” representativas do exercício comparativo influenciado pelo *Atlas Mnemosyne*, de Warburg. *O que é verdade para alguns rapazes* coloca as imagens das obras de ambos em ênfase, deslocando-as como astros errantes, perscrutando-as, e estabelecendo vínculos visuais e diálogos poéticos a partir do “olho da arte” relativo à minha percepção.

Como se faz visível na figura 1, e legível na figura 2, sete palavras em inglês dão nome aos objetos cortantes, entre facas e espadas, que se direcionam ao corpo da figura representativa de Leonilson para perfurá-lo, sendo elas do pé à cabeça: *honey | friends | joy | loves | wishes | distance | needs*. Entre elas se destacam as palavras inscritas nos objetos da parte inferior da imagem que também dão nome à obra, dois substantivos apontados ao ombro e à cabeça – “distância” e “necessidades” -, palavras que no período presente da história, dão nome à necessidade que me move e comunicam a ação que realizo nessa pesquisa. A necessidade de encurtar a distância entre Leonilson e Wenders.



Figura 2. Constelação 1. Detalhes da obra *Distance; needs*. 1990.

# CAPÍTULO 1 - “*THE DUST HAS COME TO STAY*”

A frase que dá título a este capítulo faz referência a uma das cenas iniciais de *Paris, Texas*, na qual o protagonista, Travis Handerson, adentra a loja de conveniência semiabandonada de um posto de combustível entre a fronteira do Rio Vermelho com Oklahoma instantes antes de desfalecer no estabelecimento. Pouco antes do personagem desmaiar em decorrência de uma possível desnutrição e desidratação, haja visto que desde a primeira sequência do longa Travis surge percorrendo uma paisagem árida a esmo, Wenders preocupa-se em estabelecer uma ambiência. A loja é o primeiro traço de sombra com o qual seu personagem tem contato após horas debaixo do sol, caminhando pelo deserto do Texas e protegido apenas por seu boné. Ao acentuar o contraste entre a iluminação ofuscante do lado de fora e o aspecto obscuro do lado de dentro, o diretor repousa a câmera diante do cenário que indiretamente acolhe Travis e evidencia a sujeira, destacada por objetos tomados pela poeira e pela areia da região semiárida. Enquanto busca por água na geladeira e freezer próximos, um quadro apregoado numa viga de madeira posicionada próximo ao centro da cena, tem inscrita a seguinte frase: “*The dust has come to stay. You may stay or pass on through or whatever.*”<sup>6</sup>

A frase que a princípio surge como uma mensagem liricamente representativa do cenário apresentado, soa como um prenúncio de tudo o que está por vir, não somente na narrativa como nas transformações internas do personagem. A constatação de uma condição seguida da oferta de duas possibilidades determinantes, dialoga de maneira simbólica com o estado no qual Travis se encontra. Já não restam meios termos entre a ação de permanecer ou prosseguir.

---

<sup>6</sup> “A areia chegou para ficar. Você pode ficar ou passar por ela ou tanto faz.”

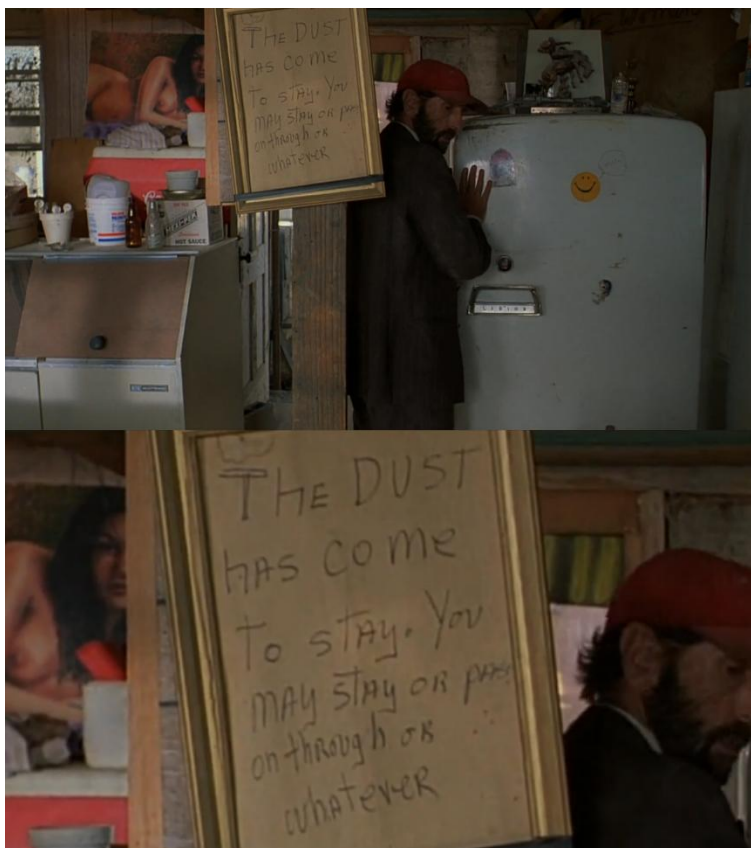


Figura 3. Frame e detalhe da cena 04:39. Wenders, Wim. *Paris, Texas*. Alemanha Ocidental, França: Argos Films, 1984. Los Angeles: 20th Century Studios, 1984. DVD (145 minutos), colorido. Fonte: registro do autor.

Diante do cenário orquestrado por Wenders, pode-se depreender nas imagens de *Paris, Texas* a elaboração visual de uma paisagem que dissipa o indivíduo. Nos minutos iniciais, os planos aéreos que captam a amplitude e grandiosidade do deserto do Texas, dando destaque às suas montanhas, prados e dunas, dispõem a figura de Travis como um pequeno ponto vermelho na paisagem. Ao alternar as tomadas de grande escala por planos mais próximos do personagem a fim de destacar a relação do corpo com o espaço e do olhar de Travis com os objetos que o circundam – do falcão que o encara ao horizonte que o aprisiona por formações rochosas monumentais –, Wenders prossegue com uma sequência na qual o personagem caminha por entre as pedras do solo arenoso rumo às montanhas, porém nitidamente sem destino. Enquanto os créditos de abertura ocupam o centro inferior da imagem com letras em vermelho, tal qual a cor do boné de

Travis, o protagonista percorre seu trajeto até sua silhueta fundir-se aos elementos da paisagem desértica.



Figura 4. Frames da sequência 02:37, 02:51, 03:01 e 03:19. Wenders, Wim. *Paris, Texas*. Alemanha Ocidental, França: Argos Films, 1984. Los Angeles: 20th Century Studios, 1984. DVD (145 minutos), colorido. Fonte: registro do autor.

A construção da imagem do deserto em *Paris, Texas* denota um movimento que transita entre uma paisagem visual e um cenário mental. Este movimento decorre de um exercício de subjetivação do deserto que se aproxima do conceito deleuziano de “Dividual”. A manifestação do dividual neste caso, se dá pelo movimento traçado por Wenders nestes planos, ao permitir que elementos da paisagem (pedras, areia, montanhas) caracterizem o deserto por meio da reunião constante destes em um todo, da mesma forma que faz com que este todo se divida entre as coisas (Deleuze, 2018). Ou seja, em uma cena como a da loja de conveniência, na qual o deserto sai de cena e a poeira sobre a mesa de sinuca e caixas de bebida ganha destaque, é possível observar uma ressonância da imagem do deserto mesmo este não estando visível. O deserto como todo surge enquanto uma figura decomposta, não mais constituída de forma fixa.

O que possibilita compreender este exercício do diretor como uma forma de cristalizar no imaginário do espectador o deserto enquanto um significante atrelado ao estado das coisas.



Figura 5. Frame da cena 04:19. Wenders, Wim. *Paris, Texas*. Alemanha Ocidental, França: Argos Films, 1984. Los Angeles: 20th Century Studios, 1984. DVD (145 minutos), colorido. Fonte: registro do autor.

Tendo em vista o movimento de decomposição e recomposição do deserto no longa de Wenders, pode-se observar na obra de Leonilson uma realocação desse mesmo significante para outro âmbito. Se em *Paris, Texas* o deserto não visível é percebido pela ressonância de seus fragmentos simbólicos em cena, obras como *Deserto* (1991) e *El Desierto* (1991) deslocam o significante desta paisagem para o lugar da palavra. Num exercício de maior subjetivação, o desenho da imagem do deserto é constituído pela palavra tornada imagem (Beck, 2014). Como Resende observa ao reconhecer que a palavra perpassa seu sentido etimológico nos dois bordados (Resende, 2006), a recomposição de uma imagem mental do deserto se dá pela subjetividade da cor, que ao ser vista em diálogo com o conteúdo verbal da obra, possibilita enxergar

subjetivamente, a areia nas texturas fibrosas do feltro em tom gianduia em *El Desierto*, ou o chão escaldante no fino tecido alaranjado preso ao chassi de *Deserto*.



Figura 6. *Constelação 2. Deserto*. 1991. Bordado / Linha de tela sobre *voile*, 33 x 24 cm. Coleção particular, São Paulo. Disponível em: Leonilson: catálogo raisonné: 1990-1993 - vol. 3. Organização Ana Lenice Dias, Gabriela Dias Clemente. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017. v. 3 e *El Desierto*. 1991. Bordado sobre feltro, 62x37 cm. Col. Marta e Paulo Kuczynski. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Ao pensar nos desdobramentos simbólicos da figura do deserto a partir das definições levantadas por Barthes em seu livro “Como viver junto”, Resende lança luz à constante da ambiguidade presente na trajetória de Leonilson, um percurso permeado por dilemas ligados a uma forte angústia concernente ao desejo de viver só e de viver com (Resende, 2006), que em certa maneira se relacionam com os conflitos de tomada de decisão desenvolvidos por Wenders no arco de seu trágico protagonista. Para Resende, o deserto projetado por Leonilson em imagens não visíveis evoca a clausura; um terreno arenoso e inóspito que aprisiona o indivíduo nas fronteiras de seus próprios desejos.

Considerando outrossim a tônica do confinamento do indivíduo em um deserto particular, cenário que sobressalta a imagem visual para dar lugar ao contingente do interno, pode-se reconhecer tanto nas obras de Leonilson quanto no personagem de Wenders a figura de um andarilho, figura inquieta que se desloca ora com destino, ora sem, em resposta à incompatibilidade de seu desejo com seu entorno e em razão da dificuldade de permanência no lugar ao qual fixa-se temporariamente. Lagnado vem a descrever Leonilson como um “discípulo de um ideal romântico malogrado” (Lagnado, 2021), posto que sua ânsia por mobilidade demonstrava um caráter compulsório, curioso; um desejo pelo mundo (Catunda; Gruijthuijsen, 2022) e por conhecer o mundo.

Travis, por sua vez, corresponde à antítese desse desejo, encontrando semelhança com Leonilson no que concerne às perturbações do ser. A ausência da pulsão de vida do protagonista de *Paris, Texas* aponta para um deslocamento desesperado, cuja progressão ao longo da primeira meia hora do longa o equipara a uma sina. Stroparo compara a experiência da viagem de Heine no Harz<sup>7</sup> à errância de Caim pela Terra após ser condenado por Deus por assassinar seu irmão Abel, destacando o castigo de um agricultor / “sedentário” a vagar como nômade, enquanto a pena que condiciona o homem a aceitar a errância como parte do seu ser. Essa condenação se assemelha ao rumo tomado por Travis, que sentenciado por sua própria consciência se encontra fadado a vagar a esmo, perdendo-se de si mesmo todos os dias.

---

<sup>7</sup> *Viagem ao Harz* (1826), primeiro dos quatro volumes dos *Reisebilder*, de Heinrich Heine.

Tendo em vista que Leo e Travis partilham de angústias que se entrecruzam no que concerne ao deslocamento e ao aprisionamento no deserto, cenário que como designado por Bergson, enclausura mesmo sem paredes, e como complementado por Resende, se faz “apropriado” para eremitas, solitários e corajosos iludidos por tratar-se de um não-lugar (Resende, 2006), pode-se observar outro aspecto que estabelece uma tensão entre Leonilson e *Paris, Texas*. Estendendo-se da matéria da linguagem à estética na arte, o silêncio aproxima e fricciona os universos de Leonilson e Wim Wenders. Essa relação pode ser evidenciada através da observação de um contraste entre a presença constante de palavras na obra de Leonilson, concebendo atributos que transitam entre o verbal e o imagético, e o mutismo de *Paris, Texas*, marcado pela ausência da fala do protagonista no decorrer dos vinte e cinco minutos iniciais de filme.

O tropos da incomunicabilidade perpassa obras da literatura ao cinema, podendo ser identificado desde a aproximação do horizonte do silêncio apontada por Sontag (Sontag, 1966) nas *Elegias de Duino* (1923), de Rilke, à abertura para o vazio mediada pelo silêncio na *Trilogia da Incomunicabilidade*<sup>8</sup> (1960-62) de Antonioni. O interesse de Rilke em observar a condição humana a partir de suas limitações e insuficiências (Dash, 2011) encontra paridade com a busca de Leonilson, no campo das artes plásticas, por uma linguagem que possibilite a expressão do indizível diante da latência do desejo.

Ao refletir sobre as “paisagens do silêncio” presentes no processo criativo de Bourgeois e na tensão verbo-visual de Leonilson, Beck resgata a afirmação da artista americana a respeito da supressão do indizível para posteriormente pensar a corporificação do silêncio do não-dito (Beck, 2014). “Desenho para suprimir o indizível. O indizível não é problema para mim. É até o início do trabalho. É o motivo do trabalho; a motivação do trabalho é destruir o indizível.” (Bourgeois, 2000, p. 363). Bourgeois, assim como Leonilson, dá forma ao desejo a partir da localização do silêncio numa paisagem “atravancada de palavras”, como designaria Mallarmé (Mallarmé; Sontag, 1966, p. 31),

---

<sup>8</sup> Trilogia composta pelos longas *A Noite* (1960), *A Aventura* (1961) e *O Eclipse* (1962), do diretor italiano Michelangelo Antonioni.

utilizando do gesto para estabelecer uma tentativa de diálogo entre seu desejo e a realidade do material.

O exercício de localizar o silêncio para posteriormente tentar destruí-lo, ou paradoxalmente, suspender desejos e ações a fim de encontrar uma possibilidade de conversar em silêncio, dando lugar a potências previamente indistintas pela paisagem turva do não-dito, pode se aproximar dos lugares que Sontag reconhece como ocupados pela continuidade no silêncio enquanto estética. A dualidade do silêncio enquanto precondição e consequência do discurso (Sontag, 1966). Do mesmo modo que Bourgeois mapeia o indizível como início de alguns dos seus trabalhos, a imagem do indizível, bem como a sensação de vazio atrelada a este, configura uma alternância nos trabalhos de Leonilson, por ora assumir a precondição de um discurso, e em outros momentos manifestar-se como consequência da criação, um rastro deixado pela obra de arte.

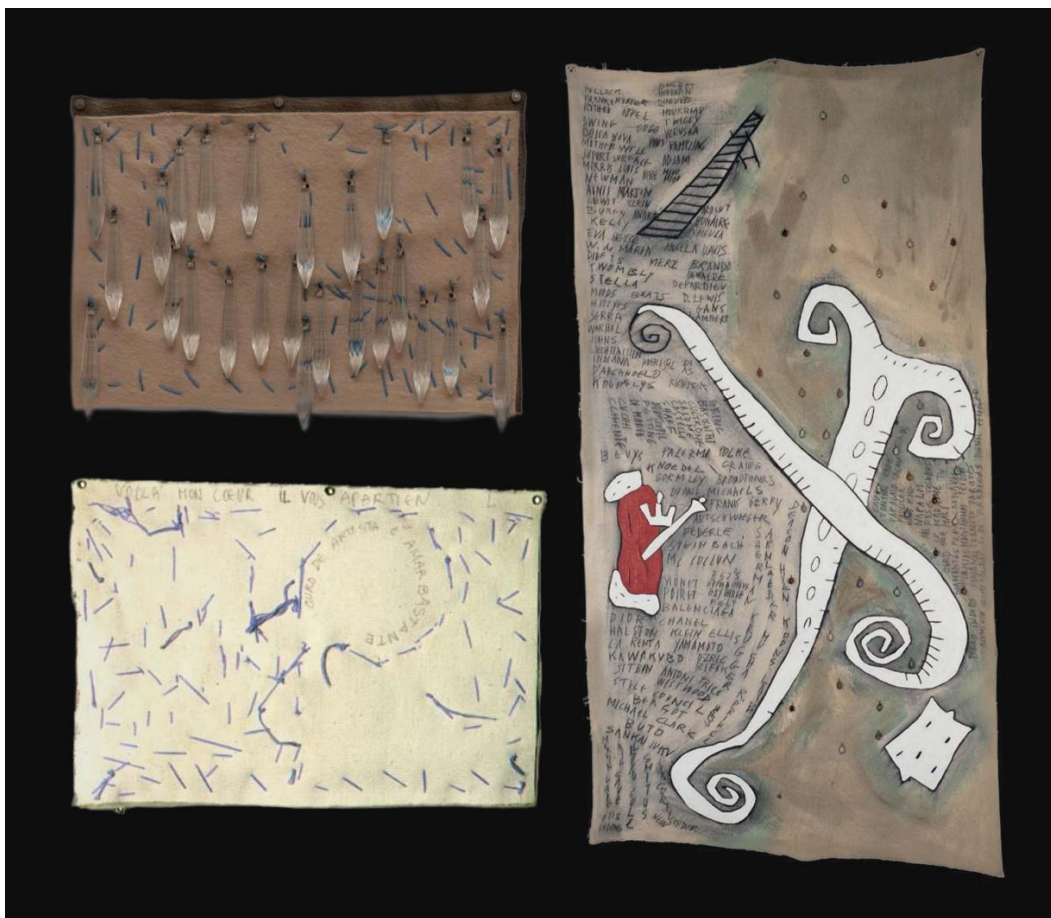


Figura 7. *Constelação 3*. (À esquerda) frente e verso. Leonilson. *Voilà mon coeur*, 1990 bordado, cristais e feltro sobre lona, 22x30 cm col. particular. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. (À direita) Leonilson. *São tantas as verdades*, 1988. Tinta acrílica, pedras semipreciosas bordadas e fio de cobre sobre lona. 213x106 cm col. particular. Disponível em: Lagnado, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson Editora, 2021.

Obras como *José* (1991), atenuam a condição do silêncio enquanto premissa justamente por não evocarem o tropos da fala, ao contrário por exemplo do que *Voilà mon Coeur*<sup>9</sup> (*sic*) (c. 1990) e *São tantas as verdades* (1988) evidenciam ao carregar em seus títulos marcas do dizer. Ambas tratam-se de obras que partilham de títulos cuja enunciação soa como uma fala do próprio artista, uma expressão verbal análoga à declamação em alto e bom som. Talvez esta seja a característica primordial que separe os dois célebres

<sup>9</sup> “Eis meu coração”, do francês.

trabalhos de Leonilson do introspectivo e silencioso *José*, tendo a matéria do não-dito em vista.



Figura 8. *José*. 1991. Bordado, linha sob tela de voile. 60x40 cm. Col. Família Bezerra Dias. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Este bordado imprime em sua composição visual, um exercício de escuta do artista em relação ao material que corporifica o silêncio, próximo da conversa que Bourgeois propõe em seus processos de criação. Do mesmo modo que a artista reconhece a resistência da matéria enquanto um exercício cauteloso (Beck, 2014), impróprio para a tentativa de imposição de verdades do artista sobre o material com o qual está lidando, a linha que

borda o voile da tela de Leonilson não demonstra uma tentativa constrita de fazer com que dali saia uma voz. A predominância do silêncio se dá pela absorção do espaço visual por uma camada de branco nebulosa, que em detrimento da delicadeza de seu aspecto físico, concede às linhas sobrepostas ao voile traços de transparência e sensibilidade. A superfície translúcida do bordado em diálogo com a solidez da tela opaca ao fundo, permite enxergar em *José* um acesso sutil a uma paisagem íntima. Paisagem esta que ausente de dizeres, só permite a si a possibilidade de ser nomeada.

*Se você sonha com nuvens* (c. 1991), por sua vez, é um dos trabalhos de Leonilson no qual o silêncio se faz presente enquanto ressonância; a configuração do indizível passa a compor a obra em sequência da enunciação da palavra, sensibilizando os sentidos do observador de modo a fazer com que a voz se dissipe. O estatuto de consequência deste silêncio leva ao emudecimento da frase dita em primeira pessoa. Aqui, a corporificação do vazio não se dá pela suspensão do desejo, como ocorre em *José*, por exemplo. Neste caso, a imagem do vazio ganha corpo por meio do devaneio, possibilidade instaurada pela conjunção “se” na frase que Leo borda a partir do lado esquerdo do voile em formato de cruz.

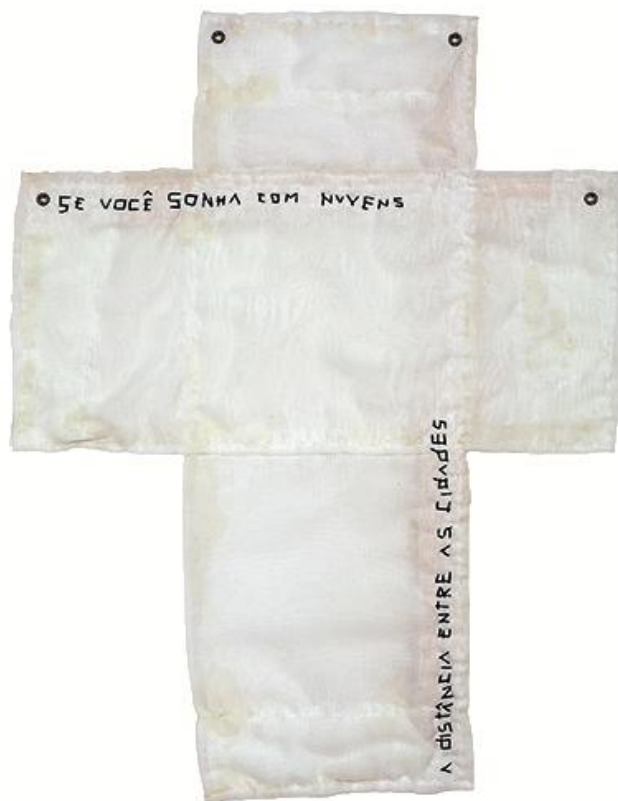


Figura 9. *Se você sonha com nuvens*, c. 1991 bordado e costura sobre voile e ilhoses em metal. 46x36 cm col. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Tendo em vista esse rastro do silêncio, condição de incomunicabilidade como efeito reminiscente, urge deslocar-se mais uma vez à Wenders. Desta vez, para pensar como a estética do silêncio situa *Paris, Texas* e Leonilson em um lugar de tensão e paridade. Se em *José* é possível reconhecer a precondição do silêncio como elemento balizador da suspensão do desejo, e em *Se você sonha com nuvens*, pode-se identificar o desvanecimento da fala como resultado de um silêncio subsequente do devaneio, em *Paris, Texas* o diretor busca pensar o silêncio enquanto estado de permanência, explorando por meio de seu protagonista um processo de esvaziamento e mortificação do eu. Os conflitos internos de Travis e sua relação com a paisagem em seu entorno, podem ser traduzidos como uma incomunicabilidade decorrente da consequência do discurso, cuja permanência do indivíduo no silêncio o leva a tornar-se opaco ao outro

(Sontag, 1966). Se na observação do gesto de Bourgeois em relação ao indizível, Beck observa o silêncio enquanto elemento que coloca a fala em potência (Beck, 2014), a condição à qual Wenders coloca seu personagem corroborar apenas para a perda de potência da fala.



Figura 10. Detalhe da obra *Se você sonha com nuvens*. Registro realizado na exposição *Agora e as oportunidades*, MASP, São Paulo, 2024. Foto: Luminismo.

O devaneio que leva Leo a bordar sobre sonhos e convidar aquele que o observa a sonhar junto, encurtando a distância entre as cidades através do movimento das nuvens, é o mesmo devaneio que condiciona Travis a aproximar-se do horizonte do silêncio pela via do vazio, vazio este que o personagem parece incorporar paulatinamente à medida que anula uma parcela de sua identidade e de suas pulsões.



Figura 11. Frame da cena 17:53. Wenders, Wim. Paris, Texas. Alemanha Ocidental, França: Argos Films, 1984. Los Angeles: 20th Century Studios, 1984. DVD (145 minutos), colorido. Fonte: registro do autor.

Travis e Leo são dois rapazes que caminham pela paisagem silenciosa de um deserto que os enclausura. Cercados pela areia que os sujeita a tomar a decisão de passar por ela ou permanecerem sesséis até que as dunas os sotierrem, a eterna e tediosa busca por um Outro, que traçam neste cenário inóspito, continuamente faz com que se afastem de si mesmos. De tanto irem embora sem jamais chegarem a lugar algum, pode-se dizer que o deserto já habita neles próprios, tal como Resende denota ao olhar para esse deserto como a “clausura de um ser apaixonado” (Resende, 2006).

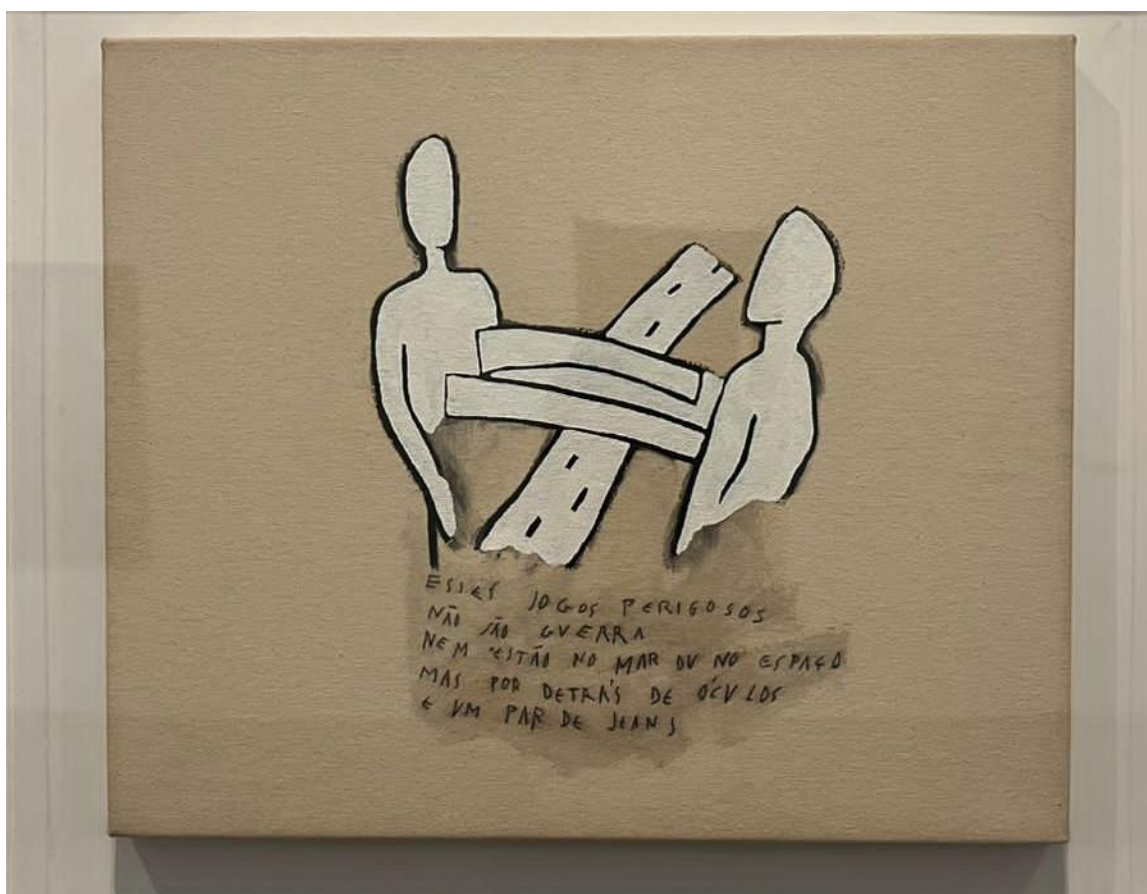


Figura 12. *Jogos Perigosos*, c. 1990. Tinta acrílica sobre tela, 50 x 60 cm. Coleção particular, São Paulo. Registro realizado na exposição *Agora e as oportunidades*, MASP, São Paulo, 2024. Foto: Luminismo.

## CAPÍTULO 2 – “O QUE É VERDADE PARA ALGUNS RAPAZES”

“It’s like a gap. But it left me alone in a way that I haven’t gotten over. And right now, I’m afraid. I’m afraid of walking away again. I’m afraid of what I might find. But I’m even more afraid of not facing this fear.”<sup>10</sup> (Wenders. *Paris, Texas*. 1984)

---

<sup>10</sup> Trecho da fala de Travis na cena 01:58:03. Tradução em português: “Ficou um vazio. Fez-me sentir tão só que não consegui me refazer. E agora, tenho medo. Medo de ir embora outra vez. Medo do que poderei descobrir. Mas o que mais temo é não enfrentar esse medo.

## 2.1 – Um Breve Comentário a partir de Warburg

Antes de prosseguir para a aproximação e confronto de imagens, há de se considerar uma breve exposição do trajeto desenvolvido entre a definição dos objetivos da investigação e a adesão a uma metodologia de comparação e análise que encontrasse respaldo em métodos pregressos.

Desde as atividades de reflexão e estudo comparativo das inter-relações poéticas entre obras de Leonilson e imagens de produções de Wenders realizadas durante o andamento da Iniciação Científica, a proposta de elaborar diálogos entre as imagens já considerava assumir uma espécie de devaneio teórico, modo de análise e reflexão que propunha não coibir o processo investigativo da possibilidade de desnorteamento catalisado pela experiência estética.

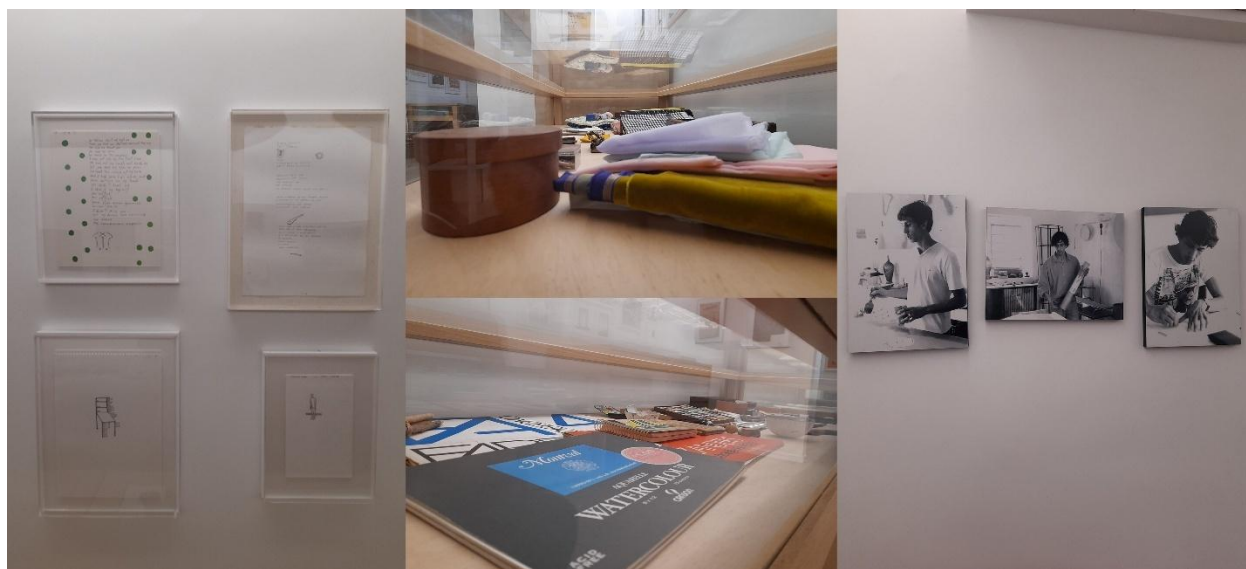


Figura 13. Detalhes de obras, materiais de costura, pintura, desenho, e fotografias do artista no Projeto Leonilson, 2024. Fonte: Registro do autor.

A partir da leitura das instâncias da pesquisa sobre arte de Sandra Rey, foi pensado por mim e minha orientadora o desenvolvimento de um método comparativo que amparasse os planos do trabalho. O método comparativo consistia num exercício dialético de dispor

uma imagem de cada artista ao lado da outra e a partir da leitura visual, e tensionar aproximações por meio da reflexão escrita a partir de imagens que a princípio demonstram afastamento (Rey, 1995). Contudo, a partir do momento em que tive contato com a obra de Warburg, o exercício de associação entre imagens verbais e visuais pôde ser potencializado pela premissa da elaboração de um processo de análise visual que partilhasse de algumas das premissas do *Atlas Mnemosyne*.



Figura 14. Aby Warburg, Painel 39 do Atlas Mnemosyne, dedicado a Sandro Botticelli e A ninfa, fotografia, Instituto Warburg, Londres. Fonte: Burucúa, José Emilio e Kwiatkowski, Nicolás. Ninfas, serpientes, constelaciones. *La teoría artística de Aby Warburg*. Catálogo da exposição. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes. 2019.

O *Atlas Mnemosyne* foi um projeto desenvolvido pelo historiador de arte alemão Aby Warburg, com o intuito de lidar com a memória histórica do Ocidente através de uma montagem de imagens que estabelecesse uma dinâmica cultural e histórica própria, organizando por meio de rearranjos pranchas penduradas lado a lado constituídas por imagens, que como defende Lissofsky, não se tratam de meras fotografias que reproduzem as obras de artes, mas de imagens que valem por si (Lissofsky, 2014).

A elaboração de uma prancha ensaística inspirada nas pranchas originais do atlas de Warburg, tem por intuito auxiliar no processo de mapeamento imagético que já antes estivera norteando as etapas de levantamento, catalogação e organização das obras de Leonilson e imagens de *Paris, Texas* que partilham de signos, palavras e rimas visuais concernentes ao deserto. Tal como Warburg utilizou da diacronia para estabelecer vínculos que direcionassem um olhar à cultura europeia considerando o Renascimento como “umbral do mundo moderno” (Duprat; Burucúa, Kwiatkowsk, 2019), me interessa pensar num atlas que permita “aninhar e reaninhar” lado a lado imagens que por uma fronteira linguística, de tempo ou espaço, estiveram distanciadas por décadas.

Ao buscar compreender o movimento cíclico da influência warburgiana sobre teóricos da estética contemporânea, como Didi-Huberman e Agamben, Lissofsky remonta a constatação de Warburg quanto ao movimento incessante das imagens para expressar que elas sempre estiveram vivas (Lissofsky, 2014, p. 231), deslocando-se do passado ao presente como astros errantes que se alinham em constelações. E é a partir desse movimento que concebo minhas próprias constelações de imagens, na tentativa de não revelar significados ocultos ou interpretar imagens sob um viés racionalista; mas correspondendo à elaboração de sentido baseada na subjetividade do olhar justificada por Agamben, para no fim, buscar me entender com estas imagens, como propõe Lissofsky.





Figura 16. Frame da cena 20:31 de *Paris, Texas*. Fonte: registro do autor.

Diante desse espaço inicial marcado pelo deserto, as obras escolhidas para compor a Constelação 4, primeira prancha que estabelece visualmente uma tentativa de aproximação entre Leonilson e Wenders, caracterizam-se por localizar os trajetos, percursos, mapas e elementos da viagem que abrem caminho para o devaneio.



Figura 17. *Constelação 4*. (À esquerda superior) Frame da cena 18:40. Fonte: registro do autor. (à direita superior) *Norte*. C. 1988. Contas sobre guardanapo de tecido e algodão. 61 x 61 cm. Disponível em: Leonilson: catálogo raisonné: 1990-1993 - vol. 3. Organização Ana Lenice Dias, Gabriela Dias Clemente. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017. v. 3. (centro à esquerda) *O que nos une, o que nos separa*. 1990. Tinta de caneta permanente e guache sobre papel. 31 x 23 cm. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. (centro à direita) Frame da cena 19:57 Fonte: *idem*. (à esquerda inferior) Frame da cena 15:20 Fonte: *idem*. (à esquerda superior) *Ianomani, Iguaçu*. 1988. Fonte: *idem*.

Pode-se observar nas três cenas de *Paris, Texas* a relação espacial entre o personagem e o ambiente em seu entorno. Na primeira cena, somos apresentados a uma “imagem-ação”, conceito que Deleuze estabelece para designar a ação do sujeito sobre as coisas (Deleuze, 2018), no caso representativa do ato de Travis em ir embora. A forma da imagem-ação se estende para a segunda cena, contudo tendo como principal distinção a posição do corpo de Travis no plano. Se na primeira o caminhar de costas de Travis tensiona um ato decisivo de partida, dado que os anúncios e elementos ao seu redor caracterizam o ambiente do hotel beira de estrada no qual não consegue permanecer, a cena posterior sinaliza um estágio avançado do percurso. A movimentação dos seus passos já demonstra um grau de exaustão, cuja intensidade se faz ainda mais visível ao denotar a obstinação de Travis por persistir no trajeto do trilho rumo a um horizonte ao que desconhece. Ao fim, na terceira imagem, a imagem-ação dá lugar à “imagem-afecção”, que embora ainda mencione uma condição de mobilidade por evidenciar o cenário da estrada e o movimento do carro, a mudança de um plano aberto para um *close* que evidencie a face de Travis, desloca a translação da mobilidade para que o movimento em cena se torne expressão (Deleuze, 2018), expressão que se manifesta por meio da contrição no olhar e na postura de Travis ao seu indagado sobre o paradeiro de sua antiga companheira.

Uma das primeiras possibilidades de inter-relação entre o estado do personagem e as imagens de Leonilson, todas gradativamente marcadas por um acréscimo de palavras, se dá pela descontinuidade literal das estradas nas composições visuais da pintura e desenho de Leonilson. Tal como a abstração geométrica de suas formas permite condensar em signos de rizomas e estradas desenhadas de maneira minimalista, um conjunto de itinerários correspondente a experiências e viagens que realizara em vida, os trajetos realizados por Travis nas sequências referenciadas se assemelham a estradas que sequer encostam nas margens do espaço da tela. Quando não se encontra perdido por seu próprio desatino, Travis se vê sendo conduzido por seu irmão de um hotel para o carro, do carro para o aeroporto, do aeroporto para a cidade, e assim continuamente, impelido por sua vontade de resistir a qualquer trajeto que escape daquele que escolheu para si. Interessa a Travis chegar à saudosa e hostil cidade de

Paris, no Texas. Assim como Leonilson inscreve em contas sobre guardanapo de tecido e algodão a palavra “norte”, possivelmente como expressão inquieta da condição contrastante de pertencimento e nomadismo à qual seu território natal lhe remete (Mattos, Ribeiro, 2021). O norte enquanto guia e direcionamento, é uma das qualidades que escapam à existência desenraizada de Travis. Wenders apresenta ao espectador um homem sem norte, à margem da sociedade e estrangeiro a si mesmo.



Figura 18. Frame da cena 01:56 de *Paris, Texas*. Fonte: registro do autor.

O devaneio cósmico, tal como o estudaremos, é um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto — e não uma causa — para que nos ponhamos em "situação de solidão", em situação de solidão sonhadora. Nessa solidão, as próprias recordações se estabelecem como quadros. Os cenários dominam o drama. As recordações tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia. E isso ainda coloca uma diferença entre o devaneio e o sonho. O sonho permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna. A solidão, no sonho noturno, tem sempre uma hostilidade. É estranha. Não é verdadeiramente a nossa solidão. (Bachelard, 1988, p. 14)

Retomando a distinção entre a afetação do devaneio no bordado de Leonilson *Se você sonha com Nuvens* e o devaneio decorrente da solidão hostil ligada à anulação de si em *Paris, Texas*, pode-se depreender a partir da alusão de Bachelard quanto à ausência de necessidade de um deserto para que esta melancolia se estabeleça, que o deserto muito mais que um cenário físico ao qual Travis se vê abatido após vagar como andarilho por quatro anos, corresponde a um estado que tomou conta de sua mente e espírito, e como Homem reconhece ao colocar a pulsão em vista, revela em sua esparsa vida humana a corporificação da negatividade (Homem, 2003).

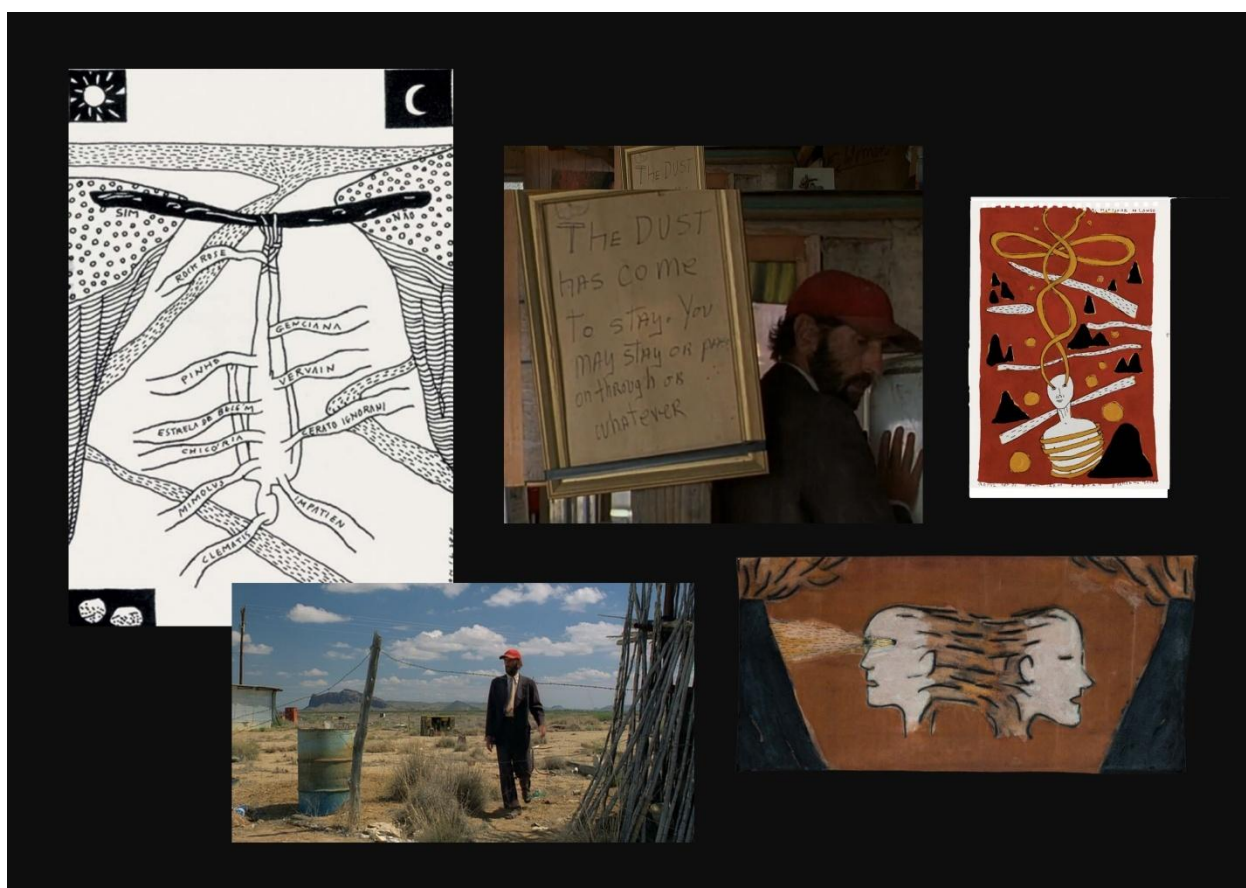


Figura 19. *Constelação 5*. (À esquerda superior) *Floras são moda entre desequilibrados*, 1991. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. (à esquerda inferior) Frame da cena 03:25. Fonte: registro do autor. (ao centro) detalhe do frame da cena 04:39. Fonte: *idem*. (À direita superior), *Montanhas ao Longe*, 1989, Aquarela e nanquim sobre papel 25,5 x 18 cm, Coleção Família Bezerra

Dias (São Paulo, SP). Fonte: *idem*. (À direita inferior) *O vulcão existente*, 1986 tinta acrílica sobre lona colada em chassi, 48x100 cm col. Luisa Strina. Fonte: *idem*.

Ao realizar o exercício de ler as imagens da quinta constelação da direita para a esquerda, é possível mapear um movimento de transição estilística de Leonilson entre os anos de 1986 e 1991. As pinturas que elevaram o nome de Leonilson a um dos principais expoentes da Geração 80<sup>11</sup> traziam consigo uma exploração massiva da tinta acrílica, proporcionando à fase mais figurativa de Leo experimentar uma efusão de cores que cederia espaço anos depois para composições mais sóbrias e minimalistas, transitando polidamente entre a figuração e o abstracionismo. No entanto, a atenção direcionada às três obras na disposição inversa à leitura convencional tem como objetivo lançar luz à simplificação das formas, texturas e redução da paleta de cores, para deste modo pensar a ampliação dos vazios nas telas de Leonilson, bem como a ressonância do silêncio em trabalhos realizados a partir dos anos 90.

Além das possibilidades de reflexão acerca do silenciamento visual nestes trabalhos, as três obras lidam em sua superfície estética com um elemento que indica um hibridismo entre o corpo e a paisagem, uma vez que de maneira expressionista e imaginativa, imagens como a de *O vulcão existente* ressaltam sedimentos de terra como parte do corpo humano, propondo um vínculo visual entre essa matéria que haure os lóbulos traseiros das cabeças viradas em direções opostas. A incorporação do corpo à natureza, agora desenhada de maneira mais mimética e com licença poética para explorar o irreal com laços e fitas que ora saem do corpo da figura, ora o entrelaçam e o amarram, penduram e suspendem diante de um fundo que dá lugar a montanhas, estradas de terra e sois que flutuam a ponto de conceder profundidade ao plano sólido. Todos estes elementos propiciam mais uma vez uma aproximação com o a tônica do devaneio em Wenders por corroborarem com a ideia da habitação no deserto anteceder à errância pelo deserto. Leonilson nestas obras assume uma figura indissociável da natureza escaldante e arenosa, que poeticamente conecta-se com o andarilho de Wenders, cuja

---

<sup>11</sup> Movimento artístico significativo para a história das artes visuais no Brasil, no qual os desenhos e pinturas da primeira fase das obras de Leonilson ganham reconhecimento em detrimento de suas explorações no campo da figuração.

condição de ter sido sobrevivente por anos no deserto, não lhe permite dissociar-se do mesmo, haja visto que a paisagem estéril do deserto mortificara suas pulsões a ponto de impeli-lo à incapacidade de esboçar um fio de desejo sequer.

Travis pode não representar a inércia por ser um caminhante compulsivo, instável e mentalmente debilitado, mas a paralisação de sua fala e o amortecimento de suas pulsações o conduzem à pulsão de morte, como Homem pondera ao analisar a perda irrecuperável do objeto e da significação na vida do personagem (Homem, 2003). Contudo, ao retornar à cena da loja de conveniência, pode-se considerar que o prenúncio verbalizado na mensagem inscrita no quadro<sup>12</sup> esboça de maneira diegética a primeira tentativa de rompimento com o total silêncio restaurado. A provocação de “The Dust has come to stay” aparece em cena como uma tentativa de comunicação da própria paisagem, que diante do cenário obstruído pelo não-dito, exorta a personagem de Travis à saída da inércia para a mobilidade. Contudo a ação de Wenders não alça simplesmente o deslocamento espacial, mas um deslocamento de si.

Reavendo a questão mencionada na introdução do trabalho a despeito do expatriamento enquanto componente da poética do cinema de Wenders, é notório ressaltar como o deslocamento de sentido caro ao título de *Paris, Texas* contribui para um entendimento mais nítido da noção de inadaptabilidade levantada pelo diretor neste longa e em outros trabalhos de sua filmografia.

Assim como o “espírito cosmopolita” de Leo se estende para sua obra por meio do fascínio pela viagem e interesse em evocar o desprendimento através de vestígios do seu trajeto (Resende, 2012), Wenders estabelece relações com o tempo e o espaço por meio de *road movies* como *Alice nas Cidades* (1974), *Movimento em Falso* (1975) e evidentemente, *Paris, Texas* (1984). Contudo, ao contrário dos filmes que compõem a Trilogia da Estrada<sup>13</sup>, cujas histórias concentram-se no território alemão ou transitam entre as rodovias e linhas aéreas entre Alemanha, Holanda e EUA, como no caso de

---

<sup>12</sup> Veja-se figura 3

<sup>13</sup> Trilogia notória do cinema alemão composta pelos longas *Alice nas Cidades* (1974), *Movimento em Falso* (1975) e *No Decurso do Tempo* (1976).

*Alice nas Cidades*, *Paris, Texas* é pensado desde sua concepção como uma história que haveria de se desenrolar pelos EUA. O que a princípio compreenderia um *road movie* filmado da Fronteira Mexicana ao Alasca, ganha contornos mais míticos após Wenders ser convencido por seu roteirista, Sam Shepard, a restringir a história ao Texas, a “América em miniatura” (Wenders, 2010). A escolha da cidade texana de Paris como quadro de uma odisséia moderna sobre o abandono e o regresso, parte da visão de Wenders daquele lugar como a “corporização da essência da Europa e da América” (Wenders, 2010, p. 157).

A partir de então o nome dessa cidade ganha camadas significativas para o protagonista, cujo silêncio só é quebrado a partir da rememoração do único lugar que lhe esboça a noção de pertencimento. O reencontro das próprias memórias, da relação familiar e da identidade opaca que é despertado pelo gatilho de ansiar Paris, Texas. Cenário no qual fora concebido e lembrança da piada que seus pais lhe contaram durante toda a infância, o deserto de Paris, Texas tensiona um passado de união e um presente da cisão que culminou em seu desequilíbrio. Estrangeiro sem sê-lo, como designaria Homem (Homem, 2003), Travis é refém da sina dos abandonos, seja o abandono da sua família, do seu amor, do seu lar, dos seus desejos ou das próprias palavras, como forma de ser punido pelo silêncio (Sontag, 1966).

Todavia, a decisão de abandonar o não-lugar do deserto se mostra inquietante a ponto de condicioná-lo à anulação da clausura na qual habita. Mesmo que a escolha de sair da inércia resulte em desencontros, frustrações e dê lugar ao medo, medo do que se pode achar ao escapar do deserto. O medo de não enfrentar esse medo é maior. E é sob essa instância que Barthes retorna para pensar um horizonte menos nebuloso. “Viver-junto: talvez somente para enfrentar juntos a tristeza do anoitecer. Sermos estrangeiros é inevitável, necessário, exceto quando a noite cai.” (Barthes apud Resende, 2006).



Figura 20. *Constelação 6*. (À esquerda superior) Frame da cena 55:30. Fonte: registro do autor. (Ao centro) *Aos próximos anos*. 1990. Guache sobre papel 31 x 23 cm. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. (À direita superior), *Sem título*. C. 1990. Tinta acrílica sobre lona recortada. 36 cm diam. Fonte: *idem*. (À esquerda inferior) *Tranquility*, c. 1992 bordado sobre voile, 49x35 cm col. particular. Fonte: *idem*. (À direita inferior) Frame da cena 55:05 e detalhe de *Tranquility*. Fonte: *idem*.

Compreendendo que os arcos de redenção de Travis ou Leonilson não necessariamente desaguam no alcance das projeções que alimentaram com o esboço e decurso de seus desejos, o que resta aos nossos heróis trágicos fazer sob a condição de amar de longe? É evidente que a punição carregada pelos personagens reais e fictícios aqui descritos advém de diferentes sinas. Travis reencontra sentido para sua existência pautada em movimentos oscilantes após assumir a missão de reatar os laços entre mãe e filho que destruiu em seus dias mais sombrios. Consciente das ações agressivas para com sua

família e abusivas para com seu amor, a memória debilitada do personagem de Wenders não sublima seu passado nocivo, mas reaviva o significado de sua missão. Travis encontra uma redenção para o silêncio que o punia em um novo ato silencioso, o agir em amor enquanto agir no silêncio (Beck, 2014).

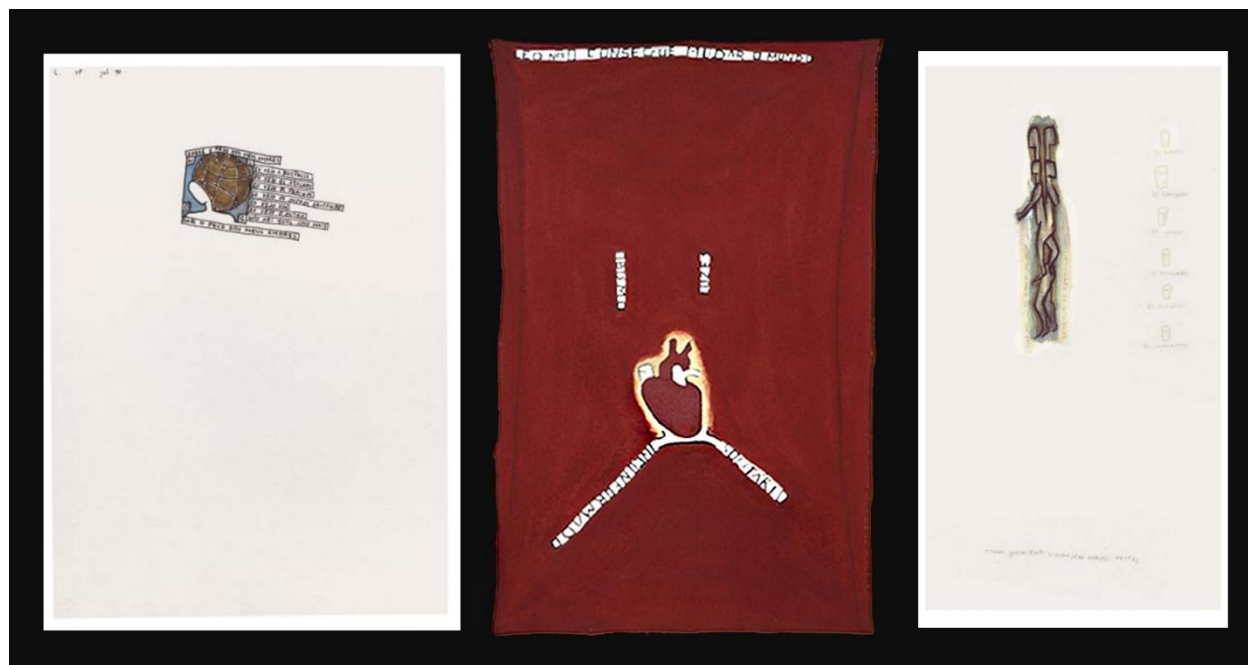


Figura 21. *Constelação 7*. (À esquerda) *Sob o peso dos meus amores*, 1990. Tinta de caneta permanente, tinta metálica e aquarela sobre papel, 29 x 21 cm. Coleção particular, São Paulo. Fonte: <https://www.revistabadaro.com.br/2023/05/09/leonilson/>. (Ao centro) *Leo não consegue mudar o mundo*, 1989 tinta acrílica sobre lona. 156x95 cm col. Dias Reichert. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. (À direita) *Agora e as oportunidades*, 1991 tinta acrílica sobre lona. 155x88 cm col. Família Bezerra Dias. Fonte: *idem*.

Semelhantemente, Leo sofre pela condição de ter que amar de longe. Consciente da incapacidade de salvar a si mesmo, Leonilson utiliza da inelutabilidade do silêncio para que a ausência da palavra persista sendo uma forma de discurso. “Leo não consegue mudar o mundo”, mas não desperdiça as oportunidades de transformá-lo em algo melhor. Em relatos sobre a parceria de Leonilson com seu amigo Albert Hien (Resende, 2012), Resende menciona que o artista alemão equilibrava a emoção e melancolia de Leo com

seu processo artístico carregado de razão. Através da criação de paisagens inventadas, Leo e Hien pensavam os dramas internos, as dores relativas à condição humana, subvertiam a realidade com castelos, aviões e barcos em cenários surreais, e construíam pontes, desenhadas, esculpidas, bordadas ou alicerçadas por afetos.

Em busca de comunicação, eu penso ser este um dos problemas do Leonilson, comunicar-se, quebrar as barreiras entre pessoas e, de certo modo, como construir uma ponte para estar conectado ao outro. Bem, eu penso que isso é o suficiente. (Hien, 2010 apud Resende, 2012, p. 11).



Figura 22. *Constelação 8*. (À esquerda superior) Frame da cena 1:15:49. Fonte: registro do autor. (À direita superior), – Leonilson, *Os homens c/ suas próprias atenções*. 1989. Tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel 32 x 24 cm. Doação Friends of Contemporary Drawing, 1999. Disponível em: Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. (Centro à esquerda) Frame da cena 1:30:45. Fonte: *idem*. (Centro à direita) Frame da cena 1:16:26. Fonte: *idem*. (À esquerda inferior) *Jogos Perigosos*, c. 1990. Tinta acrílica sobre tela, 50 x 60 cm. Coleção particular, São Paulo. Fonte: *idem*. (À direita inferior) Frame da cena 20:29. Fonte: *idem*.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Localizar em Leonilson e Wenders pontos de encontro que propiciem diálogos poéticos e visuais indica que o exercício de aproximação e confronto de imagens, através da construção do meu atlas pessoal, demonstra que o propósito da investigação, cuja premissa consistira em encurtar as distâncias entre estes dois artistas separados pelos anos e longitudes do globo, foi metodologicamente proveitosa.

Pode-se atestar este proveito na metodologia com base na sustentação de um devaneio teórico, cujo trajeto de significação e “pensamento demorado”<sup>14</sup>, constitui uma aproximação entre minha pessoa e meus respectivos interesses, desejos e angústias refletidos na obra de outrem, neste caso, Leo e Wenders.

A ação de localizar afinidades concernentes a eixos temáticos, simbolismos e tropos ligados ao deserto e ao silêncio, não apenas proporciona a adição de novas descobertas voltadas à tópicos estéticos e poéticos da fortuna crítica de Leonilson e Wenders, mas promovem transformações significativas através da ativação de dispositivos de sensibilidade artística. O mapeamento do eu e o reconhecimento das próprias pulsões são dádivas que a catarse da ficção (das artes plásticas ao cinema) concedem ao ser humano por meio da partilha do sensível.

E pensando a ressonância dessa catarse sob uma perspectiva subjetiva, pode-se dizer que as reflexões provenientes deste exercício comparativo me conduzem a abandonar meu próprio sentido de solidão, dado que as imagens de Leo e Wenders evocam um deserto compartilhado, não somente entre eles, mas entre um terceiro sujeito, eu próprio.

---

<sup>14</sup> Termo utilizado pela Prof. Dra. Carla Abreu nas arguições acerca deste trabalho durante a Banca de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso

Tal como Heine, me vejo como viajante estrangeiro ao adentrar as paisagens do silêncio de Leo e Wenders, outros andarilhos apaixonados pela errância, que carregam em suas mentes verdades indizíveis e as devolvem ao mundo na condição de ouro de artista.

# REFERÊNCIAS

ALVES, Mírian. **Paris, Texas e o encontro mediado pela tela: a imagem fílmica como experiência na contemporaneidade**. Mediação, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, jan./jun. de 2013.

A PAIXÃO de JL. Direção: Carlos Nader, 2015 (82 min.).

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BECK, Ana Lúcia. Paisagens do silêncio em José Leonilson e Louise Bourgeois. Capítulo em: Ida Alves; Masé Lemos; Carmem Negreiros (Org.). **Estudos de Paisagem, Literatura, Viagens e Turismo Cultural**; Brasil, França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

\_\_\_\_\_. **Palavras Fora De Lugar: Leonilson e a inserção de palavras**

**nas artes visuais**. 2004. 179 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais., Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/6460243/Palavras\\_Fora\\_do\\_Lugar\\_Leonilson\\_e\\_a\\_inser%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_palavras\\_nas\\_Artes\\_Visuais](https://www.academia.edu/6460243/Palavras_Fora_do_Lugar_Leonilson_e_a_inser%C3%A7%C3%A3o_de_palavras_nas_Artes_Visuais). Acesso em: 05 de julho. 2023.

\_\_\_\_\_. Deslocamento de si? José Leonilson e a cartografia do desejo. In: Andrei dos Santos Cunha; Cinara Ferreira; Gerson Roberto Neumann; Rita Lenira de Freitas Bittencourt. (Org.). **Ilhas Literárias: Estudos de Transárea**. Editora do Instituto de Letras - UFRGS, 2018, v. 01, p. 583-598.

BENITES, Matheus. **O Cinema a partir de Gilles Deleuze | Palestra UFRJ Letras Vernáculas**. YouTube, 27 de ago. de 2021. 1h42min52s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NdxRtlOIAw&t=2985s> >. Acesso em: 15 de novembro de 2024.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSE, Swapnil Dhruv. The fragments of a family: Revisiting Wim Wenders' 1984 masterpiece 'Paris, Texas'. **Far Out Magazine**, 2020. Disponível em: <  
<https://faroutmagazine.co.uk/revisiting-wim-wenders-1984-masterpiece-paris-texas/> >  
Acesso em: 27 de nov. de 2024.

CASSUNDÉ, Bitu e RESENDE, Ricardo. **Leonilson: sob o peso dos meus amores**. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CATUNDA, Leda. Leonilson e o desejo do mundo. In: GRUIJTHUIJSEN, Krist (Ed.). **Leonilson: Drawn 1975-1993**. Porto: Serralves, 2022. p. 47-79.

BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás. NICOLÁS. **Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg**. Catálogo de la exposición. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes. 2019.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. 1º ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_, **Cinema 2 – A imagem-tempo**. 1º ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_, **Que emoção! Que emoção?**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOURADO, Júlio César P.; BECK, Ana Lúcia. **Poética do Deslocamento e Desejo Humano enquanto Força Motriz em Leonilson e Wim Wenders**. In: Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP - Vidas. Anais. João Pessoa(PB) UFPB, 2024.  
Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/33-encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945/840739-POETICA-DO-DESLOCAMENTO-E-DESEJO-HUMANO-ENQUANTO-FORCA-MOTRIZ-EM-LEONILSON-E-WIM-WENDERS>. Acesso em: 03/12/2024

GUIMARÃES, V. R. **Notas sobre a imagem impossível: Paris, Texas e o cinema de Wim Wenders**. Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

GULLO, Anabel. Charting a course through Wim Wenders's filmography. **Document Journal**, 2024. Disponível em: < <https://www.documentjournal.com/2024/04/wim-wenders-perfect-days-new-german-cinema/> > Acesso em: 24 de nov. de 2024.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. Educação e Filosofia, Uberlândia, v. 35, n.

HEINE, Heinrich. **Viagem ao Harz**. São Paulo: Editora 34, 2014.

HOMEM, Maria. **Paris, Texas: A reescritura do sentido**. Revista Acheronta, 2003. Disponível em: <https://mariahomem.com/uncategorized/paris-texas-a-reescritura-do-sentido/>. Acesso em: 27 de agosto de 2024.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: Projeto Leonilson Editora, 2021.

Leishman, J. B. e Spender, Stephen (tradutores). "Commentary" em **Rainer Maria Rilke: Duino Elegies**. (Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1939).

LEONILSON. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>. Acesso em: 11 de setembro de 2024.

\_\_\_\_\_, **Leonilson: catálogo raisonné: 1990-1993 - vol. 3**. Organização Ana Lenice Dias, Gabriela Dias Clemente. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017. v. 3

LEONILSON sob o Peso dos Meus Amores. Direção: Carlos Nader, 2015 (43 min).

LISSOVSKY, Mauricio. **A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento**

seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. In: Bol. Mus. Para. Emlio Goeldi. Cienc. Hum., Belm, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago, 2014.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Pinakothek Cultural apresenta a exposição Leonilson e a Geração 80. **Pinakothek**, 2023. Disponível em: <https://pinakothek.com.br/leonilson-e-a-geracao-80/>. Acesso em: 04 de setembro de 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

Rey, S. (2012). Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 7(13). Disponível em: < <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713> >. Acesso em: 23 de dezembro de 2024.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos / susan sontag**; tradução João roberto Martins Filho. — São Paulo: companhia das letras, 2015.

WANNMACHER, Eduardo. **Os Caminhos de Wim Wenders**. Sessões do Imaginário-Cinema| Cibercultura| Tecnologias da Imagem, v. 13, n.20, 2009.

WENDERS, W. **A Lógica das Imagens**. Lisboa, Portugal: Editora Almedina, 2010.

\_\_\_\_\_. **Alice nas Cidades**. Axiom Films, 1974. 110 minutos. Sonoro. Preto e branco. Legendado em inglês.

\_\_\_\_\_. **Asas do Desejo**. Roteiro: Peter Handke e Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman e Wim Wenders. Intérpretes: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk. São Paulo: Europa Filmes, 2007. DVD (127 min.), colorido.

\_\_\_\_\_. Paisagem urbana. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília-DF, v. 23, 1994, p.180-189.

\_\_\_\_\_. **Paris, Texas**. Alemanha Ocidental, França: Argos Films, 1984. Los

Angeles: 20th Century Studios, 1984. DVD (145 minutos), colorido.

\_\_\_\_\_. **HFF Muenchen**. Muenchen, Germany. Disponível em: <  
[https://www.hff-muenchen.de/en\\_en/studenten/wim-wenders.58639](https://www.hff-muenchen.de/en_en/studenten/wim-wenders.58639) >. Acesso em:  
24 de nov. de 2024.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: IFCH -  
Unicamp. 2004.